



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Alexandra Virgínia da Mota Pinto

Sociedade Anônima: da anonimidade às comunidades sensíveis

Rio de Janeiro

2018

Alexandra Virgínia da Mota Pinto

Sociedade Anônima: da anonimidade às comunidades sensíveis



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

P659 Pinto, Alexandra Virgínia da Mota.
Sociedade anônima: da anonimidade às comunidades sensíveis /
Alexandra Virgínia da Mota Pinto. – 2018.
332 f. : il.

Orientador: Ricardo Roclaw Basbaum.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Arte e sociedade – Teses. 2. Arte – Filosofia – Teses. 3.
Participação social – Teses. 4. Arte na educação – Teses. 5. Arte
moderna – Séc. XXI – Teses. 6. Artistas e comunidade – Teses. 7.
Figura humana na arte – Teses. I. Basbaum, Ricardo. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III.
Título.

CDU 7:301

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Alexandra Virgínia da Mota Pinto

Sociedade Anônima: da anonimidade às comunidades sensíveis

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 11 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Jessica Gogan
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dra. Tânia Cristina Rivera
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dra. Inês de Araújo
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Leila Maria Brasil Danziger
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Para Aurora

AGRADECIMENTO CONTÍNUO

Agradeço a todas as pessoas que encontrei desde o dia 16 de Maio de 2009, quando cheguei ao Brasil, pela primeira vez. Sem o saberem, anonimamente, elas contribuíram para tudo o que aprendi e me tornei capaz de ver.

Entre essas pessoas precisarei citar algumas que, além da sua contribuição anônima, por motivos específicos, me ajudaram nesta viagem complexa e gostaria de, ao menos, juntá-las aqui, ainda que não caiba expor toda a importância que têm para mim, a amizade que sinto por elas, e mereceriam ver reconhecida. São elas: Luiz G. Vergara, Jessica Gogan, Ynaiê Dawson, Renata e Dani Soter, Luiz Camillo Osório, Madalena Vaz Pinto, Tatiana Klafke, René Gaertner, Leonardo Motta Campos, Ricardo e Olívia, Sabrina Curi, Bárbara Silveira, Carlos Lima, Mônica, Gustavo Ciríaco, Leandro Batista, Roberta Condeixa, Ana Chaves e Leo Stefan, Taísa Moreno, Anita Sobar, Alexandre Palito, Gabriela Gusmão, Bebel e Virgínia Kastrup, Mara Pereira, Leonardo Guelman, Gleyce Kelly, Leo Cruz, Bernardo Zabalaga, Bianca Bernardo, Santiago García Navarro, Leo Ayres, Raquel Lima, Joana Martins, Bruno Caracol, Jimson Vilela, Afonso Luz, Rogério Pereira, Sr. Souza, Adriano Menezes, Clara Mendes, Catarina Schedel, Cacau, Geuder, Celmar, Douglas, Henrique e demais amigos ouropretanos e ainda a Corinna Platz, Cláudia e Gilson, Torquete, Davidson e Lu.

Aos professores da UFOP, UFF, PUC-Rio e UERJ: Cláudio Oliveira, Pedro Sússekind, Patrick Pessoa, Bernardo Oliveira e Marcus Reis; Katia Muricy, Patrícia Lavelle, Paulo César, Luísa Buarque, Débora Danowsky, Rodrigo Nunes, Rodrigo Guéron, Romero Freitas, Rogério Lopes, Alice Serra, Cíntia Vieira, Imaculada Kangussu; e aqueles que possibilitaram e acompanharam este trabalho, em especial, ao meu orientador Ricardo Basbaum e ao pessoal docente, discente e demais colaboradores do departamento do PPGArtes da UERJ; à Mabe Bethônico e à Leila Danziger, agradeço a generosa leitura e contribuições para a qualificação da *Sociedade Anônima* e à Jessica Gogan, Tânia Rivera, Leila Danziger e Inês Araújo pelas leituras e contribuições na banca de defesa.

Ainda e em especial às amigas portuguesas no Rio: Rita Brás, Susana Guardado, Marta Mestre, Marta Vieira e ao Júlio Rodrigues.

Aos amigos do outro lado do Oceano, especialmente: Catarina Botelho, Inês Botelho, Luísa Gago, Tatiana Macedo, Simão Costa, Jasmim e Jade, Nuno Bernardo, Marta Serqueira, Bete, Ana Cristina, Maria do Mar, Maria da Graça e Dinorah, Eduardo Petersen, Tiago Trindade, Daniel Barroca, Rute Gomes, João e Manel Mesquita e ainda à minha família, que

me fazem sentir a verdadeira nostalgia e a dimensão do exílio. Ao grande companheiro desta viagem, a pessoa mais gentil, no trabalho e no amor, Jean D. Soares.

A Aurora agradeço a compreensão do nascimento contínuo e as permanentes descobertas e fantasias - das ínfimas às maiores dádivas deste mundo – e que se encontram nas associações imprevisíveis da anonimidade que redimensiona a vida.

RESUMO

PINTO, Alexandra Virgínia da Mota. *Sociedade Anônima: da anonimidade às comunidades sensíveis*. 2018. 332 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta tese apresenta-se como um conjunto de recapitulações onde se revê, repensa e relembra o conceito de Sociedade Anônima. Este conceito foi tomado pelo capitalismo para proteger diversos investidores sob forma de anonimato e aqui se pretende retomá-lo, inversamente, através de reconhecimentos de anonimidade presentes no mundo em comunidades sensíveis a vir. Assim, recapitularemos o conceito de anonimidade: 1) como lugar de experimentação, através da passagem de um Corpo Comum a um Corpo Revolucionário; 2) através da retomada de proposições e experimentações da arte, educação e mediação cultural que realizei - enquanto propositora e participante de obras coletivas - em escolas, museus, festivais, exposições, jardins, ruas, conferências, oficinas, conversas, etc. no Brasil desde 2009; 3) num livro, uma recapitulação poética da própria tese; 4) em um caderno de imagens. Assim, penso ser possível também mostrar e exercitar uma promessa de liberdade inerente ao espaço vital, ameaçado e sempre em risco, através de um conjunto de ações e exercícios que ampliam o lugar da própria vida. É nessa direção que seguimos uma percepção visual e auditiva como um Corpo Coletivo ao qual o corpo individual se interliga, inexoravelmente. Afinal, observar, escutar e interagir torna possível ampliar os lugares das comunidades sensíveis que se experimentam, cuidam e protegem.

Palavras-chave: Anonimidade. Comunidades sensíveis. Experimental. Corpo comum. Corpo revolucionário.

ABSTRACT

PINTO, Alexandra Virgínia da Mota. *Anonymous society: from anonymity to sensible communities*. 2018. 332 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The thesis shows itself as an ensemble of recapitulations in which we review the concept of Anonymous society. This concept was caught by capitalism to protect shareholders under anonymity. Here, we intend to recatch conversely through recognizing present anonymities into the world as sensible communities to become. So, we recapitulate the concept of anonymity: 1) as a place of experimentation, through the passage of a Common Body (“Corpo Comum”) to a Revolutionary Body; 2) retaking propositions and experimentations of art, education and cultural mediation that I done – as proposer and member of collective works – in schools, museums, festivals, exhibitions, gardens, streets, conferences, workshops, talkings in Brasil since 2009; 3) in a book, a poetic recapitulation of the own thesis; 4) and in a notebook of images. In such way, I think it is also possible to show and exercise a promise of freedom inherent to a vital space in risk, through an ensemble of actions and exercises which amplifies the place of the own life. In this direction we follow a visual and aural perception as a Collective Body to which an Individual Body links itself inexorably. Thus, observing, hearing and interacting, we can amplify places of sensible communities which experience, care and protect themselves.

Keywords: Anonymity. Sensible communities. Experience. Common body. Revolutionary body.

SUMÁRIO

	PALAVRAS PRÉVIAS	10
1	A ANONIMIDADE COMO LUGAR DE EXPERIMENTAÇÃO	20
1.1	Pessoas anônimas com nome	20
1.2	O que se perdeu pode ser encontrado? - Sobre a fotografia e o espanto	26
1.2.1	O encontro	26
1.2.2	Os alertas sobre a fotografia	29
1.2.2.1	Kafka	29
1.2.2.2	Benjamin.....	31
1.2.2.3	Barthes	32
1.2.2.4	Frade	33
1.2.3	A dúvida	36
1.2.3.1	Mondzain	36
1.2.3.2	Sontag	39
1.2.4	O desafio: da responsabilidade do que se encontra	42
1.2.5	Palavras finais.....	44
2	PROPOSIÇÕES E EXPERIMENTAÇÕES DA ANONIMIDADE	46
2.1	Núcleo Experimental de Educação e Arte	46
2.1.1	Irradiações.....	49
2.1.2	Encontros multissensoriais.....	53
2.1.2.1	Da visibilidade e invisibilidade de uma exposição.....	54
2.1.3	Ateliê aberto ou Programa em família.....	60
2.1.3.1	Da anonimidade aos lugares da mediação experimental.....	62
2.1.4	Recapitulação final.....	66
2.2	O que pode a arte da mediação? - Área de Convivência no PIPA (2012-2016)	69
2.2.1	Sobre o nascimento da AC.....	69
2.2.2	Sobre o processo de escuta.....	73
2.3	Urbanário	78
2.4	Experiências da deriva	81
2.4.1	Biblioteca de Afectos.....	83
2.4.2	Ateliê Nômade.....	85
2.4.3	O Caminho do Sertão.....	88

2.4.4	Experimentação das proposições de Lygia Clark.....	90
2.4.4.1	Caminhando.....	90
2.4.4.2	Rede elástica.....	91
2.4.4.3	Baba Antropofágica.....	93
2.4.4.4	Viagem.....	95
2.4.5	Geografias da Diáspora: Conversa coletiva, de Ricardo Basbaum.....	96
2.4.5.1	O espaço sonoro ambiental.....	97
2.5	Proposições da Sociedade Anônima.....	102
2.5.1	Dar cor aos nomes: Abrir os cadernos, ler os céus, a tinta.....	102
2.5.1.1	São nuvens? – Não, são dobras, borboletas.....	103
2.5.1.2	Descrição.....	104
2.5.1.3	Nota breve, posterior à noite.....	105
2.5.2	Traduzir a si mesmo: mil perguntas ao entardecer.....	107
2.6	Anonimidade e imagem: notas sobre as imagens da Sociedade Anônima.....	109
2.7	Conversas.....	119
2.7.1	Sociedade anônima e uma derivação sobre a cor.....	119
3	CADERNO DE IMAGENS.....	125
	O LIVRO.....	232
	REFERÊNCIAS.....	324

PALAVRAS PRÉVIAS

O início deste projeto foi inspirado na literatura de Walter Benjamin dedicada à rememoração da infância. Suspeitava que ao aprofundar essa pesquisa encontraria similitudes com o processo artístico que realizava enquanto propositora experimental tendo em vista uma coletividade enunciativa (Fig.1-8)¹. Procurava pensar outras semelhanças possíveis e encontrei várias. Citarei duas que me levaram ao que chamo de *Sociedade Anônima*:

A primeira semelhança eu chamaria de *corpo comum*. Ele remete ao contexto cultural, sócio-econômico, aos coletivos de arte e outros métodos coletores e colecionadores, no seio dos quais um corpo humano nasce, se orienta e desenvolve. Aqui se incluem todos os agentes que contribuem para um tal contexto, à partida ignorados na infância, mas influenciam a existência subjetiva de cada um enquanto pertencente a um corpo coletivo. Aqui se concentram certos problemas atávicos.

A segunda semelhança eu chamaria de *corpo revolucionário*. Ele remonta à relação com a existência, ao modo contingente a partir do qual cada corpo experimenta a si mesmo e ao mundo e, por último, como corpo humano, se afirma e revoluciona. O que também depende do corpo comum, mas remete ao que a experimentação promove singularmente na existência. Aqui se suplantam os atavismos em detrimento de um porvir.

Interessava-me pensar as relações que levam à passagem de um corpo ao outro, a que chamarei *Sociedade Anônima*, tendo em vista a ressignificação deste conceito tomado pelo capitalismo², a fim de o retomar para o campo sensível. E ainda, sobre como infância e arte se aproximam, estão entrelaçadas na memória, partem de um *corpo comum* e experimentam uma sensibilidade que participa de um processo emancipatório, aquele do *corpo revolucionário*. Digo experimentais, enquanto únicos, pois eles não se repetem, mesmo enquanto experiências

¹ As figuras ilustrativas, imagens e outras peças visuais encontram-se no *Caderno de Imagens*, na última seção.

² “Sociedade anônima²” é um conceito empresarial criado na era capitalista, para a fusão, manutenção e exploração de capitais. Mediante aplicações monetárias, ditas “ações”, estas passam a ser geridas de acordo com um interesse comum, puramente econômico e, sob essa designação, os seus investidores permanecem no anonimato, protegidos financeira e juridicamente. Para perceber a complexidade e os tipos de regime deste modelo financeiro ler:

<http://www.direitonet.com.br/artigos/exibir/886/Sociedade-Anonima-Conceito-e-caracteristicas>

da rememoração. Sempre se renovam. Mas, estes *corpos* e seus experimentos podem ser recapitulados sob várias formas, através de uma memória individual e outra coletiva³.

Na literatura, como nas artes audiovisuais, vários autores puderam experimentar um *corpo comum* que se transforma em um *corpo revolucionário*. Penso, por exemplo, no *Atlas* de Gerhard Richter, um conjunto de fotografias, recortes de jornais e esboços reunidos materialmente, entre 1962 e 2013, em 802 folhas (Fig.9). O que à partida poderia ser considerado lixo ou resíduo processual, para Richter constituía um núcleo de trabalho que se tornaria bastante significativo na trajetória do artista. Eu diria que o *Atlas* é bem maior do que esse conjunto de objetos que lhe empresta o nome. De qualquer forma, entre uma grande coletividade inacabada e outra, dá conta do conjunto de suas pinturas, que dificilmente poderão ser reunidas na sua totalidade. Contudo uma tão vasta obra está patente neste *Atlas* richtiano e, ainda assim, ele se emancipa enquanto obra coletiva, revolucionária. Porquê? Porque constitui uma sociedade anônima. Porque as imagens, os objetos, os intervalos entre si, promovem infinitas correlações e leituras interpretativas de um conjunto de buscas a que o artista se dedicou por toda a vida e que o observador promove no interior da sua própria experiência. Seja enquanto uma sensibilidade experimental, seja enquanto um processo rememorativo, de recapitulação histórica, social, estética. Estes diferentes objetos provêm de tempos e lugares distintos e, uma vez aglomerados, constituem novos métodos de observação e de experimentação sensível. Portanto, nesse sentido, este *Atlas* aproxima-se do projeto warburgiano: *Atlas Mnemosyne*.⁴

Aby Warburg (Abraham Moritz, “Aby”) deu início ao seu “*Atlas Mnemosyne*” em 1924, um trabalho pioneiro no que diz respeito ao método e ao uso de imagens, quanto no entendimento das artes visuais. Até aquele momento, ninguém havia experimentado realizar assim um trabalho de fotografia e, menos ainda, juntar painéis onde imagens se encontravam e confrontavam visualmente, criavam leituras transversais entre tempos e épocas distintas. Warburg fixou mil reproduções fotográficas sobre pranchas forradas com tecido preto. Quando Warburg faleceu, prematuramente, em 1929, trabalhava no seu “*Atlas de imagens*”.

³ Quando penso em memória individual penso em compêndios de memórias tão diferentes quanto *Em busca do tempo perdido*, de Proust: PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*, trad. De Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água, 2003-05 e *Infância Berlinense: 1900*, de Walter Benjamin, In: BENJAMIN.W. “Infância berlinense: 1900”. In: *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014; como também no *Atlas* (1962-2013) de Gerhard Richter:

<https://www.gerhardrichter.com/en/art/atlas/atlas17677/?&referer=search&title=atlas&keyword=atlas>, e o de Aby Warburg. Visita a <https://warburg.library.cornell.edu/about>; ou ainda na obra HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. 2ed.São Paulo: Centauro, 2013.

⁴ A Universidade de Londres tem um interessante instituto dedicado ao estudo warburgiano que vale a pena consultar em <https://warburg.sas.ac.uk/>

A versão que conhecemos do Atlas *Mnemosyne* contém 63 painéis de 170 por 140 centímetros (Fig.10), apresentados de forma a que todos os detalhes das ilustrações se mantenham visíveis. Trata-se de reunir um conjunto de “histórias de fantasmas para adultos” a fim de provar a existência de enunciados visuais que se repetem desde a antiguidade, transformando-se em clichês da publicidade ou outras mercadorias, como os tapetes exibidos nos salões burgueses do séc. XIX⁵, etc. O historiador da arte tem reunido sobre o seu legado cada vez mais pesquisadores, profissionais das artes e outros estudiosos que destacam no todo ou em partes a sua ampla relevância no entendimento das artes.

Philippe-Alain Michaud salienta que esse trabalho original “continua a ser, até hoje um dos objetos mais fascinantes e enigmáticos da moderna história da arte”⁶. E observa que:

Os grandes painéis de tecido preto em que se encontram justapostas reproduções de obras ou de detalhes de obras de arte, bem como recortes de jornais, selos, páginas de livros, cartões postais ou fotografias de diversas origens, compõem uma estranha paisagem de imagens em que se elabora um novo estilo de apresentação. Warburg concebeu *Mnemosyne* em termos topográficos, para além da montagem de cartas que forma a prancha preliminar do Atlas, como sugere a enigmática formulação “iconologia dos intervalos”, usada pelo historiador da arte em seu diário em 1929. Ou seja, uma iconologia que se referiria não à significação das figuras – foi esse o sentido que lhe deu Panofsky -, mas às relações mantidas por essas figuras entre si numa disposição visual autônoma, irredutível à ordem do discurso.

Ou seja, Warburg propunha uma atenção para qualquer coisa que resiste à disposição e junção destas imagens enquanto um discurso linear, à linguagem sintética e que respeita o tempo das obras, que perdura através de suas imagens, agora convocadas simultaneamente. Esta simultaneidade desencadeia uma série de correlações que se sobrepõem sem no entanto de fecharem em si mesmas. É nesse sentido que percebo uma passagem de um *corpo comum* a um *corpo revolucionário*.

A partir deste legado warburguiano outros projetos de ergueram.

Cito dois que visitei e me fizeram pensar na imensidão dos estudos de Warburg: o primeiro foi a XIX edição dos *Encontros de Fotografia de Coimbra*, em 2000, sob o título "Projecto Mnemosyne". Concebida como uma exposição única dividida por vários espaços, organizada pelo curador e pesquisador português Delfim Sardo, que partiu do espólio do historiador de arte e colecionador judeu-alemão para elaborar uma exposição de múltiplos sentidos, através da qual se questionava o estatuto da imagem na experiência contemporânea

⁵ Para outras leituras do imenso trabalho de Warburg, do qual apenas cito uma pequena (já enorme) parte, ler: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã – contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto. Trad. Markus Hediger, 2013.

⁶ MICHAUD, P. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto. Trad. Vera Ribeiro, 2013. p. 293.

da fotografia. O modelo cinematográfico - a montagem e a edição - e a memória coletiva, dão corpo a uma mostra que cruzou diversos momentos, estilos e práticas artísticas. Um atlas do nosso tempo, sem texto, apenas formado por intensidades e direções a percorrer numa constante 'samplagem' de recursos e dispositivos⁷; e o segundo, organizado pelo historiador e curador Didi-Huberman foi apresentado no Museu Reina Sofía (2011) e no Museu de Arte do Rio (2013). No texto de apresentação no Reina Sofía, Didi-Huberman começa por lembrar a origem mitológica do Atlas:

A mitologia grega conta que o titã chamado Atlas, junto com o seu irmão Prometeu, quis enfrentar os Deuses do Olimpo para retirar-lhes o seu poder e dá-lo aos homens. Conta que foi castigado na medida da sua força: enquanto o abutre arrancava o fígado a Prometeu nos confins do Este, Atlas, no Oeste, (entre a Andaluzia e Marrocos) foi obrigado a suster com os seus ombros o peso da abóbada celeste. Conta também que carregar esta carga fez com que adquirisse um conhecimento infranqueável, e uma sabedoria desesperante. Foi precursor de astronautas e geógrafos, e inclusivamente alguns dizem que foi o primeiro filósofo. Deu o seu nome a uma montanha (o Atlas), a um oceano (o Atlântico) e a uma forma arquitetónica antropomórfica (Atlante) que serve como coluna de suporte. Atlas, finalmente, deu o seu nome a uma forma visual de conhecimento: ao conjunto de mapas geográficos, reunidos num volume, geralmente, num livro de imagens, cujo destino é oferecer aos nossos olhos, de maneira sistemática ou problemática – inclusivamente poética, com risco de ser errática, quando não surrealista – toda uma multiplicidade de coisas reunidas por afinidades eletivas, como dizia Goethe. O atlas de imagens converteu-se num género científico por direito próprio a partir do século XVIII (pensemos no livro de lâminas da *Enciclopédia*) e desenvolveu-se consideravelmente nos séculos XIX e XX. Encontramos atlas muito sérios, muito úteis – geralmente muito bonitos – no âmbito das ciências da vida (por exemplo os livros de Ernst Haeckel sobre as medusas e outros animais marinhos); existem atlas mais hipotéticos, por exemplo no âmbito da arqueologia; também temos atlas totalmente detestáveis no campo da antropologia e da psicologia (por exemplo o Atlas do homem criminal de Cesare Lombroso ou alguns dos livros de fotografias «raciais» constituídos por pseudo-eruditos do século XIX).⁸

Podemos perceber como a mitologia estimulou antes de mais o espanto e a imaginação e viria a transformar gradativamente em métodos científicos, desencadeando vários procedimentos de catalogação e arquivos históricos que ganharam uma dimensão relevante a partir do século XVIII. O Atlas transformava-se em conjuntos de imagens, mapas de todas as coisa, que por sua vez, constituíam uma ciência errática enquanto objeto para admiração e conhecimento. Mas, também, como bem assinalou Didi-Huberman, enquanto um rastro de horrores e dominação humana da natureza.

Regressando a Warburg e sua inestimável contribuição para as artes, o curador e historiador acrescenta:

No âmbito das artes visuais, o atlas de imagens, *Atlas Mnemosyne*, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929, que ficou inacabado, constitui para qualquer historiador da arte – e para qualquer artista contemporâneo – uma obra de referência

⁷ *Idem.*

⁸ A versão original do texto, bem como as fotografias, estão disponíveis em: www.museoreinasofia.es.

e um caso absolutamente fascinante. Aby Warburg transformou o modo de compreender as imagens. Ele é para a história da arte o equivalente ao que Freud, seu contemporâneo, foi para a psicologia: incorporou questões radicalmente novas para a compreensão da arte, e em particular a de memória inconsciente. *Mnemosyne* foi a sua obra mestra e o seu testamento metodológico: reúne todos os objetos da sua investigação num dispositivo de “painéis móveis” constantemente montados, desmontados, remontados. Aparece também como uma reação de duas experiências profissionais: a da loucura e a da guerra. Pode ver-se então como uma história documental do imaginário ocidental (herdeiro nestes termos de “*Los Desastres de la Guerra*” e de “*Los Caprichos*” de Goya) e como uma ferramenta para entender a violência política nas imagens da história (comparável nisto ao compêndio de “*Los Desastres de la Guerra*”).

Uma história documental do imaginário ocidental reunida, em imagens que colaboram entre si, anonimamente, podemos dizer, e que constituem possíveis, outrora impossíveis. E, que possíveis seriam esses? Primeiro, a evidência de que não existe uma história da arte, mas muitas possíveis e que, mesmo no cerne de uma história ocidental muito não chegou a ser visto.

Relações entre as imagens possibilitam chegar a relações inexistentes, ou existentes e não vistas, entre as obras. Nesse aspecto, o Atlas *Mnemosyne* torna-se uma *Sociedade Anônima*, nutrida pela aglomeração das imagens, na medida em que estas imagens convivem entre si, criam novos campos visuais e leituras retrospectivas até à época jamais imaginada.

O sentido histórico apontava uma linearidade cronológica, evolutiva e não circular ou concomitante, o que se transforma pela observação destes painéis. E, se pensarmos no tempo de duração e vida de certas obras de arte, representações, etc., veremos como algumas delas nunca se encontrariam se não fosse a visão (dita “louca”) desse homem curioso que foi Warburg.

Nesse sentido, uma Sociedade Anônima reúne um conjunto de *Recapitulações* que emergem da memória e de sentidos coletivos (como a audição, a visão) que procurarei apresentar sob algumas formas.

*

À medida que a pesquisa avançou surgiram novas questões, nomeadamente, por que motivos a infância e a arte se aproximariam? E, por que mostrá-lo? A resposta mais imediata remete a estados pré-linguísticos, ao inaudito, ao ainda sem expressão, àquilo que está mudo e ainda assim se manifesta, e quer dar-se a ver, a sentir.

Abriu-se o escopo da pesquisa indo até aos nossos ancestrais pré-históricos, que através de imagens inscritas na pedra e de algumas tradições orais chegariam até nós. E, por

mais que os humanos do século XXI ainda precisem começar a entendê-los, pelo menos, começaram a senti-los. Afirmando-o, não no sentido cientificista, progressista, mas de um treinamento sensível que nos permita abarcar outras formas de entendimento e comunicação comuns aos nossos antepassados. E, claro, gostaria de me aproximar dessas outras formas tendo em vista uma maior sensibilidade humana.

Por outra via, era cabível perguntar, por aqueles outros humanos, que após a invenção da escrita haviam prezado por uma tal sensibilidade. Mais ainda, por que formas se haviam diferenciado, já que entre esses se escrevia. Se falamos de formas de comunicação anteriores à linguagem, como a linguagem poderia expressá-las? E, em que medida seus inventores estariam comprometidos pelo meio onde se inseriam, até onde poderiam ir ou não, no que tange uma certa expressividade ou intangibilidade da linguagem? Aqui chegamos a um dos aspectos que me pareceram interessantes: às qualidades do anonimato, da anonimidade que protege certas formas de existência, e lhes dá abrigo.

Pensemos na literatura. Escrever anonimamente não aproximaria quem escreve de seus precedentes ancestrais, sejam eles vividos individualmente na infância ou ainda coletivamente no que vulgarmente chamamos de pré-história? Uma vez que se aproximaria a linguagem de uma pré-linguagem em vias de se expressar para além do que se comunica numa primeira via de sentido?

Lembro ainda dos textos de Louise Bourgeois, da sua afirmação da infância e do inaudito em sua obra. Sobre uma tal influência disse: “Toda a minha obra nos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância. (...) minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama”.⁹ A afirmação contém o enigma de toda a sua criação, porém não diminui o caráter potencial da obra e nem a reduz aos fatos autobiográficos. Pelo contrário, se pensarmos em apenas um caso, de tantas obras impressionantes que deixou, *Mamam* (Fig. 11 e 12), podemos percorrer um conjunto de cidades revisitadas em perspectiva tão diversa diante dela. *Mamam* vai unindo, como numa teia, a sua *Sociedade Anônima*, por onde passar.

Trabalhei a partir da exposição de Louise Bourgeois no MAM-Rio em 2011, acompanhei e orientei visitas de grupo e pude observar os efeitos que suas obras produzem. Elas são irredutíveis a leituras, constituem verdadeiramente uma comunidade sensível, próxima daquela que conduz a infância, que em si constitui não apenas uma leitura de mundo, mas o próprio mundo. Algo que Bourgeois transportou e transferiu na sua trajetória criadora.

⁹ BOURGEOIS, L. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. Escritos e entrevistas 1923-1997. Trad. Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. Página de rosto.

A infância torna-se presente através da memória inconsciente, se pensarmos no conceito freudiano, ou involuntária, se pensarmos em Proust e Walter Benjamin, e influencia de forma anônima a criação artística.

Certos autores, como os que acabo de citar, sabem disso e fazem questão de o lembrar. Esse também é o caso de Richard Serra quando narra uma lembrança da infância diante de um enorme cargueiro naval. Podemos vislumbrar o quanto essa experiência deve tê-lo impressionado, pelo que nos impressionam as suas esculturas hoje, tanto pela escala, quanto pela experiência vertiginosa numa densidade visual. Numa entrevista quando lhe perguntaram algo a esse respeito, Serra respondeu:

- O senhor costuma contar como ficou impressionado na infância, quando seu pai o levou à inauguração de um navio. Há algo que o impressiona dessa forma hoje?

- Não, acho que aquilo foi uma epifania infantil. Fiquei impressionado outras vezes quando era um pouco mais novo. Eu ia à praia todos os dias para andar na areia. Eu andava cinco quilômetros. E fazia o mesmo percurso de volta, tentando seguir minhas pegadas que o mar não tinha apagado. E notei que, quando andava para um lado, o mar ficava à minha esquerda. Quando voltava, a água ficava à direita. Mesmo que seguisse as pegadas, a decisão de andar para um lado ou para o outro criava um mundo completamente diferente. Eu era muito, muito novo, voltei para casa assustado e disse à minha mãe: “Há algo muito estranho na praia”. E ela perguntou o que era. Eu disse: “Se você anda para um lado, a praia é uma, mas, se você anda no outro sentido, é uma praia completamente diferente”. Ela disse: “Está tudo bem, Richard”.¹⁰

A sabedoria da infância impressiona as lembranças de Serra. O pai trabalhava em um estaleiro de navios e perto do mar o artista obteve experiências de imensidão e vertigem, da negritude da noite até a altura de um navio, são coisas que o marcaram para sempre, e podemos afirmá-lo com base nas suas obras. As lembranças de infância, mesmo aquelas anteriores à aquisição de linguagem parecem regressar e fazem questão de marcar a sua sensação, mais tarde transformadas em obras e experiências estéticas (Fig. 13 e 14). A “anonimidade” do que se experimenta mantém-se e gostaria de pensar nela, indo para além de obras marcadamente tridimensionais como as de Bourgeois e Serra e chegar até outras coisas além das obras de arte.

Das histórias do anonimato ou da anonimidade encontramos várias fontes interessantes. Entre elas, um historiador português chamado Martinho Augusto da Fonseca, que em 1896 terminou um amplo estudo intitulado *Subsídios para um Dicionário de*

¹⁰ Leia mais: <https://oglobo.globo.com/cultura/um-dos-maiores-artistas-do-seculo-xx-richard-serra-expoe-no-rio-12610795#ixzz5MNPb7rs>

*Pseudonymos*¹¹ de escritores portugueses. Trata-se de um levantamento exaustivo realizado pelo bibliófilo, interessado em auxiliar a pesquisa da literatura portuguesa. É surpreendente o número de entradas. Só no primeiro volume são mais de 1200.

Outros estudiosos do anonimato nos mostram o que permanecia escondido, como fez o professor John Mullan¹² em *Anonymity – A Secret History of English Literature*¹³ ao realçar alguns motivos do anonimato, voluntário ou forçado, como também suas formas, quantidades e gêneros; ou ainda, as considerações do filósofo e crítico literário Terry Eagleton vão de encontro a uma permanente atualização da *anonimidade* presente na literatura. Segundo ele, o anonimato fundaria a própria literatura.

Eagleton diz que “Faz parte da natureza de um texto escrito o fato de conseguir se manter sozinho, livre de seu progenitor, podendo dispensar a presença física deste.”¹⁴ Neste sentido, ele continua: “todas as obras literárias são anônimas, mas algumas são mais anônimas que outras.”¹⁵

Ora, se algumas obras são mais anônimas do que outras, por que o seriam? Por quais motivos, ao longo dos tempos, certas obras precisaram do anonimato para poderem ser escritas e lidas? Parece que sem a garantia do anonimato muitas obras não existiriam, mas ainda correriam o risco de censura e destruição. Autores e obras, muitas vezes foram perseguidos e por isso não saíram da condição anônima¹⁶. Por outro lado, muitas obras se salvaram justamente por isso, porque permaneceram bem guardadas.

Certamente Eagleton teria muito a conversar com outro filósofo, como Michel Foucault que, por sua vez, em 1980, em defesa da liberdade das obras filosóficas, concedeu uma entrevista a Christian Delacampagne, na condição desta ser publicada mantendo o anonimato do entrevistado.¹⁷ E, sobre o que motivava essa proposta o “filósofo mascarado” adianta:

Por que lhe sugeri que utilizássemos o anonimato? Pela nostalgia do tempo em que, sendo de fato desconhecido, o que eu dizia tinha algumas chances de ser entendido. Com o leitor eventual, a superfície de contato estava sem rugas. Os efeitos do livro

¹¹ AUGUSTO DA FONSECA, M. *Subsídios para um Dicionário de Pseudonymos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1972.

¹² Tem vindo a estudar especialmente os séculos XIX e XVIII na literatura inglesa.

¹³ MULLAN, J. *Anonymity – A Secret History of English Literature*. London: Faber and faber, 2007.

¹⁴ Cf. Folha de S. Paulo, Caderno Mais, 07 de setembro de 2008. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0709200814.htm>

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ O número de autores que destruíram quase toda a sua obra ou o desejaram, como é o caso de Kafka, é muito vasto. Vale ressaltar a esse respeito a obra de Enrique Vila-Matas: *Bartleby e companhia*.

¹⁷ Grifos nossos. Cf. "O filósofo mascarado", em entrevista concedida a C. Delacampagne em fevereiro de 1980. *Le monde*. No 10.945, 6 de abril de 1980: *Le monde-dimanche*. ps. I e XVII. In: *Dits et Écrits*: Éditions Gallimard, 2001, 1980 pp. 924-25.

surgiam em lugares imprevisíveis e delineavam formas nas quais eu não havia pensado. O nome é uma facilidade. Vou propor um jogo: o do "ano sem nome". Durante um ano, editaríamos os livros sem o nome do autor. Os críticos teriam que se desvencilhar com uma produção inteiramente anônima. Mas devo estar sonhando, pois talvez eles nada tivessem a dizer: todos os autores esperariam o ano seguinte para publicar seus livros.¹⁸

Foucault apresenta-nos a nostalgia de uma anonimidade que protege o leitor da autoridade do autor. O que lhe possibilitaria, a ele leitor, maior liberdade no encontro do texto, do que ele mesmo pensaria a respeito, uma espécie de autonomia independente da reputação ou polêmica daquele que escreve. Trata-se de uma Sociedade Anônima que une o autor ao leitor pelos vínculos que constituem o que chamamos de uma obra. Essa obra, sujeita a um nome, fica subjugada ao mesmo, ou seja perdem-se alguns desses vínculos que estão para além do nome.

Foucault acrescentaria que escolheu o anonimato não para criticar este ou aquele, coisa que aliás não lhe interessava, mas para que o leitor eventual - aquele que lhe interessava -, pudesse avaliar a veracidade ou falsidade do que é dito.¹⁹ Portanto, estas palavras conectam-se com as últimas, reunidas no curso sobre a *Parresía*, a que postumamente se chamou *A coragem da verdade*²⁰.

Tratava-se de um “jornalismo radical”, que desse conta do que *de tão próximo se não vê*. Um jornalismo que nos mostrasse o que as palavras precisam aprender a dizer, com a coragem de agir -sabendo disso- sobre a sua plena atualidade, já que a existência não tem outro tempo que não esse. Portanto, assim como um certo dia no alto de uma montanha Zaratustra disse: “- Olhe para este instante”, também Foucault um dia sugeriu olhar mais atentamente e descobrir o que sempre esteve ali. Sem se fazer notar, sem que se tenha a coragem de ver e proferir uma voz que permita expressar o que não estava sendo visto e nos interessaria ver. A existência individual e coletiva aparece tão distraída que seria necessário parar e olhar de novo com mais atenção.

Seria o caso de descobrir coletividades anônimas, um exercício a que chamarei *Sociedade Anônima*. Em primeiro lugar, enquanto lugar de experimentação e de sensibilidade estética e, em segundo lugar, para estabelecer uma distância da apropriação capitalista do conceito, com o mesmo nome.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Idem*. Cf. o texto citado.

²⁰ FOUCAULT; M. “A coragem da verdade”, IN: *O governo de si e dos outros*; Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

No caso capitalista, o conceito foi concebido para proteger o capital de investidores financeiros através do anonimato. Trata-se, por isso, de criar uma distância crítica sobre uma apropriação dessa natureza. O nosso capital é outro.

A história do nosso capital aproxima-se de criadores e pensadores como Duchamp que afirmava: “O meu capital é o tempo²¹”. Um tempo de ócio contrário àquele que quer transformar toda a energia em produção financeira.

Por outro lado, como diz Duchamp, transformar o tempo em capital corresponde a rever as prioridades vitais e investir a energia pessoal e coletiva de acordo com o que respeita as suas escolhas e necessidades vitais. Ou seja, em favor da vida e não da sua instrumentalização a favor de uma abstração econômica/financeira. É a partir daqui que podemos estabelecer outra abordagem para a visão e a visibilidade do que pretendo notar através das experimentações artísticas neste exercício propedêutico.

Neste caso, uma história do anonimato contaria também uma história do feminino, já que a feminilidade participa na particularidade de se esconder, uma cumplicidade voluntária e involuntária. Não podemos esquecer que muitas vezes as mulheres foram esquecidas e continuam sendo desconsideradas e, se não apareceram, foi porque o “jornalismo radical” enunciado por Foucault ainda está para chegar. Mas, acredito que ao fazer notar uma *Sociedade Anônima* enquanto comunidades e sociedades sensíveis, a condição feminina se fará notar – abrindo o espaço da feminilidade enquanto força criadora, mantenedora de vida, coletora e restauradora, vivificante -como Ísis²² reúne os restos para fazer renascer o que antes estava desmembrado: a própria condição de visibilidade.

²¹ Sobre este tema ler: MOTA, V. *O Plano de Duchamp*. Revista AnaLógos, Rio de Janeiro, v. 16 –2016, p. 173-183.

²² Na herança mitológica egípcia, Ísis após a morte e o desmembramento de Osíris, espalhado pelo planeta, sai reunindo os seus pedaços tendo em vista a sua ressurreição e descendência. Dessa reconstituição, obra sua, nasce Hórus, remissão à luz do sol e ao ouro que reflui a luz do sol. O sol é a própria condição de visibilidade encarnada em Hórus, o filho do deus morto e ressuscitado pela mão de sua mãe e, nesse caso, fruto do seu amor incondicional que restitui a vida. Este mito é o que dará lugar a uma usurpação cristã posterior que transformará a trindade de Ísis na Santíssima trindade que de feminino tem apenas o nome uma vez que é inteiramente masculina (pai, filho e espírito santo). De um pai que entrega o filho à morte para depois o tornar uma figura abstrata, enquanto Ísis faz o contrário, faz reencarnar uma entidade abstrata (Osíris morto e fragmentado) num filho que rerepresenta a coragem e enfrenta o seu inimigo Set (seu tio e assassino de seu pai) e assim ganha o trono e recompõe a ordem no Antigo Egito.

1 A ANONIMIDADE COMO LUGAR DE EXPERIMENTAÇÃO

1.1 Pessoas anônimas com nome

A filósofa e psicanalista Lou Andreas Salomé publicou a sua primeira obra anonimamente. A escritora revolucionária, como tantas outras mulheres, artistas e livres pensadoras, foi obrigada a encontrar um outro caminho para ser lida, escutada, respeitada, enfim, para viver.

O gênero masculino, predominante ao longo de, pelo menos, mais de dois mil anos, torna-se neutro, na medida em que se torna despercebido como tal. Confortável, na sua dominância, naturaliza a força convencional e aproveita-se dela “naturalmente”. Já o feminino, uma vez posto em um plano secundário, torna-se anônimo, a fim de sobreviver.

Quero deixar claro que não se trata aqui de defender uma tal evidência, mas de reconhecê-la no horizonte histórico que nos foi legado e que merece ser questionado. Trata-se de tornar sensível a importância do anonimato como lugar de acontecimento, como o universo das sobrevivências, que assim, nessa condição, ganharam fôlego para perfurar o espaço normativo dominante. Não farei uma pequena história do anonimato, como outros autores já citados tão bem fizeram, mas um recorte duma pequena história da *anonimidade*. Uma pequena história das invisibilidades e das particularidades características da *anonimidade*, seja feminina ou outra, daquilo que ousa existir e, ao mesmo tempo, passa despercebido. E, não tendo predominância, contudo, se reflete determinante na sensibilidade. Determinante para a arte e para a vida, assim como o é para as crianças que, atentas, esgravatam no chão à procura de pequenas relíquias, preciosidades somente para si mesmas e que conservam como grandes descobertas, seus tesouros.

A *Sociedade anônima* (SA) dá lugar a coisas sem nome e outras interligações sensíveis.

É preciso deixar claro que muitas vezes se citam nomes. Nomes de coisas que se juntam anonimamente a fim de sobreviverem conjuntamente e o nome daqueles que, de alguma forma, se aproximaram da *anonimidade* para se fazer sentir.

Muitas vezes a conjunção de uma coletividade de vozes ganha nome, como no caso de Homero, aquele que ainda permanece incógnito e coletivo, ou como o narrado em seu nome,

na *Odisseia*²³, Ulisses torna-se Ninguém, astutamente, a fim de se salvar. Por isso, não evitarei citar os nomes de todos e todas aquelas pessoas, coisas, conceitos, para que uma *Sociedade Anônima* se dê a ver e a sentir, se faça notar mais ampla do que aquela que ficou cunhada na era capitalista²⁴. Haverá mundo por vir, mais mundos sensíveis para sentir, se deixarmos o olhar seguir um acaso, uma atenção às mínimas coisas. Por quê? Porque às vezes, por um acaso, alguma coisa requer observação e por ela é-se levado a parar, ganhar tempo -capital vital. Seja uma paragem voluntária ou involuntária, torna-se impreterível abrandar e perguntar sobre coisas como as que deram origem à filosofia e à arte.

No século XXI cresce a ilusão de que urge dar respostas; a toda a hora se quer dar respostas, mas a quê? Quais são os anseios que levam a procurar resposta, ou quais as perguntas? Quais serão as perguntas do nosso tempo?

Por vezes, é preciso criar estratégias para não ser obrigado a responder. Trata-se de uma resistência necessária para a vida e para a arte.

Traduzir a si mesmo, mil perguntar ao entardecer (Fig. 15) é um conjunto de experiências que reúne uma *Sociedade Anônima* de perguntas sem resposta. Perguntas que querem ser perguntas e ecoar como perguntas. Elas levam a outras e a outras. Trata-se de uma peça visual e uma experiência coletiva de que falarei mais adiante.

Dei conta, após anos de produção ininterrupta, que era impreterível abrandar e questionar a orientação na produção artística. Especialmente uma que fosse ecológica, mais terapêutica que produtiva. Atravessei algumas mudanças e notei que a minha capacidade de observação aumentava ao ritmo do abrandamento.

A *Sociedade Anônima* nasceu pelo desejo de entender “micrologicamente” a vida e sua realização material, o que nela decorria sem que fosse notório quando se vive preocupado com a produção.

Este projeto é, tão somente, uma maneira de dizer o mínimo, um mínimo coletivo, desinteressado, fugaz, sobre modos de vida em outras sociedades possíveis, além de uma massificação humana. Consciente de que essa amálgama informe a que chamamos humanidade tudo toma para si. E, simultaneamente, tudo lhe escapa.

Em vez de respostas comecei a coletar perguntas e a encontrá-las não só na arte como também na natureza, por vezes misturadas, por vezes aliadas, em sociedades outras, no

²³ Homero. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.

²⁴

sentido de uma dádiva²⁵. Trata-se de um intercâmbio de questões, comuns, por vezes, de caráter simbólico e reciprocidade entre pares, de forma gratuita e sem objetivo pré-definido.

Neste quadro de *Pessoas anônimas com nome*, penso inevitavelmente em algumas conhecidas como a poeta portuguesa Adília Lopes, que reúne em sua obra poética o que poderia chamar de sociedade anônima.

No Posfácio de *Antologia*²⁶, Flora Süssekind salienta exatamente esse aspecto grupal em que personagens reais, ficcionais, históricos, familiares, pessoais são poeticamente projetados. Neste caso, eles tornam-se comunicantes de um conjunto, mais ou menos subjetivo, dando conta do que de Adília se vai inventando, desenhando, cristalizando enquanto um nome, um modo de ser, que condiz com uma busca poética e prefigura o que chamamos de Adília Lopes, sem no entanto a fechar. Por isso, no universo de Adília se aglomeram tantos personagens e histórias, algumas anônimas, como bem viu Süssekind:

Como as que, fechadas a sete chaves, comiam bombons, como a mulher velha que “nunca se vê nua ao espelho”, a acrobata coxa, de pulso partido, que foge com as aranhas, a pessoa que fazia pudins demasiadamente complicados para convidados que nunca apareciam, parecendo reforçar uma perspectiva e uma mitologia exclusivas, singulares.²⁷

Trata-se de uma mitologia coletiva singular e não de um mito pessoal, que é invocado para que a Adília Lopes possa surgir a pouco e pouco. Trata-se ainda de um nome engendrado ficcionalmente para dar lugar a uma mitologia que reflete o universo pessoal, o ambiente de trocas materiais e simbólicas que se orientam poeticamente. É assim que os personagens, que tanto poderiam ser os seus vizinhos lisboetas, quanto familiares desaparecidos, ou outros desejados, podem conviver no entrelaçado de um poema. Süssekind salienta ainda que:

Se os efeitos mais imediatos dessas mini-histórias e anedotas domésticas acopladas aos poemas seriam, a rigor, então, um pacto de intimidade, um movimento de aproximação estratégica ao leitor, ou a afirmação, por via ficcional, de um domínio lírico-subjetivo, há igualmente, um “afastamento figural” (para empregar a expressão de Dominique Combe), característico ao método enunciativo de Adília Lopes, que parece servir-lhes de meia-trava.²⁸

Suponho que essa meia-trava seja exatamente um estranhamento que acomete a leitura dos poemas de Adília, no que tange a um questionamento: será que foi mesmo assim?; ela está dizendo isso mesmo? Quem faria algo assim? Eu conheço? Isto fez-me lembrar algo, etc.,

²⁵ Sobre a dádiva como origem de sociedades arcaicas, ler o estudo valioso de Marcel Mauss, In: MAUSS, M. *Ensaio sobre a dádiva*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

²⁶ LOPES, A. *Antologia*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

²⁷ *Idem*. p. 206.

²⁸ *Idem*. p. 206.

etc.. Nisso, o leitor se distancia reconhecendo o ineditismo de um enunciado que se torna carismático de um estranhamento longínquo que atravessa os tempos, e que pode vir desde o século XIX ou XVIII. Pois é assim que este universo referencial particular se dá a ver, a ler, a imaginar “uma espécie de ilusão vivencial”²⁹, e no entanto, como diz Süsskind:

Nesse processo de figuração, propositadamente cheio de “era uma vez”, de indagações sobre paisagens “a sério ou a fingir”, sublinha-se o seu caráter imaginário, fabricado. E, recompõem-se, simultaneamente, as distâncias: “lembrei-me| de uma coisa que a minha avó dizia| da minha janela à tua| vai o salto de uma cobra”. Pois o simples dado extratextual, reiterado com frequência, porém, nos seus textos (“não me chamo Adília”, “minha biografia foi-se”), de que eles são assinados por um nome autoral fictício, além da autoficcionalização do seu nome real (“de Zé a Maria José”] recusei a Zézinha”, “Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira| freira poetisa barroca) já funcionam como estratégias simultaneamente contra ficcionais (porque se expõe o seu mecanismo de fabricação de enredos) e antilíricas (porque o eu lírico se transfere do plano de enunciação para o da ficção), indícios capazes de auto-evidenciar o território misto, instável, entre a figuração poética e a narração, o lírico e o épico, entre forma enunciativa e estrutura ficcional, em que se move a escrita poética de Adília Lopes.³⁰

A citação traduz bem a manta de retalhos que Adília cose singularmente, a um tempo e um ritmo que lhe chamamos próprios e que, traduzem eles mesmos o universo coletivo, anônimo e secreto, até que Adília lhes toque e chame para uma história narrada na primeira pessoa, já que, digamos, é ela quem os vê, os personagens, antes mesmo de transformá-los naquilo que lhes dá forma escrita.

Ainda sobre os nomes, a invenção do nome parece bastante comum a escritores e artistas. De alguma forma, a busca por um nome tenta adequar-se ao universo vislumbrado na atividade poética que, se enuncia enquanto coletividade, o que também podemos chamar de sociedade anônima.

Esta sociedade seria o entrelaçamento característico de uma determinada forma poética, seja ela assinada ou não. Mas, vale citar alguns casos. A já referida Lou Andreas Salomé aparece como uma espécie de síntese de Louise Gustavovna Salomé. E, já agora, o poeta Rainer Maria Rilke, cujo nome completo era René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke, adotou o nome pelo qual ficou conhecido por sugestão de Lou (sua amada).

George Sand era a francesa Amantine Dupin, uma das autoras mais prolíficas de sua época. Ela escrevia contos de amor e de diferenças de classe, criticando as normas sociais. E também escreveu textos políticos e peças que encenava.

Para serem “levadas a sério” em uma sociedade amplamente discriminatória de aparência masculina, Charlotte, Emily e Anne Brontë decidiram adotar pseudônimos

²⁹ *Idem.* p. 206.

³⁰ *Idem.* p. 206.

masculinos para lançarem uma coleção de versos que escreviam. Mais tarde viriam a publicar como *Jane Eyre*, *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Agnes Grey* – assinados por Charlotte, Emily e Anne, respectivamente – e, não só foram bem recebidos, como também ganharam título de “clássicos”.

Com mais de 80 obras publicadas, Agatha Christie, a magnânima escritora de romances policiais da literatura, autora de doze peças de teatro, quis se aventurar por universos diferentes daqueles habitados por Hercule Poirot e Miss Marple e assinou seis romances de época com o pseudônimo de Mary Westmacott, publicados de 1930 a 1956.

No Brasil, no *Dicionário Literário Brasileiro*³¹, de Raimundo de Menezes, há registro de quase dois mil pseudônimos de escritores brasileiros, pelo menos até 1978. Cito alguns: Victor Leal, é o nome de quatro escritores: o poeta Olavo Bilac, o romancista Aluísio Azevedo, o dramaturgo Coelho Neto e o jornalista Pardal Mallet. Machado de Assis, podia assinar como Dr. Semana, Boas Noites e Bruxo do Cosme Velho.

O grande marco da literatura brasileira almejava liberdade para poder criticar fazendeiros poderosos, defender o fim da escravidão e analisar os costumes da época. A lista de alternativas era imensa: desde a óbvia abreviação MA até nomes como Job, Platão, Manassés, Eleazar e Malvolino.

Chico Buarque, assinou, com graça, como Julinho da Adelaide. Já cansado de ter suas canções barradas pela censura da ditadura militar nos anos 70, Chico assumiu esse outro nome e lançou músicas que fizeram muito sucesso como “Jorge Maravilha” e “Acorda Amor”. Chegou a dar uma entrevista para o jornal *Última Hora* como se fosse Julinho e ainda falou mal de Chico.

Citei pseudônimos, mas valeria lembrar dos heterônimos de Fernando Pessoa. O poeta arquitetou (astrologicamente) uma *Sociedade Anônima* imensa e assumiu dezenas de heterônimos. Um heterônimo não remete exclusivamente a um nome, mas a uma entidade, uma personalidade poética, com biografia e características singulares. Assim, cito apenas os quatro mais famosos: Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e o semi-heterônimo Bernardo Soares (autor do *Livro do Desassossego*).

Antes de falecer em 1935, Pessoa despediu-se de suas *personas* – Alberto, por exemplo, foi-se em 1915, vítima de tuberculose quando tinha 26 anos. Vale lembrar os

³¹ MENEZES, R. *Dicionário Literário Brasileiro*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1978.

estudos que José Gil³² tem empreendido sobre o vastíssimo conjunto da obra e o do entrelaçamento dos heterônimos.

Fernando Pessoa perdura como múltiplo e ainda assim garantiu a sua anonimidade. Muitos escritos continuam sendo descobertos e tantos outros nunca o serão. Contudo, tratando-se das palavras, exímio mestre de as cultivar, Pessoa soube mantê-las escondidas quando necessário. Ainda assim, arrancou ao indizível uma obra magnânima que afia a sensibilidade de quem nela se deixa mergulhar.

Encontrei uma boa reflexão sobre o indizível em “O terceiro incluído”³³ da filósofa portuguesa Maria Filomena Molder, sob o signo de “breves meditações sobre o dizível e o indizível”. Ali, Molder torna sensível a anonimidade entre os intervalos das palavras. Ela pensa na extraordinária capacidade da linguagem ser linguagem e portanto no erro de pretender que ela seja uma qualquer outra coisa. Como ela diz, nem homem, nem mulher, nem pedra, nem árvore, nem uma coisa, nem uma estrela. A linguagem em si linguagem diz, no desejo de dizer, linguagem. Portanto, concordamos inteiramente. As coisas não perdem a anonimidade porque interpelam o nascimento da linguagem, continuam a ser coisas, tal qual.

A *Sociedade Anônima* não é o elogio do inaudito, mas o que faz dizer, o que quer dizer, já diz de forma anônima. O elogio é para o que mantém a relação produtiva com a linguagem, a que Walter Benjamin chamou de *ainda não expresso*. O que está despercebido, ousa ser encontrado e conhecer a linguagem. Molder vai mais longe, e toca-o:

Por isso, mistério é que haja o dizer, não o indizível. O indizível aponta para uma tensão que o dizível transporta, não é um estranho à palavra, pelo contrário, a palavra concentra e guarda, às vezes petrifica de tão glorificado, um movimento, uma promessa, uma inquietação, inerentes a ela mesma e a que só ela pode acudir, que só ela pode engendrar. Indizível tem a ver com um desejo nunca satisfeito que nos faz correr, tem a ver com o que está entre todas as palavras, alguns chamaram-lhe o anônimo, o que espera o nome, o que se furta ao nome, o que joga inteiro com a nossa palavra e brinca com ela como um animal que se faz rogado, que quer e não quer ser tocado; outros chamaram-lhe anjo, o que é mandado em missão, o intermediário. Poderíamos ainda supor que o anônimo que espera pelo nome conhece graus e hierarquias terrestres e celestes, fundindo-se no seu ponto supremo, talvez *a noite a olhar-nos aos três*, de que nos fala Manuel Gusmão.³⁴

O que espera o nome e permanece ainda em silêncio, não necessariamente quer ser imediatamente nomeado, mas toma o seu próprio tempo, requer uma maior atenção à linguagem, sensibiliza previamente os limites da linguagem que nascerá também uma outra

³² Sobre a construção astrológica, literária e filosófica vale a pena conhecer a obra do filósofo português José Gil. Para mais ler: GIL, José. *Devir-Pessoa*. In: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: PUC-SP, 2010; e ainda sobre a unidade dos heterônimos: GIL, José. *Cansaço, tédio e desassossego*. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

³³ MOLDER, M. F. *Cerimónias*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

³⁴ *Idem*. p. 149

vez. Se durante a noite a maçã é vermelha só o posso dizer ao amanhecer. E, assim, a cor da maçã dá-se também anônima.

Pessoas anônimas com nome estende-se a diferentes formas de sobrevivência que abordaremos sob algumas outras experiências para além da literatura. Então, trata-se de notar o que subjaz discretamente em sua forma de existência e ainda não tomou parte de uma linguagem já cansada de existir repetitivamente. E, a pergunta se coloca: como detectar isso que chamo *Sociedade Anônima* e supostamente sensibiliza a criação e a vida?

1.2 O que se perdeu pode ser encontrado? - *Sobre a fotografia e o espanto*

1.2.1 O encontro

Certo dia, num mercado de pulgas em Lisboa, encontrei um álbum de fotografias. Não era a primeira vez que me cruzava com um objeto tão íntimo e, simultaneamente, anônimo³⁵. Apesar das dúvidas, comprei-o certa de que ele me estava destinado.

Este álbum, que mais se assemelha a um pequeno caderno de notas, tem cerca de 95 anos e está comigo há dois. Trata-se de um objeto particular (Fig. 16 a 19).

Este caderno de cor parda, tem na capa um ornamento, um relevo floral lateral, também escuro, as folhas estão reunidas por um fino cordão de seda, de cor indecisa entre o amarelo e o dourado. Este fio delicado une as páginas, rematadas por um laço. Nunca o desamarrei. Nem pretendo fazê-lo. O que pretendo é abrir este pequeno livro de fotografias, de vez em quando, para observá-lo e ver o que nele se faz durar.

Esse encontro trouxe um sentimento dúbio, uma mistura de tristeza e espanto. Estou certa de que tal mistura de sentimentos me levou a escrever a respeito desse objeto perdido.

Perdido e encontrado anonimamente, em silêncio e em meio a uma multidão, me impeliu a guardá-lo, a demorar-me sobre ele e, agora, a compartilhá-lo. Creio que a tristeza vinha pelo pensamento da perda e abandono de oitenta e cinco pequeníssimas fotografias, da morte que anunciavam. O espanto eu não sabia se era por causa do objeto como um todo, se pelas partes, que noticiavam a infância de uma desconhecida que despertava em mim

³⁵ Por diversas vezes pude coletar e reutilizar objetos assim, em várias intervenções artísticas, objetos e exposições de arte tanto em Portugal quanto no Brasil, mas não era isso o que agora me detinha.

lembranças esquecidas, ou se pelo inusitado da situação, afinal não andava à procura de nada em especial.

Estes sentimentos se misturavam e, por vezes, se destacavam. Além disso, este objeto surpreendia-me já que se aproximava dos temas que andava a trabalhar há vários anos: a infância, a nostalgia, a anonimidade. O seu conteúdo desafiava-me a abrir o álbum e a falar a respeito do que eu via. Já tentei escrever outras vezes e faço-o agora com um cuidado que ele me inspira.

Data de 1923. O objeto que me acompanha a que chamarei álbum, livro ou caderno de fotografias, tem algo sobre o nascimento de uma menina desconhecida. Sobretudo os primeiros dois anos de vida aparecem especialmente documentados. Embora apareçam nomes as figuras fotografadas tornaram-se anónimas.

No anonimato, as relações familiares sobressaem e o afeto é tornado sensível através deste objeto que conserva o espanto das primeiras fotografias. Embora em 1923-25, datas assinaladas na impressão destas fotografias, o daguerrótipo completasse já quase cem anos, o ato fotográfico permite pensar no espanto das imagens, no interior de uma caixa que reúne expectantes e curiosos à sua volta e os observa sem pudor. Este ato torna visível uma certa esperança nos registros que se efetuam, aqueles que poderão atravessar um tempo maior do que o dos viventes.

Embora estes objetos, inertes, sejam animados pela luz do sol e saís de prata uma vez envoltos em emulsão sensível, eles aproximam-se da vida e de certa forma atravessam-na material e imaterialmente, afetivamente.

Lembro-me do célebre texto *A pequena história da fotografia*³⁶ quando Walter Benjamin pensava no assombro das primeiras fotografias, especialmente as anónimas, uma vez que elas mantinham o espanto do surgimento do aparelho fotográfico e das primeiras imagens. Mas, pergunto-me se não seria sempre assim quando se trata de fotografar a infância. Ao documentar a infância, o fotógrafo não aproximaria o ato e o fotografado de uma infância perdida e reencontrada na aparição fotográfica?

Este álbum, não muito distante da incursão da fotografia na vida comum, mostra-nos também a sua incorporação na vida familiar. Um século de distância o separa dos Daguerre, que tinham realizado a proeza da fixação da fotografia e ela já podia ser experimentada de um modo familiar. Pelo menos, entre algumas famílias burguesas que podiam reunir-se em torno

³⁶ BENJAMIN, W. *A pequena história da fotografia*. In: A modernidade. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

de uma câmera que agora as mirava num desaparecimento prenunciado. Algo que seria contrariado pelo registro da criança recém-nascida.

Este álbum levaria alguém a juntar pequenas imagens, impressas diretamente no papel que tenho agora em mãos e mantêm as marcas da revelação fotográfica, inclusive das suas impressões digitais. Diria que foram revelações e impressões caseiras. Falta uma foto em uma das páginas e calculo que a última fotografia tenha sido feita antes da pequena ir à escola pela primeira vez. A contracapa conserva uma inscrição com uma dedicatória para a menina cujo diário acompanhará. Ele existe numa espécie de promessa. Promete acompanhá-la.

Nesta espécie de diário documentado, aparecem outras crianças, possivelmente os irmãos da pequena menina e alguns amigos, uma fotografia foi arrancada da penúltima página. Notam-se diferenças de registro das imagens, umas fotografias têm um tamanho maior e provavelmente foram captadas por outra câmera. A última delas provavelmente foi realizada em um estúdio sem apetrechos, apenas a menina e seu vestido novo aparecem registrados.

Não se sabe se a pessoa que fotografou e reuniu este livro de fotografias aparece nas imagens ou se ela permaneceu anônima. Deste lado da câmera, o lado dos observadores anônimos.

Estamos do lado de quem fotografava e podemos vislumbrar o processo de espanto inerente à fotografia e o que a motivou, desde a aparição inicial até ao surgimento do fenômeno fotográfico, aquela aparição temporalmente distante, que se revisitará através deste caderno. Ele está à deriva.

A fotografia traz notícias de lonjura e de proximidade dos retratados. E, noventa e cinco anos depois, estas fotografias apresentam-nos a anonimidade, a transitoriedade, uma distância intransponível: a desapareção dos retratados e o objeto que os desoculta ao mesmo tempo que comprova este processo de desapareção e anonimidade. Espanta a durabilidade material da fotografia diante da brevidade dos retratos. Por sua vez, o retrato, sem os retratados, torna-se assombroso. A anonimidade traz-lhes visibilidade diante da invisibilidade, sensibiliza.

A anonimidade apela aos detalhes. Atenho-me em alguns.

Tudo gira em torno do nascimento desta menina. A comunidade de adultos e de outras crianças mantêm-se ao seu redor, o que a coloca no centro da atenção e por sua vez no conjunto fotográfico. Por sua vez, ela sorri. O sorriso evidencia o afeto por quem a fotografa. A cumplicidade entre si é notória. O espanto da criança é compartilhado pelo(a) fotógrafo(a). Os momentos de lazer, realizados ao ar livre, estão em evidência. Boas fotos combinam com a

luz do sol e este combina com a boa disposição daqueles que vivem em países frios, pelo que estão patentes. Uma forte ligação à natureza está também em evidência. A fotografia combina com a natureza e o descanso, um tempo de reunião para os passeios no campo, as idas à praia e esqui na neve.

Três cidades aparecem documentadas. Postdam, próxima de Berlim, conhecida como cidade dos palácios; Estugarda (capital do estado de Baden-Württemberg, situada às margens do rio Neckar) e Warnemünde, uma estância balnear no mar Báltico.

A família, possivelmente pertencente à burguesia berlinense, viajava para realizar atividades ao ar livre, gostava de acampar, reunia-se com os amigos e familiares em suas casas e piqueniques. No meio dela, as crianças e a educação delas aparecem destacadas e merecem atenções. Afirmando-o com base nas fotos onde as crianças têm o lugar central e estão aconchegadas pelos familiares que as acompanham a cada instante. As atividades pueris mantêm-se relevantes, cada uma em sua maior simplicidade, a brincar com uma boneca, à procura de conchinhas escondidas na areia da praia, a andar descalço no jardim, a apanhar flores, a sorrir e a chorar, os banhos de sol e mar. Várias crianças brincam, uma menina chora. Assim, o choro da criança destoa das restantes que povoam felizes as imagens e o ambiente pacífico que as rodeia. A pequena lacrimosa chama a atenção de quem a fotografa e, por isso, é possível também sentir o caráter inconsolável da fotografia.

1.2.2 Os alertas sobre a fotografia

1.2.2.1 Kafka

Lembro de um episódio de Kafka, não daquele paradigmático, em que ele mesmo era o fotografado quando criança, em um estúdio carregado de artefatos de época, uma fotografia sobre a qual outrora me detive³⁷, mas de uma conversa entre o escritor e o seu amigo recente, Gustav Janouch, narrado pelo mesmo:

Na primavera de 1921, duas máquinas fotográficas automáticas, recentemente inventadas no exterior, foram instaladas em Praga e reproduziram seis ou sete exposições da mesma pessoa em uma mesma cópia. Quando levei uma dessas séries de fotos para Kafka, eu disse, alegre:

³⁷ MOTA, V. Um caso fotográfico. In: Cadernos Benjaminianos, nº9, 2015. pp. 50-64.

- Por umas poucas coroas, qualquer pessoa pode se fazer fotografar de todos os ângulos. O aparelho é um conhece-te a ti mesmo mecânico.
- Você quer dizer um engana-te a ti mesmo –retrucou Kafka, com ligeiro sorriso. Protestei:
- Como assim? A câmara não pode mentir!
- Quem lhe disse? –Kafka inclinou a cabeça na direcção do ombro. –A fotografia concentra o olho no superficial. Por isso obscurece a vida oculta que reluz de leve através do contorno das coisas, como um jogo de luz e sombra. Não se pode captar isso, mesmo com a mais nítida das lentes. É preciso tactear com o sentimento para alcançá-la (...) Essa câmara automática não multiplica os olhos dos homens, apenas oferece a visão de um olho de mosca fantásticamente simplificada.³⁸

Curiosamente, esta conversa tem mais ou menos a mesma idade deste álbum de fotografias. Nela, Janouch está visivelmente impressionado com a máquina automática, uma novidade. Por isso, deve ter ficado um tanto desiludido com a recepção de Kafka, que ele admirava e rebate o seu entusiasmo contrariamente. Alerta-o para o que se ofusca na fotografia. Mas Janouch, um jovem sensível e empolgado não se deixa abater e procura entendê-lo e, por sua vez, Kafka tenta explicitar sua ressalva. A fotografia que bebe da mesma luz que a própria vida ofusca-a, ao simplificá-la através do aparelho que promete uma verdade. Essa verdade, na realidade, mais surreal do que aquilo que se promete com uma câmara automática, não se reduz ao automatismo nem à luz do que os olhos podem ver. Kafka sabe-o bem e ressalta-o quando diz que é necessário o sentimento para alcançar a “vida oculta que reluz de leve no contorno das coisas”. Atendendo ao alerta, podemos afirmar que a fotografia registra de forma simplificada o contorno das coisas mais luzentes e permite-nos lembrar, talvez, desse sentimento presente na vida de forma mais complexa e luzente, porém discreta, se quisermos, mais invisível.

Esta conversa que decorreu no máximo dois anos antes das primeiras fotografias neste caderno, de alguma forma, questiona-me sobre o que ali se terá obscurecido. Sobre a vida que reluz sob os contornos que a ela se sobrepuseram. Para Kafka as questões vitais não poderiam ser simplificadas e toda a espécie de simplificação suprime a vida. O seu *rosto de Jano*, como Benjamin gostava de chamar, mostra-nos que existem, no mínimo, duas direcções simultâneas e isto não simplifica, muito pelo contrário, apenas nos lembraria que não se vai encontrar um caminho apenas sob o que “está escondido no todo, as partes não as vemos”³⁹. Daí o alerta. Há que tomar cuidado com “verdades” que simplificam, sejam elas quais forem. Talvez por isso, a tentativa de transformar a vida em escrita sairia sempre fracassada, porém seria a que mais se aproximava, retrospectivamente, através da parábola. Para Kafka, uma narrativa

³⁸ JANOUCH, G. *Conversas com Kafka*. Trad. Celina Luz. Ed. Novo Século, 2008.

³⁹ Parte de um poema de Scholem, que Benjamin recebe a 19 de Julho de 1934 a acompanhar *O Processo* de Kafka que enviara ao amigo. Segundo comentário de J. Barrento; In: BENJAMIN, W. *Ensaio sobre literatura*. Trad. João Barrento. Porto: Porto Editora, 2016, p.398.

contém a complexidade da vida. Para ele “as palavras dos sábios frequentemente são apenas parábolas”, para muitos, sem utilidade para a vida, permitem assim aceder ao inexplicável que compõem a própria vida. Por isso, a máquina fotográfica não poderia, nem deveria prometer verdade, porque é disso que se trata, quando de forma publicitária se diz que não mente. Mas a fotografia pode trespassar a vida e fazer “voltar para trás”, na direção que orienta muitas das parábolas de Kafka, que procuram dar conta da matéria inexplicável que orienta a própria vida.

A infância parece ter lugar privilegiado nas fotografias guardadas neste caderno. O que nelas se obscurece é a ruína, o tédio e o rastro de morte deixado pela Primeira Guerra Mundial que “acaba” em 1918, mas se torna presente no ambiente e na expressão do rosto dos adultos que sobreviveram. A criança nasceu depois disso e no entanto tem de conviver com os escombros e o pior dos mundos possíveis. Mas, ali ela ainda não sabe sobre tal verdade que a circunda, sabe da vida que reluz na sua face oculta enquanto a experimenta. Assim, algo se mantém da fragilidade dos fatos distante do que os produz.

Kafka advertia ainda para aquilo que reluz, neste caso, eu diria, uma infância que brota alheia à devastação sublinha também na fotografia o caráter destrutivo deixado pelos seus precedentes. Por outro lado, para ela (infância) quaisquer restos serão novidade encontrada como um todo cujas partes desconhece e, nesse sentido, ela (a infância), como qualquer outro ser vivo, está nua diante da vida. Para a criança as conchas encontradas na areia da praia contêm toda a verdade que precisa para brincar numa duração temporalmente incontável. Por isso, pode repetir infinitas vezes a brincadeira, que depois será esquecida, uma vez que nada se fixa, porém se algo se perde, algo pode ser encontrado? A fixação, uma espécie de simplificação, presente na fotografia, também chamada de hábito, cultura, experiência, assemelha-se a uma perda de experiência para a qual um grande admirador de Kafka, Walter Benjamin também sempre alertou. Ele, quanto Kafka, procurava encontrar na escrita o que se perdeu, como a criança procurava pequenas conchas na areia da praia que sequer podia conhecer.

1.2.2.2 Benjamin

O modo como pequeníssimas coisas têm lugar privilegiado na infância pode reaparecer um dia mais tarde, como lembra aquele que escreve:

Quando se sentava à secretária, era como se alguém se tivesse aí instalado para viver. Mas era ele próprio que vivia assim no meio dos escombros, e tudo aquilo que trazia era logo integrado nessa construção, como fazem as crianças. E ainda como as crianças, que encontravam por toda a parte, nos bolsos, na areia, na gaveta, coisas esquecidas que esconderam aí, assim também as coisas se passavam com ele, não só nas idéias, mas também na vida.⁴⁰

O alerta de Benjamin é preciso: “Não te esqueças do melhor”. É o mote, presente no título, do pequeno texto onde encontramos o trecho citado. Kafka e Benjamin aproximam-se: embora frágil, aquilo que reluz pode retornar à memória e à escrita com o frescor da primeira infância. E, a meu ver, é ela que mantém a primazia neste álbum de fotografias e reúne em seu conjunto um maior número de detalhes. À semelhança dos insetos, a criança busca a luz, então ela é mestre das sombras, sabe se esconder, reaparecer e encontrar coisas há muito esquecidas. O que a move? Talvez o espanto.

1.2.2.3 Barthes

O espanto vital que tange a fotografia estará próximo daquele que vira Roland Barthes e se encontra no início do célebre texto *A câmara clara*, de 1980: “Vejo os olhos que viram o Imperador”⁴¹. Quanto ao que encontro neste caderno de fotografias e que me leva a pensar com espanto: -Vejo os olhos postos na infância e onde a infância pousa os olhos. Barthes diria ainda: “A Fotografia reproduz ao infinito o que só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.”⁴² Ao nos afastarmos do que se afirma no primeiro plano desta passagem, ou seja, de que a fotografia repete, percebemos que a repetição pode tornar invisível ao olhar desprevenido uma presença sempre presente, ou uma ausência sempre ausente, vendo bem, a fotografia inverte a ordem destes fatores e torna por vezes presente o que está ausente e ausente o que está presente. Mas, Barthes tinha um interesse crescente nas ambivalências fotográficas, como bem o enunciou no referido estudo e manteve-se interessado pela cultura fotográfica que crescia. Ela sim poderia

⁴⁰ BENJAMIN; W: *Imagens do pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004. p.227.

⁴¹ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. p.11.

⁴² *Ibidem*. p.13.

apresentar novos problemas e desafios para o que se implicava em termos perceptivos e que modificaria a cultura em seu conjunto, suas relações, impressões perceptivas e até fotográficas.

Podemos afirmar que uma cultura definiu no que passou, esqueceu e se recolheu numa certa anonimidade que persiste, invisivelmente. Mas, a cultura gasta-se pelo hábito, torna-se uma amálgama pela profusão de experiências saturadas que se sobrepõem e por imagens simplificadas, uma vez reproduzidas mecanicamente até ao esvaziamento que as substitui por simples alusões, espécies de *avatars* como podemos entender dizer hoje (imagens postais, catálogos, sites, blogs, álbuns digitais, *memes*) que, ininterruptamente, se acumulam e visitam em celulares e computadores portáteis, sem no entanto permitirem olhar para aquilo que faz olhar: a busca por aquilo que se perdeu, viveu outrora, espantou e subitamente desapareceu. Mas, alguma coisa perdura e de alguma forma pode permanecer anonimamente, como um caco de cerâmica, já puído, largado atrás de um velho móvel que, finalmente um dia, alguém encontrará e assim trará à tona uma memória relevante sobre a vida daquele que o descobre. Em certo sentido, a fotografia como a escrita, para Barthes, Kafka e Benjamin permite a junção das partes que contêm o todo sem no entanto atenderem a um fim, já que a tarefa dessa junção é ela mesma infinita. Contudo, aquela que para cada um dos autores mais se aproxima do exercício vital e da matéria que constitui a própria vida.

O todo sem as partes, torna-se enigma.

1.2.2.4 Frade

É relevante perceber como a fotografia se imiscuiu culturalmente a ponto de suas relações mudarem de forma paradigmática certas épocas. E, como se vai esquecendo o espanto. Não devemos deixar de notar como se orienta uma cultura no sentido do choque e da violência, ao que ninguém está imune, a auto-agressão da humanidade. Gostaria de insistir no movimento do espanto, contrário ao da violência.

Assim, vale ressaltar *Figuras do Espanto*⁴³ de Pedro Miguel Frade dedicado aos aspetos anteriores ao âmbito estritamente imagético da fotografia. E, ainda, ao que antecedeu a imagem fotográfica e o hábito que a tornou de certo modo invisível para olhos cada vez

⁴³ FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do espanto, a fotografia antes de sua cultura*. Lisboa: Edições Asa, Abril de 1992.

mais cansados de associar infinitamente imagens à memória de outras imagens. Foi por isso surpreendente para mim ler esta obra única, creio que por volta de 1998-99, quando iniciei meus estudos sobre a imagem fotográfica e aprendi a produzi-la analogicamente, desde o ato até à sua revelação e impressão fotográficas. A aparição da imagem invertida pelo viés da lente e o processo de revelação no estúdio é algo que está ainda na ordem do inaudito, da experiência da anonimidade. Existe uma certa solidão em um estúdio e que está inerente ao processo fotográfico, que participa do espanto, ao menos para mim, razão pela qual volto a esse processo algumas vezes.

Mas, atendendo à notável releitura histórica de Frade, um outro estudioso da fotografia, Maurício Lissovsky, faz uma boa aproximação a *Figuras do espanto*:

Esse pequeno ensaio histórico sobre as origens da fotografia não é uma narrativa convencional de descobertas e invenções, mas uma experiência de busca pelos primeiros espantos provocados pela fotografia, antes que nos habituássemos a ela. Pois, para Frade, antes que uma “linguagem” e uma “estética” viessem a dominar os espaços discursivos da fotografia ela era essa “miríade de pequenas verdades” (107). Neste momento fundador, quando ainda não há “protocolos para a freqüentação das fotografias”, o olhar se perde “numa multidão de pequenos trajetos, de seqüências imprevisíveis”. “Nessas imagens tudo se passava como se a grande via do sentido fosse constantemente ameaçada pelos inúmeros caminhos deixados em aberto para que o olhar aí se perdesse nos exercícios insensatos que constituíam o correlato movente de toda essa suculência do minúsculo que a cada momento o excedia e o desafiava.”(104)⁴⁴

Numa “miríade de pequenas verdades” está em questão a importância do olhar indeciso, perspectivas divergentes e convergentes, suas interpelações e perambulações pelo espaço em aberto – o que a fotografia vai recortar e como tal sempre interrompe sem no entanto o fechar- o recorte fotográfico, o enquadramento, como tal não constitui uma única verdade, mas um gesto que ao conter permite libertar. Talvez por isso, nos antepassados da fotografia existiam certos protocolos de aproximação, para cada os mecanismo perceptivo, cuidados específicos para a cada experimento da câmera obscura. Mas, no que tocava ao olhar, tratava-se de uma liberdade, aparentemente confusa, uma vez que o olhar não sabe para onde ir, que leitura tomar, o que significar, não se prende. Portanto, na origem do que chamamos fotografia existia uma liberdade perceptiva diante desses objetos espantosos e não deveríamos esquecê-la. Chegou-se até ela através de uma trajetória de sombras, desenhos, salas obscuras e depois caixas criadas tendo em vista a visualização de imagens até ao dia em que se tornaria possível “fixar” uma imagem daquilo que não se pode fixar em si mesmo. O nascimento da fotografia vem da observação sempre em movimento de algo que se realiza em movimento. Daí ela teria a possibilidade de guardar pequenos registros de luz que lembram a

⁴⁴ LISSOVSKY, Maurício. *Desempacotando minha biblioteca*, In: Dobras Visuais, 2011

fugacidade de certas coisas que através da imagem fotográfica serão lembradas e de novo esquecidas, desaparecidas e reaparecidas.

Lisovsky acompanha a trajetória desse olhar em mudança e salienta-a a partir do estudo de Frade:

De lá para cá, imagina Frade, nosso olhar “envelheceu”, e as imagens passaram a remeter-se cada vez mais umas às outras. “Tudo se passa”, escreveu ele, “como se ao arrancar das escamas do visível, à dissecação *in vivo* do seu corpo aparente, tivesse devido corresponder historicamente uma *erosão do incrível*”(16). É a partir deste mundo em que vivemos – um mundo que, para ele, marchava em ritmo acelerado para a “desrealização” promovida pelos *media* – que o autor empreendeu seu retorno à admiração perdida. Não por nostalgia ou preciosismo histórico, mas porque mantinha a esperança de que, no futuro, muito depois de esquecidas, as fotografias recobrassem o poder de nos surpreender. Estes espectadores do futuro, sugeria ele, “estarão na condição ideal para recobram o espanto face à fotografia que nós parecemos ter perdido e, para eles, essas tramas singulares em que espaço e tempo se entrelaçam num abraço de morte que preserva uma imagem da vida serão de novo um *êxtase*.” (207)⁴⁵

Se Kafka alertava para um olho superficial que obscurece a vida oculta, Benjamin para o hábito e uma memória esquecida que poderá lembrada, na literatura objetos perdidos serão achados, Frade via-os num entrelaçamento fotográfico entre a morte e a vida que aponta para a vida.

A percepção de Frade aproximava-se daquilo que ancora a minha atenção. Este pequeno caderno de fotografias, há muito desaparecido e esquecido na gaveta de um velho sebo, torna-se precioso ao meu olhar, quase cem anos depois, não vou dizer um êxtase, mas certamente algo que espanta.

O espantoso remete também para o que se perdeu: uma vida retratada em seu cotidiano, desprovida de grandes feitos, uma anonimidade. E, no entanto, ali se registraram as descobertas infantis, o espanto dos pequenos gestos, a luz do sol depois de um longo período de inverno, a nostalgia da estadia na praia e do calor do verão, a coloração das flores que despontam no jardim após o degelo, a espontaneidade do sorriso do bebê no colo do adulto, o adulto surpreso.

Um olhar infantil escapa eternamente do campo da imagem: o que ele via?

Notícias irrisórias compõem a matéria fotográfica e a palavra diante delas compõe também a vida. Micro-acontecimentos mediaram o ato fotográfico e, uma vez impressos pelos feixes de luz no papel, conservam-se até nas impressões digitais de quem as revelou. E, chegaram até aqui. Nada prometiam mas, sem esforço, devolvem o olhar. O olhar que se havia perdido. Se um tal olhar “regressa” ao que já foi, não vai ao passado (não esteve lá)

⁴⁵ *Ibidem*.

mas, à potência perdida do próprio olhar, aquele da infância. Ainda que se juntem todas as leituras destas fotografias, somando-as, não substituiriam o acontecimento nem o trariam de volta, mas o olhar sim. Aquele olhar perdido de que falava Frade, no que está à sua volta, que observa surpreendentemente um cotidiano que, se outro modo, ficaria soterrado sob os afazeres diários - caso não tenha a sorte de tropeçar em alguma coisa que o interpela. E, no entanto, o que chamamos de vida compõem-se precisamente dessas interpelações, do conglomerado desses micro-acontecimentos que fazem parar e a perder-se por instantes. E, por último, levam a pensar numa certa infância perdida, uma anonimidade. Não tomar nada como certo, enfrentar certos pressupostos e deter-se no nunca visto, tornam-se desafios diante daquelas coisas que por estarem perto deixaram de se fazer notar, portanto, de certa forma também se perderam e, como este caderno, podem ser encontradas. Quando Frade antecipa a possibilidade de um êxtase diante da fotografia tem em vista a realização da vida e não a sua desrealização em um mar de imagens.

1.2.3 A dúvida

1.2.3.1 Mondzain

Diante da desrealização da vida e da dissolução do espanto, o que aconteceu? Os alertas perseguem o espanto e a dúvida nasce: o que se perdeu pode ser encontrado?

Releio uma reflexão de Marie-José Mondzain a respeito de uma *sideração* perdida:

A relação indissociável da surpresa e do espanto siderado, com o desdobramento do pensamento cosmológico, é um *tópos*, um lugar-comum nos gregos. Todos conhecem a fórmula de Hesíodo: Íris, filha de Taumas – a ciência filha do espanto: *tèn Irin thaumantos engonon* –, fórmula que Platão retoma em *Alcibíades*, no *Teeteto* e nas *Leis* diversas vezes. Aristóteles, por sua vez, fielmente inscreve no livro A da *Metafísica*: “Espantar-se é o afeto do filósofo, filosofar é espantar-se”: “To thaumazein philosophou to páthos”. Dito de outro modo, o pensamento não passa de uma surpresa, essa arte do salto no questionamento, o perigo do desconhecido, mas, sobretudo, na ruptura de toda continuidade assegurada, de toda segurança repetitiva. Sócrates é elétrico como o peixe torpedo e os *Diálogos* de Platão fazem dele um mensageiro da sideração. Seus interlocutores são sempre desconcertados, e ele os deixa o tempo todo na incerteza. A sideração filosófica é quase um pleonasma, e não se conhece filosofia digna desse nome que não seja a abertura de um canteiro surpreendente de contraevidências que, por sua vez, não fazem mais que construir o regime funambulesco próprio a toda verdade. O pensamento filosófico é exclamativo, por definição – por essência, poderíamos dizer – pois reside exatamente aí o seu afeto fundador: não aceitar nada como evidente,

nunca consentir com um pressuposto.⁴⁶

A ciência é filha do espanto. Mondzain situa a *sideração* face a uma perturbação que estimula o pensamento filosófico e uma percepção indagadora. Pensar e espantar-se tornam-se atividades similares perante a vida. Se, por um lado, existe o risco de paralisar diante dela, por outro lado, a mesma insegurança do funâmbulo não o impede de atravessar a corda bamba, ser capaz de agir, poder ousar, espantar-se com coragem.

A filósofa persegue o deslocamento que a *sideração* teria - da antiguidade grega até aqui - tendo em vista uma mudança de perspectiva, o aspeto sideral sobre a vida *siderada* - não mais cosmologicamente -, mas por uma imagética que se reproduz infinitamente a partir do mesmo cosmos que fica encoberto sob camadas imagéticas. Algumas delas, particularmente violentas, podem aniquilar uma distância filosófica vital e transformar o sentimento de *sideração* numa impotência de morte.

A encenação catastrófica que tomou o lugar da vida, engendra a sua própria *sideração* apondo imagens que atestam uma vontade de catástrofe, auto-referencial, cada vez mais distante do espanto vital. Hoje, a *sideração* está comprometida pelo espetáculo, pelas vendas, os mercados e as economias, as indústrias produtoras de verdades e suas infinitas contradições, tomada por *gadgets*. Ao contrário da sua produção mecânica hipnotizante, as máquinas não se deixam *siderar*.

A partir dessa parafernália imagética como e onde encontrar o lugar sideral, o gesto vital, a sua direção filosófica e ação poética? Mondzain relembra-o a partir da familiaridade etimológica dos termos:

Retornemos ao próprio termo “sideração”: ele está marcado pela consideração dos astros, a contemplação do céu, um espanto cósmico que engendra, com ele, o desejo de conhecer e de entender a inteligibilidade dos mundos. O sideral sempre siderou, e o espetáculo do céu – aquele dos deuses, do teatro, assim como o campo de toda teoria – é etimologicamente ligado, em todos os estratos semânticos, a esse radical *thea*, *theos*, que o dicionário etimológico de Festugière vincula também à divindade Taumas, o espanto. Ver, contemplar, compreender, mas também, crer, imaginar, sonhar, eis os estados que devemos à abóbada celeste e que nos levam a resistir a todo feitiço. As palavras chegam em grande número para dizer essa perturbação comum ao desejo e à razão: espanto iluminado, trovão na surpresa, raio de inteligência, luz do espírito. O saber nasce na tempestade.⁴⁷

Perante o espaço sideral, desconhecido e mudo, por vezes, enfurecido, desfazendo-se em raios e coriscos, em meio a rugidos e trovões, por cima das cabeças, produz-se *sideração*. Ao contemplar a noite estrelada, silenciosa, longínqua, numa distância incalculável causa

⁴⁶ MONDZAIN, Marie-José. *Sideração*. Trad. Laura Erber. Zazie Edições. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/58499d20ff7c50d55a81e220/1481219365499/MARIE+JOSE+MONDZAIN_SIDERACAO_ZAZIE_2016.pdf. p.10.

⁴⁷ *Ibidem*. pp.10-11.

espanto. Diante da magnitude sideral, produz-se uma liberdade incalculável, o olhar deriva na lonjura próxima, do que possui uma sapiência infinita, que devolve a observação e se resguarda, afinal estrelas e planetas não nos caem nas cabeças. Essa proximidade e lonjura permanentes do espaço sideral estão intimamente ligadas à vontade de saber, à confabulação a que chamamos de pensamento e, como bem lembra Mondzain, ele é cúmplice da surpresa com que se imiscui. Todavia Mondzain alerta para as mudanças nas formas de pensar e entender essa relação e o perigo de uma estagnação dogmática. Por outra via, uma história da filosofia coincidiria com uma história do espanto e da sideração.

Numa época turbinada por imagens que desgastam o espaço vital - perceptivo e filosófico- está em vias de se perder. O pensamento e a arte parecem nascer de um alerta de sideração cósmica, existencial, cujo exterior envia sinais luzentes e constelações na noite escura do hábito e da cultura do esquecimento. Se a luz elétrica se sobrepôs à luz das estrelas; os *GPS's* adiantaram-se às constelações, a violência fortuita às tempestades, substituíram-se imagens do pensamento mitológico por ídolos repetitivos em *videoclips*, onde encontrar o refúgio do espanto?

Quanto ao que me faz pensar, um pequeno caderno de fotografias: objeto inútil, por isso, invisível e tedioso, até melancólico. Contra os ditames do espetáculo virtual que toma o espaço visual e sonoro, foi encontrado inesperadamente e trouxe o espanto em virtude do pensamento sobre a infância no pós-guerra, entre guerras.

Numa época em que as imagens mais íntimas já cansaram de existir, o que provocaria a passagem da sideração paralisante à ativa? As fotografias a preto e branco aproximam-se da noite escura e do céu estrelado. Seus habitantes há muito esquecidos, podem finalmente regressar, não como fantasmas, mas estrelas e semi-deuses, anônimos filhos do espanto, convidam à contemplação e ao questionamento da imagem, ao lugar da fotografia. Afinal, não haveria uma íntima correspondência entre a infância e a fotografia? Talvez uma correspondência sideral. Há em cada fotografia anônima um ínfimo relâmpago que a liga à infância do mundo: tempo e espaço cósmico que se habita espantado. Muito se tem pensado e escrito sobre imagem, ainda mais em um tempo cuja saturação produtiva promove mais e mais produção. Acho particularmente relevante a pesquisa da filósofa Marie-José Mondzain a esse respeito, o ponto de vista da observação ativa que questiona o que se vê⁴⁸. Para expor o tema, ela preparou o encontro com várias crianças durante dois anos e elaborou um pequeno livro: *O que você vê?* É paradigmático que este seja um enunciado que pergunta e a filósofa

⁴⁸ MONDZAIN, M-J. *O que você vê? Uma conversa filosófica*. Trad. Mariângela Haddad. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012

busque a companhia de infantes “para ver”.

Nesses encontros e conversas filosóficas - Emma faz a interlocução que configura a voz do grupo de crianças -as respostas convidam a reflectir sobre uma vida envolta em imagens. Ao fim, a pergunta mantém-se, onde se refugiaria o espanto? Penso de novo no caderno de fotografias, entre miudezas esquecidas e os objetos acumulados nos ambientes familiares. Talvez ainda se aproxime de uma infância que abre os armários e gosta de remexer nas coisas guardadas. Em meio ao espaço de uma virtualidade espetacular, estas fotografias, desenham anônimas uma constelação sideral: o espanto das ínfimas coisas que cintilam no lado oculto da vida.

1.2.3.2 Sontag

Nos estudos sobre fotografia encontramos uma preocupação com a perda de experiência, associada ao esquecimento do espanto, substituído por uma vida mediada por imagens cada vez mais “nítidas” e “científicas” que as afastam da experiência mágica, mais obscura, e a aproximariam de uma outra, como diria Kafka, “fantasticamente simplificada”. Todavia, a fotografia, como a criança, nasceria no assombro mágico e permite-nos repensar a vida tal qual. Para isso, creio que se torna necessário olhar vezes sem conta as mesmas imagens, ler os mesmos textos e abrir-se ao espanto, à vida e seus perigos.

A mesma preocupação da ambivalência da fotografia perpassa o conhecido estudo de Susan Sontag *Sobre fotografia*⁴⁹, cito-a:

Nosso refugio tornou-se arte. Nosso refugio tornou-se história. As fotos são, é claro, artefatos. Mas seu apelo reside em também parecerem, num mundo atulhado de relíquias fotográficas, ter o *status* de objetos encontrados - lascas fortuitas do mundo. Assim, tiram partido simultaneamente do prestígio da arte e da magia do real. São nuvens de fantasia e pílulas de informação. A fotografia tornou-se a arte fundamental das sociedades prósperas, perdulárias e inquietas- uma ferramenta indispensável da nova cultura de massa que tomou forma, aqui, após a Guerra Civil, e só conquistou a Europa após a Segunda Guerra Mundial, embora seus valores tenham alcançado uma base sólida entre os ricos já na década de 1850, quando, segundo a descrição melancólica de Baudelaire, “nossa sociedade degradada” tornou-se narcisicamente extasiada pelo “método barato de disseminar a aversão à história” criado por Daguerre.⁵⁰

⁴⁹ SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

⁵⁰ *Ibidem*. p. 84.

Nesse trecho de *Objetos de melancolia*⁵¹, Sontag lembra os primórdios da fotografia, o fascínio por ela, ligado ao prenúncio da morte, dado pelo envelhecimento notório da humanidade, suas construções e artefatos que se transformam em ruínas. Ao mesmo tempo trata-se de um fascínio afetivo. Um sentimento oscilante entre o que foi e o que virá, liberto dos grilhões históricos e sociais, frente à anonimidade da fotografia. Talvez ligado à sensação de perda e à nostalgia de liberdade, permite vislumbrar que algo se esqueceu e encontrar na vertigem da distância o fulgor infantil. Por que se guardariam esses objetos dolorosos? Tão somente para auxiliar a memória no exercício da lembrança e do esquecimento de entes queridos, objetos desaparecidos, a juventude perdida, a ruína? Sontag relembra que os objetos fotográficos têm autonomia e, nesse ensaio, cita os gestos surrealistas que o entenderam. E, ela o faz distinguindo o chamado movimento surrealista e o surrealismo que constitui a própria vida. Certamente, algo fora do seu contexto espaço-temporal torna-se surrealista e podemos sublinhá-lo como Michael Löwy o fez:

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *re-encantamento do mundo*, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim o quisermos, um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de “mudar a vida”. É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica, que começou em 1924 mas que está bem longe de ter dito suas últimas palavras.⁵²

O *Manifesto Surrealista* tem a mesma idade do caderno de fotografias que tenho em mãos. E, ele me faz pensar que o surrealismo da fotografia não se limita a um gesto surrealista, mas reside nela um caráter gestual, mais duradouro e que era considerado distante, situado entre a vida real e a surreal. No fundo a fotografia comprova que a vida é surreal, e o surrealismo uma arte que o atesta.

Sontag, faz uma incursão pelas abordagens que os fotógrafos empreendiam em suas buscas, dividindo-as em duas distintas: as científicas e as moralistas, que reproduziam ora a exuberância e os preconceitos de classe, ora uma estética que pretendia se tornar política e procurava o lado oculto. E, reproduziam os mesmos preconceitos sobre a indigência e a perpetuação da distância social, da violência, da pornografia, da negligência, etc.

No mesmo texto, Sontag observa como a fotografia se torna um apetrecho para todo o tipo de turismo fotográfico, desde aquele que vai ao serviço do estado, esperançoso,

⁵¹ Ibidem. p.63.

⁵² LÖWY, Michael. *A estrela da manhã*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.9.

enunciado pelo trabalho de Lewis Hine que, nomeado fotógrafo oficial da Comissão Nacional do Trabalho Infantil, “com suas fotos de crianças trabalhando em algodoarias, plantações de beterraba e minas de carvão, influencia de fato os legisladores a tornarem ilegal o trabalho infantil”⁵³. E, os “amadores sérios e discretos, como Vronam, que estavam em ação desde o fim da Guerra Civil, a vanguarda do exército de turistas ávidos por uma boa foto da vida dos Índios”⁵⁴. Estes turistas tentavam de tudo para chegar às “boas fotos” a ponto de interferirem na vida e nos rituais indígenas. Fotografavam os objetos sagrados, obrigavam a posar, alteravam as cerimônias a fim de as retratarem com o olhar exterior, tão característico do olhar colonizador. E, esse tipo de olhar reproduziu-se não raras vezes pelas partes ocultas das cidades, seus esconderijos mais recônditos. Insiste-se ainda numa busca pelos segredos longínquos, no turismo que procura revelar o “lado B” e satisfazer uma curiosidade burguesa entediada pela ignorância social. Portanto, uma dialética está presente ao longo da trajetória da fotografia, uma ambivalência que se reproduz a cada olhar desprevenido, até ao mais comum dos gestos, uma câmera acoplada às mãos das crianças que se acostumaram com as câmeras e fotografam regularmente. Talvez por isso, possamos rever as perguntas iniciais sobre a observação fotográfica. O que vemos, o que se reproduz? O que se preserva e se exprime? E, então, diante de tantos exageros imagéticos, repete-se a pergunta: existem ainda objetos de espanto? É possível pensar a fotografia para além de um “inventário de mortalidade” e de uma curiosidade *vouyeurista*?

Sontag e Löwy alertam para a face eminentemente revolucionária da fotografia e o seu caráter surrealista. Se, como observa Sontag, outrora, o descontentamento com a realidade se expressava como um “anseio por outro mundo”⁵⁵ e na modernidade o mesmo motivo levava ao “anseio de reproduzir este mundo”⁵⁶, talvez na nossa contemporaneidade - à deriva em um tsunami de anseios -, busque-se reencontrar o irrepresentável do mundo diante de si, o que a fotografia poderia indiciar, mas não fixar. A sua rigidez devolveria um estado de atenção ao movimento, mínimo que seja. Por mais fotografias que possamos reproduzir, o cosmos movimenta-se, permanecendo igual a si mesmo. E, esta ambivalência conservaria o espanto de existir diante dele, o primeiro e último espetáculo: visível, mas longínquo; sensível e inalcançável; minúsculo e infinitamente grande.

Como um trapeiro, a figura exemplar baudelairiana, como colecionador de citações ou

⁵³ SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 78.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*. p.95.

⁵⁶ *Ibidem*.

coletor de ruínas benjaminiano, seja como um fazedor de caixas mágicas cornellianas, o observador da fotografia transforma-se numa espécie de astrônomo, observador de constelações de pequenos brilhos luzentes, há muito distantes e ainda assim figuras do espanto. Diante da fotografia ele mantém uma observação ativa como outrora diante do espaço cosmológico. Não digo que a fotografia substituiu o céu, mas constitui o seu próprio. Diante deste álbum não consigo pensar exclusivamente no desaparecimento do que foi fotografado, penso nestas fotografias como combinações de pontos luminosos que desaparecidos ainda reluzem..

Uma centelha reacende após o fogo. Não deixarei de pensar sobre aquela família, como em tantas outras sobreviventes da Primeira Guerra Mundial, que em 1923-25 não podiam tê-la esquecido e menos ainda desejavam imaginar uma Segunda Guerra. Aqueles que ainda carregavam viva a memória da guerra e sem o saber preparavam-se para um dos episódios mais desastrosos que a humanidade pôde engendrar. Oprimidos ou opressores, perseguidos ou perseguidores tornaram-se anônimos e não se fixam a uma só narrativa. Mas alertam sobre os perigos. Sideração ou movimento sideral. O espanto advém de um movimento vital. O total desconhecimento da origem desta família não pode dá-la como morta, nem abandoná-la. Torna visível a corda bamba do funâmbulo, diante do descaso de uma loja de apetrechos em um mercado de pulgas, em uma cidade turística. O que fazer com esses objetos?

1.2.4 O desafio: da responsabilidade do que se encontra

Como observadora partilho do mesmo espanto do fotógrafo ou da fotógrafa que um dia guardou um conjunto de fotografias no interior de um pequeno caderno. Este objeto transformou-se num lugar privilegiado para encontrar algo que se perdeu. O que me motivou na adoção deste objeto, além de retirá-lo do constrangimento de um abandono e ao mesmo tempo de um desdém mercantil foi o seu caráter anônimo. Este, invisível e mudo, fez-me pensar, imaginar, compartilhar. A anonimidade dos álbuns de famílias desaparecidas, conotados com a nostalgia do passado ou a melancolia de um futuro incerto, guarda assim alguma coisa que se torna visível somente quem pode vê-las.

É de Sontag a expressão “lascas fortuitas do mundo” e estas lascas conservam algo distinto de meras expressões narcísicas. Elas mantêm o frescor de uma infância perdida que

está próxima do irromper da fotografia. Nisso, afastam-se de uma nostalgia do que passou ou de uma melancolia paralisante. Há vida nelas. Enquanto abro este caderno posso sentir o desejo de criar uma narrativa vital, mesmo que não saiba qual. Ao abrir este álbum é possível contar a breve história do seu encontro que é também a de uma responsabilidade sobre os objetos colocados no mundo. Apesar de anônimos pertencem a uma comunidade, uma sociedade de outras narrativas. Lembro de Kafka quando diz que há esperança, mas não para nós. A infância atrai o espanto. E, é preciso não trair a infância. Pude entendê-lo junto destas pequenas fotografias desprotegidas e nuas.

Ao abrir este caderno tive reminiscências de uma infância que não foi registrada e também não foi esquecida. Mas, não é do passado do observador que se trata. Será ele capaz de observar atentamente um ambiente fotográfico distante do seu? Como decorrerá um olhar etnográfico, antropológico, diante de algo próximo, apesar de distante? Lembro de um caso. Em 2001, Pierre Bourdieu mostrou uma série de mil fotografias, em um museu, que ele coletara em suas pesquisas de campo no norte da Argélia entre os Cabilas. Numa entrevista que concedeu a Franz Schultheis, Bourdieu descreve a sua relação com essas imagens:

O mesmo olhar etnológico indulgente que eu tive sobre a Argélia, eu tive sobre mim mesmo, sobre as pessoas da minha terra, sobre meus pais, sobre o sotaque de meu pai, de minha mãe, e pude reencontrar tudo isso sem drama. Esse é um dos grandes problemas de todos os intelectuais desenraizados, presos entre duas alternativas: o populismo ou o seu oposto, que é a vergonha de si ligada ao racismo de classe. Eu tive sobre as pessoas com as quais passei minha infância, pessoas muito semelhantes aos Cabilas, o olhar essencialmente tolerante que define a etnologia. A prática fotográfica, inicialmente na Argélia e depois no Béarn, sem dúvida acompanhou e contribuiu muito para essa conversão do olhar que exigia – eu acredito que a palavra não é suficientemente forte – uma verdadeira conversão. A fotografia é assim uma manifestação da distância do observador que registra e que não perde a noção de que registra (o que não é sempre fácil em situações familiares, como no [caso do] baile [em “Lesquire”]); mas ela supõe também toda uma proximidade diante do familiar, atenta e sensível aos detalhes imperceptíveis que a familiaridade permite e obriga a perceber e a interpretar no trabalho de campo. [...] Ela está ligada à relação que eu nunca deixei de ter com o meu objeto. Tirando o fato de ter medo de cair no ridículo, ser afetuoso e muitas vezes comover-me, eu nunca esqueci de que se tratava de pessoas sobre as quais eu tinha um olhar que eu diria simpático [...] As fotografias que se pode rever à vontade, como as gravações que se pode escutar de novo, permitem descobrir detalhes imperceptíveis ao primeiro olhar e que não se pode, por discrição, observar de forma grosseira durante a pesquisa [...] de campo⁵⁷

Algo acontece entre um registro etnográfico e uma leitura etnológica e a fotografia será sempre a marca de muito do que se não vê. Anônimas e invisíveis as fotografias serão sempre “lascas fortuitas” que interpelam seus observadores através de interferências pessoais que só uma distância espaço-temporal permite situar de outra forma com ajuda das imagens.

⁵⁷ BOURDIEU, Pierre. Álbum Fotográfico. Trad. Adriano Codato In: Revista de sociologia e política n° 26: JUN, 2006. pp. 97-123.

Essa distância que vejo como um processo de anonimidade aproxima o olhar de certos detalhes imperceptíveis ao primeiro olhar demasiado apegado aos aspectos familiares. A observação de Bourdieu me leva de volta ao que inicialmente havia proposto: olhar para um álbum de fotografia de uma família desconhecida permitiria ver o que nem a família poderia ver, nem o observador veria se se tratasse da sua própria família, mas na distância uma outra visão familiar torna-se sensível, causa espanto. O que se fixou e se vê tempos depois em outro lugar, hoje este caderno encontra-se do outro lado do Oceano Atlântico, permite aceder a certas coisas de modo mais próximo e atento, como diria Bourdieu. O que me fez voltar a pensar na fotografia e no universo cosmológico que ela adquire ao longo do tempo -o seu esquecimento até um processo de anonimidade- permite olhar para estas fotografias e ver nelas certas coisas talvez nunca antes vistas, como estrelas há muito sumidas e ainda luzentes.

A fotografia permite olhar para o que em vão se deseja fixar e embora infixável não se perdeu inteiramente. Neste caso, a reunião em torno da recém-nascida diante da câmera que se tenta guardar através da unidade familiar, lembrança afetiva, comunhão agregadora que a distância permite ver como abandono, solidão, perda da infância, a humanidade diante da infância, da fotografia. O olhar envelheceu junto com este caderno, mas eis que isso se faz notar, o que se aproximaria do primeiro olhar sobre a fotografia. Eis o surrealismo do real, uma conversa entretempos tão distantes. As fotografias, como as crianças, apontam para as coisas admiradas. Cabe aos seus interlocutores não destruí-las, nem simplificá-las. O enigma sideral espanta, ou não. Eis o desafio e a responsabilidade sobre o que se encontra. Uma promessa infinita que se renova na tentativa de entender o que nos faz espantar e o que nos faz pensar.

1.2.5 Palavras finais

Nesta recapitulação esbocei uma breve introdução da tese sobre a *Sociedade Anônima* para focar em algumas práticas experimentais, a que se chama arte ou outra coisa. Como já realcei, um nome nunca é apenas um nome, portanto ele mobiliza em torno de si algumas sociedades anônimas, sejam elas sensíveis ou não, acessíveis à literatura ou ainda por expressar sob outras formas. Uma dessas formas seria uma busca filosófica diante do espanto de existir junto de outros objetos anônimos, como o caso do álbum de fotografias encontrado por acaso e me interpela há mais de dois anos.

Quando situei um *corpo comum* e uma passagem para um *corpo revolucionário* fi-lo tendo em vista um conjunto de experimentações coletivas que me permitiram aprofundar no tema desta tese. Por isso trarei alguns relatos dessas experiências que realizei enquanto propositora e também enquanto participante da proposição de outros. Resta-me lembrar que o recorte da tese será curto para uma tão ampla aglomeração sensível. Mas certifico-me de com elas fazer um convite à experimentação de uma *Sociedade Anônima* enquanto uma realidade sensível que fará diferença na vida, através do que nela reluz⁵⁸.

⁵⁸ Lembro dos estudos histórico-filosóficos cinematográficos que Didi-Huberman tem realizado a partir de vários objetos, mas aqui em particular sobre os de Pasolini e que vale lembrar, especialmente a partir de um ensaio intitulado *A sobrevivência dos vagalumes*. In: DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: ED. UFMG, 2011.

2 PROPOSIÇÕES E EXPERIMENTAÇÕES DA ANONIMIDADE

Esta recapitulação é dedicada a experiências de anonimidade que realizei como propositora e como participante sob orientação de outrem. Nela farei um percurso panorâmico sobre as práticas que me levaram a aprofundar a Sociedade Anônima em suas comunidades sensíveis.

2.1 Núcleo Experimental de Educação e Arte

Em agosto de 2010 recebi o convite de Guilherme Vergara e Jessica Gogan para integrar o Núcleo Experimental de Educação e Arte (NEEA) no MAM- Rio⁵⁹ que teria início em setembro do mesmo ano. Com o convite chegavam as orientações gerais que norteavam uma futura colaboração como artista/educadora no NEEA. Cito-as:

Segue o rascunho de posição Artista/Educador para o NEEA:

Artista/Educador 20 - 25 horas (3 dias no MAM ou comunidades/escolas/horas encontros/pesquisas e produção de conhecimento)

- Pesquisar estratégias de mediação (artísticas, curatoriais e pedagógicas), o conteúdo das exposições e da coleção permanente do MAM
- Preparar e realizar projetos experimentais nas galerias incluindo visitas mediadas, encontros na galeria e oficinas com públicos agendado e espontâneo
- Participar das reuniões de equipe
- Atuar na criação e realização de projetos com organizações e instituições parceiras – em comunidades e/ou em escolas públicas locais – em até 5 meses de trabalho conjunto, sendo a duração e o conteúdo de acordo com a demanda local
- Produzir conhecimento/análises dos processos e projetos através de textos, vídeos, fotos, áudio, etc.
- Planejar encontro de encerramento do projeto, junto com a produção pedagógica e demais equipes, reunindo os grupos participantes e suas produções⁶⁰

De um ponto de vista objetivo as diretrizes eram claras. Hoje posso afirmar que elas seriam alcançadas com satisfação e, de um ponto de vista subjetivo, as expectativas foram superadas.

⁵⁹ Sobre o NEEA ler: <https://nucleoexperimental.wordpress.com/onucleoexperimental/textos/> e ainda: http://institutomesa.org/RevistaMesa_4/nucleoexperimental-2/

⁶⁰ Correspondência pessoal entre Luiz Guilherme Vergara, Jessica Gogan e Virgínia Mota recebida em Agosto de 2010.

Salientarei os aspectos relevantes ao meu olhar retrospectivo, pensando no momento atual da arte e educação no contexto político e social, no que tangencia uma experiência da anonimidade.

O NEEA iniciou-se no MAM-Rio reunindo várias instituições parceiras, cada qual apresentou os seus trabalhos cotidianos e projetos em curso. Por sua vez, cada um dos artistas e educadores integrantes do NEEA se apresentou e, por último, cruzaram-se os desejos comuns. E assim começaram os encontros entre as instituições envolvidas e o MAM-Rio através do NEEA.

Sempre me surpreenderam as respostas dos participantes em todas as iniciativas que pude experimentar e sempre foi mútua a troca de saberes, desde as crianças até aos anciãos.

A adesão à experimentação artística em grupo e à experiência estética era espantosa. Percebe-se que se a relação cultural encontra obstáculos eles se devem a outra espécie de desinteresse que não é o desinteresse das pessoas individualmente.

Tornou-se evidente que as dificuldades de execução dos projetos no terreno se deveram à falta de interesse político, de ajuda financeira e envolvimento do estado no plano dos trabalhos desenvolvidos com as artes, especialmente os que estão ligados à educação.

No que diz respeito àqueles que experimentam estas atividades a resposta é positiva e mostra um enorme envolvimento, especialmente enquanto uma ferramenta artística e conceitual que motiva o ambiente escolar, a troca de experiências em grupos, aproxima faixas etárias distantes e inspira outros programas educativos que já existem ou outros que virão. Mas, nota-se que o cansaço está patente, especialmente no que toca aos professores, especialmente os do ensino médio, em escolas públicas, que ocupam seus cargos enfrentando enormes dificuldades.

Torna-se absolutamente crucial escutar o que os professores têm a dizer sobre suas dificuldades a fim de melhorar o sistema de ensino nacional. Notei que quando se trabalha com professores universitários ou colégios particulares o cenário muda um pouco. Muitas vezes o maior interesse vem de onde se avistavam as maiores dificuldades. Este comentário procura chamar a atenção para a necessidade de entrelaçamento entre práticas alternativas e o ensino formal, nitidamente desgastado, para não dizer, vilipendiado. É absolutamente revoltante o descaso político com a Educação e estou completamente solidária com as demandas dos professores da rede pública de ensino que sofrem diretamente com esse descaso. Faço-o na esperança de ver diminuir o número de jovens e crianças que são vítimas desse descaso. Ao fazer esta ressalva pretendo deixar clara a minha posição sobre o futuro da

arte e da educação, acredito que ambas precisam se encontrar definitivamente, não apenas para sobreviverem às dificuldades mas especialmente para se estimularem reciprocamente. Os processos experimentais renovam o olhar, o fôlego e as perspectivas futuras sobre as práticas que se desenvolvem nas instituições. Ambas precisam de apoio financeiro substancial. O cenário democrático não pode colaborar na discrepância que existe hoje: compare-se o orçamento do Colégio Militar com o de uma escola da Baixada Fluminense ou da Zona Sul do Rio de Janeiro. E, ainda entre os diferentes estados brasileiros. É urgente a avaliação de discrepâncias como essa, entre outras, como as condições de acesso ao ensino e o ambiente ao redor das escolas. Muito pode ser feito se houver vontade.

Se nos for possível vislumbrar casos de sucesso educativo exteriores, um dos grandes trunfos da educação na Finlândia, hoje considerada um dos países onde a educação se tornou exemplar no sentido de uma efetiva democratização dos saberes e realização pessoal, qualquer escola do país usufrui de condições semelhantes entre si. Portanto, é totalmente incabível a deslocação de crianças e jovens para longe de suas casas em busca de um ensino de qualidade, ou o pagamento de uma mensalidade especial, é suposto essa mensalidade estar contida nos impostos nacionais que salvaguardam os direitos de todos.

Supõe-se que o saber é uma troca, um compartilhamento mútuo e que a escola é um lugar que ajuda qualquer pessoa a encontrar o seu caminho e realização com a menor dificuldade possível. O lugar do professor é esse que ajuda. O do estado o lugar que ajuda o professor. Obviamente, esse princípio colabora com a transversalidade das atuações de cada um na sociedade civil, o que se reflete genericamente numa cultura.

O aspecto negativo mais surpreendente que encontrei enquanto colaboradora do NEEA foi a resistência do próprio museu ao trabalho do NEEA que, por sua vez, atuava em favor do museu. Eu nunca poderia imaginar que diante de todas as estratégias dos museus contemporâneos para atrair a si diferentes atenções e públicos, um museu pudesse prosseguir de forma tão desinteressada aos mesmos.

Por outro lado, existe ainda uma falta de adesão por parte do “mundo da arte” que, por desconhecimento ou falta de interesse, desconsidera o exercício permanente de um trabalho como este no interior de um museu central em uma cidade cosmopolita como o Rio de Janeiro. Ainda mais se pensarmos na relevância histórica deste museu.

O trabalho de mediação⁶¹ cria lugares ao colocar-se entre o objeto artístico e os artistas. E os seus observadores tornam-se ativos diante das obras, algo que se esquece. Muitas vezes considera-se o visitante de um museu alguém passivo que deve ser comandado desde que entra até sair.

Por seu turno, os artistas entendem o trabalho expositivo como o fim de um processo e não como um novo início, ou um elo de continuidade da obra exposta e uma reverberação de longo alcance, algo que se modifica a partir de uma experiência de mediação, pelo que ela tem muito a dizer sobre esta relação estética e ainda sobre as dinâmicas dos museus.

No decurso da experimentação do trabalho de mediação, esse que cria lugares de observação, escuta e fruição estética, o que mais me motivou foi perceber as pessoas diante das obras. Escutar o que pensam os observadores a respeito das obras expostas, sem qualquer outro intuito que não seja esse mesmo, como elas são tocadas, sem outros elos que não os de uma dádiva, autenticamente estéticos, até políticos. Claro, por outro lado, não menos espantoso foi observar o quanto obras de maior relevo pouco se expressam além dos clichês já enunciados e pressupostos, por vezes até preconceituosos que impossibilitam as relações reflexivas. O trabalho de mediação, além de tudo, ajuda a quebrar o engessamento prévio, aquilo que foi fixado anteriormente na escola, pelos média, anunciado pelos críticos, ou pelo mero “gosto; não-gosto” das redes virtuais que hoje influenciam na percepção e falta dela. Algo, com o qual teremos de lidar numa era pós aplicativos e “redes sociais”, que difundem um “*like-dislike*” que afasta cada vez mais as relações (em nome das quais se dizem realizar), em lugar de aproximar seja o que for.

Prosseguindo, em que medida o trabalho experimental do NEEA atravessou os engessamentos de que falo? Destaco três programas do NEEA e alguns encontros decorridos no museu, entre aqueles que mais me impressionaram e gravei na memória e deixaram um legado considerável no que tange a visitação do MAM-Rio no período em questão (2010-2013)⁶².

2.1.1 Irradiações

⁶¹ Sobre este assunto me alongarei um pouco mais na seção 2.2: O que pode a arte da mediação?

⁶² Para mais sobre o NEEA MAM-Rio ler: GOGAN, J. *Curating Publics in Brazil: Experiment, Construct, Care*. PhD dissertation History of Art and Architecture, University of Pittsburgh, USA, 2016.

O *Irradiações*⁶³ reuniu os artistas Anita Sobar, AoLeo, Gabriela Gusmão e eu, Virgínia Mota, com alguns grupos, ora em seu contexto vivencial, ora no museu. Cada um dos artistas desenvolveu ações conjuntas com as instituições e, por vezes, trocamos e realizamos experiências conjuntas.

Dos grupos que tive oportunidade de integrar, acompanhar e/ou orientar em algumas proposições artísticas, destacarei dois: o Coletivo Briza e um grupo de 82 trabalhadores da obra de restauro do Conjunto Residencial Pref. Mendes de Moraes (Pedregulho).

O grupo Briza é uma ONG situada em Irajá, na zona norte do Rio, que desenvolve várias ações na comunidade em torno do esporte e das artes. O Briza tem em permanência uma ação educativa e formativa infanto-juvenil.

O Briza destaca-se ainda um grupo de skatistas, que além da prática do skate atua com outras modalidades esportivas como o surfe e a corrida, com formação e acompanhamento físico, em algumas práticas artísticas que oferece gratuitamente, por vezes, no centro do Rio, em museus e outras instituições culturais.

Este trabalho conjunto consistiu em uma série de encontros no Irajá e no MAM-Rio e repensava-se a prática do skate junto dos novos olhares sobre a cidade que ela permite vislumbrar, afinal está em movimento constante. Usamos o vídeo e a fotografia para captar esses olhares, o que vêem em andamento no skate e que de outro modo não veriam. Reunimos uma série de fotografias em movimento e os seus percursos singulares. O resultado foi surpreendente, capturaram-se fantasmas, sobreposições, imagens compostas pelos efeitos de desfocagem.

O Briza recebeu um convite para expor essas fotos numa exposição comissariada por Heloísa Buarque de Holanda, Gringo Cardia e Marco António Teobaldo intitulada *Periferia.com*⁶⁴. Sobre a exposição cito o texto curatorial:

O projeto *Periferia.com* teve como ponto de partida a emergência da sociedade do software, o avanço da produção cultural em meio digital e a força e originalidade da cultura das periferias das grandes cidades. A proposta é incidir exatamente na articulação entre a cultura da periferia e da cultura digital, promovendo um mapeamento dos usos das novas tecnologias digitais nessas comunidades, seu impacto na produção cultural, bem como no dia a dia das periferias, e, principalmente nos resultados estéticos e políticos das várias linguagens artísticas e formas de expressão dessa articulação entre cultura e tecnologia nesses espaços.

⁶³ Sobre o início deste programa ler: VERGARA, L.G. *Escola pública da arte x escola de arte pública*. Revista Concinnitas, v.1, nº18, junho de 2018. Pp.99-111.

⁶⁴ Outras informações podem ser consultadas em:

<http://coletivobriza.blogspot.com/2011/08/coletivo-briza-e-periferia.html?m=0>

O trabalho que desenvolvemos acoplava a experimentação de pequenos espelhos e pedaços de espelhos (Fig. 20-21) a câmeras de fotografias e de filmar, ou mesmo aos celulares, de modo a ampliar os efeitos perceptivos sobre a experimentação da cidade. O resultado se expressou em algo a que chamamos de *ballet* contemporâneo sobre skates. Eram bailados registrados sob algumas imagens o que os skatistas conseguiram captar em suas fotografias ou que outros capturavam de si. Cito a perspectiva do Briza sobre o trabalho, na exposição Periferia.com, no Parque Lage, em Agosto de 2011:

Espelhos. Briza x Núcleo Experimental de Arte (Irradiações-MAM-RJ) Desenvolvendo ações há dois anos, a idéia é a troca de saberes com skatistas, artistas e simpatizantes que levou a Artista e Educadora Virgínia Mota ao seu primeiro contato com grupo Briza em uma ação de fotos com espelhos transformando imagens em um balé de movimentos. O resultado formou fotos entre o espelho e o skate em uma única poesia, movimento e espaço.⁶⁵

A escolha dos espelhos resultou da espontaneidade das conversas que tivemos, atendendo ao tipo de olhares e vontades dos participantes destes encontros. As fotografias conservam de alguma maneira os olhares e as inteligências corporais que os skatistas desenvolvem diariamente nos percursos e mapeamentos afetivos da cidade. É por isso muito relevante ver que o interesse deles aumentou e que as imagens foram expostas como um trabalho coletivo que o Briza reconhece como representativo de suas apropriações estéticas.

Hoje, percebo que elas mantêm um caráter anônimo, uma vez que os resultados constituem imagens de uma prática comum, cujos olhares múltiplos definem como uma comunidade.

No Pedregulho, houve um conjunto de visitas, encontros com os moradores, e outros que funcionaram como pontos de escuta com o presidente da Associação de Moradores. Configurou-se a possibilidade de realizar um vídeo, cujo tema se lançou como uma pergunta: “O que significa cuidar de um lugar?”. Esse foi o mote que orientou a conversa com os 82 trabalhadores que visitei enquanto trabalhavam.

Este conjunto urbanístico foi projetado pelo mesmo arquiteto do MAM-Rio, Affonso Eduardo Reidy, a partir de 1946, para abrigar funcionários públicos da cidade, na época Distrito Federal. Foi concluído em 1952.

Meio século depois, já completamente configurado pelo desgaste e pelas apropriações dos moradores, o conjunto apresentava ainda uma degradação estrutural nas fundações do prédio principal e necessitava urgentemente de cuidados. A obra de reforma estava para

⁶⁵ Trecho do blog do grupo Briza.

começar nessa altura das visitas. Visitamos antes e no período das obras que desencadeou uma série de reflexões sobre arquitetura, cidadania, uso de espaços públicos e manutenção desses espaços, desenvolvimento de ações culturais em áreas de habitação até que surgiu este projeto videográfico⁶⁶.

Esse vídeo, uma espécie de ensaio visual, mantém a imagem dos entrevistados anônima, a sua presença é marcada pelas suas mãos (que também falam) as suas falas são acompanhadas visualmente pela expressão de suas mãos (Fig. 22). Tratando-se de trabalhadores na obra de restauro, eles acompanharam o outro lado, o lado exterior do Pedregulho e tinham sobre ele um outro olhar, que mantiveram pelo menos ao longo de dois anos. No vídeo *Pedregulho* aparecem ainda outras vozes, como a dos arquitetos e outros funcionários da empresa contratada.

Uma boa parte destes trabalhadores eram moradores do Conjunto, o que trouxe ao Pedregulho uma nova perspectiva. Eles conheciam os problemas sociais e políticos deste lugar e agregaram uma nova reflexão com esta experiência.

No final deste projeto de encontros exibimos o filme na Cinemateca do MAM-Rio e foi uma experiência gratificante para todos. Conseguimos que a empresa da obra de restauro liberasse os trabalhadores numa tarde, durante o horário de trabalho, para irem ao MAM-Rio assistir ao filme e conversar a respeito de suas reflexões.

À exceção de um deles todos entravam no museu pela primeira vez e fizeram-no como protagonistas de um vídeo em exibição. Eles eram o foco do filme e portanto do próprio museu. Foi revelador ver a alegria e o “à vontade” com que entraram e visitaram as exposições, tendo por origem o convite para irem ali. Ainda mais se pensarmos que o mote do filme era a sua contribuição para o diálogo sobre o cuidado, o significado do cuidado hoje para a manutenção de obras, edifícios, e as obras de arte, obras públicas e demais contribuições culturais, que têm interesse no dia-a-dia de um lugar e que merecem atenção. Para mim, foi um dos momentos mais inesquecíveis e o resultado de um processo de mais de dois anos de atenção no terreno que reverberaram em um encontro no museu bastante singular. Estou certa de que iniciativas desta natureza teriam enorme impacto social se fossem replicadas, de acordo com as particularidades de cada lugar, em outros pontos da cidade, desenvolvendo uma ação conjunta entre moradores e ativadores culturais tendo em vista uma reflexão comum e mantenedora de afetos.

⁶⁶ Este vídeo pode ser visualizado em: <https://vimeo.com/151452216>

2.1.2 Encontros multissensoriais

O *Encontros multissensoriais*⁶⁷ reuniu pessoas videntes, não videntes e com baixa-visão no museu. Para cada encontro, uma equipe do NEEA preparava um conjunto de atividades e recebia as pessoas participantes. Parte delas constituem um grupo de pesquisa na UFRJ, sob orientação da Prof. Virgínia Kastrup. Este grupo agrega pesquisadores de psicologia que já desenvolvem ações culturais e atividades físicas regulares e ainda visitam museus focando numa experiência estética desprendida da visualidade.

A particularidade desta relação, que se estabeleceu por mais de dois anos, residia no fato de o NEEA ter conseguido algumas exceções junto com a museologia do MAM-Rio. Assim inaugurou-se um programa de acessibilidade a obras de arte do acervo e em exposição, como também decorreu uma preparação dos espaços do museu, para receber estes eventos fisicamente desafiadores. Assim, conseguiu-se liberar um conjunto de obras que podiam ser tocadas com devidos cuidados, acompanhamento e luvas especiais, como também se conseguiu uma abertura à experimentação nas exposições, onde se poderia dançar, tocar e escutar música ao vivo, conversar em grupo, experimentar o lugar sob várias perspectivas (que não as visuais), mudar a configuração e disposição dos objetos (Fig. 23 a 26), etc.

Além das experiências físicas marcantes, foi bastante revelador desde o primeiro instante que a pessoa cega enxerga de modo ampliado. Ela experimenta uma percepção do espaço e das obras de arte de uma forma mais acurada do que aquela que vê uma vez e se distrai imediatamente com a que está ao lado.

Extremamente sensível, a atenção da pessoa não vidente - atenta aos detalhes imperceptíveis para o vidente comum, não passa pela saturação visual. Esta saturação que ostensivamente se sobrepõe no espaço público e privado, se pensarmos que as imagens atravessam as paredes das habitações e eclipsam a sensibilidades dos outros sentidos, acaba atrapalhando as leituras dos objetos, dos espaços, das situações.

Foi então que notei que nunca havia refletido acerca das relações da visualidade e não visualidade, pelo lado da não-visualidade. Apesar da tradição crítica da imagem que estudei e

⁶⁷ Sobre o programa ler: VERGARA, L. G. B. F.; Virginia Kastrup . ZONA DE RISCO DOS ENCONTROS MULTISSENSORIAIS: ANOTAÇÕES ÉTICAS E ESTÉTICAS SOBRE ACESSIBILIDADE E MEDIAÇÕES. *Revista TRAMA Interdisciplinar*, v. 4, p. 53-68, 2013.

pensava até então. Notei que a tradição está desenhada sob a perspectiva de quem vê e desconsidera quem não vê. E isso inclui as instituições e os museus que trabalham diretamente com as questões da visibilidade com base num entendimento *stricto sensu*.

Como bem observam Kastrup e Vergara:

Os museus de arte são tradicionalmente voltados para a apreciação visual das obras e o toque é proibido. A história da filosofia é plena de considerações sobre uma suposta superioridade da visão para a experiência estética, chegando a ser questionada a própria possibilidade de uma experiência estética tátil. Sendo assim, do ponto de vista dos museus de arte, a acessibilidade para pessoas cegas quase sempre suscita resistências e polêmicas, pois ela problematiza tanto uma certa lógica da conservação quanto crenças estéticas muito arraigadas. Há diversos obstáculos históricos, teóricos e políticos que fazem com que os cegos não sejam visitantes habituais de museus. Nos dias atuais, esses obstáculos vêm sendo problematizados e toda uma nova discussão começa a ter lugar.⁶⁸

A questão prende-se com o que o vidente não vê e está diante de si. Por exemplo, pode não notar a imensidão do espaço, o número de ruídos, a presença humana e outras demandas sensitivas como a orientação, os deslocamentos, o aspecto físico e sua relação corporal, e pode ser instantaneamente notado por quem não tem a visão operativa mas escuta de uma maneira bastante ampla e seletivamente vai detectando nuances que informam sobre diretrizes relevantes para cada situação.

A pessoa cega ou com baixa visão experimenta imediatamente as outras vias sensoriais e está atenta a cada micro-acontecimento no lugar em que se encontra. Uma vez que não possui o mesmo tipo de acesso a cada coisa, não pressupõe certas leituras errôneas que a visão pode induzir.

Nesse sentido o projeto desencadeou uma série de momentos onde tais evidências tomavam lugar e compartilharam-se boas reflexões acerca destas questões e potenciais experiências estéticas não excludentes. Cada um dos encontros foi único. Em outra ocasião, valeria revisitar e refletir adequadamente cada um deles (Fig.27-28). Aqui destacarei um: o encontro na exposição de Alberto Giacometti.

2.1.2.1 Da visibilidade e invisibilidade de uma exposição

O que se distingue nesta exposição, além da qualidade das obras e da expografia, é algo que seria desejável para cada exposição: um trabalho curatorial que inclui uma curadoria

⁶⁸ *Ididem*.

de “ações experimentais”. Assim, a exposição contou com ações educativas experimentais como um princípio curatorial⁶⁹.

Esta exposição continha réplicas dos originais de Giacometti que podiam ser tocadas pelos visitantes. Essas réplicas permaneceram na sala do NEEA e a partir delas pudemos elaborar e experimentar vários exercícios que problematizavam a visibilidade e invisibilidade e se estendiam a uma reflexão sobre a desvalorização do tacto e da audição através do desenho, usando a descrição verbal sem acesso à visão, etc. exercícios que remetiam também a problemas de tradução: como traduzir no desenho uma descrição ou como esculpir com recurso à memória algo que se sentiu, viu.

A cópia coloca um desafio sobre o original: um está próximo, outro distante. Algo muito pertinente no que toca à obra de Giacometti e sobre o qual ele tem algo a dizer.

Desde cedo, Giacometti se tornou um excelente copista. Copiava os clássicos desde a Antiguidade Egípcia, o que aliás se tornaria notório no seu trabalho. Mas, sobre o exercício da cópia (ou de repetição, que inclui o toque de obras) Giacometti relata várias vezes a sua importância. Numa delas, a 4 de Outubro de 1965, ele diz:

As cópias reproduzidas são apenas uma pequena parte de todas que fiz, muitas das quais se perderam, sobretudo aquelas que fiz a partir de originais em cadernetas, e, de súbito, vejo-me em Roma na Galeria Borghese copiando um Rubens, uma das grandes descobertas do dia, mas neste mesmo instante vejo-me subitamente em todo o meu passado; em Stampa, perto da janela por volta de 1914, concentrado na cópia de uma estampa japonesa, eu poderia descrevê-la em todos os detalhes e, em 1915, o Dürer e todas as gravuras de Rembrandt e, em seguida, um Pinturicchio que surge e todos os afrescos dos pintores do Quattrocento na Capela Sistina, mas vejo-me também (quarenta) anos mais tarde voltando à noite ao meu ateliê em Paris, folheando livros e copiando uma ou outra escultura egípcia ou uma miniatura carolíngia, mas também alguns Matisse. Como expressar tudo isso? Toda a arte do passado, de todas as épocas, de todas as civilizações surge diante de mim, tudo é simultâneo como se o espaço tomasse o lugar do tempo. Desamparado, detenho-me, coisas demais a dizer, mas como dizê-las? As lembranças das obras de arte confundem-se com minhas lembranças afetivas, com meu próprio trabalho, com toda a minha vida.⁷⁰

É impressionante o relato, pela nitidez do pensamento de Giacometti, sobre algo que está patente no tipo de tratamento das figuras que esculpe, desenha, escava. Aliás, se tivesse de descrever o processo mais evidente de seu trabalho, a sua marca distintiva, diria que está em seu método de escavação.

Giacometti não pensava de modo aditivo mas subtrativamente. Ele trabalhava como um escultor antigo que trabalhava na pedra. Apesar do seu método ser diferente, Giacometti

⁶⁹ Para mais ver o catálogo da exposição *Giacometti*. In: WIESINGER, V. *Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

⁷⁰ GIACOMETTI, A. “Notas sobre as cópias”, a de outubro de 1965. In: WIESINGER, V. *Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.221.

continuava a retirar, a limpar, a diluir, fazer aparecer no desaparecimento do material. Até que algo pudesse surgir, anônimo, inesperadamente e se distinguísse de qualquer outra qualidade ou particularidade de existência. As figuras estão mudas e no entanto expressam a sua existência, na distância, pela leveza, no movimento: o espanto está na sua aparição em meio à desapareção.

Quanto às cópias, trata-se de um mesmo processo e fazer aparecer algo que desaparece diante do olhar, ou se quisermos, de um modo de apropriação, de ver. Copiar é ver. Nesse sentido, quando tocamos algo de olhos fechados, como as réplicas de suas obras, estaremos a vê-las pela primeira vez. E, esta premissa possibilitou um grande número de exercícios que orientei no NEEA. Quando retorno às considerações sobre os processos desenvolvidos hoje, lembro das palavras de Jean Paul Sartre a propósito do trabalho de Giacometti:

Petrificando o gesso, ele cria o vazio *a partir do cheio*. A figura, ao sair de seus dedos, está “a dez passos”, “a vinte passos”, e o que quer que você faça, ali permanece. É a própria estátua que decide a que distância se deve vê-la, como a etiqueta da corte decide a que distância se deve falar ao rei. O real engendra o *no man’s land* que o cerca. Uma figura de Giacometti é o próprio Giacometti produzindo seu pequeno nada local. Mas essas ausências leves, que nos pertencem como nossos nomes, como nossas sombras, não bastam para fazer um mundo.⁷¹

Sartre fala de um pertencimento que não se encontra no nome, nem na sombra que um corpo produz. O filósofo afirma uma ausência que o escultor produz. Um paradoxo que alimenta a arte: produção de ausência. As obras de Giacometti marcam uma distância intransponível, porém formam também uma comunidade entre si e os seus observadores, uma Sociedade Anônima. Se a simples existência de nomes e de sombras, como afirma Sartre, não bastariam para fazer um mundo, o que o faria?

Uma soma de singularidades e trocas relacionais com certeza constituem um mundo. Isso foi acontecendo ao longo destes encontros em que as figuras de Giacometti apontavam um novo mundo a partir de um vazio dado pela distância proposta pelas figuras esguias e fugazes à nossa visão, mas que se dão ao pensamento, à imaginação, ao sentimento e ao tato. Como se dão para o copista. Por isso o artista precisava de copiar as obras de arte que via, inclusive em estampas. Se, por um lado, tem algo que escapa ao nome próprio, como Sartre aponta de um modo existencialista, por outro, tem coisas que vão aparecendo sem nome, sem face, sem discurso, mas que podem ser tocadas e existem de outro modo.

⁷¹ SARTRE, Jean-Paul. *Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre*. Org. e Trad. De Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p.51.

Nesse sentido, de 26 de Outubro de 1990 a 21 de Janeiro de 1991, Jacques Derrida propôs a exposição *Mémoires d'Aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, no Museu do Louvre.

A Conservadora Chefe do departamento de Artes Gráficas do museu, Françoise Viatte apresentou o projeto da seguinte maneira: “A reflexão de Jacques Derrida vai direita ao coração dos fenômenos da visão, da cegueira à evidência”⁷². Ao longo de uma conversa acerca desta proposta filosófica, feita a partir de um conjunto de desenhos escolhidos por Derrida do acervo do Louvre, o filósofo relê a história da filosofia como uma história da visibilidade - “destino que ela partilha com as artes do visível”, como disse ainda a sua tradutora portuguesa, a filósofa Fernanda Bernardo.

Derrida opera através da desconstrução da designação de “*Point de vue*”, esse será o seu tema. Mas, o que se desconstrói? O ponto de partida (visual) que pressupõe uma visão inerente a um “ponto de vista”. Trata-se de questionar o que se quer tratar e não de demonstrá-lo. O filósofo traz assim duas hipóteses:

Eis uma *primeira hipótese*: o desenho é cego, senão mesmo o desenhador ou a desenhadora. Enquanto tal e no seu momento próprio, a operação do desenho teria qualquer coisa a ver com a cegueira (*aveuglement*). Nesta hipótese *abocular* (*aveugle* vem de *ab oculis*: não tanto a partir ou pelos olhos mas sem os olhos), há que entender isto: o cego pode ser um vidente, tem por vezes vocação de visionário. *Segunda hipótese*, enxertia do olho, enxertia de um ponto de vista no outro: um desenho de *cego* é um desenho *de* cego. Duplo genitivo. Não há aqui nenhuma tautologia mas uma fatalidade do auto-retrato.⁷³

Derrida interessa-se por questionar (criando uma indecidibilidade, da cegueira), o privilégio da autoridade do olhar, do óptico, do eidético, do teorético.

O desenho de cego, daquele que desenha ou daquele que está diante do desenhado desconstrói a primazia do olhar colocando diante de si a si mesmo. O traço desenhado desenha então qualquer outra coisa como nos diz ainda Derrida, uma espécie de “memória do traço que especula em sonhos acerca da sua própria possibilidade (do pensamento do desenho), a sua potência, desenrola-se sempre à beira da cegueira.”⁷⁴

À beira de uma experiência desse tipo, mas experimentada de forma distinta, encontramos o exercício visual e uma outra história da iconologia analítica, operada pelo historiador Daniel Arasse.

⁷² DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego, o auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. p.7.

⁷³ Idem. p.10.

⁷⁴ Cf. p.10

Em *Não se vê nada*, Arasse reuniu textos a propósito de obras reconhecidas pela história da arte, entre elas a *Vénus de Urbino* de Ticiano, *As Meninas* de Velásquez, *A Anunciação* de Francesco del Cossa, a *Adoração dos Reis Magos* de Bruegel ou *Marte e Vénus surpreendidos por Vulcano* de Tintoretto. Esses textos surpreendem seus leitores tanto pelo sentido de humor quanto pelo espanto daquele que se vê cego diante dessas obras. Cego, não por ser incapaz de as ver, mas por as ver sem ter visto, algo passível de se tornar o elemento central, um detalhe essencial para a leitura das obras como bem mostram as pesquisas do historiador.

A questão da cegueira para o vidente em um museu torna-se mais “evidente” já que o foco de atenção está nas obras. De qualquer forma, por mais que se observe uma pintura, ela permanecerá invisível em certos pontos cegos. Arasse torna-se mestre em destacar esses pontos cegos e arrisca leituras totalmente novas, especialmente entre as obras mais estudadas. É esse o caso do historiador que revê o que se tinha visto sem se ter visto os casos já citados. Além de tudo, o exímio anacronista, escreve com um grande sentido de humor, algo inusitado, porém estimulante, num universo da “história da arte”.

Ainda sobre as questões da visão, de outro modo filosófico-pedagógico e em sentido dialógico, Marie José Mondzain lança-se em uma aventura promissora junto de um grupo de crianças numa escola francesa, com quem conversou por um período de dois anos.

Estas conversas foram acerca do que se vê. E, o que você vê? Um maremoto de imagens. Um “maremoto de imagens” já não designa metaforicamente um eventual desastre, mas literalmente ele chegou e não foi embora. O caos de imagens permanece em repetição sem ter para onde ir. Marés de imagens retornam a qualquer momento como “memes”⁷⁵ violentos e virulentos.

Em meio a esse cenário caótico-imagético, como forma de resistência, a filósofa pergunta: “O que você vê?”⁷⁶. A pergunta sobressai pois pressupõe diretamente o outro, o interesse sobre o que ele ou ela pensam, e garante a existência de pelo menos mais uma perspectiva sobre as imagens; por um lado um exterior das imagens, por outro, um mundo além da superfície imagética. Esse exterior, óbvio numa primeira instância, parece estar cada vez mais imiscuído no mundo ficcional que as imagens engendram. Assim, à pergunta junta-

⁷⁵ Uma forma humorística, sarcástica e violenta sobre um determinado ponto de vista que se repete e propaga como vírus na internet.

⁷⁶ MONDZAIN, M. J. *O que você vê? Uma conversa filosófica*. Tradução Mariângela Haddad. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

se agora a dúvida sobre se o mundo permanece possível e conhecível sem as imagens a ele acopladas ou sob as mesmas.

O que você vê? urge como uma questão central que motiva a conversa filosófica. De um lado está Marie José Mondzain e do outro Emma, uma menina que “nomeia” um grupo de crianças francesas com quem Mondzain se reuniu por um período de dois anos. Não se trata apenas de uma boa conversa filosófica acerca da visão, dos modos mais ou menos metafísicos, de como as crianças vêem, ou lidam com seus sentimentos diante do visível. Paradoxalmente o que se vai impregnando na leitura é precisamente o lugar da escuta. O que se escuta? Subjaz no assunto sobre as imagens. Portanto, as imagens existem somente quando uma perspectiva se desenha diante dela e é proferida, portanto, é escutada. Mas, o que se escuta quando se pergunta algo a uma criança e ela responde? Como responder às suas questões, o que propor como resposta transitória? Uma pergunta tem que ter resposta? Ou pode, tão somente, se transformar numa conversa efetiva, numa partilha de questões mútuas entre os adultos e as crianças? Se adultos e crianças forem colocados diante das mesmas dúvidas e de modos de existência, como eles lidariam com as perspectivas reais de cada um? Mondzain coloca-se um exercício em que os lugares podem surgir invertidos e a criança e a filósofa se aproximam. Por momentos, o leitor pode duvidar sobre qual das duas está a falar, uma vez que as duas vozes se fundem naquela outra voz que é a que o leitor escuta. Aquela que traz uma longínqua memória que emerge desde a infância de cada um. O laivo de genialidade da autora reside no fato dela: 1º) conversar com as crianças, interessada em suas respostas; 2º) escutar e absorver suas dúvidas; 3º) assumir uma proximidade e uma inaptidão (entre adultos) para lidar com os problemas do mundo, espantosamente, sem perder a esperança.

Em outra obra, *Homo spectator, ver > fazer ver*⁷⁷, Mondzain procura estudar e pensar distâncias perceptivas, o que fundou o processo de hominização e, portanto, um modo de existência sob um maremoto imagético. Algo que é permanentemente confuso e dispersivo, medonho, sem perder a coragem de se perguntar o que se vê e ver é dizer para si e para outrem o que se vê, aquilo que separa a hominização de suas próprias criações, sem perder o prumo do pensamento. Trata-se de uma coragem infantil perante o desespero da humanidade diante do assombro de tudo o que criou e não desapareceu. O que se vê? é a pergunta que o adulto faz a si mesmo diante do olhar da criança, uma vez que ela pode ver o que o adulto já não vê e o responsabiliza.

⁷⁷ MONDZAIN, M. J. *Homo spectator, ver > fazer ver*. Tradução Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

Este diálogo inspirará aqueles que convivem com crianças e se interessam pelo que elas têm a dizer. Elas vêem o que só elas vêem? Ou elas têm a coragem que falta aos adultos e dizem o que eles não têm coragem de dizer? Dizem e descobrem escutando a sua forma de dizer. “O que se vê?” é assim a obra em que Mondzain cuida de ver e dizer algo sobre o nascimento de uma amizade e o renascimento da filosofia.

Derivei para o assunto da infância e da relação desta com o estado adulto, gostaria então de regressar às experiências coletivas no NEEA e ao *Programa em família* ou também conhecido como *Ateliê aberto*.

2.1.3 Ateliê aberto ou Programa em família

Este programa preparou e propôs atividades para adultos e crianças, juntos, durante as tardes de Domingo.

Quando Vergara me propôs colaborar neste programa, resisti fortemente mas acabei por aceitar e tive as maiores surpresas. Primeiro temia não conseguir orientar um grupo sob diferenças etárias tão amplas e os aspetos discursivos me assustavam. Eu não tinha certeza se deveria dirigir-me aos adultos ou às crianças. Percebi rapidamente que essa questão não constituía um problema e se atendesse a uma conversa sobre como fazer algo a partir de algo, sem um objetivo predefinido, tudo daria certo. O objetivo principal era estar juntos e através desse encontro estabelecer outras formas de arte cuja comunicação necessária fomos aprendendo juntos.

Esse conjunto de experiências me surpreendeu por sua expressividade no museu. Sempre que podíamos realizávamos uma parte destes encontros no espaço exterior, nos jardins, ou no entorno do edifício, de onde poderíamos mirar o museu, observá-lo com maior distância e cuidado e desfrutávamos de uma maior liberdade de movimentos (Fig. 29 a 32). Ao longo de dois anos pude estabelecer boas amizades com meus colegas e com os participantes que nos visitavam e regressavam com regularidade.

Ali pudemos entender verdadeiramente um espaço educativo de um museu enquanto um ateliê permanentemente aberto, ativo e vivo. Os olhares surpresos e as habilidades de cada um afloravam com a participação entusiasmada das crianças; a disposição dos familiares mudava, inicialmente mostravam-se resistentes e frios, mas abriam-se no correr da atividades.

Creio que uma infância esquecida surgia e a inventividade, a memória e a disposição para a experimentação apareciam.

Os relatos dos participantes davam-nos sinais claros sobre como a arte e o estar junto predispunham os ânimos e a imaginação a florava. Apareciam os sorrisos e uma vida livre e saudável se mostrava no horizonte de um museu e diante de uma semana de trabalho viria. Apesar da invisibilidade, as fotos de divulgação deste programa sempre foram insuficientes para mostrar o que se experimentava, este foi um dos mais interessantes programas do MAM-Rio dos últimos anos (Fig. 33 a 37)⁷⁸.

Gostaria de deixar, pelo menos, um testemunho de Fernando Nascimento de Souza, pai de 11 filhos, participante em mais de 20 encontros deste programa. Ele disse:

“O Programa em Família do Núcleo Experimental no MAM Rio passou a fazer parte de nossas vidas, tornando possível o pensamento com arte e com ele não separar o humano do divino, a magia da realidade, o visível do invisível. A expressão gaélica Anam Cara, Amigo da Alma, expressa verdadeiramente cada um, integrante do Núcleo. Um professor, um parceiro, um companheiro era considerado por Anam Cara, uma amizade que ultrapassava qualquer fronteira, qualquer plano.”⁷⁹

Esta, como outras falas de Fernando e de outros participantes, guardo ainda um vídeo com o testemunho de Eliane, também participante regular destes encontros, revelam um envolvimento efetivo neste programa. O que ao longo do tempo permitiu a todos um grau de confiança e experimentação elevados, como se a céu aberto (e estes encontros decorriam muitas vezes nos jardins contíguos ao museu) o espaço e o tempo fossem o nosso ateliê. E, a vontade de expandir decorria sobre as materialidades e sensibilidades experimentadas. A arte surgia de uma confiança mútua e também de um poder de observação que todos nutriam, especialmente as crianças e nós, artistas e educadores do NEEA articulávamos os detalhes e os exercícios experimentais. Éramos uma espécie de memória material, corporal e simultaneamente as mãos que ajudavam a construir e a desconstruir situações que apuravam a percepção e a imaginação conjunta.

Muitas vezes outras pessoas se juntavam, sem sequer perguntar o que estava acontecendo, elas simplesmente viam a atividade e queriam participar. O grupo era sempre variável e mantendo uma certa anonimidade as coisas iam surgindo como estados perceptivos que se manifestavam de forma sensível.

⁷⁸ No site do NEEA <https://nucleoexperimental.wordpress.com/onucleoexperimental/conhecaonucleo/>

⁷⁹ *Idem.*

2.1.3.1 Da anonimidade aos lugares da mediação experimental

Abre-se aqui uma breve seção para pensar sobre a relação entre a anonimidade e a solidão das obras e os lugares que a mediação experimental de educação e arte criam diante delas. Esse lugar é um lugar que a meu ver existe enquanto obra. Alguns artistas trabalharam nesse espaço, como Oiticica e Lygia Clark, mas outros artistas vêm abrindo novas perspectivas experimentais. Destacarei um deles.

Ricardo Basbaum tem realizado um conjunto de obras e ponderações relevantes para o pensamento de um espaço inter-relacional (entre coisas que existem, mas ainda não ganharam expressividade). Junto desse percurso surgem perguntas, uma delas é: *Quem é que vê nossos trabalhos* (2009)? Sobre ela Basbaum reflete:

De modo concreto, junto à obra de arte não existe ninguém; mas, aos poucos, ocorrem cristalizações pontuais que impulsionam o trabalho, em momentos específicos. Ou seja, há o movimento de um acúmulo gerado pela produção mesma, concreta, do fato artístico sua grande vontade de intervenção no estado das coisas: há essa evidência, pela própria natureza da obra de arte – agrupam-se ali muitos interesses (implosão do artista), de modo que, desde sua elaboração, o que o artista procura é construir o local invisível de um acolhimento, resguardar uma área específica que se transmute aos poucos em região provocadora de encontros. Logo, a materialidade de qualquer obra (situação) é mero pretexto para o convite a um conglomerado (termo ativado por Hélio Oiticica) de alteridades – eu (o artista para fora de si), você, vocês, ela, elas, ele, eles, os amigos, a cultura, a sociedade, a história, etc.⁸⁰

“Eu, você, você e eu”, uma célebre frase que ecoa em vários dos seus trabalhos de arte, abre lugares sensíveis a inter-relações que emanam entre os lugares criados pela arte, pelo que chamo de arte de mediação, uma sociedade possível. Vários pontos de interesse à SA se levantam nesta reflexão de Basbaum, que conversa muito bem com o legado de Oiticica e Lygia Clark.

Existe uma sociedade anônima que perfaz o conjunto de todos os visitantes de uma obra, por outro lado existem as sociedades anônimas de cada obra e de cada artista. São sociedades independentes. Elas deixariam de ser anônimas porque o artista, a obra e o seu observador ativo têm um nome? Não. Apesar desses e outros dados elas continuarão existindo anonimamente. Por outro lado, é interessante pensar que estas sociedades se manifestam em situações pontuais, como aquelas que Basbaum vem suscitando quando propõe encontros, conversas e experimentações coletivas (Fig.38 e 39).

⁸⁰ Para ler este e outros textos de Ricardo Basbaum consultar: <https://rbtxt.wordpress.com/>

Trata-se de um espaço anônimo que potencializa a experimentação, o que aliás se aproxima do processo de criação artística e que no NEEA se realizava desse modo, nos encontros que citei. Mas também nos conglomerados, para lembrar Hélio Oiticica, que aliás se transformou muitas vezes numa figura anônima em meio à cidade.

E, o que seriam esses conglomerados? Seriam por exemplo os *Terreiros* na 29ª Bienal de São Paulo de 2010⁸¹ e a intervenção de Basbaum “Eu sou a rua” do qual cito o início:

Boa tarde.

[sentado]

Começar já em deslocamento é muito importante, pois faz com que as idéias a serem desenvolvidas aqui não pareçam coisas estáticas, meros conteúdos, mas sinalizem traços de um signo em trânsito, que se move no tempo e no espaço. Assim, eu me movo, coloco-me em movimento, desloco-me por aqui, passando e repassando, girando, circulando. Eu posso me sentar por alguns segundos, olhar em torno para rostos e olhares, mas logo irei levantar-me para continuar o percurso já iniciado rotativo, repetitivo, serial, monótono ao seu modo.[inicia caminhada em torno do terreiro em sua área externa, em círculos, mas também atravessando o centro para retornar a área externa] Construir movimentos de corpo e de fala, simultâneos: fazer com que as palavras sejam ao mesmo tempo transmitidas a você e a este outro de si mesmo que é o corpo orgânico, com seus ritmos próprios glândulas, órgãos, hormônios, batidas e pulsações.

Basbaum tem aberto a experiência de muitos lugares anônimos, como sejam os da escuta, do corpo, respiração, a hesitação entre a fala e o silêncio, entre os dois e o modo de fazer, andar, sentar, observar. E hoje me faz pensar com maior cuidado no que está entre o que se vê e não vê, o que se escuta e não escuta, desenha e não desenha discursivamente, intuitivamente, anonimamente. A tomada de consciência da existência do próprio corpo pode mostrar como ele se organiza de forma anônima. Até que se diga: -Respira, a respiração realiza-se anonimamente e uma sociedade de respirações realiza um corpo que por sua vez realiza uma série de ações e inúmeras associações anônimas.

Os conglomerados seriam periferias, centros descentrados, tribos, movimentos de deslocamento, desvios e derivações de pensamento.

Oiticica pensava em andamentos. Ele próprio, o seu corpo, resultava literalmente de um processo caminhante. E, assim, ele afirmava que nunca se regressa a algum lugar porque sempre se está indo⁸². Apresentava um paradoxo moderno, à semelhança de Baudelaire, enaltecendo o marginal e contra-atacando o centro que realiza diretamente a sua marginalidade. Entendo aqui a marginalidade como uma forma de anonimidade, de alteridade,

⁸¹Sobre estes lugares ler: BASBAUM, R. Deslocamento-entre-autonomias-som.

http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ricardo_roclaw_basbaum.pdf

⁸² Ele diz: Eu nunca volto! Estou sempre indo! Conversa entre Aracy do Amaral e Hélio Oiticica, Nova York, Outubro de 1977, texto inédito.

de impermanência. Contrariamente, o centro assume um papel indicativo sobre a marginalidade, um lugar de poder, por entender que está no centro, tudo aquilo que o rodeia passa a ser considerado (por si mesmo) a “sua margem” e, nesse caso, pode tentar responsabilizar e criminalizar a tal margem imaginária por alguns dos males e fantasmas que o assolam.

Tais manifestações podem ocorrer tanto na configuração-reconfiguração geográfica das grandes cidades, quanto em um juízo determinante sobre o outro, em um pensamento que pretende se tornar dominante ou na hegemonia de um Estado, há que tomar cuidados. Em certo sentido a anonimidade é esse cuidado, um trabalho sensível de contra-poder.

Para viver nas margens há que empreender manobras diárias, para se defender dos aparelhos normativos, contornar suas polícias e leis. O marginal apreende-se numa arte da fuga. Mas, quem é realmente nômade, infixável e incapturável segue adiante. E, para tal apela um desafio criativo: há que se inventar caminhos dentro e fora dos caminhos pré-existentes, já que estes escasseiam à medida que se definem novas linhas fronteiriças e que as populações sobejam nas cidades. Estas, por sua vez, também proliferam e procuram sobreviver, à semelhança de um organismo vivo, ainda que artificializado. Tal situação de crescimento revela-se um clichê contra uma idéia de progresso (que é insustentável) e paradoxalmente isso permite ainda encarar o futuro com alguma esperança nas cidades. O que lhes dá uma pulsação nevrótica. Horizonte e desejo constituem promessas de futuro, mas requerem experimentação artística, política.

Oiticica conhecia muito bem a cidade do Rio de Janeiro, suas redes viárias ainda escassas⁸³, inclusive, desenhava-as. Foi algo que se tornou presente em toda a sua obra e estimula ao atravessamento do espaço aberto.

Ele, por sua vez, desenhava novas cartografias, experimentava diferentes exercícios de distância e proximidade sobre as cidades por onde andou. Mas, o que mais prevalece na citação do artista que está “sempre indo” vê-se constringido na medida em que sempre se chega a algum lugar. Mas um artista não deseja parar, ele quer continuar. Ir independe do lugar. E, por isso, irá contornar os lugares já existentes, procurar outros, experimentar criá-los, contorcer aqueles mais rígidos, reelaborar promessas e desenhar planos de fuga. Promessas de fuga animam os corpos no espaço, redistribuem novas possibilidades de percursos, realizam parte da caminhada.

⁸³ Especialmente se atendermos a relação entre o centro do Rio e a Mangueira, percurso que era realizado a pé facilmente e hoje não acontece, é visto como um núcleo separado em que “somente” os moradores acedem diariamente.

Nesse sentido, o movimento contra-artístico tropicalista *Marginália*⁸⁴ de 1968-70 reuniu muito material assinalável⁸⁵. Desse material destaca-se a bandeira de Oiticica, já tão citada: seja marginal, seja herói – mas torna-se impreterível questioná-la hoje. Pergunto-me sobre qual seria a sua tradução no século XXI. Quais serão as nossas bandeiras? Não posso deixar de notar que esse título faz referência a um espaço tão amplo, que poderíamos facilmente constatar que a margem é tudo o que existe. Na margem do livro havia a margem da mão, da sala, da biblioteca, da cidade, do país, da terra. E, nesse caso, percebe-se que lá, onde existe espaço, andarão os artistas. Porém, durante o crescimento exponencial das cidades, marginais se especializam, uns no mercado da arte e outros numa arte da sobrevivência. Para tais sobreviventes, a cidade parece uma floresta densa, cheia de acontecimentos, um lugar de onde não se consegue sair. Naturalizam-se catástrofes e tragédias materialmente visíveis e psicologicamente sensíveis. Diante dessa naturalização a apatia instala-se, como se a cidade se tornasse um mero cenário distante da vida. Mas enquanto cenário a cidade tenta abafar as cenas, engole-as: ela será sempre a protagonista, e todos os seres ativos meros figurantes. Estes figurantes transformam-se em profissionais das margens, mais ou menos organizados, mantêm ainda uma relação dialética de centro-periferia.

Por outro lado, podemos contrapor uma outra perspectiva e lembrar de Guimarães Rosa. Para Rosa, já se está no lugar, no ponto final⁸⁶. O escritor, médico de província e diplomata, tinha tanto de poliglota quanto de bom ouvinte. Duas formas de nomadismo: o exercício da escuta e o de várias línguas.

As afirmações de Oiticica e Rosa aparentemente díspares, entendem o corpo 100% no lugar onde este se encontra: isso o potencializa na arte, na política, no interior da cidade ou no desmesurado sertão: às vezes um deserto árido, outras vezes um mundo compossível.

Compossível pode ser uma pequena tribo, porém potente. Esta comunidade sensível, ou esta sociedade anônima, vai-se juntando ao longo de uma vida ou da vida de uma obra. Disso nos fala Basbaum:

São muito poucos aqueles que de fato se aproximam com alguma intensidade do trabalho de um artista – talvez em torno de uma dezena, no espaço de uma vida – e este fato lança as coisas para outra região – mais pragmática – de seus efeitos e impactos. Será preciso compreender que ao produzir a obra, articular os gestos de construção da poética, não é somente um trabalho que é produzido, mas, sobretudo, essa área que se estende do mais ínfimo (a pele como contato do corpo) ao mais expandido (as construções de um corpo histórico e cultural) – terreiro de encontros: o lugar da obra não compreende apenas sua materialidade física em situação (gesto,

⁸⁴ É também o nome dado por Oiticica a um conjunto de obras realizadas nessa época.

⁸⁵ O cinema e a música pernambucanos têm contribuído bastante para esse debate e apresentado assim uma potência criativa de teor político e social.

⁸⁶ Cf. ROSA, G. *No Urubuquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 1976. 5ª ed. p.118.

ação, intervenção), mas esse estranho molde plural para outros, outras (outrem, segundo ativação de Maurice Blanchot).⁸⁷

Para Basbaum uma ação é já abertura. Cada gesto um tempo e um espaço que se estende a uma possível experiência, experimentação da obra que vai além do ambiente a que está confinada. Pelo contrário, a vida e a ação que uma obra envolve é algo do âmbito coletivo, dificilmente mensurável, mas que pertence a outrem, que é de outra ordem. Vai além da vida e da obra do artista que a concebe, portanto, cada obra compõe sua própria comunidade, uma sociedade anônima.

2.1.4 Recapitulação final

Lembro agora de outros encontros com a *Roda de Terapia* do Tribunal de Niterói (CPMA), um programa que acompanhava um grupo de reclusos cumprindo pena alternativa como atividades artísticas e culturais, entre elas visitas a museus. Participei da roda pelo menos um ano e meio e o que mais me motivou foi o convívio sem a distinção entre psicólogos, reclusos, artistas do NEEA.

O NEEA organizou dois Seminários Internacionais e o *Douações*, um programa dedicado a ações com artistas convidados que doavam proposições em encontros abertos. Recebemos regularmente pesquisadores de outros países que acompanharam alguns encontros e contribuíram para uma reflexão intensa no NEEA. Estes programas acresciam ao trabalho diário que fazíamos com as escolas dentro e fora do museu.

O NEEA destacava-se pelo modo atento como recebíamos estes grupos.

Destaco ainda os percursos pela cidade, um conjunto de atividades que incluíam a deriva e uma espécie de ateliê aberto que decorria pelas ruas da cidade.

Para finalizar, lembro que o NEEA começou em setembro de 2010 e um ano depois eu relatei o seguinte:

Cumpre-se um ano de trabalhos e aproveito para deixar minhas sucintas reflexões dos vários Programas do Núcleo e inúmeros encontros realizados onde atuei, contribuindo de forma teórica e prática, aprofundando e discutindo (escutando) questões que ultrapassam amplamente a existência física de um Museu, um fazer artístico ou um saber científico. Surgem questões que fazem irradiar o MAM Rio de modo vibrante e o colocam como um centro chave para a prática, fonte discursiva,

⁸⁷ No mesmo texto, Ricardo Basbaum acrescenta numa nota que o termo *terreiro* é aqui utilizado sem qualquer sentido religioso ou místico, mas enquanto referência a um espaço múltiplo e plural aberto a trocas, transformações, conversas, celebrações, jogos narrativos, referências históricas, etc., sendo atravessado por ritmos, pulsações e forte corporeidade.

discussão e crítica, a ação-movimento social sob vários planos de análise que merecem ser explorados e aprofundados no futuro próximo.

Como a arte, este Museu revela hoje a existência de um espaço crítico e auto-crítico, educativo no sentido de um firmar de caráter e escolhas individuais e coletivas, o lugar da vida que quer viver, ganhando por isso junto com a arte novos sentidos e vontades de buscar para si mesma (a vida do indivíduo ou de uma instituição pública) um futuro consciente e responsável tanto no foro privado quanto na convivência pública. O museu é assim uma casa pública, onde se reúnem questões que perpassam individualmente, havendo que discutir e refletir juntos o seu melhor uso, como um espelho que ao indicar um retrato do agora projeta-nos um retrato futuro.

O desejo de ser melhor se revela muitas vezes ao apontar aquilo que se não gosta e a arte aponta-o de inúmeras formas. Recebemos diariamente um mapa de dificuldades que se desenham à medida que a própria cidade se redesenha, se funda em antagonismos e riscos específicos que na vida ganham dimensões profundas e onde se descobrirão soluções próprias. Ora, este mapa de dificuldades traz-nos esse outro mapa de esperança, no sentido em que todo o problema contém em si já a solução (como o veneno contém o código do seu antídoto). O estar atento e adensar o estado de atenção por múltiplas vias, o sentido de uma escuta aponta já um caminho percorrido e a percorrer.

O NEEA tem em suas mãos tarefas de escuta e prontidão para a escuta que talvez confluam e reúnam um mapa social visto de perspectivas diversas e atravessando vários níveis sociais. É uma mesma língua que se desdobra infinitamente para falar da vida, do modo de viver e das dificuldades que viver traz em si. A língua que se constituiu enquanto fala pela necessidade de falar. Ao mesmo tempo que os indivíduos precisam falar torna-se fulcral criar silêncios e lugares para o exercício do silêncio pois nele parece nascer o pensamento e a conduta para as tomadas de posição no mundo. Especialmente na cidade repleta de ruído.

Tentamos multiplicar falas e silêncios, espaços e tempos onde cada pessoa se descubra em si mesma, com todas as incoerências, dúvidas, subjetividades e sentimentos que se manifestam e precisam se constituir enquanto pensamento seu. Nesse sentido a prática artística se estabelece nesse processo dialético e dialógico. Nesse movimento reunimos vários parceiros, interesses e instituições que atuam sob uma perspectiva historicista do espaço social e onde precisam problematizá-la para sobreviver em outras perspectivas (escolas, tribunais, hospitais psiquiátricos, casas de acolhimento de crianças e pessoas que aparentemente deixaram de atuar no espaço social) e que se deparam diariamente com necessidades de ruptura, mudança, cansaço e descrença comuns, mas que não podem, não querem e não vão desistir. Grupos que se constituem enquanto grupo e grupos que se conglomeraram aleatoriamente por qualquer motivo. Ora, no convívio com pessoas em grupo existe um desafio de confiança recíproca onde cada um possa garantir sua singularidade e também se revejam eles que constituem comunidades, não só pelo interesse artístico mas a prática da arte possa revelar algo verdadeiramente constitutivo de consciência e responsabilidade sobre a vida e renovação de votos para uma confiança no presente e no que virá. Na minha experiência os votos de alegria renovam-se diariamente, pelo eco dos encontros e dos vínculos que o afeto e a arte potenciam (não que não haja juntamente aspetos de tristeza, frustração e impotência, mas o lugar que potencia a arte e que dela transborda se torna mais forte). Não é um ideal, mas um fato. Difícil mas efetivo. Trabalhar com os horizontes debatidos ao longo deste ano me fazem crer no mundo. O compartilhamento dessa alegria é comum e isso se multiplicará no tempo.

Belo seria o movimento de ver a beleza, ao reconhecê-la. Isso é matéria da arte, isso é movimento de um museu e quem o origina, alimenta e dá forma são as pessoas que amam as pessoas e encontram o amor comum pela arte. Desse modo atendemos, escutamos e reverberamos com nossa voz ampliada a voz de cada um (ninguém pode falar em nome de um outro) e diariamente nos permitimos aos encontros, justificamos as portas abertas do Museu às diversas comunidades que por ele podem ser positivamente afetadas não passando em silêncio, mas deixando reverberar no seu interior, nas paredes de uma arquitetura modernista o que a fez existir: transparência e movimento que comunica o interior ao exterior e vice-versa,

onde aconteça uma verdadeira e continuada contaminação entres as faces expostas e ainda interiores. Vários sinais demonstram a qualidade do trabalho que temos feito até aqui:

1. As pessoas retornam ou pretendem retornar.
 2. De onde chegou um grupo posteriormente outros grupos nos procuram, o que prova que a experiência posteriormente compartilhada despertou interesse para outros grupos que logo ligam para marcar um encontro. (este ponto é interessante pois ele nos revela também a amplitude de uma experiência que se manifesta efetivamente)
 3. Temos vários grupos indicados para trabalhos continuados; ou seja, que tiveram e demonstraram um interesse assinalável, vários professores que retornam com diferentes grupos.
 4. Os comentários que vamos gravando sobre essas experiências (que lemos e escutamos) como por exemplo: vários professores indicam que o trabalho que desenvolvemos e o modo como o fazemos seria o que eles gostariam de ter dentro de uma sala de aula mas que dadas as circunstâncias fica difícil.
 5. A simples possibilidade de receber alguém que vem ao Museu pela primeira vez e que se sente bem acolhido é fundamental para que esta possa se tornar uma prática autônoma e freqüente em sua vida, contribuimos muito nesse sentido.
 6. Fomentamos o diálogo com as escolas assim como com outras importantes instituições de formação e cuidado dos indivíduos assim como incluímos a arte nas suas rotinas auto-geradoras, suscitando ou sublinhando a sua relevância como fonte de um saber que se refaz a cada momento presente, ainda que no diálogo com o passado histórico.
 7. Somos procurados e procuramos dialogar em varias frentes disciplinares mas também interligamos as diferentes disciplinas numa reflexão inclusa e não exclusiva (historia, arte, geografia, arquitetura, filosofia, sociologia, etc..)
 8. Temos já uma vasta coleção de testemunhos e relatos de experiência de muitos dos que fomos conhecendo ao longo deste tempo no MAM.
 9. Notoriamente alimentamos um bom relacionamento entre todos os que atuam no Museu,acreditamos que o bom ambiente de trabalho resulta em um bom ambiente de todos aqueles que visitam o MAM e isso se torna mais que visível, sensível.
 10. conseguimos aprofundar com sucesso cada Programa a que nos propusemos e estes tornaram-se referência dentro de cada instituição parceira.
 11. Existe uma atenção nacional e internacional para o nosso trabalho o que além de felizes nos incentiva à responsabilidade com que atuamos.
- ∞. Esta lista seria interminável e por ela valerá o esforço de recolher os testemunhos das pessoas que provam a veracidade das minhas afirmações e vão além delas.⁸⁸

Percebo que o passo mais importante do NEEA foi abrir a experiência de um museu à experimentação de outros movimentos, conceitos de espaço e tempo diferenciais. Esquecíamos o relógio, algumas atividades duravam pelo menos duas horas e algumas delas tardes inteiras. A formação de professores durava dias.

Penso no museu como um lugar sem lugar e na importância de um tempo sem tempo. Isso faz-me lembrar as falas de Ailton Krenak que tive a sorte de escutar algumas vezes. A sua presença revela a possibilidade de viver o tempo de modo distinto do cronológico, apesar deste influir na vida comum. Estar diante de Krenak e escutá-lo motiva um abrandamento e a busca de uma vida simples, sem outras necessidades que não sejam as vitais. Esse abrandamento torna-se uma dádiva que devolve o corpo à consciência de si e à sua relação

⁸⁸ Relato enviado por email na mesma data para avaliação interna do NEEA.

com o cosmos. Ele traduz um descompasso que existe na vida contemporânea, numa conversa com Viveiros de Castro. Krenak lembra um poema de Ferreira Gullar, *Poema sujo*, escrito no exílio:

E lá ele fala dessa coisa dos meninos e depois de ver o mundo. Em São Luiz do Maranhão. Aí vai falando das coisas, da rua, do quintal. Quando eu li aquilo eu falei: “será que todas as pessoas que viveram no tempo que eu vivi, viveram isso?”. Porque hoje o tempo está tão cronometrado que uma semana faz diferença, um mês faz diferença. Só que eu estou falando de um tempo elástico, eu me ligo ao tempo do Ferreira Gullar afetivamente. Um tempo onde as pessoas podiam ser do mesmo tempo com uma diferença de 20, 30, 40 anos de idade.⁸⁹

Um tempo elástico. É disso que se trata. Um tempo que não depende de uma agenda de trabalho e boemia que tenta compensar a perda de energia. A lembrança de Krenak, a poesia de Gullar, cada palavra, faz pensar num Brasil chorado e sofrido, num desejo de mundo não cumprido, vivido de um modo genuíno.

Krenak conhece um outro mundo, o tempo da floresta, que o tempo cronológico está levando a desaparecer e sem o qual a vida não será mais a mesma. O tempo da floresta, em milhões de anos vencerá, mas a humanidade terá sumido. Por que se insiste no processo de auto-destruição? E, como será possível acessar a esse outro tempo no meio das cidades?

Isso resume em parte a minha percepção dos trabalhos decorridos no NEEA tão importantes para quem visitou o museu pela primeira vez. Era uma oportunidade que se oferecia na cidade, para uma experiência física e temporal distante da repetição cotidiana. Porém, esta possibilidade foi interrompida. Por que tem de ser assim? Deixo a pergunta e o desejo de que suas possíveis respostas cheguem em forma de mediação temporal, lugares e ações de arte, em museus com vida, afeto e com futuro. Penso que o futuro depende de lugares de mediação onde se experimentem ações dedicadas ao élan vital, como pudemos viver durante o período do NEEA.

2.2 O que pode a arte da mediação? - *Área de Convivência no PIPA (2012-2016)*

2.2.1 Sobre o nascimento da AC

⁸⁹ KRENAK; AILTON. Encontros Ailton Krenak. Org. Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. p.194.

Em 2012, o Prêmio PIPA (2010, MAM-Rio) convidou a curadora portuguesa Marta Mestre (na época curadora assistente de Luiz Camillo Osório, curador geral do MAM-Rio) para escrever um texto crítico sobre o prêmio. A resposta da curadora superou o pressuposto de um texto escrito ao propor, em resposta, a Área de Convivência Crítica⁹⁰, para a qual me convidou. Eu entrava no projeto como artista colaboradora com o intuito de experimentar algumas ações no espaço da Área de Convivência Crítica (doravante ACC) durante a exposição do prêmio. Na época, eu colaborava regularmente com o Núcleo Experimental de Educação e Arte (NEEA) e desenvolvia algumas ações artísticas dentro e fora do museu com diversas instituições. O interesse desta colaboração era o desdobramento dessas ações no âmbito de um prêmio de arte contemporânea tendo por base um espaço contíguo à exposição, em permanência no museu, contatando diretamente com os seus visitantes.

Sobre essa proposta, a curadora expôs o seguinte:

Da mesma forma que a experiência estética já não é monopólio da arte nem do museu, também a crítica deixou de ocupar os territórios tradicionais da imprensa ou do ensaio. Hoje ela se exerce em suportes variados, perde terreno nos jornais e ganha nas redes sociais, e torna-se “produto mercantil” que integra a denominada “economia da experiência”. A crítica também já não é esse “fora” que olha um “dentro”, nem o combate da liberdade contra a instituição. Na verdade já não existe a “crítica selvagem” de que falava Marguerite Duras. Foi tendo este contexto por base que considerei que o convite do Prêmio PIPA 2012 à crítica e aos críticos (elemento novo face às edições anteriores), teria de passar por repensar os seus modelos defuntos e operar com um novo contexto, onde os museus são cada vez mais espaços de dissenso e o foco se desloca de criação de obras-objetos ou exposições, para um maior ênfase nos espaços de diálogo com bases em formatos pedagógicos críticos. “Área de Convivência Crítica” foi a proposta de constituir um ponto de escuta e interface dentro do MAM, relacionado pontualmente com a edição do Prêmio PIPA 2012, mas potencialmente constituinte de um *museu crítico*.⁹¹

Assim, a com a aceitação do desafio por parte do PIPA se deu um grande salto no trabalho de mediação no âmbito do prêmio e ainda no que diz respeito ao processo de escuta em um museu. Este salto torna-se relevante no ambiente de um museu que, apesar de ter nascido à luz de inúmeras experimentações artísticas⁹² e sua relevância política quanto na história da arte brasileira, ao longo dos anos, sofreu uma cristalização museológica que hoje dificulta a sua própria manutenção. Vale a pena pesquisar a trajetória esquecida do MAM-Rio⁹³.

⁹⁰ Mediadores: Jean D. Soares, Nadja Dulci, Chimenia Sczesny e Higgor Vieira.

⁹¹ Trata-se do texto de apresentação da Área de Convivência Crítica e pode ser consultado em: <http://www.premiopia.com/2013/03/area-de-convivencia-critica-por-marta-mestre/>.

⁹² Sobre, por exemplo, a Área experimental, ler: GOMES, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos de 1970*. Rio de Janeiro: FIGO, prestígio editorial, 2013.

⁹³ Como têm feito as pesquisadoras Jessica Gogan e Ana Chaves.

Mas, prosseguindo sobre a ACC, o que se propunha? Uma nova concepção de crítica, que não estivesse enclausurada nos conceitos inerentes às obras de arte nem assente numa experiência estética que se sobrepusesse a outras possíveis. O elemento desafiador desta proposta visava a própria experimentação de um lugar dentro do museu, diante de obras, mais ou menos sensíveis, mais ou menos conceituais, tendo por base a constituição dialógica e a emancipação crítica dos visitantes. Este projeto aproximava-se de algumas práticas do NEEA⁹⁴ com o qual eu colaborava desde 2010. O diálogo seria o motor que daria forma a possíveis obras coletivas, fossem espontâneas ou continuadas, como aconteceu com alguns jogos que foram elaborados ao longo do tempo da ACC. Portanto, como chegaria a ACC na sua primeira edição? Cito, Mestre que narra o ponto de transição:

Começou-se a partir do que já existia nas edições anteriores, da “área de convivência” habitual do Pipa, um espaço de prolongamento da visita ao museu que adotava um modelo que passamos a ver em muitos museus, o espaço *lounge* com *poufs* confortáveis e *post-it* para deixar anotações sobre arte ou qualquer outra coisa. A proposta foi refletir de que forma este espaço se poderia “tornar crítico”. Criaram-se ativações simples e pontuais na configuração visual do espaço (carpete, cor das paredes, disposição do mobiliário, e também ativações mais conceituais tais como a montagem *off* com imagens de arquivo das reuniões do júri no vídeo de divulgação dos quatro finalistas, a constituição de um “Livro de Critérios”, ou a inserção de bibliografia “crítica” para consulta do público (p. ex. anuários dos melhores vinhos e dos cavalos mais velozes, “O Príncipe”, de Maquiavel, ou *best-sellers* como: *How to become a contemporary artist*).⁹⁵

A descrição do espaço físico e de seus elementos materiais deixa perceber um cuidado para esta edição que pretende superar um lugar inóspito, com mesas vazias e lápis ao lado de *post-its*. Estes existiam para os visitantes deixarem seus comentários, algo comum em espaços públicos e que frequentemente expõem comentários sobre amor, deus e Jesus, números de telefone, clichês sobre arte, artistas e uma visão de mundo. Assim, além do espaço físico e seus elementos que convidavam a passar um maior tempo nele, haveria alguma indagação, sobretudo questões que se aproximariam do entendimento de uma crítica (Fig. 41 e 42). Nesse sentido, prossigo no texto da Marta Mestre:

Para além disso, a cada semana, lançava-se uma pergunta do tipo “O que você daria como prêmio se não fosse monetário?”. A ação dos mediadores consistiu na aproximação destas ativações aos visitantes através de debates e conversas. Criou-se uma página do facebook que servia de contraponto crítico à modalidade de votação no facebook do Pipa - um dos aspectos deste prêmio que mais polêmica tem gerado -, e enviaram-se questões para outros críticos sobre prêmios e instituições; as quais foram publicadas periodicamente no site sob o título “Reflexões críticas – questões colocadas aos agentes da arte”. A “Área de Convivência Crítica” registrou ainda o fluxo dos visitantes, e disponibilizou um recorte dessas impressões. Desta forma, o

⁹⁴ O blog com algumas das ações pode ser consultado em:
<https://nucleoexperimental.wordpress.com/programacao-mensal/programas/>

⁹⁵ *Ibidem*.

estado “vazio” do início das atividades, foi sendo preenchido por uma quantidade babélica de comentários, conversas, desenhos, declarações, votações.⁹⁶

O decorrido nesse ano possibilitou perceber a importância de um espaço dialógico no interior do museu. Este acabou por se aproximar de uma espécie de ouvidoria, aliás o trabalho de mediação que é por excelência: o lugar da escuta. Sobre a escuta falarei adiante uma vez que ela acabaria por se tornar o centro operativo da Área de Convivência que deu continuidade a esta iniciativa. Mas, para finalizar a respeito da edição crítica, recordo ainda a lembrança de trajetória da instituição que acolhe o prêmio, uma vez que a mediação, seja ela qual for, deve atender primeiramente à mesma. Recordo, por último, ainda a proposta reflexiva de Marta Mestre:

Tentando formular respostas sobre a autonomia, sobre uma crítica, a partir de dentro da instituição, julgo que podemos olhar a própria história do MAM-Rio. Destacaria dois momentos: Antonio Manuel entrando nu no museu depois de ter inscrito o seu corpo como obra e ter sido rejeitado pelo júri do Salão de Arte Moderna em 1970, e os passistas da mangueira usando os parangolés de Hélio Oiticica barrados à porta do museu. A crítica bipolar que se fazia entre um dentro e um fora, deu hoje lugar à crítica num campo poroso e instável cujo dado mais relevante é a nova capacidade discursiva dos públicos. Também já não acreditamos, como Adorno, que a salvação seja defender a alta cultura e a arte de vanguarda contra a cultura de massas. “Área de Convivência Crítica” pretendeu contribuir para pensar um *museu crítico* e a defesa de espaços *políticos*, e de formas políticas que ainda existem no debate, na argumentação, na imaginação, e nos silêncios também, dando visibilidade (sem vencedores nem vencidos) às contradições do museu e à capacidade de dialogar com as pessoas que o frequentam.⁹⁷

Assim, o exercício da crítica passaria pelo seu trabalho diário e, nesse sentido, destacou-se o trabalho de mediação de Jean D. Soares, que seria convidado para a edição do PIPA de 2014. Na sequência desse convite, Jean me convidou para co-elaborar uma proposta para essa edição, o que se repetiu a cada ano até 2016. Foi assim que, entendemos assumir o nome genérico, Área de Convivência (doravante AC), pelo seu aspecto comum tornou-se também mais invisível e ia de encontro ao que esboçávamos. A Área de Convivência no PIPA de 2014, 2015 e 2016 tornava-se um abrigo para encontros reflexivos através da experiência artística e um lugar de várias ações reflexivas (portanto de várias escutas) em espaços coletivos.

Foi através dessa escuta que detectamos algumas carências e também mais-valias para o próprio prêmio, uma vez que ele se auto-propõe como: “A janela para a arte contemporânea brasileira”. De fato, ainda não existe outra plataforma organizada tão visitada quanto o arquivo digital do PIPA que é usada para pesquisar a produção brasileira contemporânea. Sabemos que a sua visitação *online* é superior a qualquer outro site nacional. Sabemos ainda

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Idem.*

que muitos curadores e pesquisadores nacionais e internacionais o visitam para pesquisa e contatam o PIPA quando pretendem aprofundar a trajetória dos artistas nomeados (que, por sua vez, podem atualizar as informações na plataforma quando o desejarem e retirá-las se for o caso).

A existência de um espaço de escuta nas instituições, especialmente aberto às reflexões sobre a arte contemporânea, especialmente num museu, parece-nos, cada vez mais adequado para pensar os rumos da arte e educação e sobretudo o exercício da mediação enquanto uma arte, uma arte da escuta.

2.2.2 Sobre o processo de escuta

Passo a passo pensamos diferentes exercícios de escuta: auditiva, visual, escrita; coletiva e individual; privada e pública. Exercícios que se transformam em lugares de escuta. E o que se entende por escuta?

A escuta começa por ser ao reconhecimento de um lugar onde se está. Depois desse reconhecimento, o corpo coloca-se presente, mais atento aos sinais e aos sentidos que se misturam aos acontecimentos. Assim, amplia-se o reconhecimento do lugar e este transforma-se em espaço de pensamento e de criação, confabulação, imaginação, etc.. Porque ocorre uma distensão espaço-temporal há lugar para tal. O espaço e o tempo ampliam-se assim como o próprio corpo uma vez colocado em presença de si mesmo. O processo de escuta levado para as práticas de mediação correspondem a este exercício, mas atendem ao reconhecimento de um espaço comum, de um corpo comum, da potência revolucionária de que falei no primeiro capítulo. Ou seja, orientamos a atenção dos mediadores para o interesse efetivo dos visitantes e no que eles têm a dizer de fato. Isso os ajuda a colocar no lugar onde se encontram diante do reconhecimento de si mesmos. Ou seja, não se trata de uma mediação que responde, que direciona, que conduz o olhar para algo que se quer mostrar, mas o contrário. Coloca-se o olhar em deriva, aberto ao que decorre de cada encontro e a partir dele esboçam-se ideias comuns, desejos e pensamentos que motivam o fazer juntos, deslocam a consciência do corpo comum até ao corpo revolucionário. O corpo que escuta torna-se ativo, o olhar por sua vez descobre novos pontos de interesse. A mediação que se dirige para onde o olhar do visitante quer ir, para o que ele diz, independente de uma crítica que possa fazer sobre a exposição, sobre o museu, etc. assume uma disposição que a liberta para esses lugares de escuta. E,

assim, ambos, visitante e mediador, chegam a um acordo em suas próprias formas de estar ali, o lugar transforma-se no lugar que surge de outra forma, as questões que aparecem tornam-se únicas e os corpos transformam-se em corpos revolucionários na medida que são entendidos como emissores e não receptores de informação.

Por vezes, há este entendimento de que o museu apenas fornece informação, e que o trabalho de mediação existe para esclarecer. Nós entendemos este espaço como uma potência de espaço e tempo que se amplia através do fazer algo juntos. Pode ser uma conversa, a elaboração de uma pergunta, um pequeno texto reflexivo, um caderno de notas coletivo, uma frase, um desenho na parede, algo que ao ser deixado amplia a percepção de quem o deixou ali e de quem eventualmente vai se deparar com ele quando chegar ao espaço da AC (Fig. 43 a 46). Importa saber como é feito tanto quanto o que foi feito. Não se trata de obter resultados nem atender a objetivos, mas criar espaço através da escuta. Antes de qualquer outra coisa, o espaço da AC procura explorar um lugar de ampliação auditiva, sensorial. Não de ampliação sonora, mas de ampliação de escuta. Aliás, por vezes trata-se do exercício inverso: em meio ao ruído torna-se mais audível um tom de voz mais baixo, os pequenos sinais que estão submersos em um campo saturado, por exemplo, pelo hábito nas cidades. E, é interessante verificar o quanto isso se torna incômodo numa era em que todos estão interessados em afirmar algo sem no entanto quererem parar para escutar o que o outro tem a dizer. A inversão deste pressuposto é um trabalho de mediação que nos motiva a continuar este projeto em outros lugares e instituições já que aí se reflete um modo de ver e de estar que sinaliza, como um espelho, o que se passa em redor de uma obra, de uma exposição, de um lugar aberto ao público.

Apesar deste espaço estar no centro de um museu e totalmente exposto, pareceu-nos ideal manter alguns lugares subjetivos na esfera privada. Foi assim que surgiu a *Área de Convivência escrita*, um diário de conversação entre os mediadores ativos na AC. Os mediadores Beatriz da Mata, Felipe Bailuni, Camila Paola e João Henriques revezavam-se em diferentes dias de modo que se encontravam na *Área de Convivência escrita* e nós também éramos assim incluídos nesta conversa em livro, no mesmo espaço ao longo do tempo. A AC escrita era uma espécie de *diário de bordo* que reunia observações, questões, acontecimentos, peripécias engraçadas ou episódios mais difíceis, um lugar de memória de contacto com o público, da dinâmica ou resistência do museu, um registro de elementos pertinentes ao olhar de cada um e que de outra forma seriam esquecidos. Hoje, temos esses cadernos como álbuns de memórias coletivas que nos estimulam a outras ações em museus e espaços públicos.

Podemos relê-los e encontrar perspectivas que antes não foram pensadas nem exploradas e usar esse material como mote de conversas futuras (Fig. 47-48).

Quanto aos objetos permanentes, sempre tivemos uma mesa para sentar, vários pufes para descansar, uma parede para pintar, desenhar, escrever, colar, dirigida a todas as idades. Nesse sentido, sempre dispusemos materiais no chão e nas paredes na altura das crianças de modo que tudo estivesse acessível a elas. O percurso da AC foi o de uma experiência coletiva que transitou da fala para a escuta. Como um cuidado de mediação: ao fazer uma pergunta, certifique-se do seu próprio interesse na resposta. Ela sempre surpreenderá aquele que a escutar.

Fomos gradualmente chamando outras Áreas de Convivência e pontualmente tivemos encontros onde escutávamos experiências de anonimidade criativa, lugares de convívio e criação conjunta que traziam ao espaço da AC a possibilidade reflexiva acerca destas práticas que prezam pela escuta. Assim preparamos o *PIPA Convida* (Fig. 49 a 52).

Ainda sobre a escuta, prossigo citando um texto reflexivo de Jean D. Soares sobre esse deslocamento realizado ao longo dos anos na AC. Nele, Soares começa por relembrar o pensamento de Jean-Luc Nancy, a propósito da escuta: “O sonoro, pelo contrário, arranca a forma. Ele não a dissolve, ele antes a amplia, lhe dá uma amplitude, uma altura e uma vibração ou uma ondulação às quais o desenho só se faz aproximar. O visual persiste até em seu desaparecimento [*évanouissement*], o sonoro aparece e desaparece até em sua permanência.”⁹⁸ Sigo o comentário de Soares:

Como nota Nancy, o sonoro, mesmo em sua permanência, vincula-se radicalmente ao tempo - ele aparece e desaparece mesmo quando a experiência sugere a constância do som. Radicalmente diferente do visual, o sonoro exige uma entrega sem a qual ele pode simplesmente deixar de soar. Em um tempo em que pensar a imagem se tornou crucial, uma vez que já é chegada a época prenunciada por Benjamin (2004) na qual os fotógrafos podem não saber ler as suas próprias imagens. (...) O fotógrafo incapaz de ler imagens, por sua vez, pode ter a ilusão de que já está tudo na imagem, de que ela vale mais do que mil palavras e, em seu mutismo passivo, esquecer de escutar o que ela pode lhe dizer. Em grande medida a leitura exige não somente que vejamos imagens, mas que sejamos capazes de escutar naquele momento pelo qual atravessamos os significantes, o que elas têm a nos dizer.⁹⁹

É do interesse do mediador afinar o ouvido para poder escutar, uma vez que ele se coloca no meio, entre um objeto e um observador, e escuta o que não pode escutar aquele que fala. É preciso ter certos cuidados para não pressupor o que o outro quer ouvir (o outro, a quem, equivocadamente, se chama de público). Uma conversa sobre arte deve ser tratada de

⁹⁸ (NANCY, 2002: 14)

⁹⁹ Inédito cedido pelo autor.

igual forma como uma amizade que se inicia a partir de um debate sobre um tema, de um questionamento pessoal, de um posicionamento político, um dissenso, um espanto. É necessária uma curiosidade mútua e não apenas uma transmissão de mensagens. Costumo brincar com esse assunto da comunicação quando alguém pergunta o que o artista quer dizer com aquela obra e respondo que se ele quisesse enviar uma mensagem poderia fazê-lo sem precisar realizar uma obra de arte. Os artistas, como todas as outras pessoas podem simplesmente comunicar algo, já criar uma obra respeita a questões de expressividade que não passam necessariamente por algo previsto. Mas, regresso ainda à questão do entendimento da mediação enquanto um serviço educativo que pressupõe a passagem de informação. Eu e Soares entendemos que se tratava de afeto, mais do que informação, de atenção e não de transmissão, de escuta e não de fala. No seu texto, Soares observa que:

É frequente e talvez naturalizado encontrar serviços educativos que assumem para si a missão de satisfazer uma demanda simbólica de públicos que se crêem incapazes de ler imagens. A tendência de serviços deste tipo a se prenderem à transmissão de significados talvez seja só um sintoma da incapacidade do público de se acreditar capaz de ler, escutar, compreender e imaginar por conta própria. Isso não implica sugerir uma espécie de analfabetismo estético, mas levanta uma questão sobre a performatividade dos públicos nos museus de arte. (...) Os ritos e espaços dos museus restringem o espaço e os modos da escuta de tal modo que aqueles que não percebem as dinâmicas retóricas implícitas àqueles jogos, sentem que não é suposto perceberem, ou que aquele jogo não é para eles. Assim, a Área de Convivência antes de qualquer coisa primou por escutar o museu, suas performatividades e os hiatos que ele guardava em relação a seus visitantes. Como as pessoas chegam até o lugar? Como os corpos delas podem se sentir mais à vontade? Como colaborar para que as pessoas escutem a si mesmas sem precisar demandar a voz do outro? Enquanto espaço simultâneo de atêlie e de escuta dos visitantes, a AC permite alguma apropriação dos meios pelos quais se faz arte; e, ao mesmo tempo, encoraja as interpretações daqueles que chegam até ela, não só através dos residentes artísticos, como também através dos dispositivos que dão lugar de fala ao visitante.

É interessante a observação sobre a performatividade já que os museus estão cheios de regras que precisam ser mantidas: não tocar, não falar alto, não comer, beber, deitar no chão, não fotografar, etc. e contrata pessoas para (quase exclusivamente) fazerem cumprir estas regras como um lembrete humano que está ali para alertar os visitantes mais distraídos. Eu gostaria de contratar algumas dessas pessoas para que elas pudessem alertar os visitantes a respeito de coisas possíveis, como: pode pensar, pode questionar, pode desobedecer, pode dormir, acordar, conversar, pode ver, escutar, respirar, viver aqui, neste espaço. Ele também te pertence, você existe aqui. Afinal estamos tratando de museus, lugares que se auto-propõem como lugares discursivos que dão visibilidade às habilidades humanas. Como bem diz Soares:

Os museus são em grande medida lugares que dão voz a discursos estéticos, políticos, históricos, éticos. O caso dos museus de arte é bastante paradigmático. Neles, lugares de fala se perfilam um após o outro e demandam lugares de escuta. O público é habitante nômade no museu, passantes a quem esse último lugar é

delegado. Um dos modos mais comuns de estar numa galeria consiste em estar inconscientemente em fila seguindo um ritmo abstrato pelo qual os ouvintes das obras trocam de lugar. Um hábito quase meditativo. Porém, muitas vezes esses lugares de fala provocam os ouvintes a responder, de alguma maneira, a provocações que são suscitadas. E, no entanto, como estão em linha, quase em fila indiana, chega a próxima obra e o diálogo é interrompido para suscitar um novo encontro, e quem sabe, outro diálogo. Um dos processos desenvolvidos pela AC consiste na extensão e na possível inversão desses lugares. Se nos museus de arte contemporânea, os artistas detêm um extenso lugar de fala e raramente se põem no lugar de escuta cotidiana de suas obras, delegado ao público, na AC, invertemos esses vetores. Sugerimos formas de fazer o lugar de fala se tornar dos visitantes, de modo que os residentes artísticos, acostumados a falar, deslocaram-se para o lugar de escuta. Ao invés de guiá-los através da fala, disponibilizavam-se para a escuta. Além de disso, ao abrir o espaço da parede do museu para intervenções dos visitantes, ao criar um espaço físico de escuta diária, ao encorajar as pessoas a fazerem elas mesmas seus desenhos, esculturas, poemas, recortes, encorajamo-las a se expressassem no interior do museu. Para tal pensamos o “Muro das provocações”. Além da intensidade das falas consideravelmente maior, em um ambiente político convulsivo, foi possível notar também uma emancipação estética de formas cotidianas.

Na pergunta inicial: o que pode a arte da mediação? Poderíamos ler, subentender, por último, uma nova pergunta que é: o que escuta a arte da mediação em meio a anonimidade? Uma vez que a arte responde às suas próprias perguntas, a arte da mediação, na sua inter-relação estética e política, escuta o imprevisto, nas respostas de quem está diante de algo sensível e que é imprevisível. Nessa medida, trata-se de uma arte de tecer relações, como as mãos do pescador ao consertar as redes de pesca: há que saber se colocar no meio, nas brechas e ali interligar os elos separados, unindo-os. Onde isso nos levaria? Lembro das palavras de Jacques Rancière no prefácio à edição brasileira de *O mestre ignorante*¹⁰⁰, que lembra o que seria uma verdadeira amizade à igualdade dos saberes, uma emancipação verdadeira e justa contra a subordinação injusta dos herdeiros do poder que almejam a eliminação dos filhos das classes populares, cito-o:

Os amigos da igualdade não têm que instruir o povo, para aproximá-lo da igualdade, eles têm que emancipar as inteligências, têm que obrigar a quem quer que seja a verificar a igualdade de inteligências. Não se trata de uma questão de método, no sentido de formas particulares de aprendizagem, trata-se de uma questão propriamente filosófica: saber se o ato mesmo de receber a palavra do mestre — a palavra do outro — é um testemunho de igualdade ou de desigualdade. É uma questão política: saber se o sistema de ensino tem por pressuposto uma desigualdade a ser "reduzida", ou uma igualdade a ser verificada. É por isto que o discurso de Jacotot é o mais atual possível. Se acreditei dever fazê-lo ouvir ainda na França dos anos 80, é porque me pareceu que ele era o único que poderia libertar a reflexão sobre a Escola do debate interminável entre duas grandes estratégias de "redução das desigualdades".

¹⁰⁰ RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante*, cinco lições para a emancipação intelectual. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p.11.

Como bem lê Rancière, segundo a perspectiva de Jacotot, o ponto de partida reconhece a existência da desigualdade. Nesse sentido, a arte da mediação consiste em ter isso em mente e cuidar, através da escuta, que ali se equivalem na esfera dos saberes e que a aprendizagem é sempre recíproca e respeita a emancipação de todos. Esse seria o campo da anonimidade, de onde podem sobressair sensibilidades e experiências revolucionárias. Como Jacotot pôde experimentar de um modo sensível ao que se propunha fazer diante do que poderia parecer uma impossibilidade.

Ele (Jacotot) marcava a natureza paradoxal da igualdade, ao mesmo tempo princípio último de toda ordem social e governamental, e excluída de seu funcionamento "normal". Colocando a igualdade fora do alcance dos pedagogos do progresso, ele a colocava, também, fora do alcance das mediocridades liberais e dos debates superficiais entre aqueles que a fazem consistirem formas constitucionais e em hábitos da sociedade. A igualdade, ensinava Jacotot, não é nem formal nem real. Ela não consiste nem no ensino uniforme de crianças da república nem na disponibilidade dos produtos de baixo preço nas estantes de supermercados. A igualdade é fundamental e ausente, ela é atual e intempestiva, sempre dependendo da iniciativa de indivíduos e grupos que, contra o curso natural das coisas, assumem o risco de verificá-la, de inventar *as* formas, individuais *ou* coletivas, de *sua* *verificação*. Essa lição, ela também, é mais do que nunca atual.

Então, para finalizar, a AC é esse espaço ativo de mediação sensível em uma instituição, como o museu, e que ao lidar com a sua cristalização poderá encontrar novos métodos experimentais que auxiliem uma educação formal, ela mesma em busca de novas perspectivas educativas. Por isso, seria interessante repensar sobre a mediação realizada em museus e ver de que modo elas operam. A arte é por excelência a experimentação dos diferentes saberes valorizando cada singularidade, assim como a experiência estética através de uma arte da mediação. A arte da mediação cria lugares para pensar estas e outras questões diante da anonimidade das situações imprevistas e preparando um exercício de escuta em lugar de respostas.

2.3 Urbanário

Em 2013, a artista Gabriela Gusmão foi convidada a organizar um período de exposições na galeria do espaço cultural Sérgio Porto. A seu convite e juntamente com ela, Anita Sobar e Aoleo decidimos transformar o que seria uma exposição individual num processo colaborativo: Urbanário tornou-se o lugar coletivo que daria visibilidade a diferentes manifestações de anonimidade.

Urbanário foi um processo em que reunimos uma série de coisas encontradas na rua, a partir das quais se iniciou um pensamento sobre a cidade.

Como viver face às transformações que observamos? Assim, começamos os encontros meses antes da exposição que seria a ocupação da galeria pelo período de três meses. Esta ocupação poderia ser vista como uma instalação em transformação e teria intervenções de outros convidados artistas e não artistas.

A ocupação foi feita com coisas encontradas no entorno do Sérgio Porto, no Humaitá. Objetos de uma loja dos Correios desativada, materiais das obras de restauro dos apartamentos, coisas dispensadas pelos vizinhos, materiais das caçambas, outros objetos que apareceram no caminho, foram conglomerados em uma enorme coletividade anônima que se expunha naquele espaço.

A decisão de trazer para o interior da galeria esses materiais em desuso, chamava a atenção para o que decorria no Rio de Janeiro às portas da Copa do Mundo, da preparação das Olimpíadas e suas consequências. Os gastos desses preparativos tinham utilizado as verbas da cultura para investimentos em pavilhões esportivos e os espaços culturais ficaram sem apoio financeiro para cumprir seus compromissos agendados e projetos futuros. Portanto, tratava-se de uma reflexão política necessária e inadiável.

Abrimos também uma chamada *Urbanário* para intervenções videográficas no espaço exterior do Sérgio Porto. Esta chamada tinha como referência a vivência da cidade, suas materialidades e sensibilidades refletidas numa visão de conjunto que permitisse aceder a uma coletividade sensível patente na cidade e que habitualmente permanece no esquecimento.

No mesmo ano, Luiz Guilherme Vergara, na época o diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói convidou-nos para um evento intitulado *MAC como obra de arte*.

Continuamos a conversa iniciada meses antes e questionávamos como estender essa prática ao outro lado da Baía de Guanabara. A Baía era uma ligação física e uma conexão simbólica entre os lugares à sua volta, mas exibia alguns problemas, sobretudo ambientais. Tínhamos iniciado a coleta de objetos na rua e ali percebemos que a maré da Baía trazia e levava vários desses objetos, detritos da cidade que se estendem ao mar. Assim, todos os dias de manhã coletei objetos que apareciam na praia e depois foram expostos no MAC. Ali estavam sujeitos à observação e manipulação dos visitantes. Era uma forma de devolver à comunidade a visão do lixo produzido.

Tratava-se de pensar uma *Paisagem do delírio*, coletiva, criada ao acaso pelos detritos da produção humana que poluem irremediavelmente a Baía de Guanabara. Empacotamos esses objetos como micro-paisagens individuais, contributos de cada um para uma vasta

paisagem poluída e foi o que fizemos instalando estes objetos em bolsas transparentes, flutuantes no lago do museu, sobre a Baía. Era uma espécie de tratamento de choque para uma consciência coletiva. Uma tomada de consciência de que todos participam na poluição que precisamos travar urgentemente. E, por outro lado de que tudo isso mexe com a sensibilidade, a subjetividade, a vida urbana.

Como convite para a visita da exposição fizemos uma convocatória e um manifesto:

Do profano desejo diário ao santo sudário passando pelo solitário que faz do poste seu armário. Acreditamos no delírio cotidiano do universo imaginário. Nada aqui é mero cenário, nem mostruário, muito menos golpe de otário. Que nosso coletivo seja centenário, mas nunca panfletário. Tem coisas que estão no mundo mas seus nomes não entraram ainda no dicionário. Essas raridades é que enriquecem nosso inventário. Do Largo do Boticário ao estádio de São Januário damos valor a tudo o que parece precário. Lançamos a flecha de Sagitário em direção ao infinito planetário. Imaginamos de um jeito, mas vai ser bem mais perfeito se for tudo ao contrário. Cada um de nós é precioso vaso vazio do orquidário. Deixa a flor crescer no aquário, o peixe nadar no ovário e um episódio banal virar relicário. Desconfiamos que aquele doido da esquina seja um grande visionário. Nosso projeto ainda nem chegou ao berçário e já tem mais assunto do que muito seminário. Vamos mandar tudo quanto é doutor de volta pro curso primário. A descoberta do mundo não é coisa de sedentário. E se um dia quisermos descanso não vamos pra um balneário. Para nós é extraordinário tudo o que o mar leva e traz em seu eterno movimento diário. Restos abandonados na areia evocam paisagens de delírio urbanário.

Com estas palavras ditas espontaneamente e uma espécie de inventário mnemônico invocou-se uma experiência anônima da cidade da qual fomos juntando as peças que nos levaram até ao MAC.

Foi um período de discussão interessante, para o pensamento de intervenções coletivas na cidade sem produzir nada além do que já está dado. Tratava-se de trabalhar com o que aparecia, sobretudo os detritos, os restos de ações humanas, uma espécie de chamada de atenção ecológica. Tratava-se também de uma ética, aquela que nos obriga à responsabilidade de conviver com os objetos que são produzidos e serão encontrados um dia, ao acaso, até no meio da rua. Como processo de anonimidade foi interessante, já que muitos objetos pessoais que encontramos foram incorporados, a anonimidade se estendeu a muitas outras pessoas que participaram deste processo, mesmo sem o saber. Imagine-se ir visitar uma exposição e encontrar uma obra de arte feita de objetos largados no planeta, inclusive os seus (Fig.53 a 56).

2.4 Experiências da deriva

A orientação da *Sociedade Anônima* vai no sentido de uma busca de relações, não deterioradas, como via Félix Guattari em *As três ecologias*¹⁰¹. Trata-se de perceber os limites das configurações sociais, científicas e progressistas, esboçando uma recomposição das práticas sociais e individuais que Guattari agrupa em três rubricas complementares: a ecologia social, a ecologia mental e a ecologia ambiental -“sob a égide ético-estética de uma ecosofia”¹⁰². Assim, por que o inventor da esquizoanálise, junto com o filósofo Gilles Deleuze, se antecipa nessas rubricas ecológicas? Ele adianta:

As relações da humanidade com o socius, com a psique e com a “natureza” tendem, com efeito, a se deteriorar cada vez mais, não só em razão de nocividades e poluições objetivas mas também pela existência de fato de um desconhecimento e de uma passividade fatalista dos indivíduos e dos poderes com relação a estas questões consideradas em seu conjunto. Catastróficas ou não, as evoluções negativas são aceitas tais como são. O estruturalismo – e depois o pós-modernismo-acostumou-nos a uma visão de mundo que elimina a pertinência das intervenções humanas que se encarnam em políticas e micropolíticas concretas. Explicar este perecimento das práxis sociais pela morte das ideologias e pelo retorno aos valores universais me parece pouco satisfatório.¹⁰³

Os limites técnico-científicos estão diante de todos, apresentam a sua brutalidade sob várias frentes desumanas, desde vírus até a guerras, armas químicas e outros objetos da barbárie humana em suas diversas instrumentalizações. No entanto, o que está em causa é exatamente como cada um pode resistir individualmente à ideia de impotência e de nada poder fazer para mudar o curso da catástrofe anunciada. Como cada um pode se vincular a uma natureza absolutamente ameaçada pelos hábitos que nutrem diariamente e mudá-los. Como cada um poderia estabelecer ligações “sociais” outras, sejam de uma micro-atividade seja de uma outra perspectiva que oriente a caminhada, sem prejuízo para a vida, colocada em risco cada vez mais pelos interesses econômicos. O mundo da arte não está imune, nem longe desse mercado financeiro, ele não deixa de partilhar o espaço da catástrofe, nem deixa de poluir, em vários sentidos. É justamente isso que me preocupa e procurei mudar em minha prática artística nos últimos anos e me motiva hoje.

A arte de governar a si mesmo é talvez a mais desafiadora das artes e talvez a mais bela. Processos coletivos não deixam de interagir individualmente, subjetivamente. Portanto, outros tipos de sociedade tornam-se possíveis na medida do seu desejo. O desejo de salientar

¹⁰¹ GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papirus editora, 1989.

¹⁰² *Idem*. p.23

¹⁰³ *Idem*. p.24.

a existência de outras *Sociedades Anônimas* vai no sentido de uma vida simples, ecológica, sensível aos micro-acontecimentos cotidianos e suas micro-redenções. O lugar da arte e suas mediações a que chamo proposições, participação, etc. vai nesse sentido. Assim, narro experiências de deriva relevantes para percepção da anonimidade enquanto lugar de criação e orientação sensível.

Em Dezembro de 1958, Guy Debord publicou na revista *Internacional Situacionista* a *Teoria da Deriva*¹⁰⁴. Desde então, ela frutificou tanto no entendimento do espaço urbano, quanto em práticas que culminam em ações afetivas, artísticas e outras sem um nome pré-estabelecido.

Tratava-se de uma tomada de consciência “psicogeopolítica” que compreendia as práticas da anonimidade nas cidades, através dos afetos que circulam no espaço urbano que, por sua vez, era entendido como um labirinto, onde se pode aprender a perder-se.

Antes de Debord, Walter Benjamin, por volta de 1930, inspirado em Baudelaire, havia enunciado esse mesmo enigma de “aprender a perder-se” pelos meandros da selva urbana. E, Benjamin, em um pequeno texto intitulado *Tiergarten*, diria:

Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender. Os nomes das ruas têm então de falar àquele que por elas deambula como o estalar dos ramos secos, e as pequenas vielas no interior da cidade mostrar-lhe a hora do dia com tanta clareza como um vale na montanha. Aprendi esta arte; ela preencheu o sonho cujos primeiros vestígios foram os labirintos nos mata-borrões dos meus cadernos.¹⁰⁵

O que distingue a proposta de Benjamin é a ligação aos pequenos detalhes encontrados entre as ruas da cidade e a possibilidade de nelas ainda se perder, ou através deles.

Se perder nos detalhes, quer dizer aprender como perder-se no meio de seus cadernos, nas manchas dos mata-borrões, seja uma criança ou um escritor. Benjamin recorda alguns saberes adquiridos na infância - descobertas que se situam entre uma casa familiar burguesa e as ruas de Berlim. Mas também em qualquer lugar público, como os canteiros de obras ou mesmo nos jardins, como o Tiergarten.

¹⁰⁴ Pode ser consultado em: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf>

¹⁰⁵ BENJAMIN; W. “Infância Berlinense: 1900”. In: *Imagens de pensamento*. Edição e Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p.82.

As recordações da infância revelam a arte de se perder em um caderno de desenho, ou num parque, numa caça às borboletas. O que Benjamin deixa transparecer em suas memórias é que é preciso aprender a perder-se. E, quem aprende a se perder, nunca estará efetivamente perdido, pois aprende a olhar atentamente as coisas, empreende-se num método, escutar o que ninguém escuta, experimenta uma percepção acurada das coisas e a si mesmo diante delas.

2.4.1 Biblioteca de Afectos

Creio que aprendi a perder-me lendo *Infância Berlinense: 1900*. E, foi numa espécie de limbo rememorativo entre as memórias de infância e a infância de Benjamin, que surgiu o projeto *Biblioteca de Afectos*¹⁰⁶ em 2009 (Fig. 57 a 60).

A *Biblioteca de Afectos*, inicialmente decorreu na comunidade vizinha do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no Morro do Palácio, entre o Maquinho (um pólo de extensão do MAC à comunidade para práticas de arte ação ambiental) e as suas margens. O que me trouxe até ali, foi um estágio do INOVART oferecido pelo governo português a artistas em projetos institucionais, no meu caso, comunitários.

Assim, realizei vários encontros com as crianças do Morro do Palácio e uma *Biblioteca de Afectos*, que reuniu 100 livros preferidos de 100 leitores-doadores. Essa biblioteca era o mote para nos encontrarmos e conversarmos. E, em cada encontro, as crianças decidiam o que queriam fazer, onde ir, e à medida que as horas passavam íamos desenhando as atividades, muitas vezes filmadas e fotografadas por elas. Existe um arquivo que elas registraram. Nunca exibi esses arquivos e nem pretendo fazê-lo eu mesma, eles existem como parte de um processo coletivo, anônimo.

No decorrer destes encontros percebi que ninguém está mais apto para a deriva do que a criança. Crescida em uma comunidade rural ou de favela, se ela vive na rua ou ao ar livre e não em um apartamento moderno fechado no interior de um condomínio, ela convive com seus vizinhos, de todas as idades, vê o dia sob diferentes perspectivas. Ali mesmo aprendi que quando uma delas tem sede, ela sobe no coqueiro e apanha um coco para cada uma das crianças junto dela. Só desce depois de retirar todos os cocos necessários. Trata-se de uma consciência coletiva efetiva e não individual. A criança vai na praia em frente, ela brinca,

¹⁰⁶ O blog pode ser consultado em: <http://bibliotecadeafectos.blogspot.com/>

observa as tartarugas, pensa no pai que é pescador e já não sai para o mar e vai na Baía apanhar mexilhão, deambula por entre as festas do morro e as calçadas de uma cidade cheia de trânsitos, um museu de arte contemporânea cheio de turistas, volta a subir o morro, apanha mangas “carlotinha” até saciar a fome, conversa sobre como é bom ficar livre para perambular ao sol, tomar banho e voltar no dia seguinte.

Aprendi a perder-me acompanhando esse grupo de crianças. Quando chovia, pensava algo a lhes oferecer também no interior do maquinho. Os livros começavam a chegar e podíamos abri-los, sonhar, rir e desenhar coisas imaginadas a partir da janela do pólo, que nos abrigava sobre a Baía de Guanabara. Dessa experiência, que terminou em 2010, além de boas memórias, levei a saudade, a vontade de continuar a acompanhar crianças fosse onde fosse, o que acabaria por acontecer no NEEA (2010-2013) e ainda com o *Ateliê Nômade* (a partir de 2013). Apesar de se tratar de um projeto de deriva, existia um motor que era uma pequena biblioteca afetiva e um grupo de crianças que se tornaram amigas com quem aprendi muito. Se elas saem à deriva, elas têm seus próprios métodos para tal.

Debord e Benjamin aproximam-se no ponto em que fazem sobressair um método, apesar de parecer que ele não existe. Esse método é uma dádiva espaço-temporal, uma renúncia da transitoriedade mecânica do dia-a-dia, por um lado, e por outro, uma entrega ao inesperado, sendo que para tal se precisa de cálculo. Torna-se necessário calcular, mesmo subjetivamente. Para andar 5 ou 50 km, é necessário um estado preparatório, mental e físico, para que o “perder-se” seja possível, mais pleno. Debord pensa numa espécie de renúncia do cotidiano conhecido e na preparação para o inusitado, um terreno, um descampado, algo que em uma cidade pode estar desconexo num terreno baldio, um prédio abandonado, um beco, até ao ponto em que ali se chega disposto a percorrê-lo.

Uma ou várias pessoas que se lançam à deriva renunciam, durante um tempo mais ou menos longo, os motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele corresponde. A parte aleatória é menos determinante do que se crê: no ponto de vista da deriva, existe um relevo psicogeográfico nas cidades, com correntes constantes, pontos fixos e multidões que fazem de difícil acesso a saída de certas zonas. Mas a deriva, em seu caráter unitário, compreende o deixar levar-se em sua contradição necessária: o domínio das variáveis psicogeográficas pelo conhecimento e o cálculo de suas possibilidades. Concluído este último aspecto, os dados postos em evidência pela ecologia, ainda sendo a priori muito limitado o espaço social que esta ciência propõe estudar, não deixam de ser úteis para apoiar o pensamento psicogeográfico.¹⁰⁷

Quando Debord fala de ecologia toca nos pontos relevantes. Hoje tem-se uma maior percepção da catástrofe ecológica que vivenciamos e que precisamos reverter. Como viver

¹⁰⁷ *Ibidem*

sem poluir, andar e perder-se sem deixar rastros de lixo, sem danificar a natureza. Ou no se toca as intervenções artísticas, como produzir sem deixar resíduos não desgastar materialmente o planeta? Eis o desafio para a deriva. Os andarilhos sabem-no. Há que viver com o mínimo. E se contentar em observar, não tomar para si parte da matéria, enfim viver a anonimidade, corresponde em grande medida a uma experiência de andarilho, aprender a perder-se requer fundir-se com o meio, sem desgastá-lo, depredá-lo, etc.

Existe uma experiência afetiva na deriva que se liga não só aos lugares como ao futuro da vida ecológica enquanto uma filosofia. Esta filosofia prende-se com o andar, com a observação. A anonimidade corresponde a cada lugar, aos encontros, desvios, suas particularidades, que estão por experimentar e cuja experimentação seja ecológica.

2.4.2 Ateliê Nômade

O *Ateliê Nômade* revê-se numa filosofia do movimento e em caminhantes como Nietzsche, Rimbaud, Rousseau, H.D. Thoreau, Nerval, Hölderlin, Bataille, Frédéric Gros, que entendem a filosofia como uma arte de caminhar. No entanto, não se trata de uma arte abundante, como reflete Thoreau no início de *Caminhando*:

Só conheci uma ou duas pessoas no curso da minha vida que entenderam a arte de Caminhar, isto é, de fazer caminhadas- que possuíam um gênio, por assim dizer, para flunar, para *sauntering*: palavra que é belamente derivada de “pessoas errantes que vagavam pelo país, na Idade Média, e pediam caridade, a pretexto de irem à *la Sainte Terre*, à Terra Santa, até as crianças exclamarem: “Lá vai um *Saint-Terrer*”, um santerreador. Aqueles que nunca vão à Terra Santa em suas caminhadas, como pretextam, são de fato meros ociosos e vagabundos; mas aqueles que vão lá são santerreadores no bom sentido, tal como eu defino. Alguns, porém derivariam a palavra de *sans terre*, sem terra ou sem lar, o que, portanto, no bom sentido, significará sem nenhuma casa em particular, mas igualmente em casa onde quer que seja. Pois este é o segredo.¹⁰⁸

O texto foi publicado no *The Atlantic Monthly*, em 1862, poucos dias após a morte de Thoreau e assume genericamente uma crítica e um desafio filosófico. A crítica diz respeito ao afastamento da relação à natureza, à vida humana que a destrói para construir cidades, estradas para a política, como diz o filósofo poeta; o desafio era reencontrar tal relação perdida, face ao sedentarismo da vida moderna e suas instâncias atávicas, consumistas, nada ecológicas.

¹⁰⁸ THOREAU, H.D. *Caminhando*. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 2006. pp 67-8.

A reflexão transporta até nós a origem da expressão *sem terra*, de um exílio voluntário, que busca uma vida filosoficamente caminhante, derivada de seus encontros, de pequenas descobertas, suas desventuras e reviravoltas que respeitam a própria vida. Em busca da Terra Santa trata-se de uma filosofia da errância, do aprender a perder-se, enfim uma cruzada pessoal -e não religiosa- realizada através da caminhada.

Como diz Thoreau: “Fui à floresta porque queria viver de verdade. Eu queria viver profundamente e tirar toda a essência da vida. Fazer apodrecer tudo que não era vida, e não, quando eu morrer descobrir que não vivi.” A filosofia de Thoreau funde-se com a vida na floresta poeticamente e uma consciência do que constitui a vida numa cidade, o que se torna providencial.

Partilho deste ponto de vista, não somente em relação à floresta, como também comecei a caminhar no interior da cidade em que nasci, no Porto, desde os 13 anos. Mais tarde, estendi a prática ao interior de Portugal e na cidade de Lisboa, onde morei por 10 anos, pude aumentar a longevidade das caminhadas. Atravessei muitas vezes a cidade e isso decorreu em outras cidades onde morei e/ou que visitei. Ao mesmo tempo que desenvolvia uma arte de caminhar nascia a ideia de um Ateliê Nômade, que se estendeu ao Brasil. Algo coletivo que se orientasse pelos passos dando origem a uma arte ecológica, visitando espaços públicos e com oficinas ao ar livre, como parques e jardins, ir Brasil adentro.

Entendo a arte da deriva como um lugar de criar espaço para que a sensibilidade aflore e atenda para um maior cuidado com a vida e com a natureza.

A partir de uma filosofia da deriva afetiva comecei a realizar oficinas ao ar livre. Estas oficinas, orientadas por encontros de grupo em festivais ou outras demandas ligadas à arte e educação realizavam-se em movimento.

A primeira edição do *Ateliê Nômade* foi realizada no âmbito de um Festival que ocuparia a cidade histórica de Ouro Preto, cujo desafio era como intervir de modo efêmero e sem modificar ou danificar o patrimônio desta cidade? Eu tinha orientado várias oficinas em Ouro Preto nesse sentido desde 2010 (*Segunda Pele*; TV UFOP; e com a Escola Juventina Drummond no Morro São Sebastião). Partia-se de um ateliê central e decidia-se o rumo em conjunto com o cuidado de uma obra de arte conjunta. Este ateliê decorreu intensiva e extensivamente: à volta de uma praça, no interior de um parque, numa trilha até à cachoeira das Andorinhas, dentro e fora da malha urbana. No último dia convidaram-se outras pessoas para experimentar as atividades. Foi realizada a pé, de ônibus, de caminhonete (até de carona), esta experiência estimulava a vivência do dia a dia. A cada um dos 7 encontros, um novo olhar era renovado, compartilhado. Eventualmente podiam ser usados materiais

biodegradáveis, como sal, milho, tecido e papel (Fig. 61 a 68). Durante as caminhadas realizaram-se ações que estimulavam a percepção e a criação artísticas, desde a escrita ao vídeo, da fotografia a ações performativas; do teatro improvisado ao desenho; a quaisquer manifestações de sensibilidade com diferentes perspectivas e ações poéticas sobre as coisas comuns, que pelo hábito se tornam invisíveis. Falo de invisibilidade quando penso em sociedades anônimas. - Estaremos cegos antes de descobrir todo potencial de beleza e expressão de cada coisa? - Perguntávamos.

Então a proposta era reaprender a olhar para tudo o que encontrássemos no caminho, fosse ele qual fosse. Motivados pela riqueza visual, sonora e ambiental destes lugares mantinha-se a vontade de estar e pensar juntos e um fazer artístico que era pensado pelo caminho em algumas intervenções efêmeras. Estes caminhos seriam já a matéria resultante como arte no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana.

Era vital que as singularidades se expressassem diante e no interior da paisagem. Em grupo desenvolveram-se questões ligadas à percepção renovando-a por diferentes práticas e intervenções efêmeras nessas paisagens, até de um lugar tombado patrimonialmente, historicamente problemático, colonizado por muito tempo e o seu entorno natural. Tratava-se de conversar com as pessoas que ali moram, estudam, lecionam e ocupam as ruas prazerosa e profissionalmente, enquanto compartilhamento efetivo das problemáticas, conflitos, saberes e conhecimentos que se completam. Seja sobre questões que ali se apresentem, pela manifestação de suas inquietações, quanto pela beleza; a cidade precisa da voz legítima daqueles que a vivificam e outros que a vivenciam com determinadas distâncias afetivas. Procurava-se uma saúde e um bem-estar que estas atividades artísticas trazem a quem as experimenta, como forma de revigorar o olhar e sua interação com as coisas que existem. Estabelecer uma conversa cuja mediação fosse ativada pela iniciativa artística dedicada a possibilidades de realização nos lugares cotidianos, entendida como obra de arte que se desdobra também na vida perceptiva posteriormente.

Depois dessas caminhadas em Ouro Preto, o *Ateliê Nômade* tornou-se um ateliê expandido e comecei a acompanhar um grupo de crianças com quem desenvolvi várias atividades no Rio de Janeiro, indo de sua casa em Copacabana até aos museus da cidade.

Em Janeiro de 2016 fui convidada para uma residência no Museu de Arte do Rio. O *Ateliê Nômade* decorreu em 4 encontros com pessoas anônimas, visitantes no MAR. A proposta partia de uma “casa de elásticos”, que se expandiam com o uso do corpo daqueles que entravam nela e podiam visualizar as paredes de um museu em movimento (Fig. 69 a 74). A escolha do local foi determinante, uma vez que no piso térreo do museu existe uma área

envidraçada que comunica com o exterior e se reflete no interior e vice-versa. O jogo de elásticos, apreciado pelos seus experimentadores, pôde dialogar com uma cidade em alvoroço.

2.4.3 O Caminho do Sertão

Em 2015, caminhei 170km durante sete dias pelo interior do Sertão Mineiro, saindo de Sagarana, indo pelos vales dos rios Urucuia e Carinhanha, até ao Parque Nacional Grande Sertão Veredas, na Chapada Gaúcha. Integrei um grupo de caminhantes selecionados segundo um edital que descrevia o perfil dos candidatos para essa experiência da seguinte maneira:

Esta jornada busca anualmente, amantes (do verbo amar), interessados pela dinâmica do cerrado, suas questões socioambientais, aventureiros, e entusiastas da literatura Roseana, prometendo uma experiência única na vida. Percorrendo parte do caminho realizado por Riobaldo, personagem central do livro Grande Sertão: Veredas, rumo ao Liso do Sussuarão. Em cada pouso nas comunidades percorridas, a jornada se entrelaça aos saberes e fazeres do povo geraizeiro.¹⁰⁹

Percorri paisagens deslumbrantes do bioma do cerrado até a aridez mais inóspita resultante da devastação operada pela ação humana. Ali entendi uma sintonia com a natureza, como falava Thoreau, mas também a ausência dela, a usurpação humana, um ecossistema destruído pelo agronegócio, a devastação notória das monoculturas de soja.

Esta experiência, única na vida de uma caminhante, realçou a urgência de uma vida simples e menos nociva à natureza. Esta incursão é organizada com o maior cuidado, mas a simples presença de um grupo como o nosso já influía na natureza. Qualquer movimento deixa rastros. Hoje, rastros de lixo.

Ao caminhar aprende-se a viver com o mínimo. Essa é sem dúvida uma premissa de Thoreau e de qualquer caminhante experiente.

Para mim tratou-se de uma experiência da anonimidade. O contacto com o que resta do bioma original, a vegetação nativa, os rios, todo o desenho geográfico, foi uma das experiências mais intensas que vivenciei no Brasil. A delicadeza e robustez da vida diante da aridez climática impressionou-me como raras vezes me impressionou. Caminhei em grupo, mas a experiência foi silenciosa. Independentemente das dinâmicas dos grupos tratava-se de uma experiência da anonimidade: sete dias sertão adentro trazem à tona sensibilidades esquecidas, perdidas nos meandros citadinos.

¹⁰⁹ Trata-se de uma citação deste projeto e pode ser visitado em: <https://caminhodosertao.com.br>

Chegar até Sagarana indo do Rio de Janeiro, via Brasília, já foi uma enorme aventura. A partir dali, acordar todos os dias às 04h da manhã, desmontar uma barraca, tomar café e começar a andar em meio ao silêncio, assistir ao nascer do dia, caminhar horas a fio até que o corpo se revigore neste novo habitat, é-se tomado por um número surpreendente de transformações. Parei de fumar e não bebi álcool e depois disso a relação com certos hábitos mudou. Não voltei a fumar e diminuí radicalmente o consumo de alimentos e bebidas. Ali pude perceber uma fusão à natureza e uma vida mais branda, porém mais intensa. Isso torna-se sensível quando no meio do caminho temos a sorte de encontrar os habitantes do cerrado. Eles fazem refletir sobre a vida insustentável e simultaneamente numa outra que não imaginávamos torna-se possível. Uma coisa é certa, estas pessoas têm uma sensibilidade ligada à natureza a que não ficamos indiferentes. Ali vivem anonimamente.

Diante de uma jornada de 6, 8, 10 horas de caminhada diária, a percepção de mundo amplia-se diversas vezes. O cansaço toma conta e por vezes quase vence, mas a coragem do corpo sempre se revela capaz de superar e isso é surpreendente (Fig. 75 a 82).

Não é por acaso que alguns filósofos estabelecem uma relação direta entre o seu pensamento e o caminhar, o que se estende à experiência estética. Resistir, desobedecer, aprender a viver, experimentar o espírito livre é algo que está no exercício de caminhar. Existem inúmeras relações entre as várias existências que se associam em *Sociedades Anônimas* a fim de garantir a vida, o que num plano ético afirmam os limites do avanço do homem sobre a natureza, o que urge ser repensado a partir do que nelas se observa.

Diante disso me perguntava: o que pode a arte, a mediação? Que experiências assimilar? Certamente, revisitar certas experiências de uma infância livre de consumo, uma vida ao ar livre, decidir voluntariamente por uma vida simples, uma alimentação saudável, o direito aos cuidados de saúde, educação e sustentabilidade fazem parte de uma conglomeração de fatores aos quais a arte não pode se alhear. Mas, participar, se associar.

Assim, passo a duas outras experiências no âmbito da arte que respeitam o que acabei de enunciar e se aproximam inexoravelmente, a par das singularidades presentes nas obras de cada um. Falo das proposições de Lygia Clark e de Ricardo Basbaum que experimentei. No primeiro caso relatarei um curso ministrado pelo curador argentino Santiago García Navarro (MAM-Rio) com proposições de Clark; no segundo caso, trato da participação numa *Conversa Coletiva*: escrita e falada sob orientação de Basbaum no âmbito do Festival Atos da fala.

2.4.4 Experimentação das proposições de Lygia Clark

Quando cito as proposições de Lygia Clark (Lygia Pimentel Lins), dirijo-me essencialmente a uma obra pioneira e paradigmática cuja concepção perceptiva é ampla. Para quem cinge o entendimento da estética – uma experimentação sensível diante de algo- ao imediatismo entre o sujeito e o objeto, sem considerar o que está à volta, ou seja o *corpo comum* jamais poderá entender a obra da Lygia Clark. E, por outro lado, não cabe aqui mostrar em que medida ela se tornou demasiado grande para o mundo da arte, mas cabe mostrar em que medida o afirmo tendo como base a experimentação de algumas das suas proposições. Então, farei um relato de como lembro, a partir daqui, essas experiências, cruciais tanto para o entendimento da sua obra quanto do que aqui chamo de Sociedade Anônima. Estas proposições foram orientadas pelo curador argentino Santiago García Navarro num curso que decorreu no MAM-Rio, em 2012. Situarei a minha experiência pessoal em 4 proposições: Caminhando; Rede elástica; Baba Antropofágica e Viagem (Fig. 83 a 86).

2.4.4.1 Caminhando

Trata-se de uma proposição com papel e tesoura, um exercício de corte numa fita de Möbius¹¹⁰ previamente formada. A proposta é simples, convida-se a cortar a fita a partir do meio. Assim que comecei a cortar, percebi que se tratava de um desafio ao controle da ansiedade de chegar a algum lugar, terminar. Não existia razão alguma que levasse a tal e ver resultados não fazia sentido diante do caminhar. O caminhar era a resposta, estava a decorrer e era tudo o que importava. Portanto, ao fim desse conflito interior, que procura dar resposta a algo tipo: - Como chegar ao fim?; Como estará no fim? Torna-se evidente o contrário e a relevância passa a ser dada inteiramente na observação do caminhar, na posição do corpo. O desafio passa a ser a duração. Quanto mais cuidado tiver mais vai durar e poderei caminhar, pensava.

¹¹⁰ Um experimento teórico sobre poliedros realizado por August Ferdinand Möbius, que a estudou em 1858. Esta fita, ou faixa, tem a particularidade de ter apenas uma face, aparentando ter duas e cortando-a pelo meio se desdobra infinitamente.

O som da tesourada assemelha-se literalmente aos passos duma caminhada, seca, solitária, porém determinada, firme e prazerosa. Diante do papel, no movimento de “andar sentados” e o controle do ritmo, da espessura do papel, dará maior ou menor experiência de caminhada. A mente foca no caminhar. A fita vai crescendo cada vez mais fina e requer maior cuidado no seu manejo para que não se romper, senão tudo acaba.

Por último, quando o papel realmente “acaba”, vi uma fita enorme e ao fim as tirinhas de papel cresciam pela sala parecendo imensas, infinitas. Nunca poderia ter imaginado que uma simples folha de papel pudesse atingir aquele tamanho e se estender, ocupando todo o espaço, daquela maneira. Fiquei impressionada. Além da sensação de amplitude e leveza, o que emocionou foi ver o desdobramento infinito de uma pequena fita, aparentemente frágil. Ela cresceu e imediatamente o corpo cresceu junto com ela. O *Caminhando* tinha fundido ambos os corpos e aquele objeto, aparentemente distante fazia-o crescer. Foi uma experiência revolucionária para entender como o corpo pode se tornar mais presente ao longo de um espaço e como ele se entrelaçava com os demais, respeitando o espaço de cada um. Eram notórias diferenças abismais entre as formas de caminhar e isso tornava-se interessante, havia espaço para todos, apesar de todos terem ampliado seus corpos, caminhando.

Então, nesta proposição o que ficou em evidência foi que uma vez entendido esse *corpo comum*, surge o que chamo o *corpo revolucionário* já que o corpo se amplia. Primeiramente se concentra sobre si e depois deixa-se atravessar pela experiência partindo para uma outra expandida, mais topográfica, geográfica. Claro que para uma artista que praticava o desenho e trabalho sobre papel há mais de duas décadas ali me senti explodir de emoção dada uma experiência tão simples e sublime como esta. Foi ali que percebi o que estava em questão na obra de Lygia Clark e a visão do desenho em campo expandido que implica o corpo e que o corpo também implica.

2.4.4.2 Rede elástica

Depois de *Caminhando* as sessões seguintes foram dedicadas a proposições de interação de grupo, com elásticos. Falarei da construção coletiva de uma rede elástica (Fig.87-88).

A *Rede elástica* consiste em duas partes. Primeiro dá-se a construção de uma rede a partir de elásticos comuns (de escritório), sem quaisquer orientações para a sua tecelagem,

digamos assim, uma vez que ela será tecida a muitas mãos, corpos que precisam entrar em acordo sobre a forma de o conseguir. Na segunda parte decorre a experimentação espontânea da rede que depende do envolvimento e cumplicidade dos intervenientes.

Prossigo com as palavras de Santiago Garcia Navarro, quem orientou o curso e relatou a sua visão desta proposição.:

Os primeiros cinco minutos foram frios. Parecia que ninguém ia conseguir fazer nada com aquela rede. O fracasso parecia iminente. Para tentar modificar esse estado, anunciei que saía da sala. Aos cinco minutos voltei e vi que a situação estava tensa, sem interioridade. Então pedi para todo mundo deixar de falar, tentar entrar em diálogo com os outros por meio do corpo e, uma vez que sentissem essa conexão, começar a aportar ideias –que deveriam expressar sempre sem palavras-para todos fazerem. Aos cinco minutos a tensão tinha sumido. O primeiro comum visível foi o armado de um casulo coletivo: todo mundo deitou no chão e se cobriu com a rede. A partir de então, e numa velocidade crescente, por momentos vertiginosa, sucederam-se dezenas de ideias. Segue uma lista incompleta, que comecei cinco minutos depois de todo aquele movimento coletivo tivesse começado: retesam e levantam a rede à altura dos ombros e, um de cada vez, entram todos nela, seguindo as variações do movimento geral. Por exemplo, fazem quicar a rede para acima e para abaixo, de maneira de “bater” na cabeça daquele que está dentro da rede. Outro movimento consiste em usar a rede para “caçar” os outros; alguém fica no chão e se segura da rede com os dedos dos pés, como se fosse um macaco; alguém estica de um ponto da rede, formando uma linha elástica. Os outros reagem com estupor; em vários momentos, alguns “vestem” e “desvestem de rede” a outros; alguém fica envolvido como num casulo, em distintas posições; beliscam a rede todos ao mesmo tempo, como se fosse um violino (pizzicato!); quatro num canto da sala, cobertos pela rede, integram o casulo-corpo a arquitetura-casulo; um deles fica no chão, “engaiolado” pelo resto; todos pulam, formam uma ronda, dançam; fazem com a rede uma bola e a lançam para outro; criam-se dois bandos e pelejam com a rede, agora virada corda grossa; dançam com a rede, consertam-na de vez em quando, a rede vira bola, vira manto, vira corda, vira, vira, vira, vira; Bia, que várias vezes tinha dado sinais de querer ficar envolvida pela rede, quase no final deita no chão e o resto a cobre com a rede e jogam encima dela os elásticos soltos. Cobrem especialmente a cabeça dela. Vanessa sacoleja um dos braços da Bia, logo o outro, logo a cabeça, logo os dedos dos pés. Amarra os dedos dos pés com vários elásticos. Massageiam-na. Fazem com que ela abra os braços, formando uma cruz. Tiram os elásticos dos dedos dela. Esquentam os pés dela. Vanessa não é “delicada”. E, firme, até um tanto brusca, mas isso não importa. Ela não tem medo de experimentar, e de algum modo a sua firmeza não resulta agressiva. Bia não dá sinais de incômodo. Todos ficam ao redor dela, sentados. Quando ela abre os olhos, eles deitam, alguns deles abraçam-na, outros apoiam a cabeça em algum lugar do corpo dela. Ao final, a rede volta a ser rede e cobre a todo mundo. Vanessa cuida muito dos outros, mete todo mundo dentro da rede, mas tem medo de entrar ela mesma, não relaxa. Percebendo que ela não deve ficar fora, porque se não o grupo vai ficar incompleto, mando ela entrar na rede. No início ela resiste um pouco, mas da segunda vez aceita e entra.

Anotações para desenvolver

- A resistência da rede dá a medida do comum alcançado.
- Tudo está determinado pelas qualidades do material (o elástico da rede).
- Uma relação peculiar se estabelece entre fazer e o posterior desfrute do que foi feito (tecer a rede e logo depois fazê-la atuar).
- O processo todo tem pelo menos três dimensões, que não necessariamente se misturam: uma lúdica, uma sensorial, e uma investigativa. O entretecido das três vai conformando o comum.
- Manifestam-se rasgos da personalidade de cada um.

- (A partir de uma conversa com a Virgínia Mota) O corpo de cada um por separado pedia muito mais espaço do que a rede podia fornecer. A medida que os corpos foram se entregando, o espaço da rede foi ficando maior, porque os corpos iam aceitando se juntar cada vez mais, e “descobrimo” a elasticidade da rede.¹¹¹

Gostaria de registrar que o *corpo comum* vai crescendo até surgir um *corpo revolucionário*, já que o corpo coletivo, uma vez tornado anônimo ganha outra dimensão, mais sensível e atenta a outros sinais- características inesperadas mostram a elasticidade escondida, ou esquecida no corpo de cada um e no conjunto dos corpos. Achei peculiar a imaginação da segunda parte da peça. Ela parecia compensar o embaraço inicial de se perceber que nunca se havia tecido nada assim e como esse tecido elástico de revelou interessante.

Esta proposição mostrou-me quão “psicanalíticas” eram estas experiências. Fui vendo novas perspectivas, como Navarro salienta enquanto lúdica, sensorial e investigativa. Eu percebia que se abriam novas formas de pensar o próprio corpo, suas conexões espaço-temporais. A nível sensorial estava mais próxima dos outros como nunca tinha estado. Via coisas que não queria no sentido que sentia as coisas de modo muito intenso. A falta de cuidado me perturbava muito. Ou alguém sendo manipulado por outro de forma displicente. Ao mesmo tempo sentia que todos estavam muito sensíveis. Penso que isso ocorreu pelo convite ao silêncio e pela sua vivência.

À partida, ninguém diria que é possível construir algo tão sólido quanto esta rede com simples elásticos de escritório, depois do que fizemos com ela! E tudo sem falar.

Que trabalho incrível, pensei. Em termos de relações interpessoais e espaciais esta peça ocupava o espaço como um campo moldável, literalmente elástico, aí percebi como se expandia também a arquitetura como algo orgânico. O que, obviamente se conecta com as *Linhas orgânicas* da Lygia, que saem da tela para entrecruzar a arquitetura, a vida dos seus interlocutores. Como contrastava com as linhas rígidas do MAM e como de repente este lugar se tornou familiar e aconchegante, paradoxalmente, a minha leitura do espaço mudou a partir dali e o meu dia-a-dia nele também.

2.4.4.3 Baba Antropofágica

¹¹¹ Este relato foi enviado pelo curador aos participantes do curso por e-mail a 24.09.2012.

Esta proposição convida a desfiar um carretel de linha de costura, colocado dentro da boca, que sai, por entre os lábios e se deposita por cima de um corpo deitado ao redor do qual se distribui um grupo (Fig. 89-90). Cada um tem um carretel e o corpo deitado recebe os fios de todo o grupo até ficar totalmente coberto por estes. Pode estar vestido ou nu. É realizada em silêncio e torna sensível o espaço interior do corpo diante da fragilidade e confiança do corpo deitado à sua frente.

Enquanto eu desfiava o carretel sentia que nunca tinha tomado consciência do odor, umidade e temperatura interior do meu próprio corpo, quero dizer, não me lembrava dessa consciência e era como se fosse a primeira vez que o sentia. O mesmo percebia em relação à temperatura e energia que dele emanava. Quanto mais desfiava o carretel melhor entendia como o interior e o exterior se conectam diretamente, estão em contacto direto, isso ficava em relevo. E, acabaria por refletir em como não se pensa constantemente nas ligações diretas que existem entre o *corpo comum* e o *corpo revolucionário*.

O simples exercício de desfiar que interligava um corpo ao outro fazia com que o foco da atenção atendesse a um cuidado de ambos e à conexão entre todos. Lembro que pensava no cuidado que deveria ter ao depositar o fio em cima do corpo à minha frente, que o recebia, generosamente, por mais estranho que lhe pudesse parecer aquele outro corpo se aproximando e a ele se acoplando. Esse simples cuidado transfere-se para uma sensibilidade que após a proposição pode ser experimentada genericamente. Lembro que ao sair do curso, indo pela rua, olhando e sentindo o que estava ao meu redor, via, descobria como tudo está interligado, embora longe da consciência humana (que anda preocupada com mil outras questões do dia-a-dia). Então, da janela do ônibus percebia as interligações com a paisagem, pelo modo como o corpo se liga a ela e ela ao corpo, entre os corpos dentro do transporte público, ao lado dos corpos individualizados no interior dos automóveis, que por sua vez modificam (dentro de uma cápsula) estas relações, pensava em extensões do conceito de interior e exterior.

Lygia Clark foi visionária ao convidar outros a participar destas proposições. Ela entendeu que a arte é algo maior e que o artista sozinho não dá conta de tudo. Torna-se necessário participar de um *corpo comum* para se transformar em um *corpo revolucionário*, mesmo que esta mudança possa acontecer ao nível individual. É, também neste sentido, coletiva. Uma vez que entenda como se influencia o ambiente e este influencia cada um. Por ser realizada em conjunto percebe-se que esta experiência perturbe, como aliás cada proposição, cada um de uma maneira. Mas, sempre decorre uma faísca com a linguagem. Ou seja, decorrem sempre perturbações ao nível da linguagem. Pelo que observei, na sequência de cada proposição, a linguagem torna-se desnecessária ou torna-se absolutamente urgente,

as pessoas remetem-se ao silêncio e assim ficam, ou elas imediatamente pedem para falar e falam, falam sem parar, ou simplesmente choram, o que também aconteceu comigo na *Viagem*, que relatarei de seguida.

2.4.4.4 Viagem

Experimentei esta proposição das maneiras possíveis: como “viajante” e como parte do corpo coletivo que transporta o corpo em viagem.

É uma experiência que decorre em silêncio, como todas as proposições da Lygia que vivenciei. Em primeiro lugar e em grupo, constrói-se uma enorme folha de papel, unindo páginas de jornal, de modo a que todos os participantes caibam por baixo dessa folha, como uma manta que vai cobrir todo os corpos envolvidos na ação. Depois que se unificam as várias folhas de jornal em uma só, os participantes colocam-se por baixo dela, experimentam-na por tempo indeterminado.

Esse tempo serve de desacelerador e possibilita a reorganização da mente, da respiração, o retorno à consciência do próprio corpo, agora retirado dos seus afazeres cotidianos e assim se torna presente. A partir daí, envolve-se o corpo do *viajante* nessa enorme folha de papel, como numa mortalha e se for da sua preferência pode-se fazer um pequeno orifício para o ajudar a respirar.

O desafio é levantar o corpo. Sem qualquer orientação.

Pode-se pensar que o título da obra dá indicação de viagem, mas não é necessário que haja um deslocamento espacial. Em rigor, já existe um deslocamento só no levantamento do corpo. O que constitui um enorme desafio.

Na condição de viajante, a partir do instante em que começaram a me levantar perdi imediatamente a noção do peso do meu corpo e não tenho qualquer percepção do quanto andaram comigo. Fiquei surpresa por saber que fui levada pelo museu, pelos relatos posteriores, mas o que mais me impressionou, além de não ter percebido isso durante a experiência foi ter sentido o corpo extremamente leve. Antes disso, lembro-me que estava preocupada com aqueles que iam carregar-me pois me sentia muito pesada. Mas, durante a viagem, parecia que eu não tinha peso e flutuava ao vento como uma folha de papel. Não tenho lembrança nem referência de orientação da viagem mas da flutuação. Eu era uma enorme folha de papel ao vento, apenas sentia uma brisa e a leveza dessa brisa.

A experiência de carregar o corpo foi completamente diferente. Aí sente-se verdadeiramente o peso de um corpo.

Lembro que uma pessoa tinha ficado com a cabeça e me pareceu muito displicente e fiquei muito chateada com ela. Tudo fica ampliado, especialmente a responsabilidade. Embora eu tivesse plena consciência do cuidado isso aproximava-se a uma experiência da morte. O cuidado era o que mais me preocupava, além de segurar o corpo para não o deixar cair ou machucar.

Foi interessante escutar o relato daquele que foi carregado e que referiu a lembrança da morte de alguém muito próximo, parecia que o tinha sentido. Aí chorei muito, muito mesmo. Sentia uma espécie de descarga emocional pela raiva que tinha sentido com o que me parecia ser a falta de cuidado e ter visto a proximidade da morte, a vulnerabilidade do corpo, sua fragilidade, a irreversibilidade. Eu olhava a pessoa e lhe dizia: Você não pode ser tão negligente com os outros. Mas, vendo bem, talvez eu é que estivesse exagerando no cuidado e em cobrar esse cuidado. Sentia isso e chorava copiosamente. Foi algo muito intenso e que não esquecerei. Algo que me aproximou inexplicavelmente daquelas pessoas. O cuidado fica evidente, a responsabilidade também.

Houve outras viagens ao ar livre e os relatos posteriores me impressionaram. Algo acontece que aproxima inexoravelmente o corpo ao lugar.

Depois disso, sentia as paredes do museu de modo diferente, tudo estava conectado. As linhas de força da arquitetura, o espaço exterior, as veias do corpo e o sangue circulando, a temperatura do corpo que aumenta quando carrega outro e baixa quando está sendo carregado.

Em algum momento depois dessa experiência tomei conhecimento de que o corpo da Lygia foi velado no MAM, lembro que pensei que fazia todo o sentido, entendi perfeitamente a sua ligação àquele lugar. Está tudo muito interligado e dá para sentir a vida passada ali. Tomara que um dia o museu possa voltar a ser um espaço de experimentação permanente, como o foi também durante as ações do NEEA, mas de forma expandida, envolvendo todos os que nele trabalham com aqueles que podem vir a realizar obras experimentais, como as da Lygia Clark (Fig.91-92).

2.4.5 Geografias da Diáspora: Conversa coletiva, de Ricardo Basbaum

Para o *Festival Atos de fala: com Amora Pera, Fabiana Faleiros, Lucas Sargentelli, Luiza Crosman, Rafa Éis, Tatiana Klafke e Virgínia Mota.*

Ricardo Basbaum tem realizado um conjunto de *Conversas coletivas* que se debruçam sobre a linguagem e a construção coletiva visando o espaço sonoro, portanto um exercício que também é auditivo. Friso os dois lados da sonoridade para explicitar uma tomada de consciência do espaço da escuta inerente ao da fala, nem sempre sensível no ambiente habitado.

Estas conversas operam numa espécie de limbo entre os espaços fala/escuta; eu/outro; só/junto; nós e nós (nós sozinhos e nós juntos) que aproxima o corpo do espaço, muitas vezes distantes.

Até participar de *Conversa* tinha uma relação distante com as peças, como se uma peça sonora se dirigisse especificamente àquele lugar. Via-as num sentido mais crítico e restrito ao âmbito artístico mas durante o processo várias dimensões surgiram como já o havia experimentado nas proposições da Lygia.

Ao mesmo tempo que o corpo se tornava presente ele se interligava cada vez mais ao exterior que o rodeava. O espaço abria-se também às experiências que eu carregava de um país ao outro, de uma cidade à outra, à percepção dos limites discursivos entre pessoas que falam a mesma língua, tudo foi-se tornando sólido e ao mesmo tempo desfeito pelas fragilidades da própria linguagem.

As fragilidades da linguagem prendem-se ao modo como se escuta. Por exemplo entre culturas distintas, modos de vida que se chocam nas cidades cosmopolitas que as acolhem sem qualquer preparação.

Durante estes encontros, eu sentia que tudo o que escutava na rua poderia ser incorporado, uma vez que já estava incorporado há muito tempo. A rigor, isso que eu escutava poderia ser exteriorizado através de mim, da lembrança, da fala. E, justamente, aquela proposta era o convite à exteriorização ambiental feita em grupo.

2.4.5.1 O espaço sonoro ambiental

Desde que cheguei ao Rio em 2009 estranhava o uso do espaço sonoro feito aleatoriamente, por saturação, acumulação e, por consequência, por concorrência de altitude.

Estranhava a ocupação sonora, simultânea, do espaço público sendo usado como se fosse privado. E, ele servir, por exemplo, para vender: chips da Tim; chips da Vivo, chips da Oi; passava o carro da pamonha, vendedores de laranjas e abacaxis, camelôs que anunciam balas, barras energéticas, amendoins, espremedores de limões, e milhões de outros itens comestíveis, utilitários, etc., que se vão amontoando ao longo do dia, indiscriminadamente, no nosso cérebro, através do ouvido.

Ainda hoje, ao fechar os olhos, lembro perfeitamente das vozes nos microfones, megafones, caixas de som, que também existem nas portas das lojas para anunciar promoções, rebaixas de preços, operações relâmpago em super-mercados. No transporte público as pessoas falam no celular, passam carros com as caixas de som para vender mais e mais coisas, de geladeiras a planos de saúde, crédito habitação, ouro usado, roupas sexy, etc. Surgem as buzinas dos carros, o barulho dos ônibus, o chiado do metrô, as vozes sempre vociferantes. Homens na rua a pregar a bíblia, músicos a cantar e o ouvido sempre a tentar sintonizar no que pode ser perigoso, vive-se em um estado de alerta permanente.

O trânsito pode vir de qualquer lugar, as pessoas também, anda-se em todas as direções em qualquer dos sentidos na rua e na calçada. Há que ter atenção e escutar cada som indicativo de algum perigo. No início estranhava, depois percebi que se tratava de uma tradição sonora cujos hábitos acústicos se estendem às cidades.

Passei a procurar sutilezas que se escondiam debaixo desta parafernália polimórfica e polifônica, para encontrar linhas orgânicas, escondidas entre aquelas mais duras de conviver e que se sobrepõem ao lugar do pensamento. Ou seja, para encontrar um fio de pensamento sob tantos sons é preciso exercitar, criar métodos, estar atento, não se deixar submergir ao cansaço diário e a uma saturação que não é apenas visual como também sonora. Requer instrução, um método. Tal como Benjamin anunciava no “aprender a perder-se”. Numa cidade há que ir além dos constrangimentos visuais e sonoros, há que encontrar o fio do seu próprio pensamento, criar espaço para que a vida possa decorrer sem ser esmagada por tantas ocorrências.

*

No processo da *Conversa Coletiva* tudo isso se tornava presente e aparecia como um estímulo criativo. Especialmente, porque se tratava de *Geografias da diáspora*¹¹². Sobre essa edição do *Atos de Fala*, podemos ler:

¹¹² <http://www.atosdefala.com.br/adf-14/>

Os processos nômades que geram essa geografia são muitos e em especial os que os artistas convidados propõem de volta a nós. Através de suas obras percebemos uma rede de sentidos e afetos que exala o cheiro forte da ambivalência do urbano, dos devires de força do mato, das construções coletivas de espaços-sonoros, das relações entre colonialismo e desequilíbrio de gênero, das antropologias do entorno, de encontros casuais, ficcionais, as coletividades desidentitárias, um agrupado de linhas de forças que expandem a geografia em sua diáspora, fazendo do espaço pura relação, e sempre refazendo o próprio espaço.¹¹³

Esta edição do festival convidava a pensar especialmente em processos de desterritorialização, geografias em mudança, uma diáspora interna e externa. Perguntava-me: teremos nascido nômades ou nos tornamos nômades?

Percebi o nomadismo quando aos dezenove anos deixei a minha cidade para ir estudar em outra e depois disso já morei em várias, passei por alguns países e moro no Brasil há 9 anos. Nessas andanças percebi algumas transformações no modo perceptivo pela convivência com as mudanças no espaço. A relação física altera-se, a noção do corpo também. Ao longo do tempo, do nomadismo, tem-se uma precisão maior daquilo que se pretende levar, carregar ou largar e deixar para trás. Ao mesmo tempo, a relação com a memória torna-se evidente, está presente o tempo todo. Surge uma memória mais sólida, dá-se importância ao que se escolhe viver, as decisões tornam-se presentes.

A *Conversa Coletiva* (Fig.93) foi preparada diariamente durante uma semana e apresentada ao redor de uma mesa. Cada um tinha um microfone, lia uma parte da conversa em que surgiam conceitos que discutimos juntos, pontos de vista transformados em micro-macro poemas que se abriam de outra forma no espaço sonoro em um ambiente mais amplo. Direcionamos os olhares para o dissenso no interior de um espaço institucional, um festival sobre a fala, que convocava o que se vê e não vê para o centro da atenção. Talvez por isso, Ricardo Basbaum tenha se dedicado nos últimos anos especialmente ao trabalho sonoro, a intervenções de leitura, mais próximas do ouvido e da escuta interna. Talvez tenha desencadeado diásporas internas no corpo de cada um dos participantes desta conversa a ponto de começarmos a ouvir coisas outras.

Foi assim que liguei o “rádio mental” do espaço sonoro da cidade em que vivia, o Rio de Janeiro e fiquei à escuta. De repente tudo parecia uma partitura musical que começava a ler, a decifrar na memória, ao mesmo tempo que testava maior atenção dos seus detalhes, os acontecimentos tornavam-se audíveis, ou eram traduzidos numa conversa interna a que chamei de rádio. Foi a minha contribuição na conversa.

¹¹³ Texto fornecido no site do Festival.

O espaço sonoro do centro do Rio é absolutamente preenchido. O Rio não dorme, nem descansa. É uma cidade sonora que pulsa na direção do Carnaval, com seus tambores em modo crescente a partir dos últimos meses de cada ano, até fevereiro ou março, época do ano em que se renovam as esperanças e a pulsão aumenta até ao seu transbordamento, como um grande rio que deságua no grande mar. Na praia chegam os corpos e ao se banharem fazem renascer em si um novo dia, um novo ano, outro desejo de viver e olhar a luz do sol¹¹⁴.

No meio deste ciclo, cotidianamente, as paisagens sonoras compõem retratos sociais muito diversos.

Na minha experiência escuto: rádio-cabeça, rádio-taxi, rádio-México, Rádio-Caribe, Rádio-Cuba, Rádio-Angola e, por aí, sigo ao som dos vendedores ambulantes: eles vendem água, picolé, coco, abacaxi, ovos, espremedores de limão, agulhas, guarda-chuvas, biquínis, mate-limão, salgados e doces, com a sua voz de samba, de cachaça, de alegria, de tristeza, de necessidade, da Baía, do Nordeste, do Rio das Pedras, de Minas Gerais. Estas vozes têm história e trazem consigo uma memória que não podia deixar de citar. Foi assim que a par de minhas reflexões sobre linguagem, o uso da fala e da minha presença como contribuição estrangeira numa mesa de diversas origens, redigi alguns pequenos textos como contribuições para esta roda de conversa. Aí chegaram vozes do Chile, Cabo Verde, México, Portugal, Austrália, EUA, dos povos nativos do Brasil, dos Andes, dos Himalaias. Como uma roda de samba, mas de palavras que chegavam do esquecimento, se desocultavam, e davam a ver nas repetições que repercutiam formas de pensar, ecoam formas de viver, que reproduzem sonhos e concentram o desejo de amar, que vivem e deixam morrer. Estes pequenos trechos eram escutados na rua ou na minha cabeça, tanto fazia. Estas vozes acabam por aparecer em outros pequenos textos presentes no livro desta tese.

Trata-se de uma grande *Sociedade Anônima* em que cada um grava em si mesmo e carrega para onde quer que vá, um universo seu, seja mental, seja afetivo, seja inconsciente, seja como for. Existe um coletivo de vozes dentro de cada um. Foi por isso uma enorme experiência para mim poder participar desta conversa de Ricardo Basbaum, um artista das múltiplas vozes, que fazem ecoar no interior do espaço sonoro de uma galeria, a diversidade de cada um.

Sobretudo pela experiência performativa redimensionei cada palavra, cada sílaba que era escrita na partitura de Ricardo e proferida posteriormente em grupo.

Quando visitamos uma exposição em que estejam os diagramas desenhados por Basbaum devemos ler e escutar ao mesmo tempo diversas vozes (interiores). Estes diagramas pertencem a lugares anteriores de cada um dos que visitam esses espaços expositivos, que têm acesso aos desenhos, aos mapas que Basbaum propõe e que sinalizam criticamente linhas de força. Ao mesmo tempo fundam uma esperança de fuga pelas brechas, nos intervalos por onde a linguagem pode se reconfigurar, levar a agir, a pensar, a falar e a sentir.

Geografias da diáspora foi assim um abrigo estendido aos espaços internos, percorridos pelas vozes que, como seiva, atravessam as geografias sonoras dos ambientes que compomos, tantas vezes ao acaso, sem uma percepção rigorosa de que participamos a todo o tempo de outras vidas. Por isso é necessário o maior cuidado. Existe uma experiência silenciosa diante dos diagramas, como das paisagens cotidianas que habitamos, ainda sem o sabermos.

A anonimidade torna-se presente, ganha corpo, persegue suas possibilidades de fuga, para a vida desaguar na vida.

Apesar das particularidades de cada um, os artistas Hélio Oiticica, Lygia Clark e Ricardo Basbaum aproximam-se em suas derivações artísticas. Oiticica e Clark exploravam dimensões que atravessavam os planos das obras e seus ambientes socio-políticos. Algo que de modo sutil acontece com no NBP e Basbaum descreve da seguinte maneira:

(...) O que se chama NBP surge numa confluência de três situações: primeiro, a vontade de trabalhar com um projeto, com a ideia de projeto, para que eu pudesse ter um núcleo a partir do qual fosse desdobrando, agregando coisas, que fosse amplo o suficiente para trabalhar com qualquer modalidade de linguagem, e que tivesse questões conceituais que eu pudesse revirar e redobrar. Porque, para mim, o tema desse momento era exatamente como juntar a questão do trabalho plástico com o interesse na construção de um sistema conceitual, vamos dizer assim, ou da possibilidade de trabalhar com o discurso e a derivação desse discurso...¹¹⁵

Como suas obras problematizam o lugar da arte e a sua reverberação na vida é comum aos três. Isso pode ser visto, por exemplo, no *Diagrama (série arte-vida, 2003)*¹¹⁶ de Basbaum.

Estes diagramas ultrapassam as partituras analisáveis, eles contam uma história e nos colocam lá dentro, nós seus leitores tornamo-nos observadores participantes. Estes diagramas falam diretamente sobre como se lê um contexto ao qual pertencemos. Como os *Penetráveis* de Oiticica (espécie de meta-esquemas tridimensionais) e as *Proposições* de Lygia Clark (linhas orgânicas que atravessam o corpo e invadem o espaço ambiental e vice-versa) os

¹¹⁵ Para ler a entrevista na íntegra: <http://revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/>

¹¹⁶ <https://medium.com/revista-beira/entrevista-com-ricardo-basbaum-85bbb4f0cea9>

diagramas de Basbaum atravessam o espaço comum e tornam-se espaços revolucionários pois marcam intervalos onde cabem certas transformações perceptivas.

O trabalho de cada um dos três artistas extrapola uma discussão sobre a vida e arte que, por vezes, erroneamente, parece se confinar ao espaço da arte. Pelo contrário, eles nos mostram como as linhas de força “anônimas” se desenham a partir das experiências de entrelaçamento do dia-a-dia, a influência entre ambas coexiste, a vida e a arte se ampliam mutuamente. Tudo isto fica claro quando se atravessa uma cidade, ou mesmo um campo ao ar livre (como em Inhotim) e se experimentam as instalações de Oiticica ou ainda as *Cosmococas*¹¹⁷, uma série de *quasicinemas* desenvolvida por Oiticica e o cineasta Neville D’Almeida; ou um museu como o MAM-RJ depois de experimentar as *Linhas orgânicas* de Lygia Clark, ou mesmo qualquer espaço de corredor em uma universidade, uma exposição, uma bienal, escutando as vozes que ecoam do interior de uma instalação de Ricardo Basbaum. Trata-se também de uma experiência da anonimidade que alerta a nossa atenção para as coisas mínimas, uma qualidade que amplia a experiência através das suas particularidades que conferem um certo grau de autenticidade à experimentação da própria vida.

2.5 Proposições da Sociedade Anônima

2.5.1 Dar cor aos nomes: Abrir os cadernos, ler os céus, a tinta

Esta proposição foi experimentada em grupo, ao redor de uma mesa, como um jogo, numa noite, dia 9 de Dezembro de 2017, no Irreal, Poço dos Negros, em Lisboa (Fig. 94 a 99).

Para este encontro chamei inicialmente a curadora Maria do Mar Fazenda e juntas chamamos os participantes: Elisabete Marques; Marta Mendes; Miguel Cardoso; Simão Costa; Marta Serqueira; Luisa Gago; Jean D. Soares; Bruno Caracol; Emília Almeida; Ricardo Julião; Ana Ferreira; e os anfitriões Gonçalo Pena e Marta Moreira. Para essa noite levamos chá fumado e vinho quente com especiarias (era inverno e a noite gelada) e alguns

¹¹⁷ Para mais ver: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cosmococa/>

viveres para acompanhar as leituras dos cadernos. Recebemos os convidados com a casa aberta para outras pessoas que também chegaram para assistir e participar.

2.5.1.1 São nuvens? – Não, são dobras, borboletas.

Há memória registrada sobre um jogo da infância, para o qual não existe um só nome, mas na Alemanha se chamou de *Klecksographie* ou *Faltbilder*.

Este jogo foi experimentado não só por crianças, mas também por artistas. Como é o caso de Leonardo da Vinci, William Turner, Gustave Moreau e ainda escritores como Victor Hugo e George Sand.

Estas *grafias* ou *borrões de tinta* que tanto inspiraram pintores e escritores ficaram célebres na psicologia como “manchas de Rorschach”. Hermann Rorschach batizou a técnica de registro gráfico ao usá-la como um estudo psicanalítico projetivo, através do aprofundamento de quinze pranchas, lidas e interpretadas à guisa de um teste psicológico. Mas, trata-se sobretudo de um jogo.

Este jogo adquiriu interesse durante o século XIX tendo em vista leituras poéticas, como as de Justinus Kerner, o médico experimental e poeta romântico, fonte de inspiração para a música, como o foi para Schumann, que musicou alguns dos seus poemas. Kerner foi pioneiro entre os leitores de manchas, primeiro as que encontrava na natureza e, posteriormente, as que eram impressas em papel e que hoje ainda podem ser vistas, ou lidas, por nós.

Um interesse tão diversificado por estas manchas deve-se, a meu ver, a uma atração comum pelo que elas dão a ver e imprimem ao acaso, no papel e na mente, que faz emergir uma espécie de memória involuntária. Esta memória é estimulada pela leitura das pinturas impressas, duplicadas, algo próximo ao efeito magnético, mas também às dobras no papel e ao duplo presente nos espelhos.

A literatura, a poesia e a filosofia, também emergem destes pensamentos instantâneos e duplicados, muitas vezes presentes em diários, onde se expressam sem grandes pretensões. Assim, estes cadernos conservam não só um registro espontâneo de manchas de tinta, mas também aquilo que as liberta, um abrir e bater de asas, memórias que levam a sonhar, a pensar, a rever coisas esquecidas, eventualmente, dadas como perdidas, que divagam ainda sem nome.

George Sand, no seu *Diário Íntimo*, diria:

Escrever um diário é renunciar ao destino. É viver no presente, é confessar ao implacável que nada mais esperamos dele, que nos acomodamos todos os dias, e que já não há relação entre este dia e os restantes. É sorver o nosso oceano gota por gota, com receio de o atravessar a nado. É contar as folhas da árvore cujo tronco não tornará a reverdecer. Só se escreve um diário quando as paixões estão extintas, ou quando atingem o estado de petrificação que nos permite explorá-las como montanhas das quais a avalanche não se desprenderá.¹¹⁸

Esse pensamento leva a perguntar se ao escrever um diário se reconhecem os fracassos que suscitam novos encontros, mas nunca escrevi um diário. Contudo, trago comigo outros hábitos, desde a infância, sem pretensões que não sejam as de suscitar um pouco de cor em dias cinzentos, acrescentar um pouco de sombra fresca ao deserto, um pouco de saúde aos dias que passam sem pedir licença, um pouco de metáfora a uma linguagem tão desprovida que dói de imaginar a origem de cada uma das palavras. Sobretudo, estas manchas de tinta suscitam a imaginação e podem desencadear dúvidas e boas conversas.

Na mesa disponho vinte cadernos, lápis e papel, motes para a poesia: entre mãos e bocas, línguas afáveis que ousam chamar e nos atraem...ouçam aquelas que nada têm a dizer...no fundo, é preciso criar nuvens em dias nublados, fotografias involuntárias nas camadas geológicas de uma memória que só existe assim e uma potente reverberação energética entre aqueles que possam lê-las, não como imagens, mas como borboletas, cujo corpo é uma charneira de abertura. Escuta-se o bater de asas? Abrir os cadernos e escutar o bater das asas é o que proponho neste exercício de leitura e de conversa.

2.5.1.2 Descrição

1. Treze convivas encontram-se em redor de uma mesa;
2. Na mesa estão dispostos vinte Cadernos, lápis, tiras de papéis, um gravador, um candeeiro;
3. Ao lado, alguns víveres: vinho com especiarias, chá fumado, frutos secos e algo doce;
4. Eu e a Maria do Mar (*xamãs por um entardecer*) estamos atentas ao que decorre e garantimos a fluidez dos acontecimentos. É importante que flua o jogo, como um segredo de criança, isso é o brincar.
5. Agradecemos a resposta ao nosso convite e leio um pequeno trecho introdutório da proposta;

6. Previamente distribuímos uma cor por cada Caderno;
7. Sorteamos as cores respectivas aos lugares e ao Caderno correspondente;
8. Distribuem-se os Cadernos entre os convivas;
9. Abrem-se os Cadernos à imaginação de cada um;
10. Nas tiras de papel podem ser escritas notas ou outros pensamentos e/ou deixar estas tiras como marcadores indicativos em certas páginas;
11. À medida que cada um termina a leitura coloca na mesa o Caderno à disposição de outros;
12. Inicia-se a conversa em roda;
13. Abre-se a conversa ao caos.

2.5.1.3 Nota breve, posterior à noite

No início sentia-se uma ansiedade na recepção dos Cadernos, curiosidade talvez, e à medida que cada um foi recebendo o caderno foi reagindo a esse encontro. Uns riam, outros silenciavam, outros comentavam, alguns escreviam. Ao fim de um tempo começaram a escrever e a revisitar páginas, para a frente e para trás, um tempo depois percebemos que era hora de começar a apresentação das leituras e a conversa. Esperamos um pouco mais para a maioria terminar suas notas e abrimos a conversa.

Cada um foi descrevendo o que viu e imaginou. Antes, falava do processo de aproximação. Alguns viram esse processo como um pré-cinema, outros como uma estória, um conjunto de narrativas ou, simplesmente, um amontoado de manchas, outros interpretavam como estados psicológicos de quem os pintou. Mas, mais impressionante foram as miragens de cada um. Elas funcionam como espécies de colagens, cenas, entre montanhas e florestas, animais fantásticos, personagens e tempos muito diversificados que se interpelam e nos levam a pensar cenários mais ou menos impossíveis, mais ou menos improváveis, mas que são bem aceites por todos. E, esse talvez seja o grande mérito deste exercício. Retira-nos por momentos daqueles hábitos de um pensamento forjado pelo cotidiano e abre-o ao imponderável. Em pouco tempo alguns escrevem poesias, lêem-nas e outros escutam. De repente, isso nos aproxima de outras instâncias perceptivas, memórias e casos que se compartilham.

Muitos lembram de animais fantásticos, paisagens e cenários que se cruzam a um mesmo tempo. Tivemos uma longa conversa sobre a memória, como funcionará, o que suscita desde que há registro dela. Todos falaram, muitos se encontraram nas leituras do outro, trocaram-se cadernos e as leituras aqueceram a noite fria. Uma sala se animou em volta de uns cadernos de tinta, afinal borboletas. Aqueles que assistiram entraram na conversa e as suas contribuições me indicaram a pertinência de abrir a roda, afinal eles tinham uma nova distância de tudo o que estava sendo dito e tinham rodado pelos cadernos, tinham uma visão de conjunto importante.

O aparecimento de imagens está diante de todas e todos que participam no seu aparecimento, como diria Didi-Huberman, solta-se uma mariposa:

Se você realmente quiser ver as asas de uma mariposa, primeiro você tem que matá-la e logo colocá-la em uma vitrina. Uma vez morta, e só então, você pode contemplá-la tranquilamente. Mas se você quer conservar a vida, que afinal é o mais interessante, só verá as asas fugazmente, em muito pouco tempo, um abrir e fechar de olhos. Isto é a imagem. A imagem é uma mariposa. Uma imagem é algo que vive e que só nos mostra sua capacidade de verdade em um flash. (DIDI-HUBERMAN, 2007).

Didi-Huberman traz uma imagem da imagem. Próxima daquela que Benjamin apresentava como um relâmpago, esta aproxima-se do flash fotográfico, algo mais fácil de perceber pelo arrastamento deixado, como um rastro, na imagem fotográfica. Impossível de fixar, a vida e o bater de asas de uma mariposa, pode ser recriada pela imaginação que complementa mentalmente o movimento que não fica registrado mas pode ser imaginado.

Por instantes um todo é dado a ver e se retrai diante da visibilidade como um apagamento súbito e deixa na memória apenas um fragmento que se esvai à medida que outros eventos decorrem. Se, se tentar fixá-la ela morre, porém no que se fixou está contido o que foi e talvez seja o rastro a desencadear um novo movimento em busca do movimento perdido. Trata-se contudo de um movimento, a vida de uma anonimidade.

A anonimidade é uma aurora em um instante que ilumina o seu entorno. Ela dá a ver e logo esvoaça numa noite interminável. Sobre ela recaem mil perguntas, como aquela dúvida que atormentou Van Gogh durante uma longa noite¹¹⁹. O que o atraía na borboleta não permitia matá-la e uma certeza lhe dizia que se a matasse o que o atraía desapareceria. A dúvida dá lugar à linguagem, à pergunta, à poesia, que é por último a resposta possível, em meio à qual voam todas as mariposas que se vislumbram e deixam viver.

2.5.2 Traduzir a si mesmo: mil perguntas ao entardecer

Mil perguntas foram escritas. Inscritas como vozes que se escutam na rua, no cinema, guardadas na mente, ao longo do dia ou de uma vida inteira. Uma vez inscritas elas podem ser lidas ou escutadas por um coro de vozes que as lançam no espaço como mariposas libertas ao abrir de uma janela. Duas experiências distintas do movimento induzido por perguntas que ficam a pairar no ar. Além deste projeto e de uma confusão de vozes, postas em reverberação, no espaço público, experimentadas sem tempo de lhe dar uma resposta, espera-se portanto uma experimentação simultânea, coletiva, onde cada leitor lê ao ritmo que melhor lhe parecer. Trata-se de um coro de vozes anônimas que se imprimem em quem as escuta, em quem as lê.

Traduzir a si mesmo: mil perguntas ao entardecer foi experimentado como uma peça sonora em um evento no 49, um espaço de Bar, contíguo à Galeria Zé dos Bois, em Lisboa, em dezembro de 2017 (Fig. 100 a 106).

A leitura da peça não foi ensaiada e o grupo formou-se espontaneamente como um coro. O coro formou-se e fez soar a leitura de mil perguntas sem resposta. Algo incomum, algo comum. Incomum, um coro de vozes questionadoras sem alvo. Não se trata de um questionário, nem de um interrogatório, ninguém está sendo analisado, a não ser se ocorrer uma auto-análise. É possível. Algo comum, porque todos os dias milhões de perguntas ficam sem resposta, tanto no lugar público, quanto no particular.

Depois dessa experiência, encontrei um livro singular unicamente composto por perguntas. Trata-se do *Livro das perguntas*¹²⁰ de Pablo Neruda.

O comentarista Herrín Hidalgo afirma que se trata de uma obra escrita para ninguém. E, a esse respeito, diz:

Ofereceram-nos este livro para nossa coleção de livros para crianças, e não estamos certos de que seja um livro para crianças. Porém, tampouco parece um livro para adultos. Talvez seja um livro que o poeta escreveu para si mesmo, ou que escreveu para ninguém. Depois de haver dedicado tantos poemas a todo o mundo, incluindo o átomo, o homem invisível, o caldinho de enguia e o peixe-serra, faz sentido oferecer um livro completo a ninguém.¹²¹

Embora Hidalgo possa estar certo, o que se passa é que estas perguntas, mesmo desconexas, dizem respeito a todos aqueles que as lêem. Tenham ou não respostas, as questões produzem efeitos colaterais. Estes podem ter origem numa dupla curiosidade: “Tem

¹²⁰ NERUDA, Pablo. *Livro das perguntas*. Trad. Ferreira Gullar. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

¹²¹ *Idem.* (sem número de página)

mais folhas uma pereira que *Em busca do tempo perdido*?”; no sentimento existencialista: “A quem posso perguntar que vim fazer neste mundo?”; na inevitabilidade: “Por que me movo sem querer, por que não fico parado?”; na falibilidade dos sentidos: “A quem engana a magnólia com sua fragrância de limão?”; na errância da crença: “E como saber qual é Deus entre os deuses de Calcutá?”; na incomensurabilidade temporal: “Quantas semanas tem um dia e quantos anos tem um mês?”; na visão poética sobreposta ao conhecimento científico: “É verdade que aquele meteoro era uma pomba de ametista?”; na incomunicabilidade da relação sujeito-objeto: “Posso perguntar ao meu livro se é verdade que o escrevi?”; na percepção das cores: “Sabias que é verde a neblina ao meio-dia na Patagônia?”; ou ainda: “E como o Inverno acumula tantos azuis lineares?”; no questionamento histórico: “Por que Cristóvão Colombo não pôde descobrir a Espanha?”; na expressividade e não-expressividade: “Quantas perguntas tem um gato?”; no aspecto paradoxal: “Por que o professor ensina a geografia da morte?”; na distância natural e técnica: “Quem trabalha mais na terra, o homem ou o sol agrícola?”; no contraste entre a beleza e a utilidade: “Entre as orquídeas e o trigo para qual é a preferência?”; no processo de nomeação: “Como se chamam os ciclones quando não se movimentam?”; na linguagem (uma sociedade anônima infinita): “Um dicionário é um sepulcro ou favo de mel fechado?”; na experiência porvir: “Ou, “O que vejo de longe é o que ainda não vivi?”.

Estas são algumas de muitas leituras possíveis. Estas perguntas desdobram-se por relações, numa espécie de monadologia.

A monadologia leibniziana refere-se a uma estrutura relacional metafísica, uma infinita co-presença entre mônadas. E, o que são as mônadas? Diz-nos Leibniz que elas são substâncias simples que entram em compostos simples, que, por sua vez, são agregações das substâncias simples. Elas existem sem extensão, figura ou divisibilidade possíveis. Para elas não haveria uma imagem representável embora elas pareçam conter a imagem de tudo aquilo que existe, como algo plenamente espelhado, embora esse espelhamento dependa de algumas posições mais ou menos ativas. Elas são os “verdadeiros Átomos da Natureza, os elementos das coisas”¹²². Portanto, as coisas mais simples que existem são de tal modo indivisíveis. Adelino Cardoso, um estudioso de Leibniz, acrescenta:

Em primeiro lugar, a mônada não é um conceito primitivo, ela é um requisito das entidades atuais. Visto que o seu estatuto não é o de uma coisa, ela é uma estrutura relacional ou um princípio formal que confere realidade à matéria e à forma, que são ambas abstratas e incompletas, se as considerarmos fora da sua ligação mútua. Em

¹²² LEIBNIZ, G.W. “Os princípios da filosofia ou A Monadologia”. In: *Discurso de metafísica e outros textos*. Trad. Marilena Chauí. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 131.

segundo lugar, Leibniz distingue entre mónadas subordinadas e mónada dominante, à qual incumbe a função de unificar a substância corpórea. Mas a que título é que a substancialidade é atribuída ao corpo e não à mónada ou substância simples? Afinal não é a mónada dominante que faz a unidade e, portanto, a substancialidade do composto orgânico? Sendo certo que a mónada não é uma parte da substância composta, não é verdade que a integra na qualidade de “elemento” ou princípio da sua composição? O que está em jogo e importa elucidar é a ligação entre simples e composto, o estatuto e gênese da substância composta, identificada com o vivo.¹²³

Esse princípio promove a cada vez uma variação e uma especificidade de cada ser e em seu curso de existência algo muda infinitamente e algo permanece. E, certos detalhes são responsáveis pelas infra-modificações que venham a ocorrer. Diante de tal possibilidade, Leibniz identificava em cada existência simples uma pluralidade de afecções e de relações intervenientes. Estas intervenções temporárias promovem certos estados que o autor chamou de Percepções.¹²⁴ Estas percepções são responsáveis pelas alterações da multiplicidade da substância. Elas operam nos aglomerados já que a transformação de uma sempre reverbera nas demais substâncias. Neste sentido, a percepção remete a um estado passageiro, perceptível ou não. É possível notar certas modificações sem que nelas se apreenda exatamente o que na substância se alterou concretamente já que nelas se espelham também as transformações imediatamente possíveis de um todo. Leibniz estabelece uma crítica à percepção cartesiana que desconsiderava as alterações imperceptíveis, porém ocorridas ainda sob determinadas percepções das substâncias que, segundo ele, fez alguns acreditar que as mônadas eram puramente espirituais e, por exemplo, que os outros seres vivos, não tinham alma.¹²⁵

Retornando ao nosso trabalho, uma pergunta dentro da pergunta, leva-nos a outras perguntas cujas eventuais respostas remetem a outras e por aí em diante. Não se trata de mostrar as respostas, mas de garantir que as perguntas podem ser feitas, ditas, escutadas e sentidas. O que daí possa derivar pertence a comunidades sensíveis que se aglomeram em torno de um eixo vital, que deve estar assegurado, não como um *looping* teleguiado, mas como uma força motriz, garantia de vida e de suas potencialidades.

2.6 Anonimidade e imagem: notas sobre as imagens da Sociedade Anônima

¹²³ CARDOSO, A. *Vida e vivência em Leibniz*. In: O que nos faz pensar nº 26, dezembro de 2009. pp.31-44.

¹²⁴ Cf. LEIBNIZ, 2004, p. 133.

¹²⁵ *Ibidem*.

É o fim da anonimidade? Dos micro-drones à internet, a tecnologia invadiu a esfera privada com o nosso incentivo. A pergunta foi feita dia 28 de junho de 2011 pelo filósofo Zygmunt Bauman no jornal *The Guardian*. Desde então, a anonimidade tem sido atacada de tal modo que se tornou insustentável manter um conceito de vida livre de vigilância. Já não é possível afirmar que a liberdade está em risco, ela desapareceu. Por isso, torna-se urgente resgatar o direito ao anonimato, à anonimidade de cada um. Seja individualmente ou coletivamente, sob nenhuma ordem esse direito deveria ser posto em causa. Contudo, o grande perigo reside numa espécie de voluntarismo que cede as imagens privadas como se a vida dependesse delas. Agora existe uma ideia de que para viver há que mostrar-se ao mundo, é preciso dizer que se existe e que está vivo. Contudo, este voluntarismo deveria ser questionado antes de ser naturalizado. O que está em causa quando não questionamos a fundo esse direito?

Bauman relembra duas notícias dadas no mesmo dia. Na primeira notícia, Elisabeth Bumiller e Thom Shanker informam que o tamanho dos drones foi reduzido drasticamente, ao de uma libelinha, de modo a “esconder-se à vista”; a segunda, dada por Brian Stelter, diz que a internet é o lugar onde o anonimato morre. Portanto, como Bauman salienta, a invisibilidade e a autonomia -“dois atributos que definem a privacidade”- desaparecem. Passamos a ser espiados por micro-máquinas voadoras ou imagens despejadas voluntariamente em plataformas digitais. Nisso reduziu-se a possibilidade de uma existência vivenciada sem a presença de câmeras que registram imagens. Tanta coisa registrada sobre a vida e, no entanto, nunca se esteve mais longe de proteger a própria vida.

Ainda que se pense o contrário, quem vende uma ideia de segurança gosta de mostrar imagens gravadas, sem que estas digam algo da vida de cada um. Mas, o que está realmente em jogo? Continua Bauman:

Os drones não tripulados, realizando as tarefas de espionagem / ataque pelos quais os "Predadores" se tornaram notórios ("Mais de 1.900 insurgentes nas áreas tribais do Paquistão foram mortos por drones norte-americanos desde 2006") estão prestes a ser reduzidos ao tamanho de aves, mas preferencialmente insetos (o bater das asas dos insetos é ostensivamente muito mais fácil de imitar tecnologicamente do que os movimentos das asas dos pássaros), e as excelentes habilidades aerodinâmicas da mariposa, um inseto conhecido por suas habilidades de flutuação.

Portanto, além dos insetos que propagam febres, doenças e vírus mortais é devemos preocupar-nos com drones que nos vêem, vigiam, gravam, sem sabermos. Não deveríamos treinar os nossos olhos para uma tal invisibilidade? E, por outro lado, não deveríamos treinar novas habilidades para nos tornarmos (outra vez) anônimos, a fim de viver a vida

plenamente? Afinal, qual é o interesse militar por detrás destes “insetos mortíferos” teleguiados por humanos contra si mesmos? O filósofo reflete que:

A nova geração de drones permanecerá invisível enquanto torna tudo mais acessível para visualização; eles ficarão imunes enquanto tornam todo o resto vulnerável. Nas palavras de Peter Baker, professor de ética da Academia Naval dos Estados Unidos, esses drones conduzirão guerras na "era pós-heróica"; de acordo com outros "eticistas militares", eles irão ampliar ainda mais a já vasta "desconexão entre o público americano e sua guerra"; eles vão realizar, em outras palavras, outro salto (após a substituição do recruta por um exército profissional) para tornar a própria guerra quase invisível para a nação em cujo nome a guerra é travada (nenhuma vida nativa estará em risco) e assim muito mais fácil - na verdade, muito mais tentador - de se conduzir, graças à quase total ausência de danos colaterais e custos políticos.

O plano militar está à vista de todos, mas poucos o vêem, poucos estão preparados para lidar com um novo exército de pequenos insetos teleguiados que além de espionagem também podem conduzir uma guerra.

A guerra tornou-se invisível pela banalidade com que recebemos as imagens. E, na medida em que ela está longe das casas daqueles que a comandam. Talvez por isso o 11 de Setembro tenha sido algo tão terrífico para os norte-americanos, para um universo que nunca se vê implicado na tragédia porque a promove a todo instante.

A tragédia existe para os pobres, para os negros, para as mulheres e as crianças. Todos os desfavorecidos encontram-se anonimamente ausentes da vida de todos aqueles que se acostumaram a viver confortavelmente por detrás das câmeras, computadores e celulares que vêem as suas imagens sem no entanto criarem relação com elas.

E, como será quando isso mudar? Afinal todos estarão sendo espiados por esses pequenos mecanismos de controle. Estes micro espiões estão armazenando todas as informações, de uma maneira que os homens já não conseguem dar conta de processar ou sequer saber o que pretendem fazer com tanta informação e como usá-la. Seriam precisos 2000 analistas de dados especializados para cada drone.

Se ainda é possível resistir à morte do anonimato na internet, em raríssimos casos isso acontece, quanto aos drones isso tornou-se incontrolável, eles já estão funcionando invisivelmente, com o conhecimento de alguns especialistas e cientistas operacionais. O fim é a guerra, o controle, a submissão dos que estão sendo vigiados sem saberem. Em seu artigo, Zygmunt Bauman afirma que passamos à servidão voluntária na internet por acharmos que vale o preço por tudo aquilo que “ela” nos dá. Mas o que ela nos deu até agora? Ele faz-nos pensar, cito:

Tudo o que é privado agora é feito, potencialmente, em público - e está potencialmente disponível para consumo público; e permanece disponível pela duração, até o fim dos tempos, já que a internet "não pode ser esquecida" de nada, uma vez gravada em qualquer um dos seus inúmeros servidores. "Essa erosão do

anonimato é um produto de serviços de mídia social difundidos, câmeras de celulares baratos, hosts de web de foto e vídeo gratuitos e, talvez o mais importante de tudo, uma mudança na visão das pessoas sobre o que deve ser público e o que deveria ser privado". E deixe-me acrescentar: a escolha entre o público e o privado está escapando das mãos das pessoas, com a cooperação entusiasta do povo e o aplauso ensurdecedor.

Eis o problema, a mudança do ponto de vista distorcido pelo uso de informações que, aparentemente inofensivas, podem se tornar a própria arma contra si mesmo. Por que será que se perdeu essa vontade de manter a vida no âmbito privado? Quem incentivou o uso de imagens como troféus? Se vivemos uma era sem heróis? Bom, eu diria que existe uma boa parte de heroísmo para quem permanece anônimo e procura a anonimidade das coisas. Afinal, a sensibilidade pode ter-se salvaguardado aí, ter-se refugiado como uma forma de resistência.

A *Sociedade Anônima* que aqui se salienta é também uma forma de resistência a essa exposição que se tornou uma servidão. Mas, o perigo mantém-se e, por isso, há que se treinar os sentidos, não perder de vista o “beija flor que pousa na janela”, seja aquele que beberica a flor, seja o outro que grava os nossos passos. O artigo que citei tem sete anos e muita coisa mudou. Do que me foi dado a notar, a maior mudança diz respeito à perda de sensibilidade, de crença na humanidade, acredita-se mais rapidamente em um *meme*¹²⁶ do que num amigo. Até o desânimo das novas gerações que não prosseguem com seus projetos, abandonam suas ideias para coletar uma série de momentos fugazes em seus álbuns de fotos que nunca terão tempo de ver dada a enorme quantidade de *selfies* que se produzem diariamente.

No que tange a arte enquanto forma de resistir a essa fugacidade das imagens, trata-se de realizar um campo de sensibilidades possíveis e é nesse sentido que procuro por *Sociedades Anônimas* sensíveis: associações orgânicas que estabelecem relações entre si e que existem em meio a certas invisibilidades, vivem discretamente sob as camadas de sentido que preenchem o real. Fui coletando algumas delas ou de forma escrita ou fotográfica. Trata-se de imagens que se aproximam de sociedades anônimas que podemos vislumbrar e pensar de modo a potenciar a nossa própria sensibilidade e acuidade visual, auditiva, poética. Sociedades sensíveis podem estar em qualquer lugar. A troca e a dádiva alimentam as suas propriedades vitais.

Comecei a olhar com atenção para o que cada um faz enquanto anônimo, seja o que for, onde for. Há uns dias o prefeito de Londres conversava anonimamente com um sem-

¹²⁶ O termo inspirado no *best seller* “O gene egoísta” de Richard Dawkins em 1976 remete a imagens humorísticas com animais, bonecos, frases de efeito ou citações de autores, ninguém está livre de viralizar como uma piada na internet.

abrigo. Perguntei-me, quantas pessoas farão isso? Existe uma sociedade anônima de amigos dos sem-abrigo? Existe. Ela não está organizada, porém manifesta-se.

Outro tipo de acontecimentos, projetos temporários e exposições em museus, ocorrem anonimamente, como aquele que em 2006 *A folha de São Paulo* anunciou da seguinte maneira:

"No Futuro Ninguém Será Famoso." Com um título programático, em tom de manifesto, uma exposição recém-inaugurada no Museu Schirn, em Frankfurt, apresenta até janeiro obras de 11 artistas internacionais famosos, mas que concordaram permanecer anônimos para o evento. Além do nome dos artistas, ao visitante também é negada qualquer informação sobre a origem e o currículo deles, assim como as obras ali expostas: desenhos, fotos e esculturas, por exemplo. Também é desconhecido do público o nome do curador ou curadora do evento. "Trata-se de uma experiência", afirmou Max Hollein, diretor do Schirn, na inauguração. "A exposição questiona o que acontece com a obra de arte quando ela se liberta de sua autoria.

É interessante perguntar e imaginar como seria se nada fosse dito acerca das obras, como foi experimentado nessa exposição. Como terá sido a recepção dela e a relação com as obras expostas? Esse era o grande desafio que Foucault propunha para os autores e críticos durante um ano de anonimidade de produção intelectual. Porém, o foco da notícia mais recente estava na questão da fama, portanto tratava-se de libertar as obras da fama, da raia de seus autores, para que se desencadeassem os processos estéticos sem o aprisionamento de uma única história, ou elementos exteriores às obras. Mas, seriam as biografias dos autores elementos exteriores? E, não o sendo, até que ponto eles se sobrepõem às obras? Não me parece no entanto que se trate de libertá-las da própria história, pelo contrário, parece que se trata de as separar de preconceitos conceituais, formais, curatoriais, temáticos, etc. E assim, elas poderiam inferir processos relacionais verdadeiramente anônimos. Assim, a notícia debate-se pela "dificuldade" do observador que nada tem para ler a não ser a estranheza das obras em exposição. A jornalista dá ênfase à orfandade do visitante:

O visitante fica com a difícil missão de avaliar a obra segundo critérios imanentes, desconhecendo o nome e a vida do artista", acrescentou. Um "Manifesto da Anonimidade" ali exposto também mostra se tratar de uma espécie de protesto contra o "establishment" artístico. Ele critica a influência do mercado sobre o processo de criação e a "utilização dos artistas como marcas". O mesmo vale, na opinião de Hollein, para os curadores. "Muitos se tornaram empresários, dirigindo com seus nomes as linhas de recepção. A obra de arte acabou em segundo plano, perdendo seu potencial subversivo", acrescentou. Foi neste contexto que surgiu a idéia de uma exposição de anônimos. "Não se trata apenas de eliminar o nome do artista, mas sim os preconceitos que o público traz quando aprecia uma obra", diz o curador ou curadora do evento, numa entrevista (anônima) publicada no catálogo da exposição. "Os visitantes devem formar sua própria opinião, sem serem manipulados por textos jornalísticos, críticas e catálogos." Já na entrada da exposição o público percebe que será deixado literalmente às escuras. Devagar o visitante tem

que atravessar corredores escuros, em forma de labirinto, até desembocar em salas, onde cada obra recebe iluminação especial.¹²⁷

Sem acesso ao que diz o artista, o curador e o crítico sobre as obras, chega-se ao ponto de considerar subversivo cada um dos visitantes ter a sua opinião.

O anônimo ganha visibilidade para se manter anônimo e nessa condição estarão reunidas condições de visibilidade da obra.

O mesmo processo poderia ser desencadeado para as outras coisas? Pergunto, no sentido de saber se seríamos capazes de nos deixarmos tocar por uma experiência despida de preconceitos, ou pelo menos, livre de conceitos dominantes para que outros possam ser experimentados. Nada contra os conceitos, eles dão forma a possíveis visibilidades, entre muitas outras possibilidades para cada coisa e suas relações. Aqui a transgressão é manter-se livre da “manipulação da mídia associada ao mercado de arte, por este influenciar o valor das obras, sendo que as obras ficam em segundo plano. O gesto expositivo que reflete a necessidade da anonimidade, em uma exposição anônima, torna-se marcante de uma época em que o mercado da arte se sobrepõe à própria arte. Ou seja, numa era em que tudo e todos estão sujeitos a interesses de mercado, ao capital que tudo procura governar, e a sistemas de vigilância que controlam os interesses subjetivos de cada um, procurar os lugares da anonimidade, particularidades que as anonimidades sugerem como possibilidade de vida e liberdade de ação, seja através de um gesto, um evento ou uma ideia constelativa, aproximar por semelhança várias expressões de vida, é algo que merece a nossa atenção, seja na vida, seja na arte. A sua reflexão e materialidade é um projeto da Sociedade Anônima que procura até ao ínfimo manifestações sensíveis.

Vive-se, sobrevive-se, em meio a uma luta de imagens. A todo o instante, imagens reclamam a atenção para alguma urgência que requer mais imagens. Imagens que provam, documentam, arquivam, denunciam, indexam, catalogam, exibem, acompanham estatísticas e desenhos gráficos, tornam-se produtos para gerar mais produtos e ainda mais imagens. Para além dessa profusão imagética parece existir uma guerra de interesses sob as imagens. Elas sustentam uma distração do que sub-repticiamente se vai consolidando como verdade, mesmo sendo mentira.

As imagens servem mensagens subliminares ao sorver a energia através da atenção que lhes é dedicada na distração. Afinal a imagem seduz. Ela promete um descanso para os

¹²⁷ O artigo de Sílvia Bittencourt pode ser consultado em:
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0312200623.htm>

olhos e um perigo para a vida. O descanso é cada vez menor e o risco é o de deixar de viver para passar a olhar imagens sem descanso. Mas, o que se promete afinal numa imagem? Por que são tão atraentes as imagens? E, uma vez usurpadas para fins capitalistas, poderíamos recuperar um outro tipo de relação com elas?

Imagens invadem os corpos e também os capturam para dar origem a imagens que podem ser usadas para quaisquer fins. Mas, qual é o limite? A quem pertence o corpo? A quem tem o direito de capturar imagens e informações, sejam cibernéticas ou no espaço público através de câmeras ocultas e outras que o capturam em permanência. O *corpo comum* acaba sendo violado pelos sentidos expostos, no contacto visual e auditivo, num mundo absorto por imagens e sons que o privatizam como um produto a ser usado a qualquer instante. Seja pela alegação de segurança, seja como imagem de marca usada pelas empresas mediáticas, etc. etc. Entrou-se numa via de mão única, os olhos estão ao serviço e sob a guarda de interesses e assim a vida esvai-se em imagens que logo se esquecem e se amontoam no espaço virtual até ao dia que se tornem “úteis”.

Em meio ao caos imagético que sorve a vida de cada um, precisamos salvar a imagem, ela pode mostrar que pode ter outros fins que não os fins em si mesmos para os quais está sendo usada. Ou seja, a imagem sobrevive para além dos usos e desusos instrumentais que se fazem através dela. E, não adianta tentar ignorá-la ou bani-la, nem matá-la. Pelo contrário, se não quisermos sucumbir à guerra das imagens, devemos pensá-la e perpassá-la até um outro nível de experiência. E, para tal precisamos de outro tipo de olhar sobre as imagens: por um lado, reconhecendo a sua sobrevivência em meio ao empobrecimento da experiência; por outro lado procurando ver os limites do uso que lhes confiamos e promover outro tipo de experiência. Portanto, precisamos da imagem para através dela sair de uma relação débil com a imagem e quiçá resgatar uma experiência perdida, o que aliás ainda potenciaria a própria experiência.

Relembro o texto de Walter Benjamin, sobre a indigência da experiência¹²⁸ que pensava numa duplicidade da indigência. Em 1933 a humanidade estava tão pobre de experiência que lhe restava apenas exibir essa pobreza.

A exibição da pobreza de experiência é algo que não cessou desde então, que se agravou e alimenta diariamente um aparelho de “comunicação” que no fundo destrói a comunicação. Uma vez que se alimenta disso, este aparelho instiga a descrença das imagens e, ao mesmo tempo, uma crença cega no que já se acredita para vender mais do mesmo. Uma

¹²⁸ BENJAMIN, W. “Experiência e indigência.” In: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

espécie de auto-comiseração que encurta cada vez mais a possibilidade de viver sem confinamentos.

Por outro lado, estes confinamentos determinam cada vez mais o modo de viver. Justamente o problema que Benjamin expunha em outro texto *O Narrador*¹²⁹. No texto de 1936, Benjamin pensa sobre como a experiência narrativa foi desaparecendo do espaço e tempo comuns. A partir dessa constatação podemos perguntar: tratar-se-ia de uma perda da capacidade de narrar ou da experiência geral da narrativa na vida moderna? Elas dizem respeito a uma perda de distâncias que a narrativa promovera outrora. Em sua reflexão sobre as condições que identificava com a entrada do século XX, Benjamin vê indícios de uma mudança radical do declínio da experiência narrativa: a ampla difusão da imprensa, a proliferação dos usos da linguagem cada vez mais curtos e o lugar ocupado pelo romance¹³⁰. Parecia existir ainda um outro motivo relevante para que os narradores tivessem diminuído e com eles os ouvintes. Prosseguimos no texto:

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações.(...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.¹³¹

A informação tornava-se uma fraca espécie de interpretação narrativa que nascia com fortes intenções de fazer diminuir as distâncias interpretativas dos leitores sobre os ditos fatos. Esta almejava impor-se objetiva e única –, não obstante, isso apresentava resultados que inibiam as possibilidades narrativas e chegava aos leitores de jornal, por exemplo, enquanto experiência já diminuta. A informação tende a eliminar os detalhes e outros indícios característicos dos acontecimentos que apresenta, omite os aspetos singulares desses acontecimentos e priva os leitores de interpretar esses aspectos.

A arte de narrar e os possíveis narradores vêm-se assim afastados de uma experiência temporal mais longínqua, cuja lei da informação imediata se sobrepõe sem deixar rastro. Desse modo, ela contribui para a desvalorização da arte narrativa, que começa a ser vista

¹²⁹ BENJAMIN, W. “O Narrador - considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

¹³⁰ Distância ainda fértil enquanto experiência individual, mas não mais como experiência coletiva, uma vez que vai preferir uma voz, uma escuta, a presença de um outro.

¹³¹ BENJAMIN, W. “O Narrador - considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1) p.203.

como uma arte menor. Passa-se a produzir uma espécie de informação cada vez mais curta, que desconsidera o papel interpretativo do leitor, o que acaba por demiti-lo em última instância. Se a vida moderna é contemplada por movimentos cada vez mais acelerados, por sua vez a informação vai ocupar os espaços cada vez mais reduzidos. O tempo da informação adquire o valor do instante pelo instante: sem distanciamento nem memória, a experiência vê-se desvalorizada. No fundo, o tempo da informação promovia um apagamento da memória contrariamente ao que pretendia fazer acreditar. Pelo simples fato de se produzir a cada instante mais e mais notícias sem nenhum vínculo entre si, sem passado nem futuro comuns, deixava de se questionar sobre a importância ou a irrelevância dessas notícias para a vida dos leitores. Ao invés daquilo que se prometia, através da informação, a capacidade de memorização ficava cada vez mais comprometida.

Benjamin dá-nos o exemplo das histórias que atravessaram os tempos arcaicos e que ciclicamente retornam desde uma origem longínqua. Ele faz-nos pensar que a sua origem remonta ao ato no presente em que se narra, pertence ao narrador e ao ouvinte ativo. São eles que compõem o futuro da narrativa. Diz-nos ainda que a memória é estimulada pela arte de narrar e revela uma sabedoria interna: dispensa o caráter informativo e uma leitura psicológica dos acontecimentos.

O ato de apresentar ciclicamente uma narrativa substituiria uma necessidade teleológica e uma única moral. O que no decorrer dos fatos narrados coloca em questão a própria finalidade, porque esta os limita à relação causal, se pensarmos no uso da informação, por exemplo, diante das diferenças culturais e das percepções históricas. Então, seriam outros elementos contidos nas camadas de sentido, interpretação e memória, que fariam com que a mesma narrativa fosse recontada ao modo de cada narrador, antes ouvinte, intrinsecamente ligada ao modo de vida de determinados tempos e lugares. A memória é desafiada através da narrativa. Volto ao argumento:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.¹³²

Em 1936, Benjamin concebe esse texto sobre Leskov, junto com uma imagem extremamente lúcida: o desaparecimento iminente de uma comunidade de ouvintes e de uma trama mnemônica tecida durante milênios. Essa urdidura da narrativa que se ouve e posteriormente se narra, desliga-se dos vestígios que interligariam as duas ações: da fala e da

¹³² BENJAMIN, W, *Ibidem*, p.204.

escuta (que seria a fala em potência, uma vez que um dia poderá pronunciar a narrativa através de uma escuta incorporada e que, a seu modo, poderá recontar a sua própria versão diante de certo contexto). E essa trama vê-se substituída por algo que não teria condições de o fazer: a informação, que não se ocupará de tal tarefa. Esses ouvintes, potenciais narradores de experiências vividas contrapostas a outras antepassadas, perdem-se sem os *fiões da meada*, as narrativas mumificam-se e junto delas, a própria memória.

A informação nasce com uma intenção objetiva, finalista e entra na competição de mercado, para poder sobreviver, ela mesma. Hoje vemos “empresas de informação” dedicadas à ampla difusão de notícias falsas, como recentemente ocorreu na eleição de Jair Bolsonaro¹³³.

O capital sobrepôs-se radicalmente como força dominadora e disseminou-se às formas de poder de tal modo que se torna necessário ressignificar a linguagem, tomada por ele. Tudo o que cai na rede pode ser usado contra si mesmo. Mas, pelo contrário, podemos pensar que capital é o que sustenta a vida, no sentido do ânimo, do espaço vital. A energia vital que vem das trocas, alimenta-se no tempo e dedicação. Mas, não há tempo, dizem. E, lembre-se Duchamp que dizia: “o meu capital é o tempo”.

O meu capital é o tempo, o meu capital é o tempo. Vamos reler Marx à luz do que nos falta: tempo. Então, como ganhar tempo? Eis uma questão valiosa.

Apresentei algumas situações, proposições, vivências da anonimidade, um espaço temporal distante do tempo marcado maquinalmente desde a invenção do relógio, símbolo da vida moderna e da era industrial, virtualmente ocupado, hoje. As proposições que apresentei vivem de um tempo que se distende.

Por último, o recurso a imagens fotográficas ou poéticas procura ganhar outro tempo. Uma imagem permite aceder a um outro tempo, como uma música, ela pode em silêncio recriar um espaço perdido, uma experiência esquecida. As imagens podem ser auxiliadoras de memória, no sentido em que fazem despertar a memória adormecida, algo que está em perigo. Certamente, Benjamin diria que hoje estamos tão pobres que sequer conseguimos recorrer voluntariamente à memória. A memória, neste caso, seria um remédio contra a indigência de experiência uma vez que ela permite lembrar algo que se perdeu. Talvez por isso, alguns tenham decidido colecionar imagens em meio a tantas imagens. Por quê? Pergunto-me. E, por que razão certas coleções fascinam?

¹³³ A esse respeito ler: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/empresarios-bancam-campanha-contra-o-pt-pelo-whatsapp.shtml>

Já enumerei os Atlas de Warburg, de Richter, mas lembro aqui outros. O *Atlas Group* de Walid Raad, artista que conheci numa residência na Gulbenkian de Lisboa em 2006 e que me impressionou pelo trabalho semi-ficcional em busca de uma história dos traumas da Guerra no Líbano, mas não apenas, sobre uma violência inerente ao modo de vida subsumida pelo capitalismo a que ninguém escapa ileso.

Em 2001 pude ver uma exposição dos Fischli e Weiss no Museu de Serralves, “Mundo visível”, uma espécie de inventário de efemérides e eventos irrisórios, mas que adquirem um patamar de atenção que se torna relevante para ganhar espaço e tempo na vida cotidiana. Isso me impressionou pela qualidade e quantidade de imagens que podem constituir uma constelação (um Atlas) de cada sujeito, por um período de tempo que pode ser desdobrado nas correlações anônimas entre as imagens. Fischli e Weiss colecionaram núcleos de imagens de uma beleza estonteante até a puerilidade das coisas existentes, naturais e não naturais. Contudo, a par da beleza coexistem as paixões tristes, a maldade, a fome, a doença, o abandono, o desastre, a miséria, a covardia, o crime organizado, a febre, a viralidade dos média, a vida dos animais, as plantas, outros planetas, um universo distante, porém notórios.

Se outrora “uma imagem valia por mil palavras”, hoje eu diria que uma imagem vale por mil perguntas. Então, há que começar a perguntar sobre cada imagem e, quem sabe, assim regressar a um espanto vital que confere potência à vida.

A coleção de imagens da SA registra algumas dessas sociedades anônimas entre outras que existem. Cabe encontrá-las como formas de vida que inspiram correlações cuja duração temporal é variada e amplia a própria vida. Uma outra espécie de capital temporal. É disso que se trata. Assim, veremos algumas delas como anonimidades que constituem suas próprias sociedades: animais, gestuais, gambiarras, sinaléticas, poemas, estátuas, pedras, aglomerados, plantas e flores, coletividades de seres vivos e objetos, modos de existência anônimos que se fazem sentir. Chamei-lhes Sociedades Anônimas.

2.7 Conversas

2.7.1 Sociedade anônima e uma derivação sobre a cor:

Jean D. Soares conversa com Virgínia Mota

Jean D. Soares - O conceito de sociedade tal como o pensamos comumente acaba por nutrir relações hierárquicas que dependem de um tipo específico de fazer história e de contar narrativas. Dessa maneira, uma sociedade é pensada ou como um Estado, ou como um modo de governar os homens através de uma disposição que é simultaneamente dependente de relações discursivas e não discursivas. Em outros termos, ela depende de nomes e conceitos de um lado, e de algum modo de aplicar força através desses nomes, de outro. Evidentemente, uma das estratégias do capitalismo contemporâneo tem sido a de reunir poder em torno de sociedades anônimas em que todos são responsáveis pelos estados que elas criam, mas só algumas usufruem plenamente dessa associação. Fiz essas considerações partindo de *algumas* referências bem difusas, que dispensei citar pela imprecisão com que as uso. Enfim, tendo isso em consideração, como pensa uma sociedade anônima?

Virgínia Mota - gostaria de diferenciar algo que existia talvez antes daquilo a que chamamos sociedade, o anonimato, e pensar sobre a antiguidade da sociedade anônima, a sua anterioridade ao capitalismo, e que perdura de forma concomitante. Falo de sociedades desinteressadas que se unem e desunem ininterruptamente (como as águas, as nuvens, as montanhas) e outras comunidades que nutrem interesses específicos, como as crianças, as flores, as abelhas. O interesse sobre elas reside nas formas de organização, cuja vida singular se assegura em meio a um entrelaçamento coletivo sem que este se sobreponha, e até mesmo se realize por meio do conjunto das singularidades.

Enquanto inventariava aleatoriamente sociedades anônimas possíveis deparei-me com uma que me espanta especialmente: a das cores. As cores, a composição, a musicalidade, do espectro lumínico, que inspira diferentes mundos.

Do ponto de vista de sua natureza a cor parece independe dos objetos, uma vez que não se fixa neles, mas neles se reflete e os reflete. Nessa medida a condição de existência de cada um deles encontra-se interligada. Em rigor, cor e objeto reúnem-se e sustentam uma diversidade incalculável. O destaque que é dado pela percepção de uma cor depende de outras que a rodeiam e até compõem. Colorir, ou reunir uma a várias cores, trata-se de um gesto de destaque, não hierárquico, que contempla a existência de uma sociedade, de forma gratuita, e salienta a diversidade dada por reunião e contraste entre as cores, elas auxiliam a realização de um outro mundo construído, formalmente distinguível, através das cores reconhecidas. Mas, como pode ser observado, existem sempre mais cores, além das imediatamente visíveis, que sustentam estas e permanecem anônimas. Existe sempre uma sociedade anônima no interior de uma sociedade anônima, a partir do momento em que esta deixa de o ser. E é por

isso que parece corresponder a uma qualidade diferenciada do anonimato, não algo negativo, mas que qualifica uma condição anônima enquanto necessária e social.

JDS - Você fala de uma condição primordial das cores. Talvez já tenha respondido a essa questão, mas gostaria que precisasse em que sentido pensa essa primordialidade, principalmente se comparada com aquela atribuída às hierarquias.

VM - Poderíamos tentar pensar a partir de um ponto de vista anterior às diferentes apropriações das cores e suas leituras, ou mesmo das recriações que chamamos de artísticas. Se, no interior de uma caverna do paleolítico uma representação de um bisonte era iluminada pela luz do fogo, tal imagem ganhava uma dimensão animada real tão próxima da outra, quanto distante, mas que também sendo real seria mortal. Portanto, uma representação real dá a vida e a outra também real dá a morte. A cor aproximava a imagem do perigo de morte a tal ponto que, talvez deixasse de ser uma imagem pintada em uma caverna e passasse a uma relação de aprendizado sobre o próprio medo da morte, assim como o de um estado contemplativo que visava tanto esse aprendizado quanto o de uma percepção cada dia mais complexa. Uma vez atingido esse espaço outros ganhariam relevo, como o reino animal, vegetal, os céus e os rios, tudo o que é habitado por distâncias marcadas pelas cores.

Seria interessante perceber como uma história das cores se interliga a certos temperamentos histórico-sociais, uma vez entendidos os temperamentos climáticos, nuances de cor, suas alterações diárias, sazonais, com seus acontecimentos naturais como sejam os vulcões, nevadas, enchentes e secas. Não existe uma hierarquia da cor, ou pelo menos ela não teria grande relevância em toda a gama de cores visíveis e invisíveis, notórias e não notórias, existe sim uma inter-relação entre as cores que faz com que cada uma ganhe destaque, se evidencie em certos momentos em que tal cor ganha relevo, porém elas necessitam de todas as outras para isso.

Os verdes de uma mata virgem são mais densos e escuros, uma vez que a luz chega em quaisquer espaços microscópicos, uma maior densidade altera a cor conjunta e ali atrai seus maiores predadores para se esconderem, assim como um maior número de espécies que procuram sobreviver. Mas, o sonho de cada um é o de ver a luz do sol, o calor, e os lugares abertos onde podem expandir-se. O sonho do animal é ver a luz do sol, mas ele deixa-se atrair simultaneamente pelos tons escuros, onde encontra alimentos mais suculentos e pode enfim refrescar-se e descansar. Assim também encontraremos uma analogia no olhar que observa uma pintura, uma paisagem. Por mais atraentes possam parecer os tons abertos e claros, o olhar também repousa nos tons sombrios, onde enfim se pode distinguir uma infinidade de outras cores até ali para ele ignoradas. Todas as cores convivem bem entre si, todas

conservam diferenças sem que elas obriguem a distinções de qualidade. Os amarelos não são em si, logo eles não seriam melhores nem piores do que os verdes, os vermelhos, os lilases ou os ocre, os marrons, ou encarnados, azulados, etc.

JDS - Seria então o caso de pensar numa história anônima das cores quando fala de sociedades anônimas?

VM - Interessa-me perceber como se une cada sociedade anônima. Enfim, se pensarmos no conjunto de seres vivos que habitam nas águas eles terão entre si uma particularidade de viver sob as águas ou dependentes delas. Daí se distinguem as de águas doces, salgadas, profundas e paradas ou de correntezas marítimas, etc.

Se pensarmos em sociedades marítimas e nas profundezas dos mares encontraremos outros objetos que lá repousam, objetos perdidos, naufragados e esquecidos há séculos, sem que deles se tenha notícia e nada se saiba quando na beira da praia se contempla o mar, ou pesca o peixe que vive por entre esses objetos. Então, o que gostaria de perceber entre as sociedades anônimas seria ainda as diferenças que a constituem, uma harmonia comum de suas singularidades constitutivas de relações que se mantêm. Ou seja, depois de notar as relações entre essas sociedades, entre uma estátua no fundo do mar e espécies que ali se desenvolveram; uma semente preservada no interior de um âmbar e que floresce séculos depois; encontraremos relações de cor que correspondem a essas sociedades. Seria por isso a meu ver, interessante notar que existem proximidades de cor e certos interesses específicos, como por exemplo os insetos atraídos por tons claros, certas abelhas procurarem flores de diferentes tonalidades, que atendem ao sabor, à coloração que o seu mel exalará. Existe um movimento nas cores associadas a cada sociedade.

Será que podemos pensar um outro caso? As nuvens produzem sombras de tons escuros independentemente de serem brancas ou negras. Reparo agora que remeti de novo a uma paisagem bucólica e rural. Mas poderíamos pensar em como as paletas mudaram juntamente com as cidades. As cidades ganham e perdem cores consoante certas épocas, o seu domínio tecnológico provoca uma distinção entre as cores manufaturadas e as industrializadas. Na Europa, notam-se tons predominantemente pardos e escuros, os cinzas predominam nas vestes dos europeus, tal como em seus transportes e edifícios cada vez mais planos, mas também isso está evidenciado nas artes minimalistas. Gostaria de perceber como as cores se associam a certos acontecimentos marcantes e se afastam da monotonia, do que se naturaliza. Um vulcão acorda e acende na paisagem a vermelhidão que revolve suas lavas ao mesmo tempo que suas fumaças negras riscam os céus. As cores vibram e tornam os objetos vibrantes. Oscilam entre si e emancipam determinadas marcas de existência que as cidades

sensibilizam e/ou apagam. Por que isso acontece? Talvez por se tornar impossível para as formas de vida adotadas, contrárias a uma observação atenta a tais manifestações. Se se perceber esta diferença pode-se começar a notar que ainda assim as cores perduram. E como elas as sociedades, no ambiente mais adverso a presença da cor faz a diferença.

JDS - Interessante reparar em como os exemplos que suscitaste até aqui estavam bastante ligados à paisagem rural. Gostaria de te ouvir um pouco mais sobre isso, uma vez que nas cidades hoje podemos notar uma relação historicamente diferente com as cores do que aquela que tínhamos nos anos 70. Um exemplo típico desse contraste me parece surgir na diferença entre as cores de carros daquele tempo e as atuais.

VM - Nunca foi tão possível colorir quanto hoje e no entanto o tom que mais prolifera e predomina é o cinzento. É marcante também perceber que os tons das cores demarcam épocas e muito comumente se diz que esta e aquela cor nunca passam de moda. Então, as cores são vítimas de ciclos de aceitação e recusa cada dia mais velozes. No que tange a relação com os automóveis parece paradigmática, já que a cor predominante é o cinzento metalizado, uma não-cor. Dizem que assim se garante a menor desvalorização do objeto no mercado, para que não passe de moda e portanto a moda desvalorizaria as cores em privilégio do mercado e dos objetos. Mas, no fundo, é mais barato produzir tudo cinzento. Esse é o motivo pelo qual os carros saem para o mercado dessa cor. Isso pode mudar uma vez que o consumo pode beneficiar com as possibilidades das cores. Podemos ter sapatos, automóveis de quaisquer cores, se isso estiver de acordo com a moda. Mas, em rigor, o arco-íris nunca passou de moda. Então o que está em questão será algo que ultrapassa a cor e que é também por esta ultrapassado.

JDS - Certamente algo ultrapassa-nos e ultrapassa a cor. Aí sentiríamos mais claramente as potências do anonimato mostrando suas ambiguidades, pois não seria esse cinzento uma resposta anônima às sociedades anônimas automobilísticas e concretas? Ou mesmo uma busca por uma cor anônima, capaz de responder a uma demanda por uma história sem fatos demasiado particulares? Fico pensando que essa relação com as cores é estranhamente semelhante àquela que criamos com a arte de contar histórias. Hoje muitos de nós se contentam com o tom informativo dos jornais, levando à decadência da importância de contar histórias.

VM – O que leva a contar uma estória e quanto tempo se demora? Quantos tons, quantas nuances de cor, aparecem ali? As cores não nos ajudam a lembrar dos sonhos? Houve tempo para dar conta da temperatura dessas tonalidades? O que se valoriza na composição de um ambiente, de um acontecimento? Para onde se olha e o que se vê nos detalhes de um certo

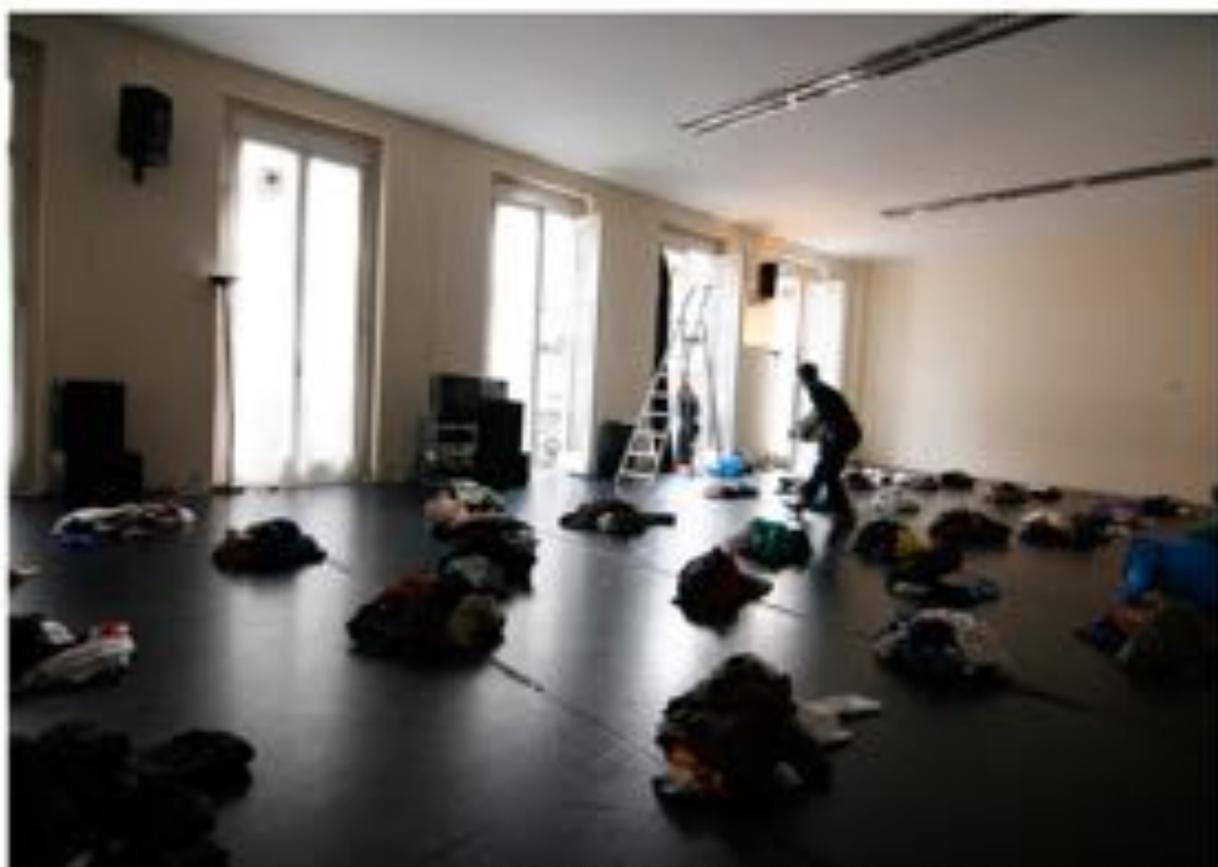
assunto do qual decorreu determinado evento e este se tornou memorável? Penso que é disso que se trata. Quanto mais se observa mais se encontra. O que hoje está encoberto pela rapidez de informações porque essas informações geram resultados que servem determinados interesses que distraem a atenção. Devemos por isso perguntar: a quem interessam as informações? Será que elas interessam de fato? Por quantos segundos elas servem um propósito? Logo desaparecem no esquecimento e nem por isso se dá conta da luz que iluminava o ambiente de tal acontecido. Esquecem-se as verdadeiras narrativas, sem traços estritamente biográficos, que se perdem para psicologismos fáceis.

Ora, procurar pelas sociedades anônimas vai de encontro a novos meandros narrativos. É da coloração de uma narrativa que se trata. As notícias querem apagar o anonimato, dizem trazer à luz (cor) a verdade, porém, resta perguntar de que verdade se trata e que interesses servem. Podemos ler Goethe e pensar que tudo foi inventado, uma vez que a ciência “não o comprovou” nem sublinha ou, pelo contrário, concordar com o que ele observou, notando e acrescentando algumas diferenças. As diferenças é que permitem começar uma história. Certamente Goethe sabia disso muito bem e não se importava com os limites impostos por este ou aquele cientista de sua época. Aliás, é de Goethe que nos lembramos quando pensamos em um trabalho da anonimidade.

A questão da cor chama a atenção para as visões de mundo que estão aí, por vir, por ver, por observar enquanto formas de vida possíveis, enquanto coletividades funcionais e gratuitas a que chamo de *Sociedades Anônimas*.

3 CADERNO DE IMAGENS

Salvo indicação de fonte, nome e data, as imagens que se seguem, de minha autoria, apresentam-se sem nome, nem referências de lugar, ano ou autoria, de modo a manter a proposta de anonimidade que esta tese enuncia de variadas formas.



Paro; Casa Os dias d'água; Imprensa Nacional, Lisboa
Fig. 1 e 2



Residência no Programa Próximo Futuro; Fundação Calouste Gulbenkian, 2007
Fig. 3 e 4



Residência no Programa Próximo Futuro; Fundação Calouste Gulbenkian, 2007
Fig. 5 e 6



Segunda Pele; Ouro Preto, 2010. Fig. 7 e 8



Atlas; Gerhard Richter, 1962-2013

Fig.9



Atlas Mnemosyne; Aby Warburg, 1924-29
Fi.10



Louise Bourgeois em sua casa em NY; Maman, detalhe, MAM-RIO, 2011
Fig. 11 e 12



Richard Serra; MOMA; East-West/West-East, deserto do Qatar
Fig. 13 e 14

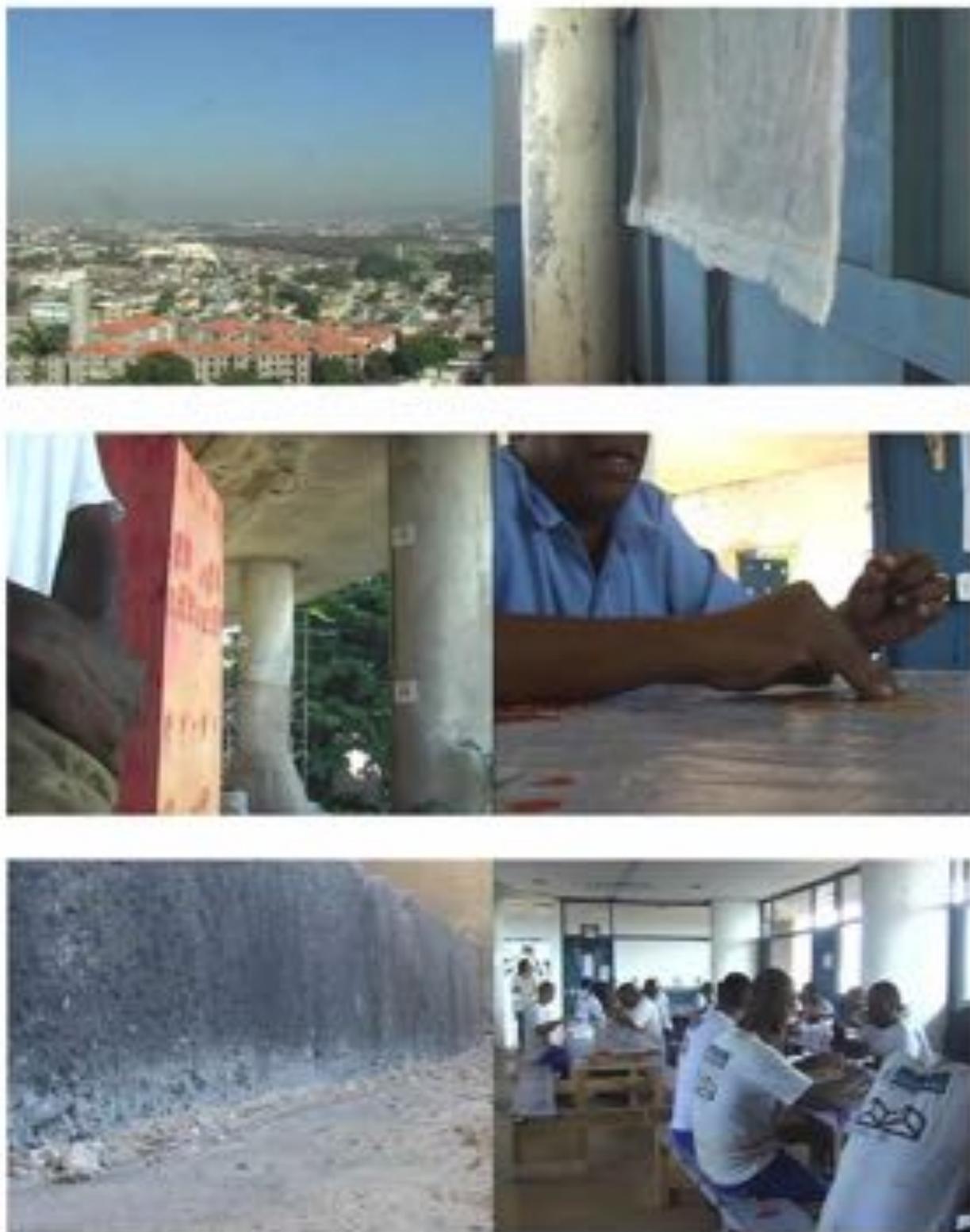




Caderno de Fotografias encontrado
fig.16 a 19



BREZA, Programa Irradiações; Irajá
Fig. 20 e 21



Pedregulho, still video
Fig. 22



Encontros Multissensoriais, MAM-Rio

Fig. 23 e 24





Programa em família com A casa de Niterói
Inspirados pelo fotógrafo Seydou Keita. Fig. 29 e 30



Ateliê Alberto/ Programa em família



Ateliê Aberto
Fig. 33 e 34



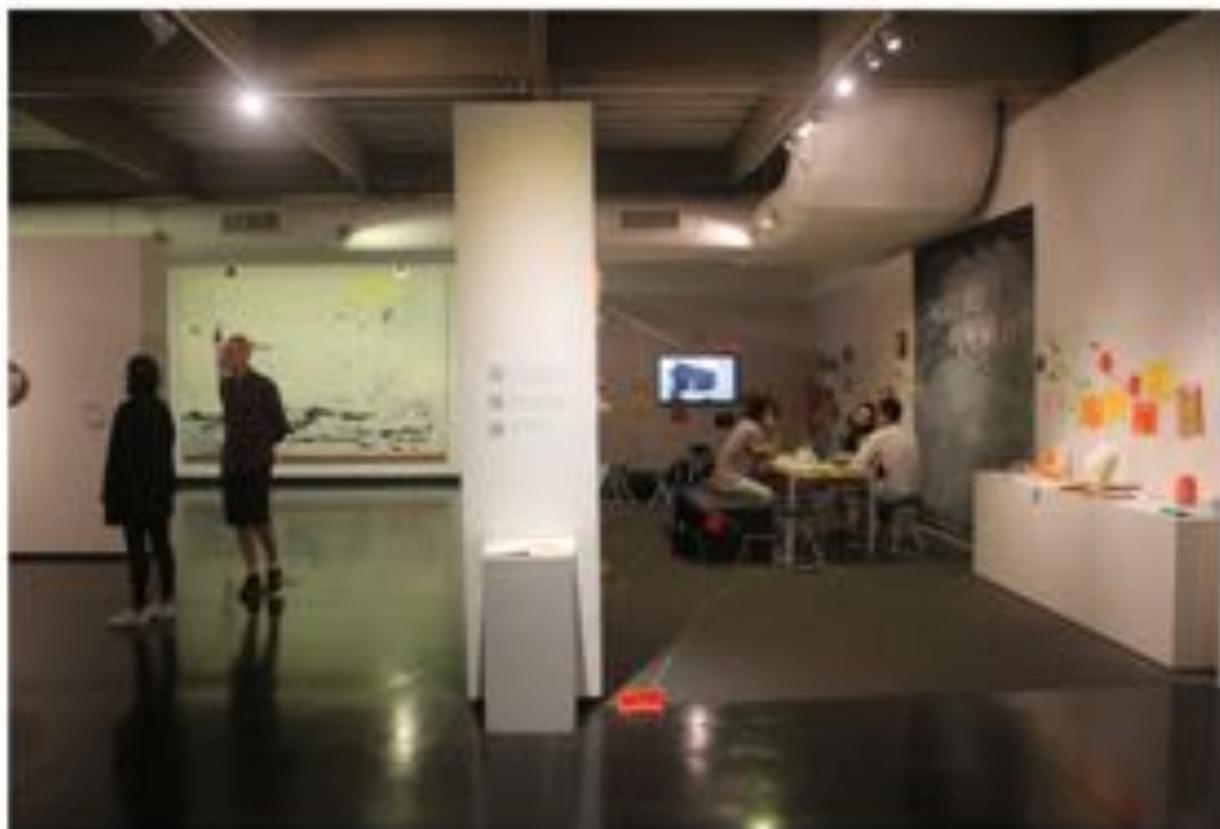
Ateliê Alberto
Fig. 35, 36 e 37



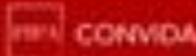
Fig.38 e 39
Fotografia: Blaine Campbell



ACC, 2012
Fig. 41 e 42



Área de Convivência
Fig.43 e 44





CURADORIAS PARA CRIANÇAS

NOVOS DESAFIOS CURATORIAIS










PIPA Convida
12 de novembro
10h às 18h

Coordenação de Área de Curadoria
Viviane Pires
Julia P. Siqueira

Exposição PIPA 2016
Museu do Rio de Janeiro
Curadoria:
Angela Lombardi,
Cecilia Siqueira,
Luis Salles,
Tereza Siqueira

Mais informações
www.museurj.org.br
curadorias@cipa.org.br
cipa@cipa.org.br
cipa@cipa.org.br

Museu do Rio de Janeiro do Rio de Janeiro, IP Casa de Passagem, IP Museu e Instituto IP convidam para esta exposição no Área de Curadoria do PIPA 2016.

PIPA CONVIDA
Curadorias para Crianças
26 de Outubro - quarta-feira - 15h
Entrada gratuita

Curadoria a arte para crianças? Que espaço existe e a que falta ao público infantil?
Que relações são mais relevantes e a futuro?
Para conhecer sobre esta e outras questões a Área de Curadoria recebe as seguintes

Angela Lombardi, no Museu do Rio de Janeiro
Angela Massarani, no Museu Casa de Passagem
Evandro Salles, no Museu do Rio de Janeiro



A Área de Curadoria é um espaço físico aberto e dialoga na exposição do PIPA, que reúne residentes, internacionais e diferentes públicos no museu.





A Área de Curadoria é um espaço físico aberto e dialoga na exposição do PIPA, que reúne residentes, internacionais e diferentes públicos no museu.







JARDIM ANIMADO

PRÊMIO PIPA CONVIDA






PIPA Convida
12 de novembro
10h às 18h

Coordenação de Área de Curadoria
Viviane Pires
Julia P. Siqueira

Exposição PIPA 2016
Museu do Rio de Janeiro
Curadoria:
Angela Lombardi,
Cecilia Siqueira,
Luis Salles,
Tereza Siqueira

Mais informações
www.museurj.org.br
curadorias@cipa.org.br
cipa@cipa.org.br
cipa@cipa.org.br

Museu do Rio de Janeiro do Rio de Janeiro, e Instituto PIPA convidam para a Área de Curadoria do PIPA 2016.

Jardim Animado
Oficina com Fernando Galrito
6 de Novembro | Domingo | 11h
Reservar ingresso no página do Área de Curadoria
http://www.museurj.org.br/curadorias

Um jardim é o que se cria com as mãos e o coração de um homem de alma aberta para o mundo. Uma vida e uma história que se nutre de amor e fé. É isso que vamos desenvolver durante a oficina de Jardim Animado. Temos uma coleção de sementes para a planta de Jardim que é considerada de qualidade, uma obra de arte, diferente, muito bonita e sustentável.

Quando falamos jardins, de imediato a ideia surge de espaços de lazer. No Brasil a cultura do jardim é antiga. Porém, não é apenas a estética que nos atrai, mas também a possibilidade de cuidar de algo, de criar um espaço de vida que nos conecta com o mundo. Vamos nos reunir no dia 6 de novembro para





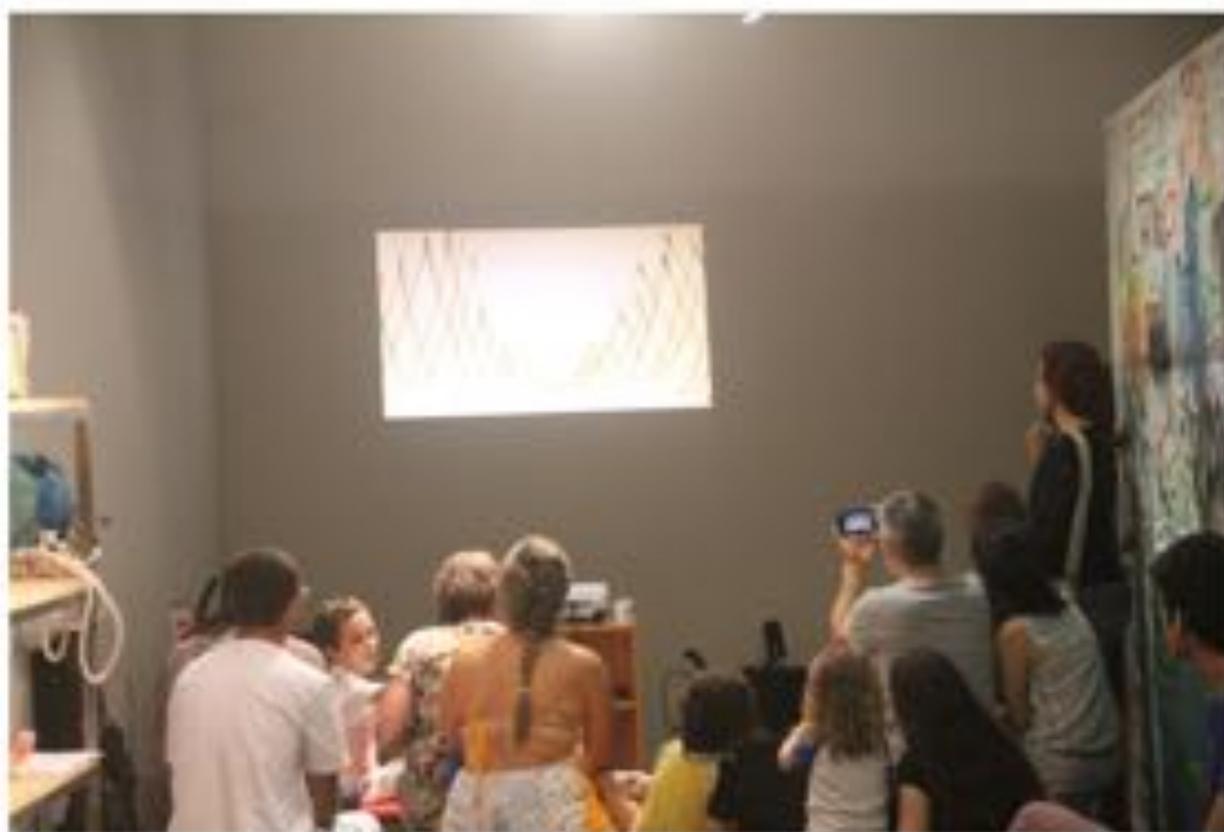
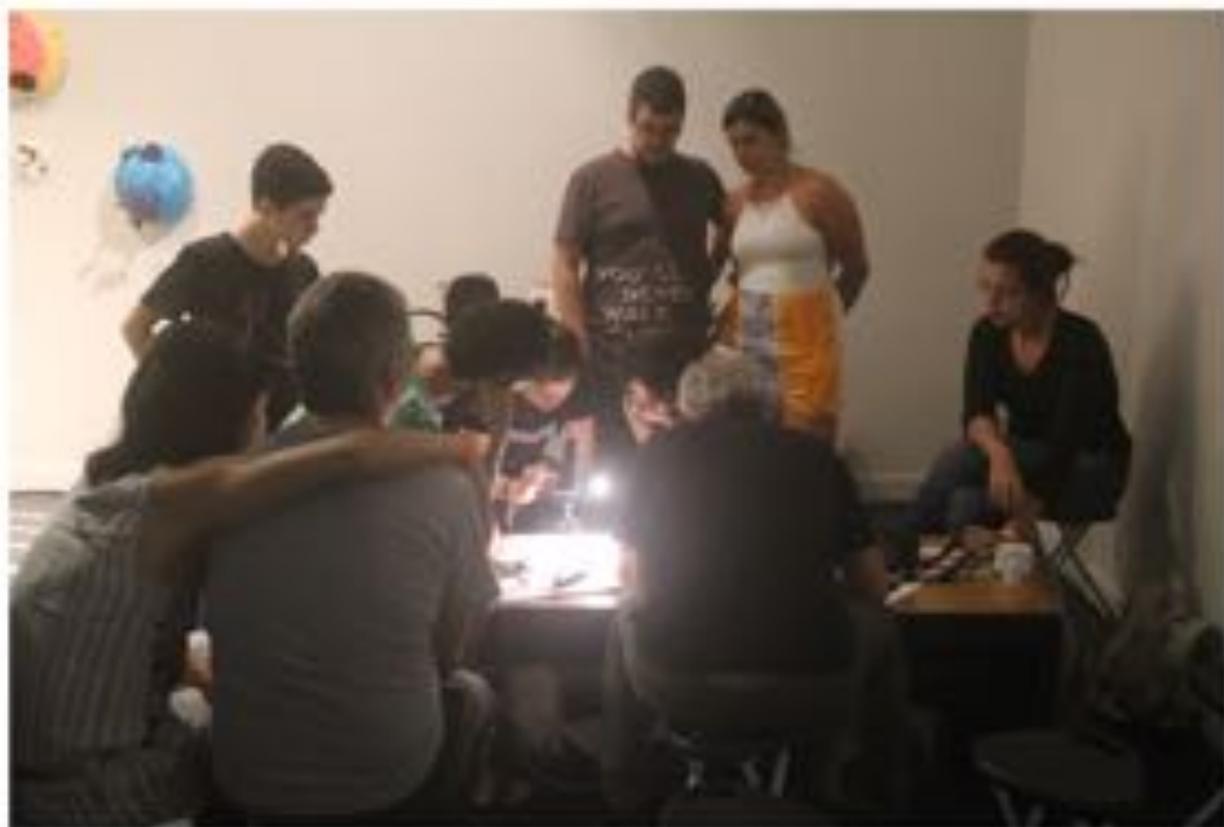
A Área de Curadoria é um espaço físico aberto e dialoga com outros residentes, internacionais e diferentes públicos no museu. Saiba e participe! www.museurj.org.br/curadorias








Oficina de cinema de animação
Fig. 47 e 48



Oficina de cinema de animação com Fernando Galrito (Director do Festival Mostra)
Fig. 49 e 50



Exposição Urbanários: Abertura
Fig.53 e 54



Urbaniário, Objetos coletados na praia
Fig. 55 e 56



Biblioteca de Afetos; Oficinas
Fig. 57 e 58



Biblioteca de Afectos; Oficinas
Fig. 59 e 60



Ateliê Nômade, Ouro Preto
Fig. 61 e 62



Ateliê Nômade, Ouro Preto
Fig. 63 e 64



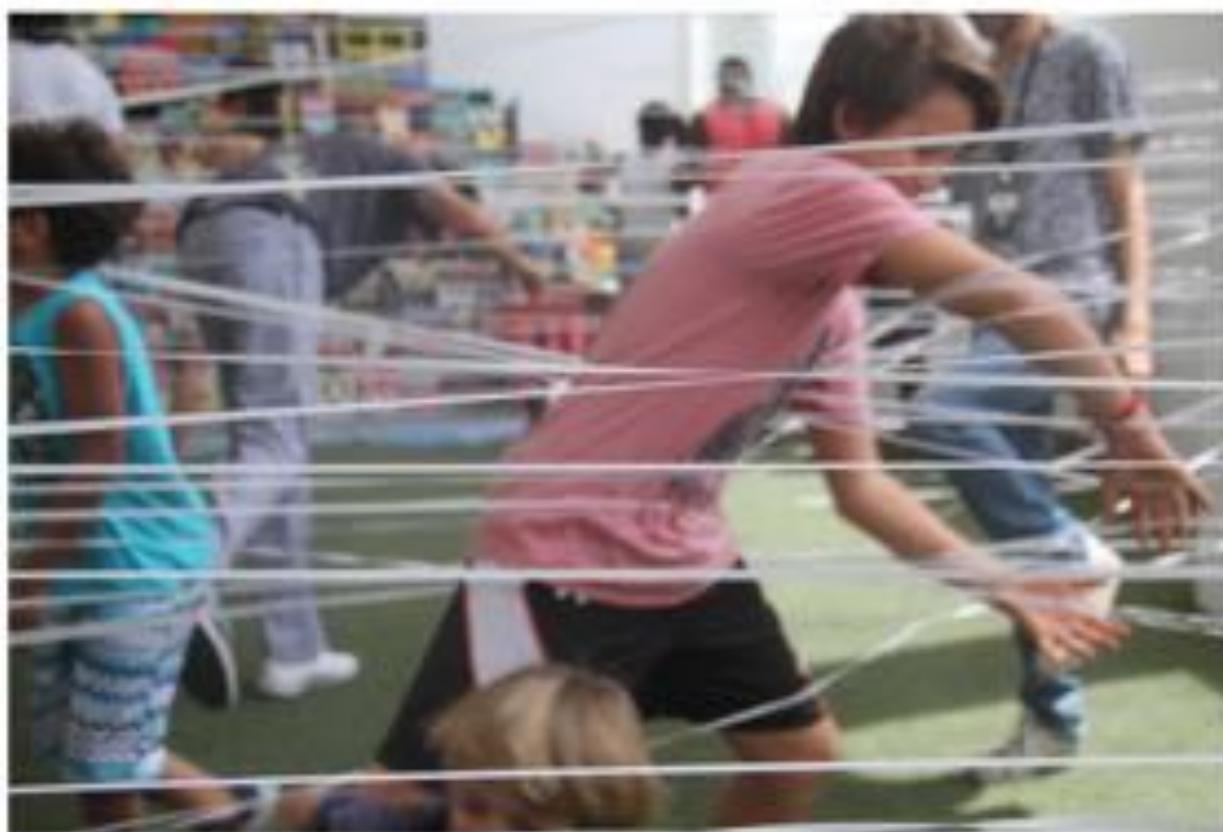
Ateliê Nômade, Ouro Preto
Fig.65 e 66



Ateliê Nômade, Ouro Preto
Fig. 67 e 68



Atelié Nômade, MAR
Fig. 71 e 72



Ateliê Nômade, MAR
Fig. 73 e 74



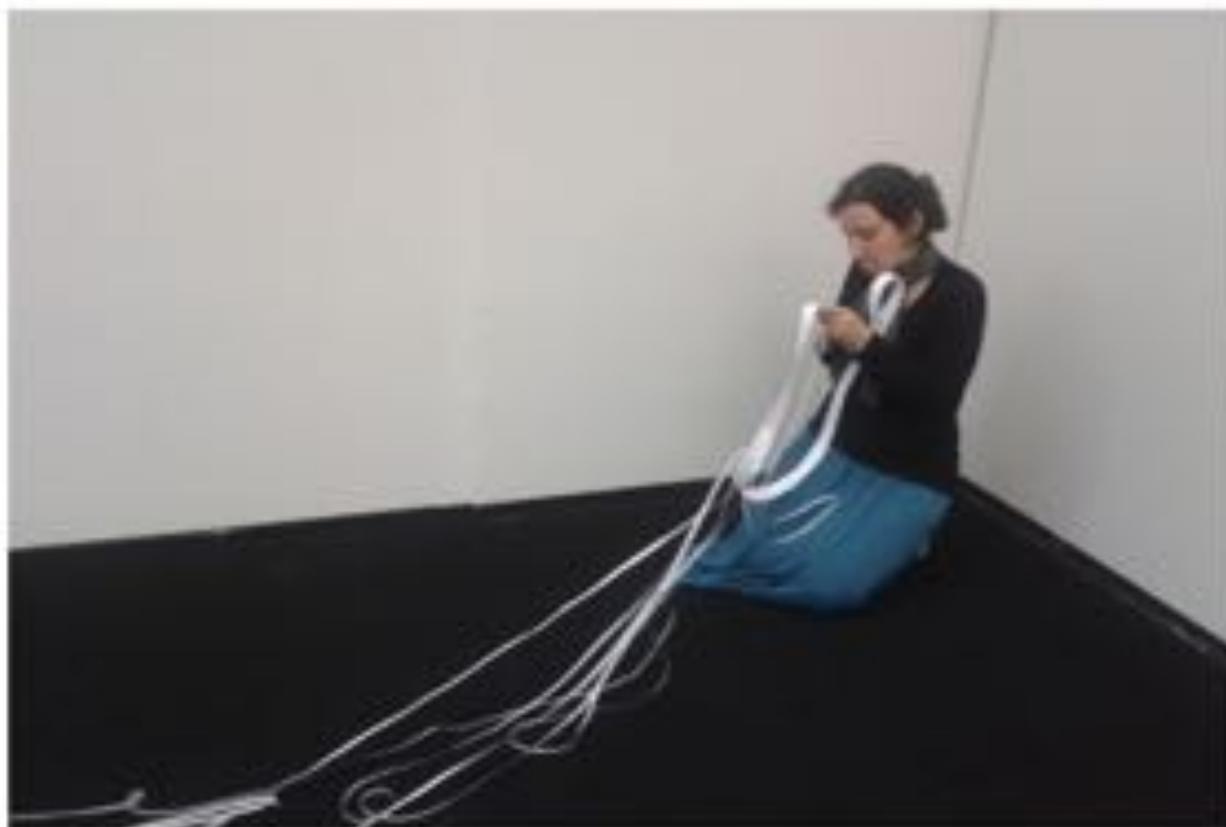




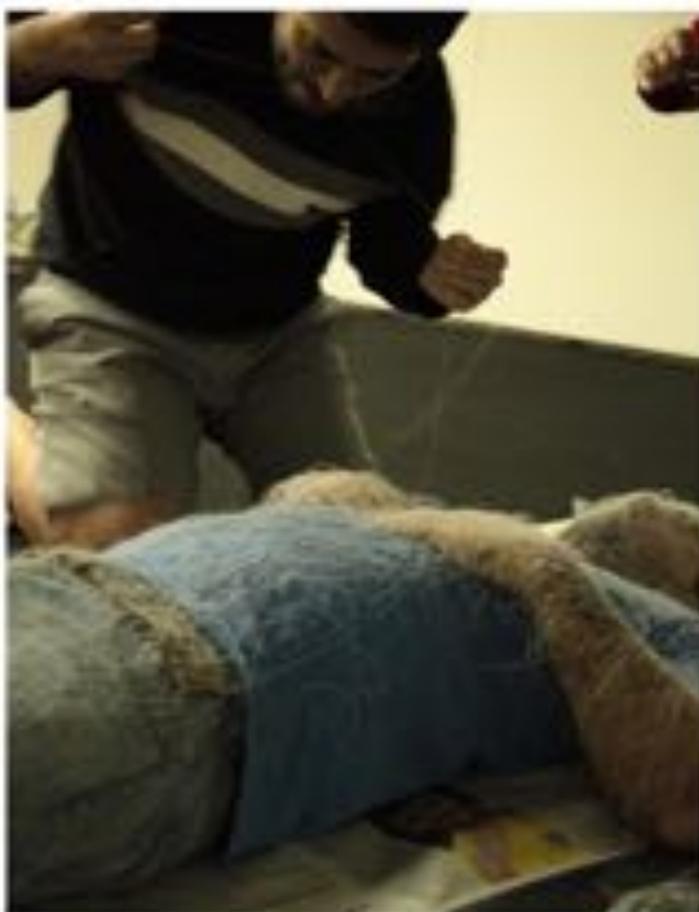
Caminho do Sertão, 2015
Fig. 79 e 80



Vegetação nativa do Cerrado Mineiro
Fig. 81 e 82



Proposições; Lygia Clark
Fig. 83 e 84



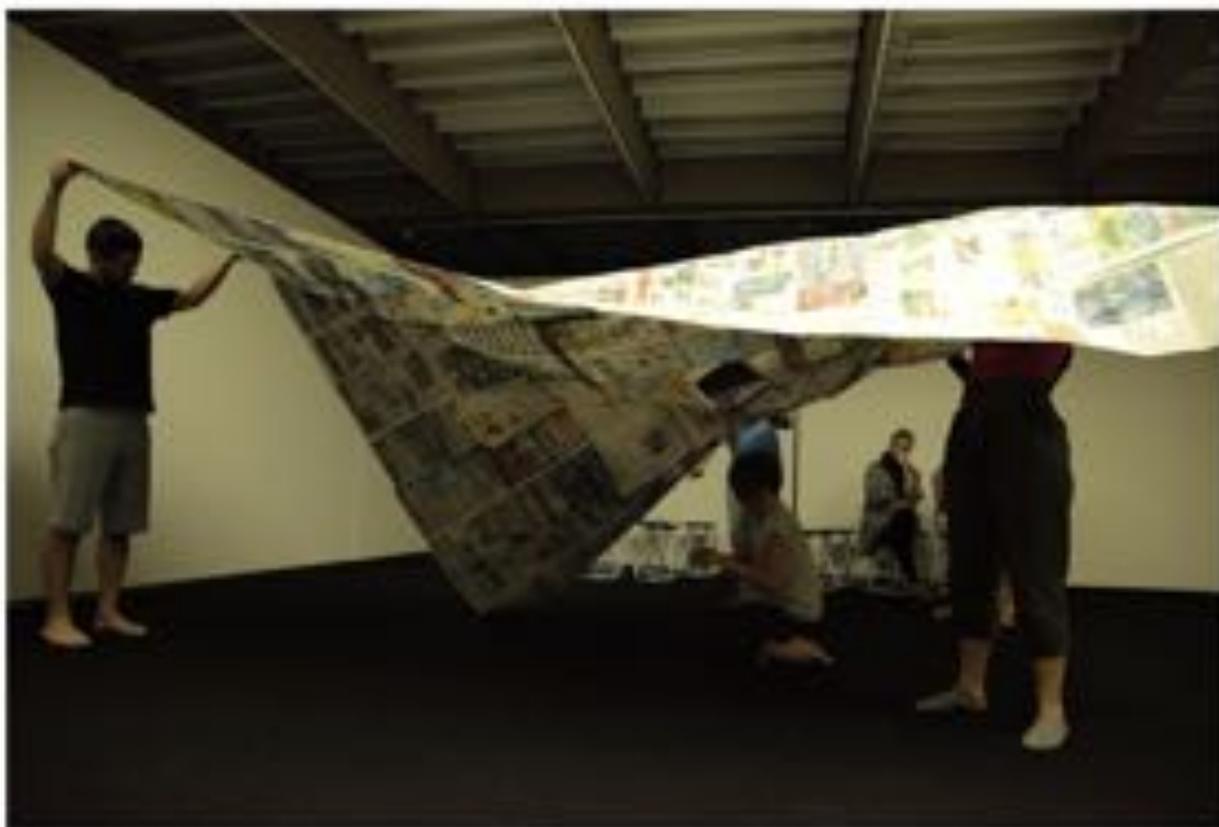
Proposições; Lygia Clark
Fig. 85 e 86



Rede Elástica
Fig. 87 e 88



Baba Antropoflógica
Fig. 89 e 90



Preparativos para a proposição Viagem de Lygia Clark
Fig. 91 e 92



Conversa Coletiva
Fig. 93



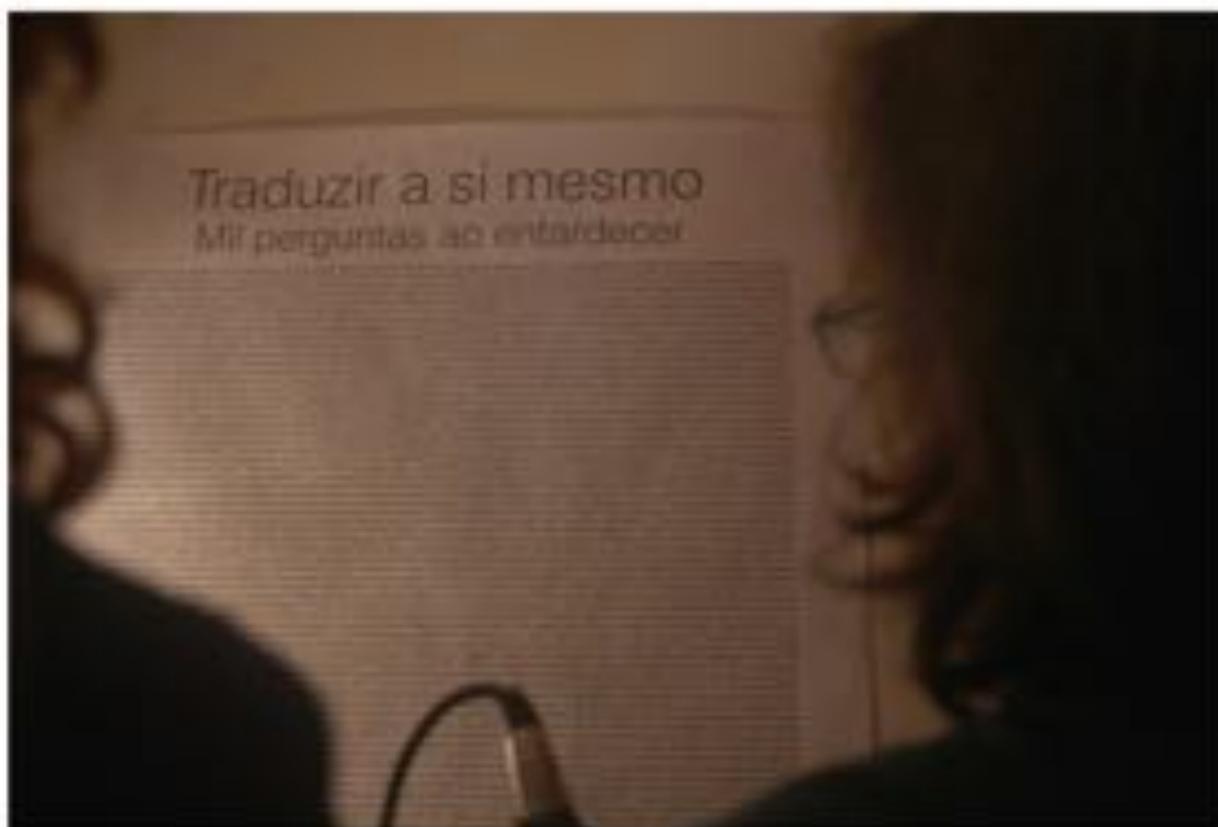
Dar cor aos nomes: abrir os cadernos, ler os céus, a tinta
Fig. 94 e 95



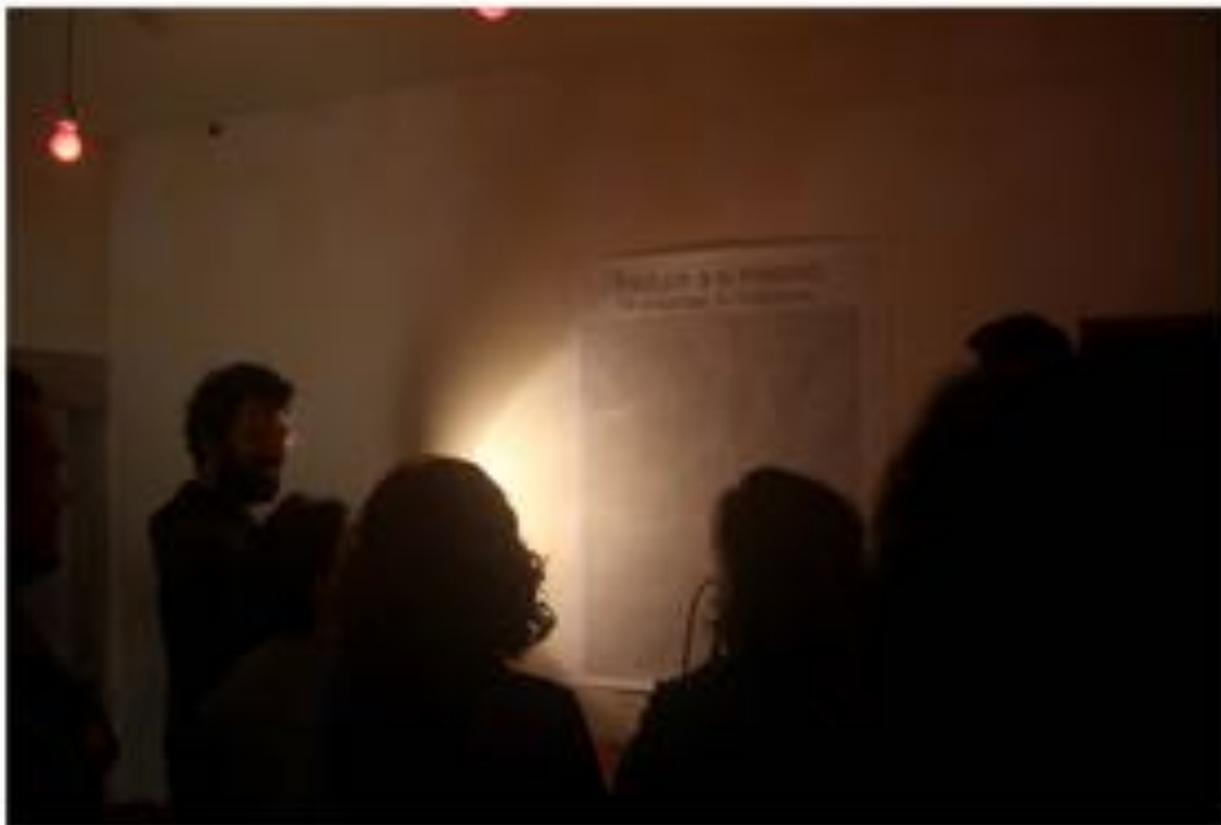
Dar cor aos nomes: abrir os cadernos, ler os céus, a tinta
Fig. 96 e 97



Dar cor aos nomes: abrir os cadernos, ler os céus, a tinta
Fig. 98 e 99



Traduzir a si mesmo, leitura coletiva; 49 ZDB; Lisboa
Fig.101 e 102

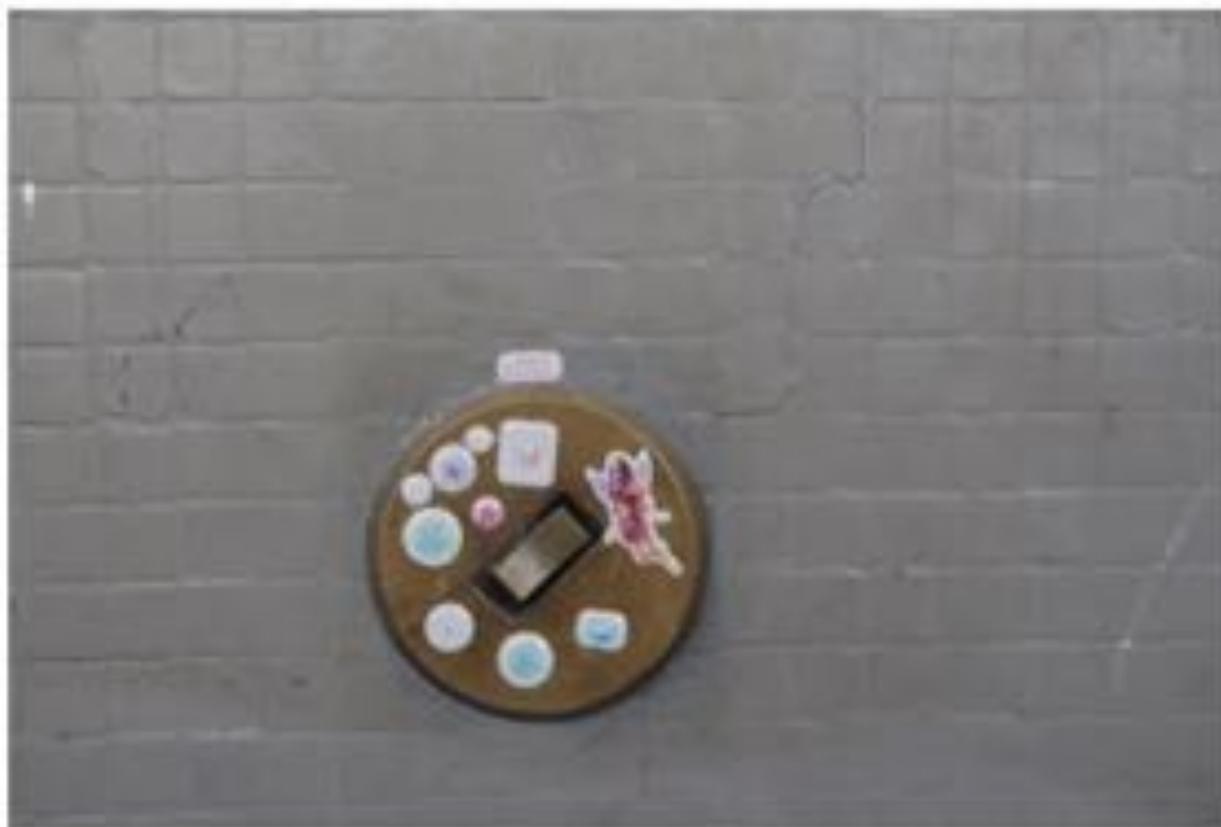


Traduzir a si mesmo; leitura coletiva; 49 ZDB; Lisboa
Fig. 103 e 104



Traduzir a si mesmo, leitura coletiva; 49 ZDB; Lisboa
Fig.105 e 106

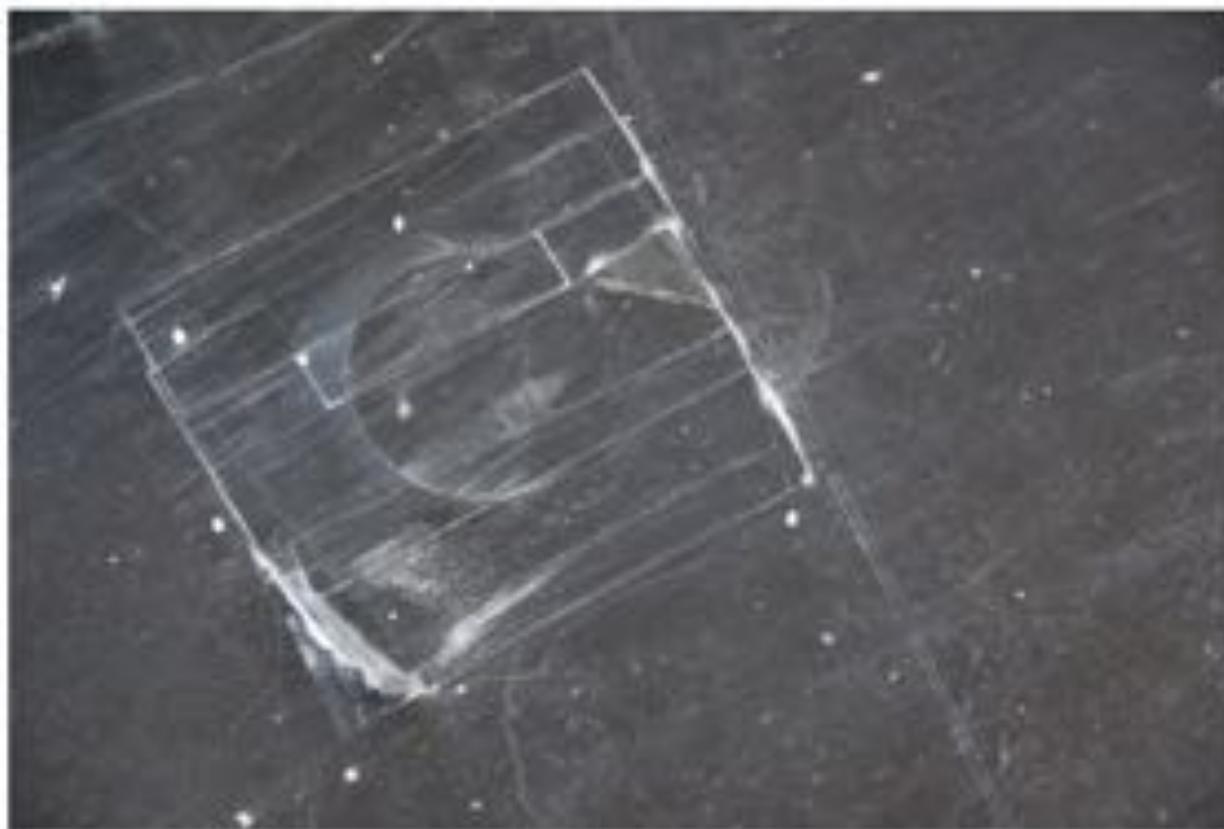








































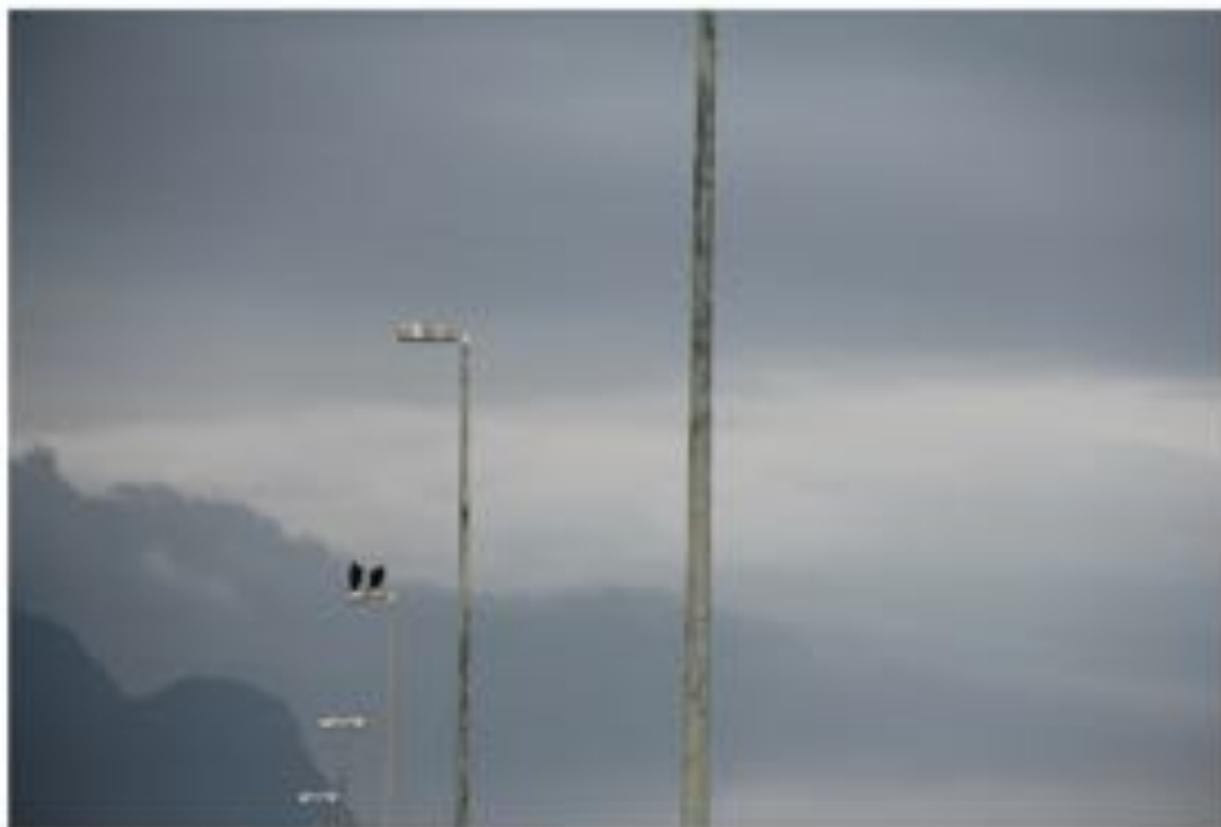


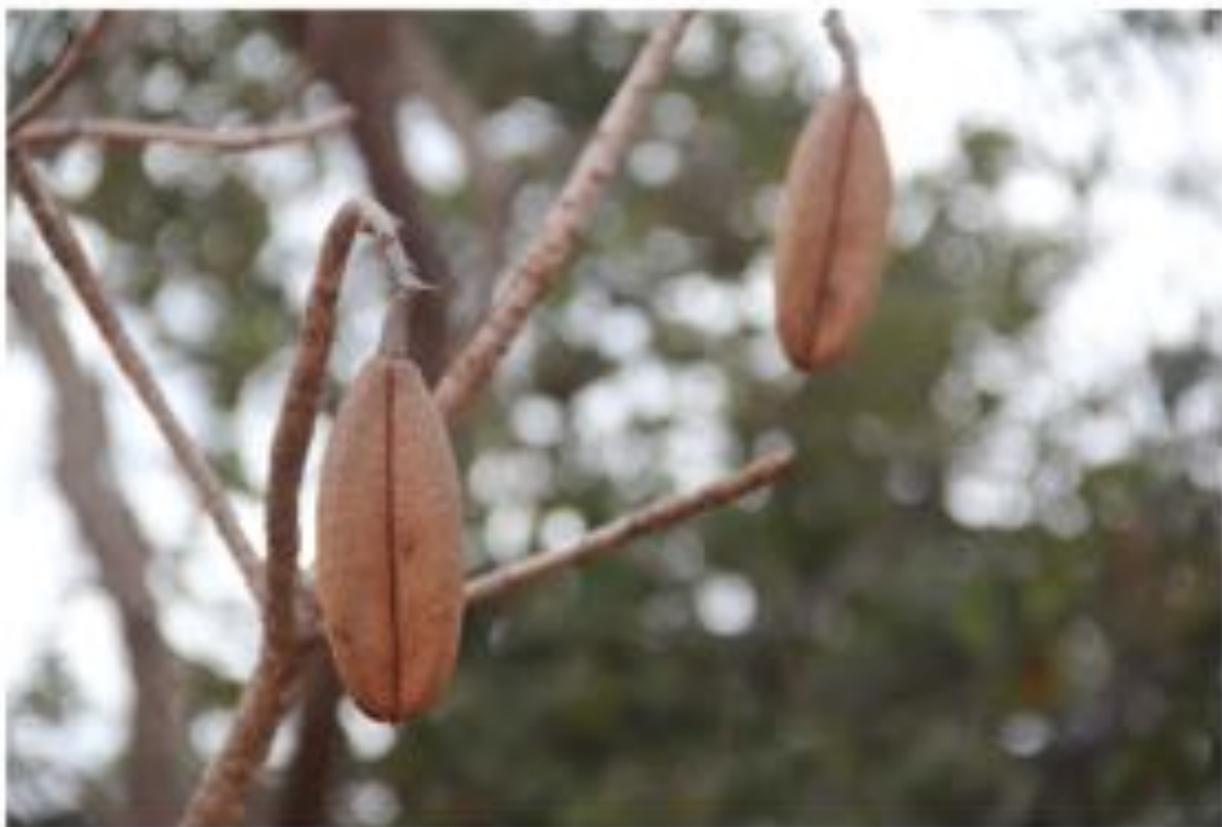








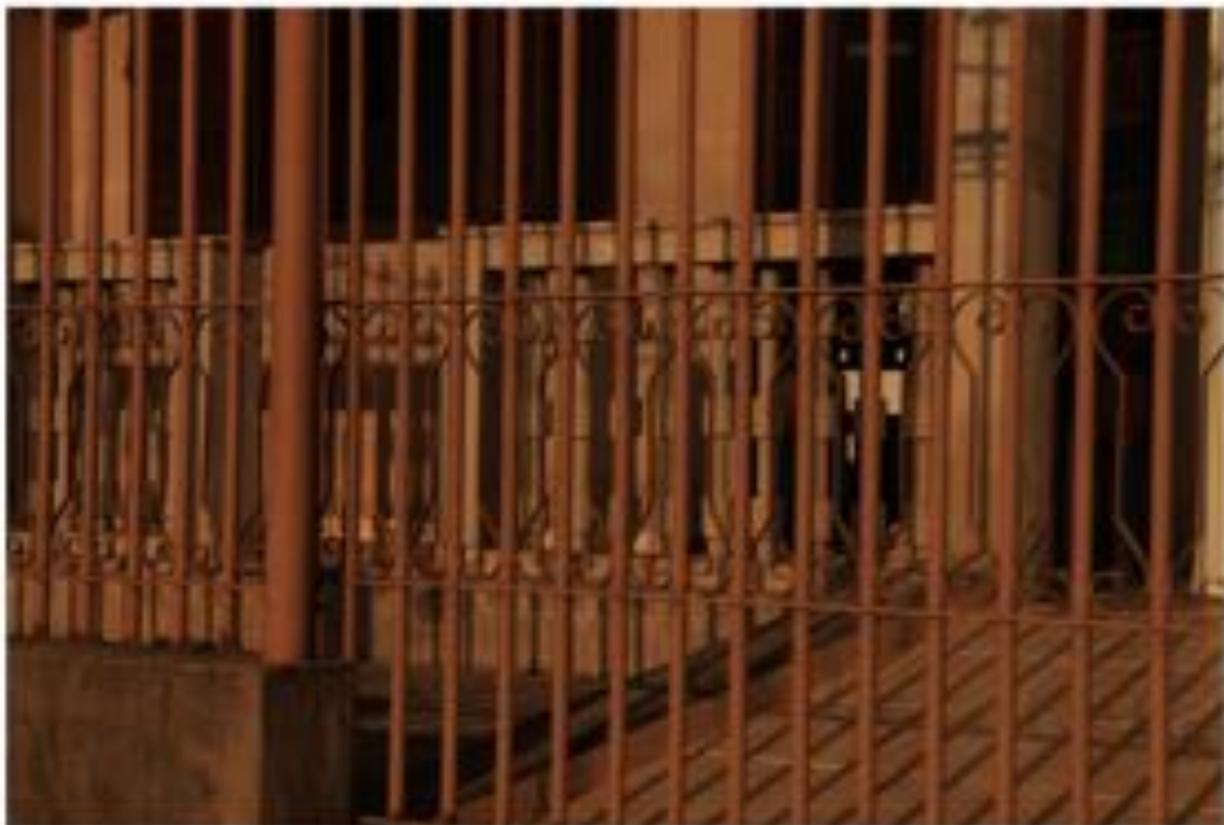


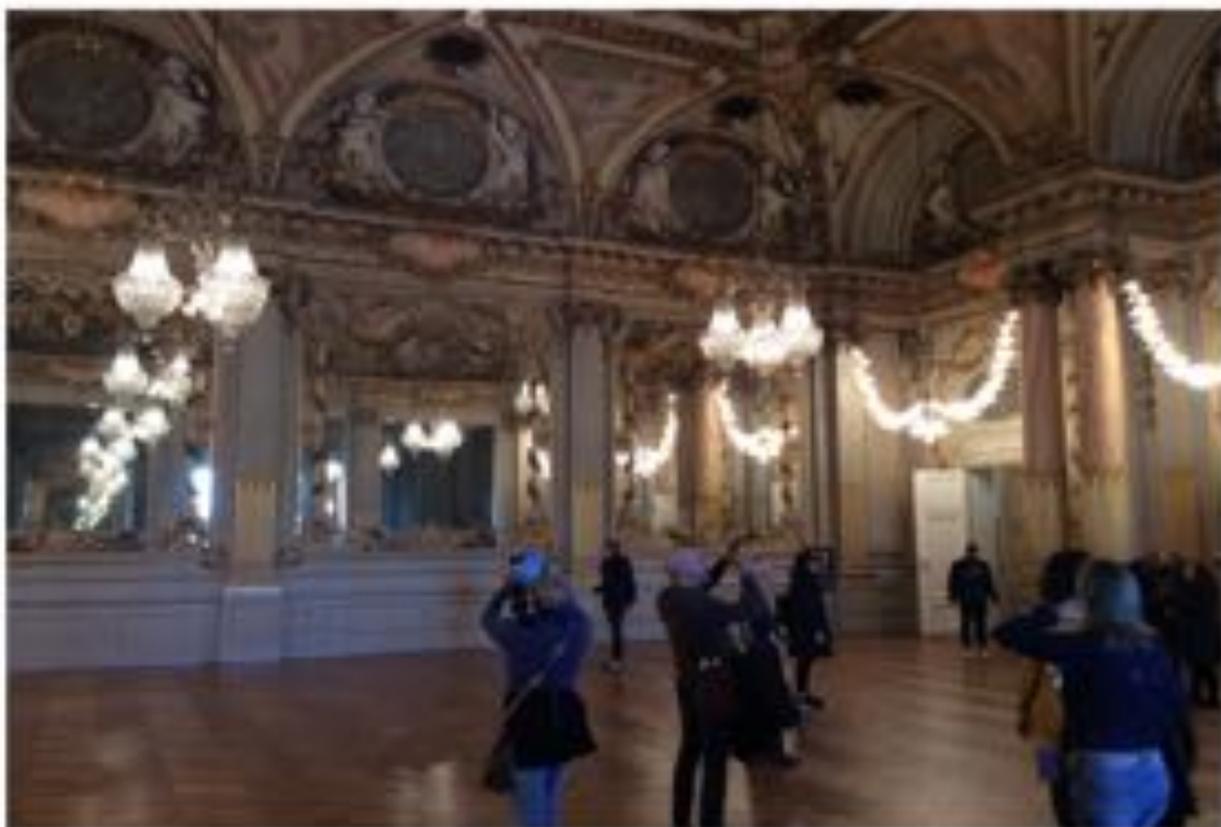




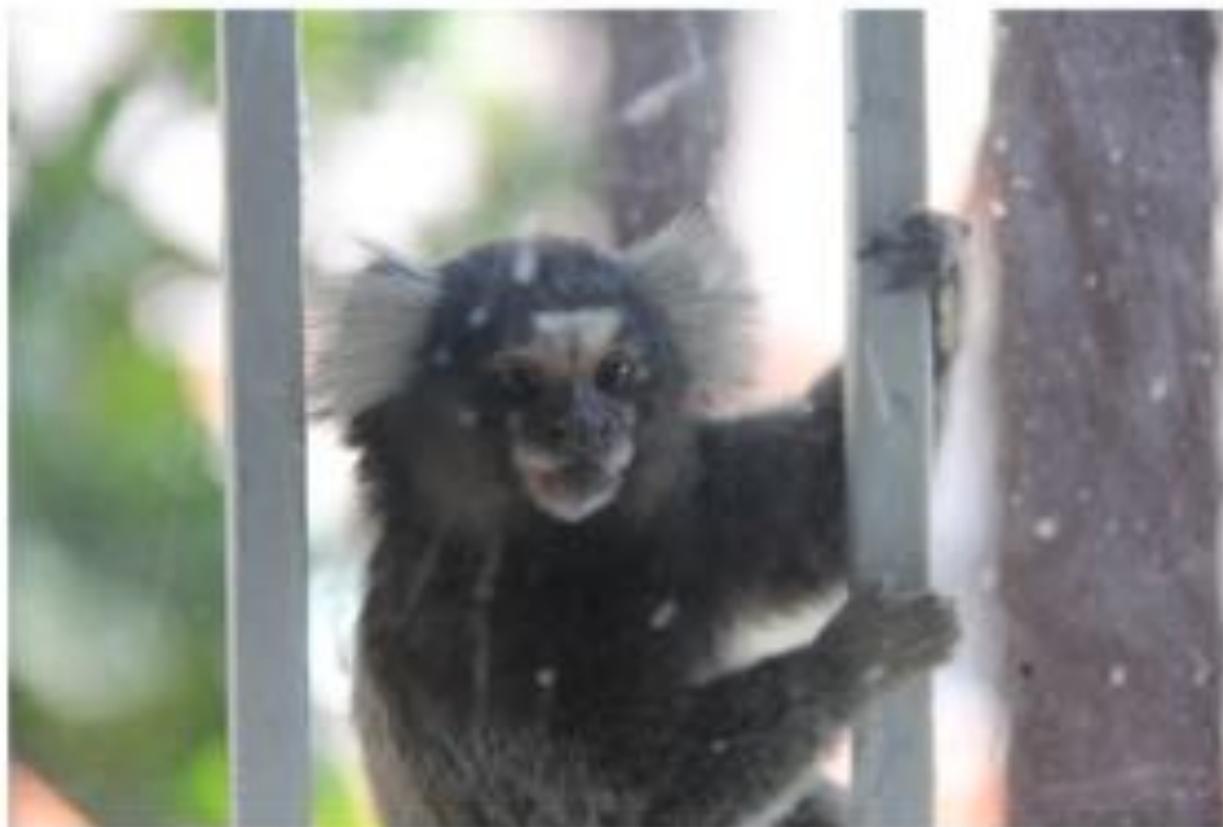












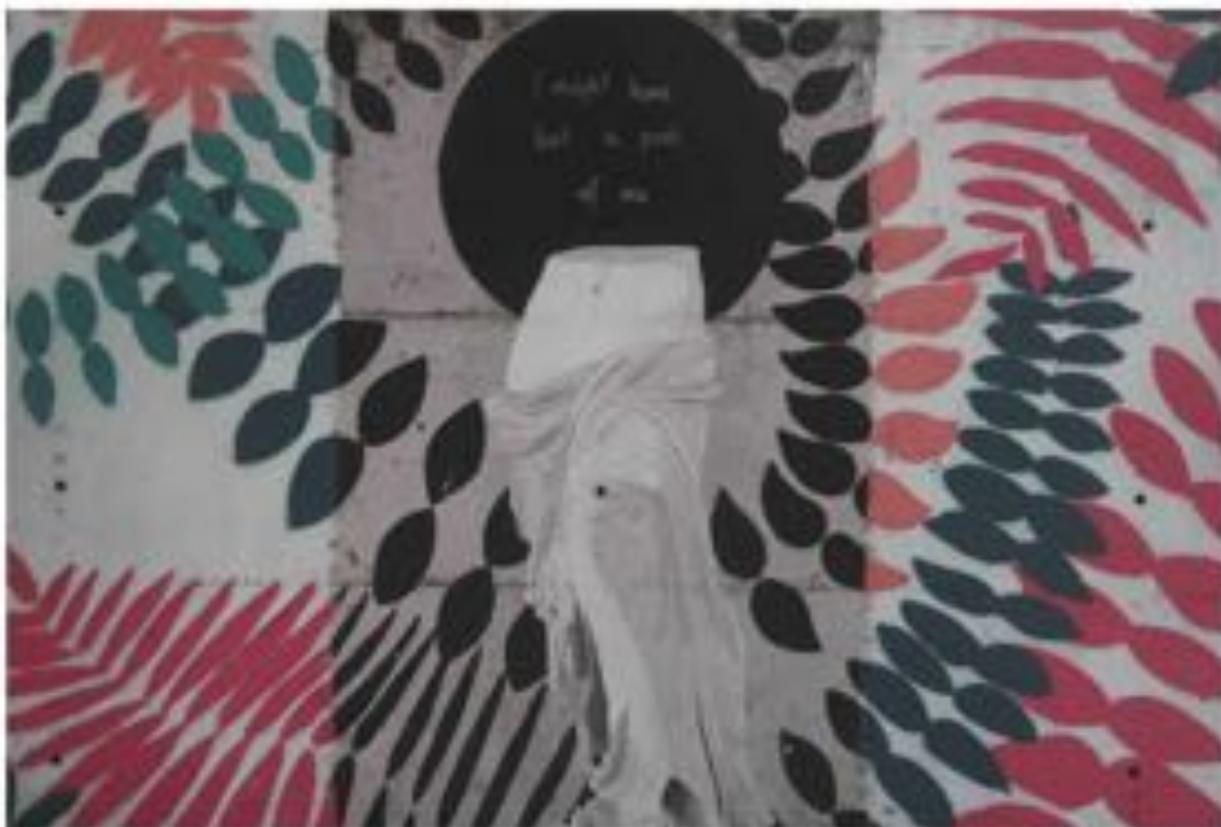




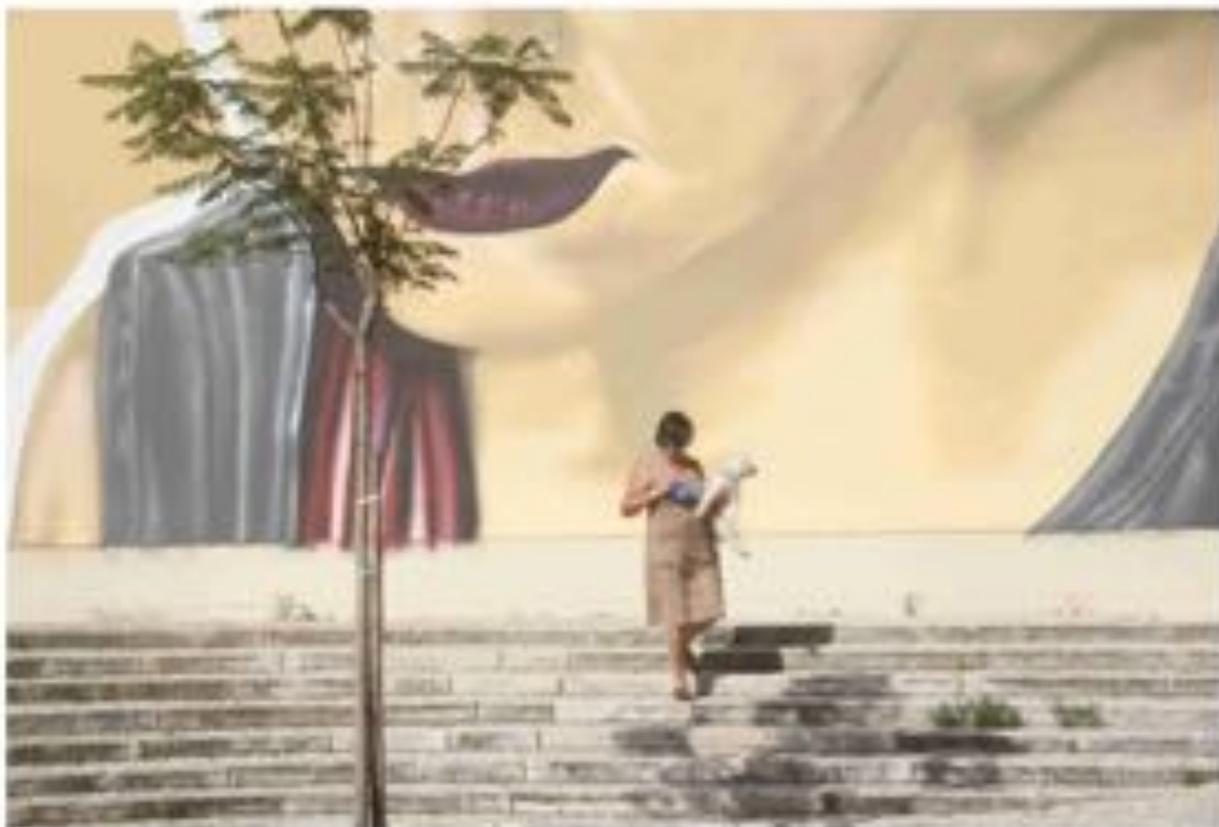
















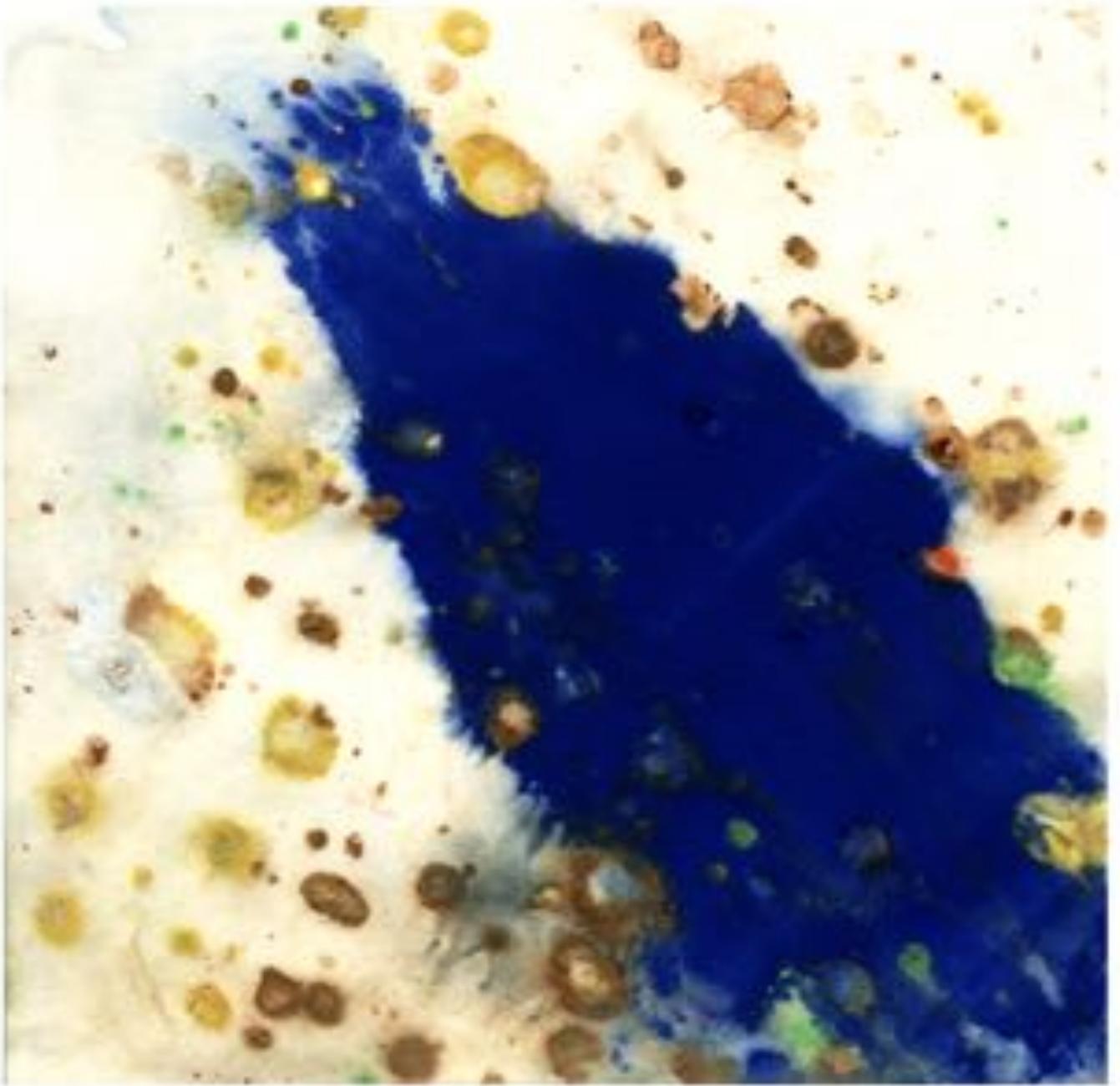












O LIVRO

Odisseu torna-se Ninguém e salva-se. A humanidade nasce na nomeação. Depois, entre as coisas nomeadas, perde-se. A anonimidade sensibiliza uma ontologia do ainda sem nome. Os acontecimentos precisam ser esquecidos e depois lembrados para que a narrativa prossiga. No rumor do mundo subjaz uma sociedade anônima.

Nossos ancestrais entenderam o anonimato como formas de vida cuja expressão se deu na arte. Do *cuidado de si* à errância dos pré-socráticos bastavam poucas palavras.

A vida e a arte, uma coisa que precisa ser duas para sobreviver.

A partir daqui os nomes valem o que valem. Cada palavra será dedicada à sua inteira aparição e desaparecimento. Isso exige fazer corresponder a cada uma delas a sua realidade sensível. Cada leitor torna-se responsável pelo ritmo de escuta.

Cuidado, degrau.

APESAR DE TUDO, UM ÍNDICE

Recapitulação 1: Problemas nucleares

1. Turismo interno
2. Eu não veio
3. Ir e vir
4. Uma lembrança
5. Progresso
6. Ilhéu
7. Na segunda vez
8. O M A R
9. Aprender a ler
10. Lin Gua Gem

Recapitulação 2: Um mundo com animais dentro

1. *Uma formiga*
2. *Bento Rodrigues*
3. Olhos de quê
4. Dente de onça
5. Mundo cão
6. É preciso
7. Pergunta
8. Manto do mato
9. No mesmo instante
10. Volta, Amazônia
11. Primavera

Recapitulação 3: Pessoa em Lisboa

1. Rádio-Pessoa
2. Césares e Cesarinys
3. Rádio - Lisboa
4. Por isso
5. O estado da arte
 - A multiplicação das padarias
 - Aparições e milagres
 - Re re repetição da história
 - Queixume
 - da tristeza
6. Oh, tempo!
7. Negação afirmativa

Recapitulação 4: estórias do anonimato

1. Rumor
2. GPS
3. Sobre a verdade e a mentira
4. Primeiro dente
5. Lacrimosa
6. Fake news
7. Assobio
8. Alguém
9. Lili
10. Ao redor de uma árvore
11. Pedras
12. Daltonismo

Recapitulação 5: Sociedades secretas

1. Bolor
2. Coisas de vizinho
3. Flamboyant
4. Ser mais que um
5. Condomínio
6. Do topo o corpo
7. Entre uns e outros
8. Inseparáveis
9. Samba
10. Bagunça

Recapitulação 6: Os filósofos mascarados

1. Van Gogh
2. Subir a montanha
3. Natação
4. Maria Madalena, discípula inteligente e sincera
5. Nietzsche sempre foi mulher

Recapitulação 7: sub-heróis

1. Dois filósofos no deserto
2. É tão importante lembrar quanto esquecer
3. Gambiarra
4. Hora de Ísis
5. Frio
6. Analista
7. Coco
8. Neve

Recapitulação 8: Os poemas nos poemas

1. FPB
2. NC
3. BB
4. HH
5. HH
6. FG
7. DM
8. MM
9. DF
10. PC
11. AH

Recapitulação 1: Problemas nucleares

Turismo interno

Deserto do Atacama

mulheres debatem-se no calor e na poeira

mulheres procuram pequenos pedaços de corpos atirados ao vento

política enterrada no chão

o vento sopra

(escuta-se um sopro no microfone)

cientistas procuram pequenos corpos celestes atirados ao vento

o vento sopra

(escuta-se um sopro no microfone)

a matéria é uma

perduram

os astros e os ossos

Eu não veio

às vezes
a vida é
um poema
da Adília Lopes
e eu
eu não veio
eu não chegou
para dizer
eu é coisa
precisamente
eu é nós
assim
alvorada afora
curioso tudo
mesquinamente
até nascer de novo
nascer hoje
nascer à mão
chegar a pé
eu vim de mãe
e avó
o teu nome agora meu
ao menos
trouxesse um décimo
tudo era bom

Ir e vir

é sempre assim
quando atravesso a rua
entro no banho
um segundo antes de dormir
elas vêm
de uma só vez
se me levanto para as agarrar
elas fogem
e ao longe
riem-se de mim
não me importo
outras virão
então esqueço-as
como as outras
para vingar a morte das que se foram

Uma lembrança

Chá preto e
bolachas de água e sal
fazem lembrar
Marcel Proust

Progresso

anos
se assemelham a
semanas
se assemelham a
dias
se assemelham a
horas
se assemelham a
minutos
se assemelham a
segundos
no sentido dos ponteiros do relógio
nada ganha sentido

Ilhéu

por muito tempo
acreditara
que uma ilha
é uma porção de terra
rodeada de água
por todos os lados
e repetia
na escola
na rua
no vão
pensava em palavras
rodeadas de misérias
por todos os lados
à procura de alguém
que as salvasse

Na segunda vez

Na segunda vez
quando se nasce
a grandeza
é dada em ínfimo
numa brisa breve
como naquela tarde
uma primavera afoita
levemente se amainou

ainda que
a temperatura denuncie
uma sala moderna
gelidamente apetrechada
uma equipe médica
em reboleço circunda
um corpo exausto
as ninfas não o abandonam
e o corpo arde
como naquela tarde
enquanto comíamos cerejas
e beijávamos o sonho do mar,
de encontrá-lo reluzente e úmido

na segunda vez
quando se nasce
nascem vem devagar e é doído
porque nascer dói

na segunda vez quando se nasce
as coisas já não voltam a ser
e uma força
sobrenatural

se apodera de ti
dá até vontade de rir
cada vez que alguém pergunta:
-Foi parto natural?

demora tanto a nascer
que às vezes não se percebe
que se nasceu

agora
a memória configura-se
nascente
e em alguns tipos de ranger uma voz
fininha
e o diminutivo torna-se necessário
pois é ele que aponta a grandeza
que nos faz chorar
e gemer na pele da gente
por escutar algo assim

da segunda vez quando se nasce
um sono profundo
antevê um fosso
de tradução
e outras coisas miudinhas
como dedinhos sobre o peito
nos elos do corpo
um mundo inteiro

da segunda vez
és tu a mãe e o pai
tudo
o que querias ter sido
e não foste

por força do hábito
e outros mal-entendidos
que outrora te proibiram,
inibiram,
fizeram vacilar

agora é tudo tão possível
que é provável que aconteça

na segunda vez
dias e horas
não chegam a bater no relógio
a luz da janela vem heróica
na vigilância dos já acordados

demora-se uma vida para aceitar o nascimento
até nascer de novo
fica tudo tão claro que
às vezes
um par de olhos nítidos
tão absorventes e belos
parecem loucura
e a dimensão da beleza
faz rereer tudo o que foi escrito
rebater cada argumento
ao mesmo tempo que se amamenta
o recém-nascido
na calada noite
sem abrir os olhos
a presença que se alimenta
faz cumprir uma tarefa longínqua
embalar até o que se não queria
da segunda vez
nada se perde, tudo se perdoa

e o nascimento é contínuo

Heráclito

mas chega sem lamúria

entre uma e outra vez

apenas o sopro, pungente e lânguido

inscrito nos músculos implacáveis como os de um monge nos Himalaias

o segredo de uma flor silvestre

na clareira de um bosque verde-musgo

a açucena que balança

na beira da estrada ainda molhada e cinzenta

o aroma das amoras maduras

no meio de silvas

que nos arranhavam os braços e as pernas

quando namorávamos

nos socalcos de um tempo sem início nem fim

o som de uma goteira

a pingar há milênios numa gruta cretense

o calor da cabeça da recém-nascida a quem chamas filha

o peso do corpo dela no teu

a sua respiração em vez da tua

é o que te faz nascer

no sentido lento

da rebelião das águas placentárias

quarenta anos a romper

tudo isso é agora tão pouco

que se houvesse uma comunicabilidade e não é o caso

não encontraria espécie, mas poesia

a beleza senciente e muda

de modo que

o que se chegaria a saber

é que se nasce na segunda vez

OMAR

sois tão adultos
corações
que de tarde
já esqueceste
a noite
pela pressa de chegar
sabe-se lá
onde
encontrar
sabe-se lá
o quê
esquecer
há-de chegar
e “eu”
sequer nasceu

desertos
abriram
os olhos
oásis
e então
o mar
tão em vias de desaparecer
na ignorância
sem par
há-de
ser mar
outra vez

Aprender a ler

Não vamos esperar o poeta morrer
para ler poesia
nem esperar ler poesia
para amar os poetas
poetas são poetas
eles acabam por morrer
e quem lê ou não lê poesia
somos nós
poetas ou não
que ficam por morrer
sem terem vivido
a poesia que escreveram
os poetas que morreram

*Lin Gua Gem**Ato I***ARTIFÍCIO**

Eu

Tu

Ele

Ela

Nós

Vós

Eles

Elas

Ato II

escuto rádio Haiti

escuto rádio Cuba

escuto rádio LA

escuto rádio-taxi

escuto rádio Angola

escuto BBC Radio 3

escuto rádio ChuckUSentimentalJourney

escuto rádio-rua

escuto rádio-cabeça

Ato III

para todas e para todos (Rio de Janeiro)

é o carro da pamonha passando na sua porta
chip da Tim! chip da Tim! chip da Tim!
chip da Vivo! Chip da Claro!
Oi? Oi!
Vamos tomar um chope?
É o picolé!
Vassoureiro, vassoureiro!
Atenção ao espaço entre o trem e a plataforma.

Ato IV

Desenho
linhas
entre os morros
sigo
o som das balas
disparadas
antes do maio-dia
e procuro os pássaros
com quem acordo todas as manhãs
e me aquecem
antes do sol
passo
palavra
passa
o carro do lixo
passa
drogas
passa o tempo
desenho

linhas
de ônibus
nas janelas
poeirentas
as pupilas
sangrentas
dos camelôs
e seus pregões
são artérias
da cidade

Ato V

o calor aumenta os corpos aumentam

História do mundo

A história do mundo

Há a história do mundo
e a história do mundo que se vê

A história é histórica
Freud já foi

deixo a torneira a pingar
para que a sinta viva

a história do mundo é o próprio mundo

Ato VI

SP

Cuidado degrau

Vencer, subir, conquistar: topo, top, pop

Vencer, subir, conquistar: dar um passo em frente.

Cuidado, degrau.

Encontrei recentemente esta placa no ônibus de São Paulo: **Cuidado degrau**

Até agora não descí.

Ato VII

PHALção

Nome ar

No

ar

Nomeio

no meio do ar

o oceano

cabe a phala

na falha

Ato VIII

movi

me

movi

men

movi

movimovi

mento

movilento

movimento da fala

movifalamento

movifalação

ação

avião

aviação

aviação: movimento da fala

moviação

movifalento

movi

me

movi

men

movi vi

vi vi vi

v

v

v

v

v

v

v

Ato IX

palavras

camicasas

sem capacete

falhas de comunicação

no jornal

somam-se

atro-cidades

Ato X

Digam-me
vocês que vão em safáris
que procuram
matar ou morrer?

Alpinistas sociais
estão indo para onde?
como vão descer?

catadores
são filósofos
mascarados
que percorrem a vida
pelas sobras

o vento escuta
a água

ir
aonde
te espera a umidade

Ato XI

voz 1: bolas de gude (voz 2: no Brasil)

voz 1: berlindes (voz 2: em Portugal)

voz 1: bolas de berlim (voz 2: comem-se no Porto)

voz 1: bolas de golfe (voz 2: vieram de França)

voz 1: bolas de algodão (voz 2: dão corpo ao tempo)

voz 1: bolas de fogo (voz 2: dão corpo ao espaço)

*Ato XII***rádio-México**

"O medo e o silêncio. Dois tumores que nos últimos anos avançaram a passos gigantes em Guerrero. E que agora, pela primeira vez em muito tempo, vem ameaçando seu império. A mobilização empreendida por estudantes e pais, diante do espanto geral desencadeado pelas atrocidades de Iguala, colocou as autoridades do Estado, o mais violento do México, frente a um incêndio que dificilmente será apagado. De nada serviram os contínuos pedidos de calma feitos pelo governador, Ángels Aguirre, nem suas extemporâneas declarações afirmando que os cadáveres encontrados nas fossas não correspondiam a alunos do magistério."

Rádio-cabeça

Repete:

os cadáveres encontrados nas fossas não correspondiam aos alunos desaparecidos

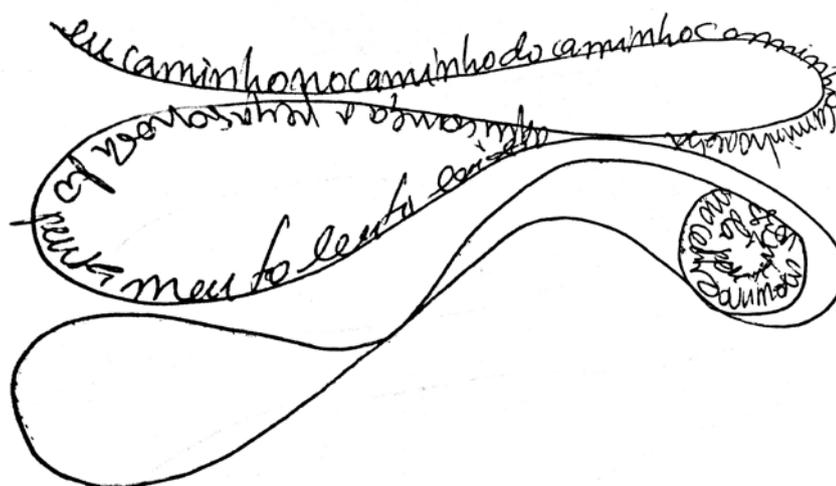
bolas de fogo: (enumeram-se nomes de desaparecidos a várias vozes)

atos da falha

Caminho para lá

Caminho para cá

Onde está o caminho?

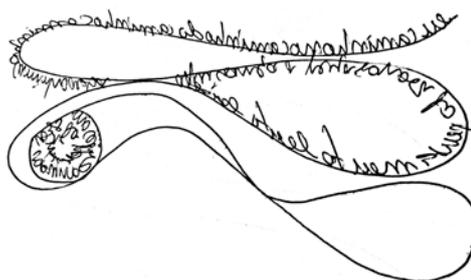


Do centro para a periferia

Da periferia para o centro

Ande não corra!

Desenhe entrelaçamentos



Recapitulação 2: Um mundo com animais dentro

Uma formiga

Uma formiga atravessa a minha cozinha
a cozinha é minha?

Bento Rodrigues

Agora eu era
um hipopótamo
um rio de hipopótamos
desaguado na lama primordial do Rio Doce
lambendo-lhe as bordas
escorrendo
para o mar
embrulhado em lençóis de peixes brandos
quase mortos
em lamas macias e algas lentas
para ir e espreguiçar
em terras firmes
de dia
o inverno dormindo
de noite
o ar morno
acordava
nas pálpebras
não se esquecia
um sonho mudado

Olhos de quê

Queria eu
olhos de lince
ver de perto
flores noturnas
árvores de vida
queria eu
olhos de águia
ver de longe
campos floridos
ribeiros transbordantes
peixes à espera
queria eu
olhos de lebre
ver de repente
aves de rapina
fugir ao lince
espreguiçar o alvorecer
sem medo de morrer
queria eu
olhos de lhama
descansar no alto de serras frias
beber água limpa
nos vales sagrados
queria eu
olhos de serras
cordilheiras antigas
Andes, Cipó e Capivara
queria eu
olhos de ver

Dente de onça

Encontrei um dente de onça
no jardim
lá mesmo
pensei escrever aos amigos
agarrei um punhado de areia
e guardei no bolso
para lembrar mais tarde
de beber água limpa
e outras coisas
edificantes
o punhado cresceu
no desgaste do corpo
o bolso rasgou
e os dias nublavam
guardava dinheiro para chegar ao deserto
mas para que se quer dinheiro no deserto?
nos bolsos vazios
só o dente ficava
a esgravatar a sorte
no fio da calça que o prendia
e eu
imaginava a onça
desdentada
a aguardar o dente que não chegava
e eu o guardava
para não esquecer a dor
que sentia

mundo cão

farejei
o chão
território admirável
como as plantas
nas terras baldias
por onde andei
à noite
durmo bem
e contemplo tudo
a vida
o mundo-cão

É preciso

É preciso
desfiar os dias
como figos na boca
enquanto o sol aperta
disparam gatilhos
contra a pele negra
e no mesmo instante
tudo arde
a casa
a língua
o mato
a agonia infantil
de ver arder

ainda assim
não deixo de pensar nas crianças do parque
cheiro a rosas
de um lado
a pólvora
do outro

ainda assim
vejo um riso bordado nos vestidos
as joaninhas nos cabelos
e os olhos postos na bola

abertos os braços
nos regaços
é preciso
lembrar as mães dos que morreram

Pergunta

Era um buraco pequeno
no tampo da mesa
aproximei-me
e lá longe
um baú quieto
abri
e nele entrei
dei-me conta
por causa disso
(estava já no interior desse silêncio)
que lá fora chovia
uma luz fina
quebrava na janela
enquanto olhava
um lagarto de catorze anos
sacudia a língua
bífida
para fora e para dentro
enquanto isso
ninguém reparou
ri-me disto e fui embora
que coisas ele terá visto?

Manto do mato

o frescor da noite prenunciava
aves raras
desejo verde-água
e uma cachoeira quente
incólume e brava
chovia
morro acima
morro abaixo
hoje já não morro

na maciez da pele
esse segredo tão suave
por baixo do vestido
escorria
manto do mato
hoje já não morro
me refaço
morro acima
morro abaixo

No mesmo instante

um *boeing*
desapareceu
no silêncio
do ar
acordei
com uma baleia na praia
quantas pessoas teria de juntar para a salvar?
e se ela não quiser voltar ao mar?

Volta, Amazônia

numa folha de papel
desenhava
uma folha de palmeira
exótica
pensava eu
pintar uma onça
em extinção
pensava eu
pintar um lince Ibérico
em extinção
exótica
passava o desenho para a mão
tatuava a pele
exótica
a nostalgia
de lince e de onça
caía no chão
o coração
aflito
exótica
pensava eu
enquanto morria
ouvir os homens
a sonhar ecologia
exótica
já sem papel
a solidão
e o lince
Ibérico ou não
a onça na mão
esquecidos

o som
da palavra exótica
caía
e ao abismar
os nomes esquecia
cada ser vivo
desvanecia
a floresta inteira
e os aviões
de modo que o mundo
não passara de um susto
e a Amazônia voltava
inteira
para mim

Primavera

era um homem
bonito
mas não sabia
o que era a primavera
via coisas
sem fulgor
não percebia
o recado dado

era uma mulher
serena
mas não sabia
o que era a primavera
lia coisas
sem furor
percebia
o recado dado
mas esquecia

era uma criança
que beijava as flores
e o néctar sorvia
entendia os gatos
as minhocas e os sapos
no carreiro de casa
perseguia as formigas
o recado
era primavera
todos os dias

Recapitulação 3: Pessoa em Lisboa

Rádio-cabeça

escuto

cheguei hoje

4h da manhã
olho pela janela
Cais do Sodré
(vazio)
um prédio inteiro
aguarda turistas
(vazio)

procurava aves
estações
encontrava gruas
aviões

dias cinzentos
aquecem por dentro
o lugar

Césares e Cesarinys

da cegueira de passar e não os ver
a um o que é de um
a outro o que é de ouro
saio à procura de Cesariny
como do mar
nas horas tardias invocadas
surrealistas, respondam-me: serão nossos esses passos em falso?
por que amamos esses modos de ser português
nas palavras
territórios escarpados
levados pelas vagas
esqueceram as guerras?
e as garras?
ficaram mudas as cagarras

O que houve?
- Perdemos o mar.

Agora
furacões andam à solta
parecem humanos
revolvem tudo
e não levam nada

tragam segredos às esquinas
e nuvens
por onde a sombra não entre

vamos descalços
que as solas dos pés também respiram

e os pensamentos podem chegar

agora

nos jardins

vende-se de tudo

e nos bueiros

escorrem

democracias

seriam sábios

os que nos viam

seguir as águas

como as tardes

se esqueciam

Rádio-Lisboa

escuto: rádio

digo: pessoa

Escuto:

empreendedorismo de si

morrer vende bastante

Digo: e se Pessoa fosse mulher?

Contemporânea de Fernando Pessoa, Ana de Castro Osório, por volta de 1900, também escrevia: Feminismo é ainda em Portugal uma palavra de que os homens se riem ou se indignam. Ora, as próprias mulheres sentem vergonha e no entanto trata-se de uma caminhada razoável do espírito feminino para a sua autonomia. (...) O homem português não está habituado a deparar no caminho da vida com as mulheres suas iguais, suas companheiras de trabalho, suas colegas na vida pública; por isso as desconhece, as despreza por vezes, as teme quase sempre. (...) Mas, siga a mulher o seu caminho, intemerata e digna, sem recear o isolamento como o ridículo que nem um nem outro atingem o verdadeiro mérito e a sã razão.

(...) Tenha o coração alto e o espírito alevantado, não faça do amor o ideal único da existência nem o seu único fim. Pense no trabalho e no estudo, e deixe que as suas faculdades afectivas se desenvolvam livremente, ou se não desenvolvam mesmo, que isso deve ser indiferente à sociedade.

Escuto:

inventamos poesia
para dizer verdades

vamos jogar para fora as imagens
e guardar as palavras tão dentro
que nos doam
até o amanhecer

Escuto:

O amor é o que nos salva
podes pôr um fim que não acaba

Digo:

pode fazer *copy paste*
mas é melhor não o fazer

Escuto:

quando foi que o deserto começou?
e nas nossas cabeças?

Escuto:

Drones não tripulados, realizam as tarefas de espionagem / ataque pelos quais os "Predadores" se tornaram notórios ("Mais de 1.900 insurgentes nas áreas tribais do Paquistão foram mortos por drones norte-americanos desde 2006") estão prestes a ser reduzidos ao tamanho de aves, mas preferencialmente insetos (o bater das asas dos insetos é ostensivamente muito mais fácil de imitar tecnologicamente do que os movimentos das asas dos pássaros), e as excelentes habilidades aerodinâmicas da mariposa, um inseto conhecido por suas habilidades de flutuação.

Escuto:

embora triste, um poema
um motorista bêbado matou a árvore mais isolada do mundo

o cio do mundo
amanheceu
cor de musgo
laçado de mel
suspensa
a ordem geral do mundo
cuidado
cuidado
há crianças a dormir

querem dizer
não dizem
é sexta-feira
e a noitinha
trará pessoas
preocupadas com a vida alheia
voltem para o ralo, bolsonaros!
votam no ignóbil
masculino
sempre igual
que um dia a chuva cai
e a vida lá vai
e o sono vem
e amanhã
é sábado

vou à poesia
como água
pinga
e a sede
eterna
é redundância
bem sei

que um dia a chuva cai
e os *colgates*
não lavarão nem os sorrisos
quanto mais os dentes
e a sinceridade
uma hora cai

não importa o que o tempo dure
se não souberes o que é durar

o meu sonho de consumo
é a vida
um sonho sonhado
a infância possível

Tiro na culatra:
é preciso enganar a morte

não
pessoas que começam as frases com não
não

calçada portuguesa

se casca de banana for piada
para quê cair outra vez?

Por isso

Por isso
tudo quanto escutava sobre grávidas
remoídas, mastigadas, exibidas como troféus na praça pública
ignorava
cada coisa
de modo que assim desse lugar ao que haveria de nascer
Perguntavam-lhe a toda a hora: - Como vai-se se chamar?
Respondia: - Chama-se Aurora.
Não sei se repararam
a aurora demora a nascer
vem devagar
como tudo o que ousa existir, pelo menos, desde Heráclito
chegará a trazer notícias do que esquecemos
como aquela bolinha de gude puída
no canto de um móvel encolhido no canto dos anos a passar
a comer os cupins que morrem
a comer as árvores transformadas em móveis de guardar coisinhas
como o fio de cabelo que ainda lá está
agarrado à bolinha
reencontrada depois de perdida numa tarde a brincar com os primos roça
há mais de trinta anos
ainda lembra
os sorrisos suados ganhos na terra quente
conservados no vidrinho colorido
que parece um âmbar
nas cores reaparecem as coisas que dissemos ao acaso
mais para domar o medo
que não tínhamos ao atravessar o rio
que dividia a primavera e o verão do outono e do inverno
o medo era um caudal

que engolia as conquistas e as estações de cada ano
cada vez que a água subia
o medo sumia
e depois cresceu por falta dela
como as cidades que não têm notícias das estações do ano
por falta das árvores que as traziam
onde andará a água
que banhava os pés e as rãs nos lagos?
de onde terá vindo esta fonte placentária
que embala o corpo nascido e o ainda nascente?
onde repousam perguntas
que não vamos deixar
que ousamos nascer
por isso

O estado da arte

A multiplicação das padarias

romarias sem fé
senhas sem tempo de espera
filas de espera sem paciência
bandejas sem vegetais
cadeiras sem pessoas
pessoas sem conversa
mesas sem nada para comer
aventais sem mão na massa
casacos sem bolsos
prédios sem moradores
chapéus sem alma
padeiros sem sal
padeiras sem pá
padarias sem pão

na

na são

Aparições e milagres

foram-se os profetas

canonizaram-se os santos

narraram-se os heróis

mistificam-se as mentiras

esquecem-se as verdades

cansaram-se os curandeiros

ostracizam-se as benzedeiras

ignoram-se os endireitas

pararam as trombetas, os sinos

e a música nos coretos

agora

milagres

só na farmácia, sem receita

na academia, sem hora marcada

nos hospitais, privados

clínicas de beleza, sem fidelização

depilação definitiva, sem dor

caixas de multibanco, sem papel

crédito imobiliário, sem burocracia

rezas, sem fé

corpos, sem prazer

é o amor à dor

o apego ao espírito de sacrifício, ao trabalho, ao cansaço permanente

o sadismo e o masoquismo

não faz mal

a multiplicação das doenças

corresponde com precisão
à multiplicação dos milagres

aos conselhos amigos
a opiniões alheias
medicamentos genéricos
mesinhas naturais
rezas, dietas, macumbas, simpatias
especialistas de especialidades
treinadores pessoais ou *personal trainers*?
professores renomados
velhos patriarcados
viagens a crédito
aplicativos que marcam encontros
máquinas que falam por nós
corretores ortográficos que adivinhem a língua em que pensamos
sexo sem saber o nome
tradutores instantâneos
googles e outros videntes
livros sem peso
saber sem angústia
tudo pela multiplicação
e busca de aparição

evitam-se as doenças
evitam-se os milagres

na
na são

re re repetição da história

maternidades brutas, mas nascimentos sem dor
creches e jardins de infância cheios, sem espaços abertos

escolas de ensino, normal, das 8h às 17h
academias no topo dos *rankings* por elas criados
bibliotecas só com *internet*
postos de saúde com salas de espera
medicina tradicional, ocidental
médicos mercenários, no público e no privado
autocarros lotados, carros vazios
férias no Algarve, Agosto
calor no Verão
frio no Inverno
fogos sem controlo
rendas sem tecto, sem tecto
turismo sem lei, mas a lei vale para todos
dinheiro indiscreto à descrição
desemprego sem fiscalização
azar ao jogo
jornais virtuais
redes sociais e outros vícios

na

na são

Queixume

amar reclamar
azia, maus fígados
toxinas, agrotóxicos, sem noção
pesticidas, carboidratos, lactose e outros glúten
cerebrais
dores nas costas
falta de oxigénio
aquecimento global
o preço da gasolina
a pesca da sardinha

impostos, subsídios
candidaturas à DGartés
directores de museus, programação dos museus
as obras nos museus
meu deus!
a culpa é das estátuas
andam nuas
e o queixume
esse chorume
atrasos
desespero
trabalho não remunerado
falta de emprego
dívidas ao banco, ao fisco, à segurança social
contas fixas, dízimos disfarçados, doações à indústria
buscar os filhos à escola, por os filhos para dormir
horários, semana de trabalho
elevado custo de vida
elevado consumo de vida
fitas, filas e mais filas
mau carácter, má fé, inveja
boatos e boates
propriedades e mais propriedades
privatização
airbnb
trânsito
doenças crónicas, respiratórias
maleitas várias
idade avançada, dores nos músculos
pobreza
telejornais, novelas, futebol
nada a dizer
nada para fazer
nada para ler?

somente esse queixume
e se ousares dizer
recebes logo um: “mas o pior é que”
o pior
o pior é o queixume
esse miserável
grudento, gorduroso
peçonhento, fedorento
safado, bafiento, bolorento
virulento, mal fadado, mal fodido, corrosivo
esse *ad aeternum* sempre jovem a ver os outros envelhecer
é o que te mata
na são!

da tristeza

não é o fado
nem o destino
mal traçado
é o que alimenta
e liberta
nos motiva
move, transcorre
alerta:
olha a vida! Oh!
a tristeza diz:
estás viva, vida
porque lhe foges?
aguenta
vale a pena
ela acaba
o vício aumenta
ele prolifera, se repete
escraviza a alegria

a tristeza não

Oh, tempo!

*acorda
antes que
o relógio
tenha tempo
e desliga
o relógio
para sempre*

Negação afirmativa

Não adianta ler poesia
e pôr preços em tudo
como quem está sempre a dizer
quanto pagou por cada coisa
não adianta ir à missa
e não gostar de crianças
ter um cachorro em casa
e curtir as fotos dos gatos
não adianta perseguir pessoas
sem saber o que é o mito
um conto que seja
não te fizer pensar
e aprouver dizer algo
de verdade a ti mesmo
não adianta viajar para fazer fotos
e nunca mais ver essas fotos
ter tantas coisas para guardar
e esquecer o que é guardar
não adianta chegar cedo
e não gostar de esperar
fazer companhia a ti mesmo
não adianta
e está tarde
adianta acordar cedo
ao sábado e ao domingo
ver o dia a nascer
ficar vidrado na janela
sentir o café
e esperar o verso chegar
entre um carro e um pio

observar
gente com pressa
a exhibir sua pobreza
como bijutaria
caída no chão
depois do carnaval
não adianta correr
se logo te empurram e cais a chorar
adianta fugir
e já na queda
rir de si
como se de nada adiantasse

Recapitulação 4: estórias do anonimato

Rumor

no rumor
da geladeira
aprendi
a escutar
os mortos

GPS

O Uber chegou
o GPS parou
e ali ficaram
não sabiam para onde ir

Sobre a verdade e a mentira

água-pé
não dá vinho

Primeiro dente

A minha filha ganhou o primeiro dente
no dia em que o Brasil perdeu um presidente

Lacrimosa

Saiu de casa para pagar o aluguel
num escritório duvidoso
que já não existe
mas quando existia
eu estava lá
quando o confronto começou
policiais de um lado
professores do outro
bombas de gás lacrimogêneo
disparadas à toa
da janela assistia
lacrimosa
um filme de série B
enquanto isso
respirava
em meio ao motim
a confusão mental
dos escriturários
que comentavam
o que estava a acontecer
porém não víamos o mesmo
inesquecíveis
os escafandros de *robocop*
que os policiais vestiam
sob o calor dos trópicos
enquanto isso
nas mãos as lágrimas caíam
a blusa encharcava e
um homem roubava
um par de sapatilhas

do vendedor de rua
que tinha fugido
no estopim

De onde vêm as bombas?
Lacrimosa, perguntava.

Fake news

sabem que é mentira
ainda assim
replicam
mentira
como verdade
que desprezam
como a si mesmos

Fake news
mentiras nuas

Assobio

Conheci um homem
que assobiava a Sagração da Primavera
coisa que Stravinsky nem sabia
embora gracioso
o tom era triste
cor-de-rosa e castanho escuro
o canto soprado
era fúnebre
apesar do encanto
a voz
parecia uma corda bamba
pensava nisso na janela aberta
diante da tempestade
um jornal levado ao vento
pousou na árvore do jardim
a vizinha atenta
correu para ler as páginas
como um presságio
e encontrou escrito
um novo massacre
quantos já houve?
hoje contabilizam-se os mortos
como contas bancárias
sempre em déficit
rumo a um buraco
onde o som se perde
indefinidamente
como naquela noite
em Cusco
a minha voz

desapareceu
no umbigo do mundo
o abismo do silêncio
jamais podia imaginá-lo
sequer esquecê-lo
escutei

e a Sagração da Primavera
assobiada
me lembrava
algo assim

uma goela
de tempo
aberta
para onde vão os corpos
assassinados ao acaso
pagar o preço
dos que o deixaram

Ainda assim
o assobio continuava
e adormecia
a aprender a arte da espera

Alguém

Todos os dias ali passava
com as mãos nos bolsos
trazia escondidos os dedos
e segredos
sem falar
trazia ainda curiosos à janela
vagarosos
e atentos
a falar
acenavam-lhe na esperança
de um dia a sua voz soar
fina, imaginavam
delicada e antiga
como a mobília
bem conservada em óleo cedro
o cheiro
consolava até quem passava
do outro lado da rua
todos os dias
cordialmente
saudava
os pássaros
os velhos e as flores
na praça levantava a bengala
e agradecia os olhares
chegava cedo
cedo partia
até que um dia
ele não passou
todos se juntaram

e deitaram a adivinhar
a sorte de um tão amado passante
ninguém sabia o que fazer
contavam histórias
casos antigos
como era
sempre diferente
sendo igual
até a história se perder
ninguém mais tinha coragem
nem ia perguntar
na casa bonita
ou a estrada atravessar
até a porta não mais abrir
nada
na memória
a fala calada
a bengala caída
na estrada
quebrada
sem nada para dizer
ninguém dizia
nem vinha à janela
ou sabia o que chorar
se o que diferia
se o sempre igual
e se tudo voltasse ao normal
normal seria
nada mudava
nem dor nem agonia
por isso
ele ali vinha
diariamente recordar.

Lili

Lili
tem dois filhos
e dois netos
o marido
ouve futebol
é bem disposto
o olhar amigo veio num azul sincero
comum aos dois

Lili
sobe o morro às 6h
Desce às 9h
com um molho de bambu nas costas
lenha para o fogão
faz isso há uns 60 anos

Lili
mandou abrir uma janela
na cozinha atrás da casa
virada para o quintal
depois pediu para ampliá-la
como uma TV de ecrã plano
que vai aumentando de tamanho
até virar um *home cinema*
então ela disse:
- Este é o meu filme. A minha tela de cinema.
Recentemente construiu outra casa
No alto do morro sozinha
Fez um cinema panorâmico
360° de montanhas
O reino de Lili
até o cinema sonharia

Ao redor de uma árvore

Um grupo de mulheres
tecem ao redor de uma árvore
um grosso de paus
videiras secas
e fitas coloridas
missangas de vidro
cantam
a vida
na língua da seiva
correndo-lhe nas veias
uma cordilheira
andam
ao redor de uma árvore

Pedras

No regresso havia uma pedra.

Esta pedra transcreve numa forma escultórica um desenho. Não sei se deva referir que este desenho é em rigor uma compressão de vários desenhos de centenas de anos que contrapostos entre a pedra e o lugar de onde ela proveio não se tornam visíveis facilmente. É preciso algum tempo até deslocar a ideia comum de que uma pedra dista no tempo várias gerações de nós. A ideia que temos do tempo é em nós antes de mais um enorme obstáculo, na medida em que tudo é agora tão urgente, e em contrapartida apesar disso, somos muito lentos em perceber o tempo do que está à nossa volta, do outro de um “todo outro”. Ao longo do tempo reconheci no desenho uma boa maneira de alcançar outras noções de tempo e espaço (o que por exemplo diante de uma imagem fotográfica nem sempre se consegue). No desenho se percebe a variedade de distâncias entre aquilo que a visão comporta e o que o desenho acaba por revelar. O desenho e a fotografia pedem sempre mais. É uma voz que comanda a visão à qual a mão responde. Agora não sei se deva falar do desenho ou da

caminhada que em rigor me parecem tão idênticos. Antes devo situar que o exercício começa na pedra. Xisto multicolor, composição de várias placas metamórficas que condensam vários corpos, o que nessa perspectiva, se parece com um âmbar. Um âmbar é uma espécie de fotografia material do movimento secular. Nesse momento tento um olhar raio-x. Imagino todos os micro-organismos fixados ali entre uma e outra placa. Cada uma dessas placas me parece agora uma boa fotografia conservada na transparência de uma película sensível que a pequena pedra conserva com toda a sua energia em processo de revelação contínua (como na revelação da fotografia analógica). Além da forma pontiaguda que reproduz parcialmente a experiência da subida da serra, com as suas quedas de água, caminhos da chuva e dos animais, declives acentuados que apontam ao nosso corpo a sensação de contacto inevitável com o chão e uma leitura diferente da lei de gravitação dos corpos. Esta pedra apresenta outras proximidades com o lugar onde a encontrei e onde talvez possa deixá-la na próxima vez que ali for. Agora ela produz uma pequena sombra que marca a passagem do sol pela paisagem a que pertence mas esse sol, aparentemente igual, é totalmente outro se visto daqui. As sombras lá abrigam os animais e os pastores. Pego numa outra folha A2 e marco com o grafite as sombras da pedra no papel. Se olhado de cima, este desenho marca o mapa do lugar que percorri. Falo de um lugar que se chama Piódão. A aldeia a que agora chamamos Piódão não é, na verdade, a povoação original. Houve, em tempos, num vale muito próximo, um outro Casal de Piodam (*“a gente ou o povo que anda a pé”*), atualmente reduzido a pó. Em 2011 viviam ali 178 pessoas. Hoje 500, dizem, por causa do turismo. Como esses turistas também caminhei ali com uma câmara fotográfica. Ao longo do percurso tentava distanciar-me das outras pessoas para escutar o som do lugar e enquanto isso questionava-me, sobre os motivos a fotografar, se as fotografias que fazia eram ou não semelhantes às demais. E parei de fotografar. Sobraram as retinas. É certo que a gente ou o povo que anda a pé está em vias de acabar. Ali elas vão de carro com a particularidade de Piodão não receber carros. A situação geográfica repele-os, aquelas vielas estreitíssimas foram concebidas para uma escala animal, e de proteção humana. Proteção das adversidades naturais, do frio, da neve, das tempestades e dos animais ferozes que procuravam refúgio também eles ali no vale no meio da Cordilheira Central de Portugal. Vizinhos

da Serra da Estrela os pastores da Serra do Açor olham para cá. O açor é uma ave de rapina. Enquanto digo isto penso no peso do corpo e na leveza da ave. Como ela atravesso rapidamente de um para o outro lado da serra, isto no desenho. A pé demoro dois dias. No desenho reproduzi variadas posições correspondentes às sombras de um dia de sol na serra. Uma espécie de síntese cinematográfica à escala da mão mas que o corpo compreende. Existe uma correspondência do desenho com o pé. Por isso Piodão pode ser conhecido somente a pé. Ali se construiu um lugar que compreende a relação do desenho existente entre o corpo e o lugar. Quando digo isto penso que esquecemos disso nas cidades. Ou melhor, quantas cidades esqueceram o desenho dos corpos na sua relação original com o lugar? Parei com as palavras e fui olhar as imagens na expectativa de escolher uma para mostrar. Parei de ver as imagens sem nada para mostrar. Lembrei-me só de vos dizer que nas janelas das casas e em cima das portas hoje pintadas de azul, por entre o empedrado do xisto escuro, sobreposto, foram colocadas umas cruces feitas à mão com pequenos galhos de Oliveira para proteger as casas das intempéries, que as trovoadas ali não se escusam de aparecer. As casas são negras, a serra é escura e por causa disso os tons de verde e azul esmeram-se. Pego em outra folha de papel e pinto as sombras da pedra nos vários tons de azul e verde. Era para mostrar mas percebi que não é preciso. O que é preciso é pensar sobre os limites da pintura, do desenho e da fotografia. Os limites do olhar e a palavra que o olhar incendeia. Não exatamente no lugar, mas depois dele quando olhamos algum vestígio que destaca a partir de si uma boa parte da experiência. Tenho mais algumas notas sobre a viagem, sobre o desenho e a pedra mas agora dirijo-me a uma tentativa de resposta a um problema levantado.

Como poderia eu fazer transparecer a experiência de que vos falo?

Se disser: pedra pedra pedra pedra pedra pedra pedra pedra pedra pedra, a pedra aparece ao ritmo em que a palavra a esquece?

Se desenhar todas as linhas sobrepostas dos pés que ali passaram, o desenho pode fazer caminhar aqueles que o vêem?

Se vos mostrasse as imagens do musgo escuro que cobre as paredes das casas incrustadas na montanha, se ampliasse esse mesmo musgo à escala traria algum frescor a este Verão?

E se, em vez disso, preferir falar do frio? De quando na pele fissuras se abrem e no meio delas a dor que as sente, sente frio, e que o frio corre nesses pequeníssimos vãos de pele como os córregos gelados que por ali passam tão longe do mar...isso vos refrescaria?

Disse longe do mar. Ali foi o mar há um tempo. Desse tempo até agora o frio foi o mesmo?

Ao frio exterior daquele lugar conhecido, corresponde agora ao frio do medo do lugar desconhecido. Esse jogo é o que a arte pode trazer em presença. Como eu poderia trazer a arte em presença se partir dali até aqui? Imagino um coro de todas as vozes que ali passaram soletrando simultaneamente PIODÃO. Imagine esse coro. (pausa)

Acredito que o som grave de suas vozes juntas daria a impressão do lugar, ampliaria a dimensão do nome dele no corpo ali experimentado.

PIODÃO É PEDRA, POESIA E PÉS.

Estendo o fio deste pensamento na expressão do que é a arquitetura do que foi.

Reunidos estão uma pedra, um conjunto de desenhos, uma pintura, um vídeo, um *slide show*. Posso ainda aumentar o ar-condicionado até atingir a temperatura oscilante entre 0 e 8° à luz do dia. Posso fazer ver de cima um mapa traçado pelos pés, mas os olhos entendem sempre verticalmente à escala do corpo quando tudo isso de que vos falo está fora do corpo e que é nessa diferença que o corpo sabe o que pode valer.

Estico as palavras ou prefiro o silêncio.

Haverá deslocamento nesse silêncio.

Aquele que emana de uma certa arte e uma certa idéia de história natural. Essa que me leva a pensar a pedra como fotografia e o coro de vozes na relação do nome com a sua condição original na linguagem: de alguma maneira as vozes das pessoas que ali vivem conservam as vozes internas que elas escutam no seu

caminhar até ali: isso realiza o lugar, isso apresenta PIODÃO como uma nova palavra e uma nova esperança para o lugar que “pervive” fora do nosso olhar e do nosso pensamento.

Uma coisa é o peso da pedra outra coisa é o peso do que ela conserva; outra coisa é o peso do corpo cansado ao ali chegar contrapostos a leveza do pensamento.

Há nisso uma liberdade de movimentos experimentada, quando o pensamento acontece de forma compartilhada.

Daltonismo

Depois daquela noite voltei a desconfiar das cores. Que vibração teriam as cores da bandeira, imagino-a tão desfocada que não daria para levar ninguém à guerra. Acredito mais nas vibrações da cor do que na pátria. Elas talvez nos detenham de modo análogo às crianças em frente de coisas mínimas, para as quais não damos atenção, mas elas sim. Elas percebem o interesse por essas mínimas coisas que não sabem o que são. Preferível assim. A vibração é o que aumenta e reverbera. Percebe-se que a beleza não nasce sozinha. Ela é simples e ela é comum. Foi por isso que naquele dia imaginamos você na companhia de uma menina, a maior proximidade que se pode ter nas imediações da pré-linguagem e, se quiser, na possibilidade de sua ultrapassagem. Imagino-nos todos rindo de si mesmos e rindo de nós aqui. A perceber muitas coisas pelo lado mais ridículo já que temos fortes pretensões a criar coisas tão verdadeiras quanto ridículas. Nós aqui no Rio com os olhos sujos de lama que nos perturba até a fala. Nós aqui com vergonha de nós aqui com vergonha. Olhamos Mariana, não teremos sequer a ousadia de chorar. Tantas coisas evitáveis acontecem e tantas outras inevitáveis, como essa de sairmos juntos e olha só quanta perversidade: sermos felizes na Lapa! perder o tino com os pés sujos até que as almas fossem lavadas. E nesse sentido parece que só um certo daltonismo nos poderia salvar. Alguma coisa faria estremecer a visão para que nela o corpo se desse conta de si. 100% presente. O amor é a vida que ri junto conosco. O gozo dela na nossa cara. Precisamos sempre de um certo tempo de luto até que as palavras apareçam de novo. Aí, quando a umidade nos encontrar. Florindo as flores adormece o daltonismo.

Recapitulação 5: Sociedades secretas

Bolor

como a gente

multiplica

em várias cores

crece e gruda

cheira mal

tem seu canto, sua comida, sua veste

procura sombra e umidade

leva tempo

às vezes parece invisível

outras vezes não

sobra

Aparece até em poesia

bolor

Coisas de vizinho

Três bandeiras no quintal
e dois caniches
uma Branca de Neve de cerâmica pintada
e sete anões de feira
à volta das plantas
uma fonte em forma de menina
banha-se ao sol
mas está seca
duas samambaias caem gigantes
e um gato branco
combinam com o jardim
os olhos verdes do gato
as pedras e o *Feng Shui*
ao lado da espreguiçadeira
digo isto e imagino uma grande biblioteca
o gato na poltrona
observa
à janela
os anões
enquanto a chuva enche a fonte
os caniches olham
as bandeiras molhadas que não voam
os sete anões tomam banho e de noite
vêm os carros a passar
as estrelas a fugir
e eu a pensar
conheço as coisas dos vizinhos
mas eles não

Flamboyant

Ergo-me a partir do chão
sem nunca ter visto a praia
conto os carros nesta estrada
três milhões, quatrocentos e cinquenta e seis mil e trezentos e setenta e oito
passaram
sem importância
dou-lhes sombra
ciclos de cor
descanso e
nem querem saber
a minha raiz
é um cruzamento de mundos
carrega os fluídos ancestrais
na terra as águas
que já correram
milhões de anos
corpos
milhões de nuvens
dou-lhes vida
amorno os frios
refresco as tardes ardentes
ativo a imaginação
e nem reparam
na antiguidade
de que lhes falo
línguas vivas
já passaram
vivo entre estações
riachos de ervas gordas
vozes despertas

manhãs nos braços
noites abrigo
escutem o que vos digo:
uma árvore
é mais mãe e avó
do que sete gerações
que vos desenharam
não morram
nem me matem
sem escutar as árvores
que vos guiam
elas sabem mais que os livros nas estantes
do que as vozes falantes
por isso
desliguem os aparelhos
e sintonizem nas antenas delas

Ser mais que um

Uma flor
é quase sempre
um conjunto de flores
que se juntam
para florir

olhos
braços
e pernas
andam aos pares
e não apenas
araras
abutres
e pombos

pelo menos duas
margens
levam
o rio ao mar
páginas
abrem
um livro ao ler
asas
levam a voar

no ar
o céu
estrelado
nublado
colorido
é de estrelas
nuvens
e cores

só um
não
ser mais que
um

Condomínio

Na sauna
um fala de dinheiro
o outro de insegurança
quer sair do país
ir morar no país dela
ela nem sabe qual é o seu país
e sorri
com piadas e trocadinhos que só ela entende
a vizinha
fala das luzes
do cabelo
ela pensa no Iluminismo
depois esclarece-se a si mesma
deriva a conversa
fala das crianças do condomínio
mas alguém fala de doenças
familiares

é uma sauna
mental
acima dos 40°
é possível sonhar
a vida
longe do trabalho
longe da cidade
longe dos vizinhos

neste condomínio
a revista Veja vende mais do que poderia imaginar
não sei o que dizer

se a revista que pede para ver não vê
a literatura pede para ler e ninguém lê
eu peço
um domingo no mundo
que dilua
dois minutos de conversa
o desgosto da vida
que ninguém escolheu
o *status* que fala por elas
e elas vivem para ele

a sauna é lugar de resistência
psicanálise tropical
democracia prática
noventa e nove por cento de transpiração
o desejo de um por cento de inspiração
inspira, expira
cada vez mais
devagar

Do topo o corpo

Subíamos ao telhado
do Grajaú num prédio
de 14 andares
ao final da tarde
para ver a cidade
até ser noite
da avenida até ao morro
à nossa frente
dois mundos
se chocavam
continuamente
na música
na cor
na convivialidade
na mentira
a carnalidade
da cidade
até ser dia
escutávamos
as diferenças
que tentávamos
distinguir
até a alvorada
os sonhos
completavam
o que os olhos
não observavam
as bocas
não falavam
os ouvidos

não escutavam
os pensamentos não ousavam
mas tudo se movia
num movimento só
artérias conectadas
de uns a outros
até fazer sentido
dizíamos
se um dia
um corpo só
fosse cidade

Entre uns e outros

perduram
purpurinas
lantejoulas
unhas coloridas
perucas
postigos vários
de todos tamanhos
roupas íntimas
brilhantes
entre os dedos
e os poros
atrás dos armários
atrás das orelhas
dentro dos livros
no chão do metrô
no vão
na escada do prédio
no meio da rua
entre os carros
mal estacionados
as lojas e os bares
nas janelas
entre as pedras
na calçada
enfeitada
relembra
e esperam
o carnaval
entre uns e outros

Inseparáveis

Pão com manteiga

Unha e carne

Arroz com feijão

O Vaticano e o Papa

Queijo com goiabada

Eu e você

Samba

Uma vida cheia

vence a morte

com desdém

e cansaço

como a tristeza

que deixou no pé da estrada

a chinela gasta

e foi dormir

de madrugada

É caso antigo

que faz o samba

vir de longe

como um poema

Bagunça

Nela

tudo está

assumidamente

completamente

entrelaçado

se dá certo

é sublime

Recapitulação 6: os filósofos mascarados

Van Gogh

o mais espantoso numa pintura de Van Gogh

além das cores e da visão de mundo

é que o observador já vê de dentro

olhos postos ao vento

no redemoinho a se levantar

meio paisagem

meio animal

desfaz-se

a pastar no tempo

a ruminar capim

dourado por fora

doce líquido por dentro

e perceber o que ele pintava

tudo sabia

o que os outros pensavam enquanto dormiam

ele via e pintava

o riso

a tela

ri de si mesma

como Artaud também ria

na exposição de l'Orangerie

dentro do quadro

tomados pela sensação de míseros

que terão de as abandonar

rumo à cidade

nos arredores tudo luzia

só o século acinzentava

Subir a montanha

radicalmente
defendia
a coragem
como base da educação
o amor, dizia
seria encontrado em qualquer lugar
em qualquer pessoa
mas a coragem não
por isso
a coragem
seria a herança
transmitida pelos pais
mas faltaram os pais
Montaigne
e agora?
sem coragem
ancoramos na vida
como num pântano
no qual não é possível sair
nem entrar

Natação

Entre Zurique e Tel Aviv
perdura uma discussão
- A quem pertence Kafka?

à espera de Kafka
como de Godot
o nadador
perde a natação

Maria Madalena, discípula inteligente e sincera

falam dela

mas

quem a leu?

Maria Madalena

escreveu

discípula inteligente e sincera

Maria Madalena

nem isso te salvou

quanto mais te exigiam

mais te arrancavam cabelos

queriam mais

mais o quê?

libido

dor e morte

até hoje

Jesus Cristo

pode agradecer

mas a ti

não ao pai

a mulher

discípula

inteligente e sincera

que o entendeu

como Diotima

amava

como deus

amaria

se existisse

Nietzsche sempre foi mulher

Assim falou Zaratustra
(um livro para todos e para ninguém)
Na sua versão feminina,
já dizia:
Mas a pior inimiga que podes encontrar
será sempre
tu mesma
espreitas a ti mesma nas cavernas e florestas
Ó solitária,
tu percorres o caminho para ti mesma!
E teu caminho passa diante de ti mesma
e dos teus sete demônios!
Herege serás para ti mesma
e feiticeira
vidente
tola, ímpia e malvada
Tens de querer queimar
em tua própria chama:
como te renovarias, se antes não te tornasses cinzas?
Ó solitária,
tu percorres o caminho
daquela que cria:
queres criar para ti uma deusa,
a partir dos teus sete demônios!
Ó solitária,
tu percorres o caminho de quem ama:
amas a ti mesma
e por isso te desprezas,
como apenas amantes desprezam

Criar quer
aquela que ama,
porque despreza!
Que sabe do amor quem não teve de desprezar
justamente aquilo que amava?
Vai para tua solidão
com teu amor,
irmã,
e com o teu criar;
e somente depois
a justiça te seguirá
claudicando

Vai para tua solidão
com minhas lágrimas,
irmã,
amo aquela que quer criar além de si
e assim perece

Recapitulação 7: sub-heróis

Dois filósofos no deserto

Em duas fotografias
de Antanas Sutkus
Simone de Beauvoir e
Jean Paul Sartre
caminham
ele com os olhos
alinhados na sombra
ela descalça
com os sapatos na mão

é tão importante lembrar quanto esquecer

Penso no som da máquina de lavar roupa
enquanto vou contando
coisas que gostaria
de não saber
pessoas que gostaria
de não conhecer
Donald Trump
Donald quê?
Conheço algumas
Entre as coisas que gostaria
de não conhecer

Penso no rosto dos que estão presos
no sorriso dos que passam na rua

e poderiam estar presos
e nos que estão presos
e poderiam estar na rua
sorridentes e esquecidos
dos que estariam na prisão
e não estão

se passo na rua
e Bolsonaro aparece na TV
desvio a cara
como de um acidente
na estrada
penso em fugir
para não ver

Penso na alegria das crianças
que hoje não morreram
em todos os rios que amanhã terão peixes
certifico-me se o programa da máquina de lavar
continua normal
saio para a rua e olho para o chão
conto as pedras da calçada
olho as folhas que caíram
Penso nas coisas que gostaria de não saber
Como esquecer?

Gambiarra

é uma filosofia
que dá certo
juntando as partes
que diferem
e se completam
originalmente

é um começar de novo
com o sapato velho
já com a forma do pé
para não doer
a caminhar

é uma ideia
antiga
que perdura
e olha as modas
com ar superior
pois ela é de ficar
e as modas são de ir
as modas acabam em lugar nenhum
e elas não acabam em todos os lugares
como boas ideias
elas são

uma ponte
que une
Buda e Peste
o equilíbrio

na boca
das palavras
onde nascem
os imponderáveis
versos
de todos os tempos

se houver vento
ela segura
a ponta da faca
a um cabo de garfo
encontrado
num barco abandonado
que um dia
será a horta
na casa do pescador
que já não pesca
por não haver peixe
mas navega com as mãos dormentes
nas artes das coisas encontradas
mestre das gambiarras
é o deus das coisas
esquecidas e gastas
que não desistiu de
ver nascer

Hora

É hora de ventania
na janela
do progresso
os destroços estão espalhados
ao acaso
vem, Ísis!
salvar-nos
oh sábia
dos gestos de unir
de untar com azeite
o ouro
perdido
o que revive
na juventude
eterna
do amor
como Hórus
ama-nos
oh, mãe!
e faz-nos ver que seja possível
um passo além
humanidade
vem, respigadora!
salva-nos os cacos
faz de nós, um pedaço de louça caída
no chão de Babel
uma outra hora
vida

Analista

Conheci um analista
que atendia no carro
ao preço de um táxi
- Gosto de dirigir.
- Dizia.
E escutava com atenção

Era uma maneira
de lidar com o trânsito
sem perder a calma
e manter-se fiel à causa
trabalhista
sem vender a alma
Era bom para o negócio, pensava.

Concordei. E, fui embora.
Ainda com esperança no uberismo

Açúcar

doce conjunção
a cedilha seguida de acento
numa
única palavra
arrebata-se
a memória
atravessam-se
oceanos

Coco

Dançar
quebrar
beber
comer
o néctar
que os deuses
deixam
transbordar
para lembrar
a existência
mineral
líquida
providencial
divina
tudo se aproveita
se transforma
na real grandeza
de um coco
da coroa da palmeira
tocando os céus
estrelados
a todas as cores
sorvendo a água
diretamente das nuvens
seiva
celestial
partícula
de sabedoria
o fruto
é a mensagem
da natureza
através dos tempos

Neve

Mão de mãe
carícia que acalma
o excesso
leva o ruído
até o som
te abraçar
em segredo de algodão
silêncios de lã
uma cortina de nevoeiro
que amansa a fera
e atravessa o fogo
curandeira
das enfermidades do mundo

à noite
traz a calma
que serena os ventos
a febre
e o temor frio

Manta branda
leva-te ao colo
maternal
é o seu leito
profundo e lânguido
De modo que
a primavera vive
à sua espera

Oh tempo do tempo lento,
a tua música

ao trazer a escuta incorporada
é que nos salva
na profundidade do silêncio maior
as tuas veias
não corrompem o ouvido
até a respiração
a neve apaga
e o rosto da morte
não verás
mas somente o sol
que a neve
lava
para refulgir de novo
como na primeira vez
a alvorada

Recapitulação 8: os poemas nos poemas

Esta recapitulação é feita com as palavras de outrem. As palavras foram literalmente retiradas de dentro de poemas para trazer outros poemas possíveis. Trata-se de um exercício e não de um plágio. Deixo a ressalva e o eco poético. Os títulos remetem às iniciais dos nomes dos poetas que anônimos podem ressurgir em suas próprias palavras.

FPB

se

a sílaba é uma pedra

sobre o equilíbrio dos olhos

se

as palavras são densas de sangue

e despem objectos

se

o tamanho deste vento é um triângulo na água

o tamanho da ave é um rio demorado

NC

Asas no exílio dum corpo

e os olhos emigrantes

No navio da pálpebra

encalhado em renúncia ou cobardia.

Conforme a noite. Conforme o dia.

Molusco. Esponja

embebida num filtro de magia.

E aos pés um coração de louça

quebrado em jogos infantis.

BB

Nos livros vem o nome dos reis,
Mas foram os reis que transportaram as pedras?
Babilônia, tantas vezes destruída,
Quem outras tantas a reconstruiu?
No dia em que ficou pronta a Muralha da China para onde
Foram os seus pedreiros? Sobre quem
Triunfaram os Césares?
O jovem Alexandre conquistou as Índias
Sozinho?
César venceu os gauleses.
Nem sequer tinha um cozinheiro ao seu serviço?
Quando a sua armada se afundou Filipe de Espanha
Chorou. E ninguém mais?
Frederico II ganhou a guerra dos sete anos
Quem mais a ganhou?

HH

De tanto te pensar, Sem Nome, me veio a ilusão,
Da égua que sorve a água pensando sorver a lua.
E acredito luzir e estar atada
Ao fulgor do costado de um negro cavalo de cem luas.
De te sonhar, Sem Nome, tenho nada
Me vem a fantasia de que Existo e Sou.
Quando sou nada: égua fantasmagórica
Sorvendo a lua n'água.

*

De um exílio passado entre a montanha e a ilha
Vendo o não ser da rocha e a extensão da praia.
Revedo a morte e o nascimento de umas vagas.
De assim tocar as coisas minuciosa e lenta
E nem mesmo na dor chegar a compreendê-las.
De saber o cavalo na montanha. E reclusa
Traduzir a dimensão aérea do seu flanco.
De amar como quem morre o que se fez poeta
E de ter visto um dia uma criança velha
Cantando uma canção, desesperando,
É que não sei de mim.

HH

A manhã começa a bater no meu poema.
Estou deitado no meu poema. Estou universalmente só,
deitado de costas, com o nariz que aspira,
a boca que emudece,
o sexo negro no seu quieto pensamento.
Uma inspiração fende lírios na minha testa
Eu sorrio e levo pela mão essa criança poderosa,
Acompanho, como tocando uma espécie de paisagem
as palavras pessoas caudas luminosas ascéticas aldeias.
É a madrugada e a noite que rolam sobre os telhados
do poema.
E o meu coração é um castiçal
à beira
do povo que até mim separa os espinhos das formas
e traz sua pureza aguda e legítima.
– Trazem líras nas mãos, trazem nas mãos brutais
pequenos cravos de ouro ou peixes delicados
de música fria.
– Eu enlouqueço com a doçura dos meses vagarosos.
O poema dói-me, faz-me.
O povo traz coisas para sua casa
do meu poema.

FG

contra o muro
escuro
menos que escuro
claro
(ou quase)
tu
não sabias
fazer girar a vida
bela
mas como era o nome dela?
Seu nome
Perdeu-se na carne fria
perdido comigo
teu nome
em alguma gaveta
dentro de um enigma?
nesta vida
acima do arco-íris
perfeitamente fora
sonhando
voais comigo
E também rastejais comigo
debaixo de lençóis de lama e de terror
e esperais
que o dia venha
que importa um nome?

*

O homem está na cidade
Como uma coisa está em outra

E a cidade está no homem
Que está em outra cidade
O homem não está na cidade
Como uma árvore está num livro
A cidade está no homem
Quase como a árvore voa
No pássaro que a deixa
Cada coisa está em outra
De sua própria maneira
E de maneira distinta
De como está em si mesma

DM

Nesta terra há coisas que merecem viver: a hesitação de abril, o cheiro do pão ao amanhecer, as opiniões de uma mulher acerca dos homens, os escritos de Ésquilo, o despertar do amor, a erva sobre as pedras, as mãos erguidas sobre um fio de flauta e o medo que a lembrança inspira aos conquistadores.

Nesta terra há coisas que merecem viver: o fim de setembro, uma mulher que entra nos quarenta, com todo o seu vigor, a hora de sol na prisão, as nuvens que imitam um bando de criaturas, as aclamações de um povo pelos que caminham, sorridentes, para a morte e o medo que as canções inspiram aos tiranos.

MM

Penso naquela única gota
Gelada do chuveiro quente.
Nas ilíadas clandestinas
Que a febre percorre
até virar suor. Penso nas caretas
que os músicos fazem
quando estão solando.
No meu pai me dizendo
que tudo isto aqui era mato.
Penso na imagem exata
de uma aurora indecisa.
Penso nos calços de papelão
para pianos mancos

DF

Homens que são como lugares mal situados

Homens que são como casas saqueadas

Que são como sítios fora dos mapas

Como pedras fora do chão

Como crianças órfãs

Homens sem fuso horário

agitados sem bússola onde repousem

Homens sulfatados por todos os destinos

Desempregados das suas vidas

Que são como os esconderijos dos contrabandistas

Homens que são como danos irreparáveis

Homens que são sobreviventes vivos

como sítios desviados

Do lugar

PC

algo
murmura entre nós dois:
do mundo a primeira
das últimas
asas,

em mim cresce
a pele sobre
tempestuosa
boca, tu não chegas até ti.

AH

Um poeta barroco disse:
As palavras são
As línguas dos olhos
Mas o que é um poema
Senão
Um telescópio do desejo
Fixado pela língua?
O vô sinuoso das aves
As altas ondas do mar
A calmaria do vento:
Tudo

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA DE DESENVOLVIMENTO INTEGRADO E SUSTENTÁVEL DO VALE DO RIO URUCUIA. *O Caminho do Sertão*. Disponível em: <https://caminhodosertao.com.br/a-experiencia/>. Acesso em: 17 nov. 2018.

ATOS DE FALA FESTIVAL. *Sobre os atos de fala*. Disponível em: <http://www.atosdefala.com.br/sobre-atos-de-fala/>. Acesso em: 15 nov. 2018.

AUGUSTO DA FONSECA, M. *Subsídios para um dicionário de pseudonymos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1972.

BASBAUM, R. *Textos, entrevistas, documentos*. Disponível em: <https://rbtxt.wordpress.com/>. Acesso em: 21 set. 2018.

BASBAUM, R. *Carbono entrevista Ricardo Basbaum*. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/>. Acesso em: 11 out. 2018.

BASBAUM, R. *Deslocamento-entre-autonomias-som*. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ricardo_roclaw_basbaum.pdf. Acesso em: 14 set. 2018.

BASBAUM, R; KUHNERT, Duda. *Sobre o et cetera - Entrevista com Ricardo Basbaum*. In: Revista Beira. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/entrevista-com-ricardo-basbaum-85bbb4f0cea9>. Acesso em: 1 dez. 2018.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. Infância Berlinense: 1900. In: BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*. Edição e Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, W. *Ensaio sobre literatura*. Trad. João Barrento. Porto: Porto Editora, 2016.

BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BOURDIEU, Pierre. Álbum Fotográfico. Trad. Adriano Codato. *Revista de sociologia e política*, n. 26, jun. 2006.

BOURGEOIS, L. *Destrução do pai, reconstrução do pai*. Escritos e entrevistas 1923-1997. Trad. Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

CAMPOS MELO, Patrícia. *Empresários bancam campanha contra o PT pelo WhatsApp*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/empresarios-bancam-campanha-contra-o-pt-pelo-whatsapp.shtm>. Acesso em: 17 nov. 2018.

CARDOSO, A. Vida e vivência em Leibniz. *O que nos faz pensar*, n. 26, dez. 2009.

COLETIVO BRIZA. *Coletivo Briza é periferia*. Disponível em: <http://coletivobriza.blogspot.com/2011/08/coletivo-briza-e-periferia.html?m=0>. Acesso em: 12 set. 2018.

DEBORD, Guy. *Teoria da deriva*. Disponível em: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf>. Acesso em: 30 set. 2018.

DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego, o auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex, Belo Horizonte: ED. UFMG, 2011.

FOUCAULT, M. Cf. "O filósofo mascarado", em entrevista concedida a C. Delacampagne em fevereiro de 1980. *Le monde*. No 10.945, 6 de abril de 1980: *Le monde-dimanche*. ps. I e XVII. In: *Dits et Écrits: Éditions Gallimard*, 2001, 1980.

FOUCAULT, M. A coragem da verdade. In: FOUCAULT, M. *O governo de si e dos outros*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FRADE, P. M. *Figuras do espanto, a fotografia antes de sua cultura*. Lisboa: Edições Asa, Abril de 1992.

FURLANETO, Audrey. *Um dos maiores artistas do século XX, Richard Serra expõe no Rio*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/um-dos-maiores-artistas-do-seculo-xx-richard-serra-expoe-no-rio-12610795#ixzz5MNPrb7rs>. Acesso em: 15 set. 2018.

GIL, José. *Cansaço, tédio e desassossego*. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

GIL, José. *Devir-Pessoa*. In: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: PUC-SP, 2010.

GOGAN, Jessica. *Curating Publics in Brazil: Experiment, Construct, Care*. PhD Thesis in History of Art and Architecture, University of Pittsburgh, USA, 2016.

GUATARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papirus editora, 1989.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. 2.ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.

INSTITUTO INHOTIM. *Galeria Cosmococa*. Disponível em: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeri-cosmococa/>. Acesso em: 15 nov. 2018.

JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Trad. Celina Luz. Ed. Novo século, 2008

KAFKA, Franz. *Parábolas e fragmentos*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

KRENAK; AILTON. *Encontros com Ailton Krenak*. Org. Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

LEIBNIZ, G.W. Os princípios da filosofia ou A Monadologia. In: LEIBNIZ, G.W. *Discurso de metafísica e outros textos*. Trad. Marilena Chauí. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LISSOVSKY, M. *Desempacotando minha biblioteca*. In: Dobras Visuais, 2011.

LOPES, Adília. *Antologia*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MALCHER FILHO, C. *Sociedade Anônima - Conceito e características*. Disponível em: <http://www.direitonet.com.br/artigos/exibir/886/Sociedade-Anonima-Conceito-e-caracteristicas>. Acesso em : 10 jun. 2016.

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1978.

MESTRE, Marta. *Área de Convivência Crítica*. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/2013/03/area-de-convivencia-critica-por-marta-mestre/>. Acesso em: 25 set. 2018.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto. Trad. Vera Ribeiro, 2013. p. 293.

MOLDER, Maria Filomena. *Cerimónias*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

MONDZAIN, M. J. *O que você vê?: uma conversa filosófica*. Tradução Mariângela Haddad. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MONDZAIN, M. J. *Homo spectator, ver > fazer ver*. Tradução Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MONDZAIN, M. J. *Sideração*. Trad. Laura Erber. Zazie Edições. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/58499d20ff7c50d55a81e220/1481219365499/MARIE+JOSE+MONDZAIN_SIDERACAO_ZAZIE_2016.pdf

MOTA, V. *Pedregulho*. Vídeo de 25min56seg. Disponível em: <https://vimeo.com/151452216>. Acesso em: 15 set. 2015.

MOTA, V. O Plano de Duchamp. *Revista AnaLógos*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 173-183, 2016.

MOTA, V. Um caso fotográfico. *Cadernos Benjaminianos*, n. 9, p. 50-64, 2015.

MOTA, V. *Biblioteca de afetos*. Disponível em: <http://bibliotecadeafectos.blogspot.com/>. Acesso em: 15 out. 2018.

MULLAN, J. *Anonymity: a secret history of english literature*. London: Faber and Faber, 2007.

MUSEO REINA SOFIA. *El museo: mision*. Disponível em <https://www.museoreinasofia.es/museo/mision>. Acesso em: 15 set. 2018.

NÚCLEO EXPERIMENTAL DE EDUCAÇÃO E ARTE. *Conheça o núcleo*. Disponível em: <https://nucleoexperimental.wordpress.com/onucleoexperimental/conhecaonucleo/>. Acesso em: 15 set. 2018.

NÚCLEO EXPERIMENTAL DE EDUCAÇÃO E ARTE.. *Briza – Fotos*. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/nucleoexperimental/8053851162/in/photostream/>. Acesso em: 15 set. 2018.

NERUDA, Pablo. *Livro das perguntas*. Trad. Ferreira Gullar. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água, 2003-2005.

RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições para a emancipação intelectual*. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

REVISTA MESA. *Dossiê sobre o Núcleo Expeimental de Educação e Arte do MAM Rio*. Disponível em: http://institutomesa.org/RevistaMesa_4/nucleoexperimental-2/. Acesso em: 9 set. 2018.

RICHTER, Gerhard. *On Atlas*. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/atlas-17677/?&referer=search&title=atlas&keyword=atlas>. Acesso em: 11 set. 2018.

ROSA, G. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 1976.

SARTRE, Jean-Paul. *Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre*. Org. e Trad. De Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

THOREAU, H.D. *Caminhando*. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 2006.

VERGARA, L.G. Escola pública da arte x escola de arte pública. *Revista Concinnitas*, v.1, n.18, jun. 2018.

VERGARA, L.G; KASTRUP, Virgínia. Zona de risco dos encontros multissensoriais: anotações éticas e estéticas sobre acessibilidade e mediações. *Revista TRAMA Interdisciplinar*, v. 4, p. 53-68, 2013.

WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto. Trad. Markus Hediger, 2013.

WARBURG INSTITUTE. *About us*. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/about-us>. Acesso em: 13 set. 2018.

WIESINGER, Véronique. *Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.