



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

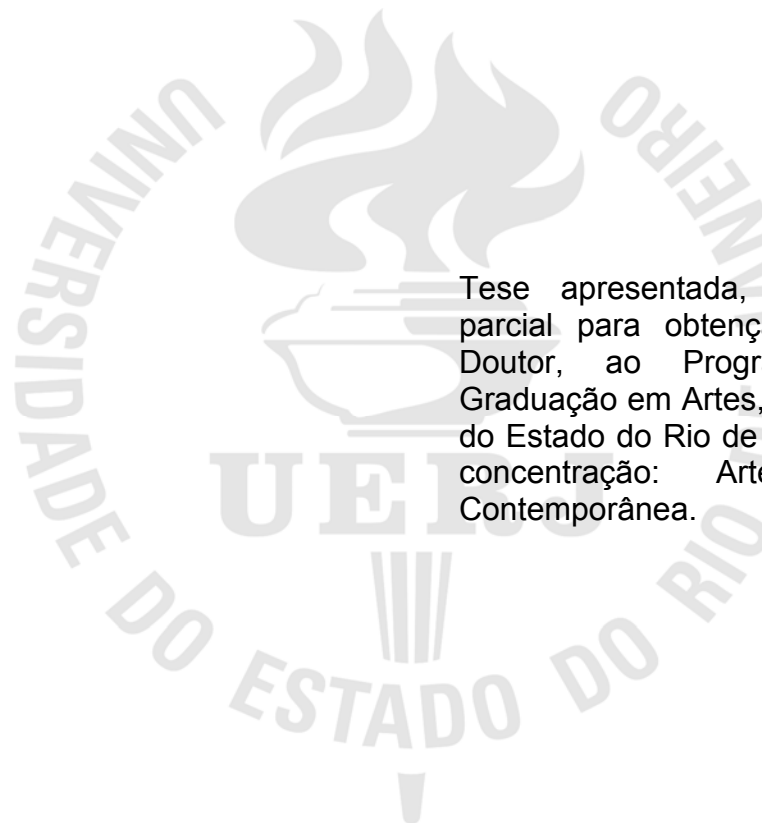
Luísa Mendes Tavares

Camuflagem: propostas para indiferenciação

Rio de Janeiro
2018

Luísa Mendes Tavares

Camuflagem: propostas para indiferenciação



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. Jorge Luiz Cruz

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

T231 Tavares, Luísa Mendes.
Camuflagem: propostas para indiferenciação / Luísa
Mendes Tavares. – 2018.
234 f. : il.

Orientador: Jorge Luiz Cruz.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Camuflagem
(Biologia) – Teses. 3. Estética – Teses. 4. Espaço (Arte) –
Teses. I. Cruz, Jorge, 1955-. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036"20"

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

Luísa Mendes Tavares

Camuflagem: propostas para indiferenciação

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 14 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Sheila Cabo Geraldo
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Leandro José Luz Riodades de Mendonça
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dra. Rosane Preciosa Sequeira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Rio de Janeiro

2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, professor Dr. Jorge Luiz Cruz, pela liberdade para a realização da pesquisa e por estar ao meu lado.

Agradeço ao professor Dr. António Pedro Pita pela oportunidade do estágio de pesquisa na Universidade de Coimbra.

Agradeço a minha família pelo apoio e incentivo.

Agradeço a todos que contribuíram para esta pesquisa: os professores, os artistas, os catadores, os amigos, os alunos, os parceiros, os autores, enfim, todos que estiveram comigo nesta jornada, e foram fundamentais para a realização deste trabalho. MUITO OBRIGADA!

Estudar talvez a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. Saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer em suas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo. Antes de se unir às vergôntes como as parasitas. Antes de revestir a pedra à maneira do limo.

Manoel de Barros

RESUMO

TAVARES, Luísa Mendes. **Camuflagem**: propostas para indiferenciação. 2018. 234 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A tese investiga como a técnica da camuflagem nos conecta aos territórios que habitamos. Os temas elencados são abordados a partir de vivências pessoais e leituras teóricas, com uma metodologia que relaciona vozes dissonantes e não hierarquiza as fontes de pesquisa. A camuflagem é um conceito marcado por dois estereótipos, o uniforme militar e o camaleão. Inserida nas práticas de guerra e, posteriormente, fazendo parte do léxico que antes era dominado pelo mimetismo na biologia, esta palavra vem sendo empregada usualmente com o sentido de se passar despercebido em determinada paisagem ou situação. A partir daí, se expandiu para outras áreas tanto por seu apelo estético quanto por seus significados. A camuflagem se instaurou como via para refletir sobre o gesto do homem contemporâneo, sendo ao mesmo tempo uma fuga das doutrinas normativas e também o modo de se estabelecer na própria normatividade. Também é utilizada como via para o pertencimento dos territórios, propagando os contornos para além do corpo e instaurando sua presença em todo espaço vivido. O trabalho concebe a camuflagem como meio para a percepção das obras de arte contemporânea, contribuindo para a arte, suas obras e as relações com o público, refletindo sobre suas reverberações ao conectar territórios. Por meio das peças, desenvolve-se uma narrativa que explora a relação do sujeito com o espaço habitado pela camuflagem, em busca de um estágio de indiferenciação. Esta permite ativar os sentimentos de pertencimento ao nos vincular com o elemento em comum que reside em todos. Cada obra realizada e selecionada para a tese traz uma dimensão da camuflagem, e o conjunto das obras aponta seu alcance para a arte contemporânea.

Palavras-chave: Camuflagem. Arte contemporânea. Indiferenciação. Experiência estética.

ABSTRACT

TAVARES, Luísa Mendes. **Camouflage**: proposals for undifferentiation. 2018. 234f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The thesis investigates how the technique of camouflage connects us to the territories we inhabit. The topics listed are approached from personal experiences and theoretical readings, with a methodology that relates dissonant voices and does not hierarchize the sources of research. Camouflage is a concept marked by two stereotypes, the military uniform and the chameleon. Inserted in the practices of war and, later, being part of the lexicon that was previously dominated by mimicry in biology, this word is usually used with the sense of going unnoticed in a particular landscape or situation. From there, it expanded to other areas both for its aesthetic appeal and for its meanings. The camouflage was established as a way to reflect on the gesture of the contemporary man, being at the same time an escape from the normative doctrines and also the way of establishing itself in the normativity. It is also used as a way to belong to the territories, propagating the contours beyond the body and establishing their presence in every lived space. The work conceives camouflage as a medium for the perception of works of contemporary art, contributing to art, its works and relations with the public, reflecting on its reverberations in connecting territories. Through the pieces, a narrative is developed that explores the relation of the subject with the space inhabited by the camouflage, in search of a stage of indifferenciation. This allows us to activate the feelings of belonging by linking us to the common element that resides in all. Each work performed and selected for the thesis brings a dimension of camouflage, and the set of works points its reach to contemporary art.

Keywords: Camouflage. Contemporary art. Indifferenciation. Aesthetic experience.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|-----|
| Figura 1 - Esquema para experiência artística | 24 |
| Figura 2 – Fernando Codeço, Olympias, 2013 - 2016..... | 35 |
| Figura 3 – Fernando Codeço, Olympias, 2013 – 2016, Galeria Índica, 2016 | 40 |
| Figura 4 - Fernando Codeço, Ciganinha: a mãe do garimpo, 2013 - 2016, Galeria Índica, 2016..... | 44 |
| Figura 5 - Luísa Tavares, Elias e o elefante, 2016 | 49 |
| Figura 6 - Luísa Tavares, Elogio do homem, 2015..... | 76 |
| Figura 7 - Mamodou Gomis, The sea for everyone, 2011 | 79 |
| Figura 8 - Simone Gilges, German Coast, 2010..... | 80 |
| Figura 9 - Montagem com fotogramas do GIF de uma piscina de ondas chinesas, Autor desconhecido, 2017 | 94 |
| Figura 10 - Luísa Tavares, Contramão, 2015..... | 114 |
| Figura 11 - Luísa Tavares, Contramão na paisagem, 2015 | 119 |
| Figura 12 - Raísa Curty, Residência Móvel, 2014 | 122 |
| Figura 13 - Residência Artística Móvel, Horizonte Professor, 2015 | 134 |
| Figura 14 - Residência Artística Móvel, Horizonte Professor, 2015 | 137 |
| Figura 15 - Ayrton Heráclito, Transmutação da carne, 2000 – 2015 | 139 |
| Figura 16 - Ayrton Heráclito, Sacudimento da Casa da Torre, 2015..... | 139 |
| Figura 17 - Ayrton Heráclito, Sacudimento da Maison des Esclaves, 2015 | 139 |
| Figura 18 - Ayrson Heráclito, Sacudimento da Casa da Torre, 2015 | 154 |
| Figura 19 - SaraElton Panamby, A sagração de Urubutsin, 2013 | 163 |
| Figura 20 - SaraElton Panamby, A sagração de Urubutsin, 2013 | 172 |
| Figura 21 - Alberto Carneiro, A floresta, 1978 | 186 |
| Figura 22 - Alberto Carneiro, detalhe da obra A floresta, 1978 | 187 |
| Figura 23 - Luísa Tavares e Mayara Sobreira, Colagem para Encruzilhada, 2018 . | 194 |
| Figura 24 - Dulcineia Catadora, O que te move aqui?, 2018 | 201 |
| Figura 25 - Norberto Nicola, Clareira, 1991 | 203 |
| Figura 26 - Manto Tupinambá, século XVII | 205 |
| Figura 27 - Mary Sibande, Her Majesty, Queen Sophie, 2010 | 207 |
| Figura 28 - Maimouna Guerresi, Rhokaya, 2010 | 208 |
| Figura 29 - Luísa Tavares e Mayara Sobreira, Encruzilhada, 2018 | 216 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| CAMUFLAGEM (UMA INTRODUÇÃO) | 9 |
| 1 VÊNUS NOS ESPELHOS | 30 |
| 1.1 Olympias | 34 |
| 1.2 Ciganinha: a mãe do garimpo | 41 |
| 2 ELOGIO DO HOMEM | 48 |
| 3 O MAR PARA TODOS E A COSTA ALEMÃ | 78 |
| 3.1 O político na arte | 83 |
| 3.2 O mar não se cala | 88 |
| 3.3 Massa: Qual o jogo velado que se esconde no mar? | 94 |
| 3.4 Multidão: a revolta do mar | 100 |
| 3.5 Retorno à obra: onde Senegal encontra a Alemanha? | 102 |
| 4 CONTRAMÃO | 104 |
| 4.1 Roupa ambígua | 106 |
| 4.2 Roupa mimética | 110 |
| 4.3 Roupa esquecida | 111 |
| 4.4 Roupa paisagística | 116 |
| 5 HORIZONTE PROFESSOR | 121 |
| 6 TRANSMUTAÇÃO DA CARNE / SACUDIMENTOS | 139 |
| 7 A SAGRAÇÃO DE URUBUTSIN | 161 |
| 8 A FLORESTA | 179 |
| 9 ENCRUZILHADA | 190 |
| INDIFERENCIAÇÃO (UMA DESPEDIDA) | 220 |
| REFERÊNCIAS | 225 |

CAMUFLAGEM (UMA INTRODUÇÃO)

É sempre difícil começar. Certamente Manoel de Barros tem um lindo verso para os começos¹, lugar onde estão as crianças. O começo, nestes casos, aparecem na infância, quem sabe foi lá que esta tese tenha começado. Talvez eu mesma já tenha escrito uma bela frase para começar esta tese, mas não sei onde ela está agora, se perdeu... Foram tantos cadernos preenchidos com citações e ideias incríveis que não foram usados, foram tantos fichamentos que não se tornaram nem um título na bibliografia. Na verdade, o que eu mais fiz nestes quatro anos foi me perder.

A perda, como tudo o que parece que eu remexo, tem dois lados, é uma ambiguidade. Em alguns momentos era muito bom se perder em textos que não faziam sentido nenhum nem para mim e nem para minha tese, algumas vezes servia para mim e pouco para tese, noutros momentos era ótimo para tese, mas eu mesma não entendia nada. Houve momentos, inclusive, em que eu perdi a própria tese – mas foi porque eu me forcei mesmo a perder, não que precisasse de muito esforço, mas é que faz bem nos afastarmos por um tempo para depois retornar com outros olhos –, embora ela nunca tenha saído do meu pensamento.

É uma coisa que vai te acompanhando meio assim como a bolsa amarela da Lygia Fagundes Telles², daquelas que têm livros, galo, sapatos e sorvete. A tese foi uma sacola que esteve no meu ombro durante quatro anos, e eu fui pegando um pouco de tudo que eu vi e senti e colocando nela. Não era um processo aleatório, eu procurava não fugir da proposta que ela ambicionava, sua estampa camuflada não me deixava esquecer o tema que eu havia escolhido para me acompanhar nesta jornada.

Camuflagem é uma palavra comum, daquelas que todos sabem o que é ao ouvi-la, mas não é tão recorrente. Os significados remetem a algo supra visual, que pode ser utilizado em distintos contextos, ou seja, é uma palavra plural que consome

¹ “O delírio do verbo estava no começo, lá onde a / criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*” (BARROS, 2016, p. 17).

“Eu queria avançar para o começo./ Chegar no criancimento das palavras” (BARROS, 2002, p. 47).

² TELLES, Lygia Fagundes. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Agir, 1976.

um tempo de reflexão. Resolvi investigá-la a tal ponto que agora tens em mãos uma tese que trata da camuflagem. Partimos de um problema aparentemente simples de ser formulado, a relação entre o ser humano e o mundo: como se relacionar com o mundo e conseguir ainda ser humano, sem se tornar mundo. Este problema de caráter amplo é visitado na tese através de um filtro: como a camuflagem nos conecta ao território?

A palavra camuflagem já me acompanha desde o mestrado, mas as ideias presentes no termo começaram a aflorar em mim ainda na graduação. Fazendo um exercício de memória de como esta ideia se instaurou no meu corpo, me lembro do texto de Catherine David (2000) ao escrever sobre a obra de Hélio Oiticica, em que ela transcreve um trecho da fala do artista sobre o surgimento de uma das suas obras. Ele comenta sobre um processo de imersão que vivia em casa ao entrar nos banheiros, único lugar onde tinha privacidade:

A ideia dos penetráveis surgiu em parte do meu gosto por dois aposentos da casa onde fui criado. Eram banheiros, um pintado de laranja, outro de azul. Era muito agradável tomar banho naqueles quartos. Acho muito patético que nas casas modernas o banheiro seja o único lugar reservado, o único lugar onde o indivíduo pode se sentir livre de opressão (OITICICA apud DAVID, 2000, p. 106).

O banheiro servia como espaço para a expansão do corpo do artista, sujeito à repressão nos outros cômodos da casa. No aposento, Oiticica poderia ocupar todo o local ao mesmo tempo que as cores fortes, fruto das modas de decoração da época, que faziam com que fosse possível vivê-las através de um mergulho. As cores enchiam o ambiente e o corpo do artista, logo, ao se equalizar com o espaço, ele passava a fazer parte e coincidir seus limites com os do cômodo. Esta experiência corriqueira e cotidiana seria um gatilho para a materialização de diversas obras do artista, principalmente as que queriam atuar nas relações do corpo com o espaço que habita.

Ao ler este trecho, passei a produzir trabalhos que foram desdobramentos desta pequena fala e já tratavam da camuflagem, mesmo sem me dar conta. Destaco aqui o primeiro, um exercício sobre cores. Construí dois cubos de madeira que mediam aproximadamente um metro cúbico, com uma das faces laterais abertas. Pinteí cada caixa de uma cor e dentro delas coloquei objetos desta mesma cor e uma luz que seguia o tom da instalação. Para entrar, o indivíduo deveria vestir uma roupa da mesma cor da caixa. Lá dentro, ele bebia um suco da mesma cor e

poderia ficar quanto tempo desejasse.

A ideia principal era de que a cor pudesse ser vivida de diversas formas, sem ficar atrelada ao campo da visão, se materializando em uma experiência sinestésica. Mas havia também o desejo de imersão na cor, borrar um pouco os contornos para viver uma experiência monocromática, por contaminação, através da diluição de si. O trabalho conectava o traje, o ambiente e a bebida, diminuindo as singularidades pela imersão cromática. Muitas pessoas foram convidadas a participar dele, que teve uma boa recepção, com algumas reações positivas relativas ao relaxamento que a vivência proporcionava. Inconscientemente, a obra camuflava o indivíduo para que ao adentrar na caixa, ele pudesse se sentir fazendo parte do espaço e se confundindo a ponto de viver com o corpo a cor que o perpassava.

Este é um exemplo de uma série de trabalhos³ que conectava as pessoas aos espaços que elas habitavam, e isso, em quase todos os casos, ia sendo realizado também através do traje que as pessoas vestiam. Ao adentrar no mestrado, me deparei com a palavra camuflagem e entendi que as minhas obras, pensamentos e devaneios corriam por esta direção, e procurei desta forma investigar este assunto. Ao mesmo tempo, por estar no campo das artes, utilizo de seu fervor inventivo para conduzir o termo por muitas direções, usando-o como uma membrana elástica capaz de abarcar tudo ao seu redor. Logo, antes de começarmos esta saga, preciso lembrar aos leitores os significados regulares de camuflagem e sua já selada relação com as artes.

Camuflagem: do seu significado à perspectiva estética

A palavra camuflagem tem sua origem “a partir do Francês *camoufler*, ‘disfarçar’, que veio do Italiano *cammuffare*, aparentemente da expressão *capo muffare*, ‘tapar, cobrir a cabeça’” (ORIGEM DA PALAVRA, 2018). Estava atrelada à troça de jogar pó em alguém quando a pessoa está dormindo, e ao acordar no susto, ela não conseguir ver quem jogou. Até o final do século XIX, a camuflagem era utilizada para fazer referência ao ato de se maquiar para as encenações teatrais

³ Para mais exemplos, cf.: TAVARES, Luísa. Percursos para uma performance: da rua para a rua. Rio de Janeiro: PPG-Artes UERJ, 2013.

e também como uma gíria, empregada quando alguém queria enganar ou se disfarçar com um propósito ilícito.

O termo se tornou bastante popular na Primeira Guerra Mundial, devido aos revolucionários estúdios de camuflagem que foram desenvolvidos durante o conflito, com o intuito de criar uniformes, capas, objetos e padronagens que facilitavam a dissimulação dos soldados diante de seus inimigos. Camuflagem passou a significar o ato de esconder qualquer coisa do seu oponente.

O desenvolvimento da camuflagem militar pode ser observado a partir de dois fatores, sendo o primeiro deles a acentuação dos estudos em relação à camuflagem⁴ e à mimese observada na natureza, na qual os animais utilizam atributos com forte apelo visual para parecerem algo que de fato não são, e assim, poderem tirar proveito disto nas relações com outros animais. Esta observação sempre se fez presente desde os homens pré-históricos, já que foi esta camuflagem que os inspirou a se aproveitarem da pele dos animais que caçavam para produzirem vestimentas. Para Flavio de Carvalho (2010), a tentativa de se camuflar teria incentivado o uso de roupas, assim, muitos cortes extensos de pele se tornaram um abrigo e uma camuflagem contra os adversários.

O segundo fator foi a corrente da arte moderna, principalmente o cubismo e os estudos sobre a *Gestalt*. As duas primeiras décadas do século XX foram revolucionárias no campo da arte visual e definitivas para a camuflagem militar. No final do século XIX, os pintores impressionistas apontavam para uma dinâmica da camuflagem, cuja intenção não era pintar objetos como algo fixo e inalterável, mas abrangia também elementos cuja aparência pudesse variar de acordo com as condições de observação. Alguns anos mais tarde, o tema da pintura se transforma na própria pintura em si e uma das questões a serem trabalhadas era o rompimento com a perspectiva clássica e a busca pela tridimensionalidade.

O movimento cubista estava interessado em expandir as possibilidades de representação do tridimensional no plano bidimensional da tela. Georges Braque e Pablo Picasso, seus fundadores, pretendiam ampliar a capacidade sensorial, como se o sujeito fosse capaz de ver um objeto de todos os ângulos ao mesmo tempo. Na tela, todas as faces do objeto eram colocadas no mesmo plano e havia a

⁴ Antes de ser nomeado desta forma, podia ser encontrado como *protective coloration*, ou mesmo, mimetismo (BEHRENS, 2002).

geometrização dos elementos, criando um efeito difuso que fazia com que figura e fundo se misturassem. Deste modo, o objeto perdia seus limites determinados e se diluía no espaço pictórico.

Os estudos da *Gestalt* reforçavam a compreensão de que a soma das partes não forma o todo e que a percepção da figura é cambiável conforme o fundo proposto. Esse método de fragmentação do objeto, aliado aos novos estudos de percepção, foi utilizado amplamente nas padronagens dos tanques, navios e uniformes de guerra. Inicialmente, as formas fragmentadas eram geométricas. O utensílio de guerra é todo revestido dessa estampa a fim de perder seus limites, suas bordas, e se tornar algo difuso com o meio, de tal forma que era difícil reconhecer do que se tratava, precisar sua localização no espaço ou definir a direção em que o veículo se movia. Os estrategistas de guerra queriam exatamente isso, eliminar os contornos das ferramentas bélicas para tornar complicada a sua visualização pelo oponente. Esta tentativa de ilusão de ótica foi chamada *Dazzle Art*, a primeira padronagem de camuflagem militar.

Quem estava nos estúdios de camuflagem durante a guerra eram os artistas plásticos da época. Se era necessário pintar tanques de guerra e navios, fazer protótipos de animais e criar estampas, eram eles os chamados. Considera-se ainda que essa incumbência se apresentava como uma possibilidade para os artistas se absterem dos campos de batalha. A camuflagem militar e sua popularização surgiram a partir do encontro entre os estrategistas de guerra e os homens das artes. Para a criação de uma camuflagem de guerra é preciso que o responsável seja observador e se coloque no lugar do inimigo para analisar onde seu adversário pode atacar. Assim, cada ambiente exige um tipo de camuflagem, tanto para o mar quanto para a terra e o ar. A finalidade é ocultar e enganar o inimigo, sua responsabilidade é funcional, mas ela é acidentalmente estética.

Com o fortalecimento do termo na área militar, a palavra camuflagem deslocou-se para a biologia, fazendo um paralelo com um termo já difundido na área: a mimese. No reino animal, como nos demais, existem dois fatos muito importantes: a evolução e a proliferação da espécie. Mas, para que essa evolução seja bem-sucedida, é preciso muita atenção e cuidado para sobreviver em meio a tanta adversidade. A esse cuidado chamamos adaptação evolutiva.

Adaptação para os biólogos significa, segundo José Amabis (2006), a capacidade que os seres vivos têm de se ajustar ao ambiente, ou seja, transformar-

se ou acomodar-se de acordo com o espaço em que vivem. A adaptação evolutiva aparece nas características de todos os seres vivos, resultando em mais chances de sobreviverem e deixarem descendentes. Ao longo do tempo e das gerações, essas características se aperfeiçoam e se tornam cada vez mais eficientes. Entre os inúmeros exemplos de adaptação que os seres vivos são capazes de realizar estão a camuflagem e o mimetismo.

Assim, os biólogos vão definir mimese como a função de um animal imitar outro animal a fim de iludir algum predador ou facilitar a captura de suas presas; e camuflagem como a função de se tornar parte do ambiente e parecer com algo inanimado para não ser avistado por determinado predador ou para surpreender a presa. A camuflagem é o ato ou efeito de esconder ou disfarçar o corpo do animal através de cores ou desenhos, passando a possuir características que o confundem com o meio onde vive. É possível observar uma grande variedade de exemplos que se camuflam no reino animal, como insetos, répteis, aves, peixes e mamíferos. Em ambas as situações está suposto abarcar predadores e presas visualmente orientados.

A transposição dos seus significados para a arte vem se popularizando no meio acadêmico. A camuflagem, que é discutida no século XXI por autores como Roy R. Behrens (2002), Neil Leach (2006) e Maite Mendéz Baiges (2007; 2016), se refere, sobretudo, a uma expansão dos conceitos de camuflagem militar e de camuflagem biológica e sua conexão com o campo da arte, arquitetura, moda, design e afins. Os três autores defendem que tendo por princípio o momento histórico em que se configura o mundo, com sua intensa mobilidade, onde o indivíduo é nômade, buscando por reafirmações de identidades individuais e coletivas, a realidade atual constitui um incentivo à camuflagem como o elemento que realça a relação com o entorno.

A camuflagem é, ao mesmo tempo, uma fuga às doutrinas do estado-nação e também o modo de se estabelecer nesse próprio estado, é o mecanismo dos indivíduos que possibilita que eles sejam moldados pela sociedade e que também escapem a esse molde, se remodelando de outra maneira. Ela é esse lugar de instabilidade do indivíduo que permite essas transfigurações, conforme cada situação que se apresenta. A camuflagem está entre o verdadeiro e o falso, o claro e o escuro, o encobrimento e a revelação, entre a dúvida da presença e do que se vê. O termo camuflagem está nesse campo incerto e instaura a imprecisão.

Neil Leach é um arquiteto e teórico que já escreveu diversos livros sobre a influência da arquitetura na sociedade e no indivíduo. Denomina camuflagem um determinado modo de estar e experimentar o espaço construído, que seria o de se sentir em casa, de habitar um lugar e, mais do que isso, ser amado. Ou seja, ainda que ele trate de arquitetura, o autor considera que os indivíduos são criaturas resignadas tentando, através de um instinto camaleônico, se adaptar ao ambiente que as cerca. Esse ambiente pode ser composto pela aparência e comportamento das pessoas, pelo espaço físico dos lugares, do tecido urbano das cidades ou da paisagem do interior. O processo de assimilação com o meio é tanto mental quanto físico, logo é natural que na tentativa de serem aceitas, as pessoas tendam a ficar parecidas, e por isso as tendências de moda, TV e cinema, por exemplo, exercem tanta influência na sociedade. Todo esse desejo de adaptação, Leach denominou camuflagem.

Segundo o autor, camuflagem é um processo, ativa uma duração que se realiza em um espaço. É chegar a um lugar desconhecido e, com o passar do tempo e de pequenas ações, torná-lo familiar, se ver como reflexo do espaço: o lugar está em você e você está no lugar. Este contém as características de seu dono e seu dono contém os traços do lugar. Podemos perceber que o sentimento de pertencimento é peça-chave para operar uma conectividade, é como um mecanismo de defesa e proteção.

Não é somente sobre se disfarçar, é algo além, é um meio de se relacionar com o externo, uma mediação entre o eu e o exterior. “Either we ‘play dead’, and become inanimate like our surrounding, or we animate those surroundings, and make them like ourselves”⁵ (LEACH, 2006, p. 11). Como nós e o ambiente estamos conectados a ponto de um influenciar o outro, o autor ressalta que esta relação não está restrita à visualidade:

Camouflage is not restricted to the visual domain. It can be enacted within the domains of the other senses, especially smell and hearing. Perfume is precisely part of the masquerade of self-representation that defines the operations of camouflage. So too is music, which is often used to provide an ambiente setting (LEACH, 2006, p. 241)⁶.

⁵ O trecho correspondente da tradução é: “Ou nos fingimos de morte e nos tornamos inanimados como ambiente ou nós animamos o ambiente que nos cerca e tornamos ele como nós”.

⁶ O trecho correspondente da tradução é: “A camuflagem não está restrita ao domínio visual. Pode ser representada pelos domínios dos outros sentidos, especialmente o olfato e a audição. O perfume é precisamente parte do disfarce da autorrepresentação que define as operações da

O que Leach faz é fundamentar seu conceito de camuflagem a partir de diferentes teorias filosóficas, psicanalíticas e antropológicas, construindo um panorama de proposições que se assemelham de alguma forma. Mas o livro *Camouflage* não se resume ao texto, ele é ricamente ilustrado com as fotografias de Francesca Woodman. O autor conseguiu uma parceria com os pais da artista, que faleceu precocemente aos 22 anos, para poder utilizar suas fotos. As imagens demonstram o tom que Neil Leach pretende dar ao termo, são fotos que tocam na subjetiva presença do corpo sobre a arquitetura, um corpo indeciso que entrega a sua existência ao espaço que habita.

Roy R. Behrens é considerado o maior especialista sobre camuflagem militar e sua relação com a arte moderna, o design e a Gestalt. Seus livros são verdadeiras enciclopédias sobre a história da camuflagem militar e sua difusão para o mundo moderno. O autor nos conduz pelos caminhos que levaram a camuflagem a se tornar tão popular, e a relaciona com a arte, desde o cubismo, passando pela Bauhaus, até os artistas contemporâneos. De fato, para Behrens, a camuflagem é simultaneamente a concepção estética e as estratégias militares criadas a partir da primeira guerra mundial, e, diferentemente dos outros autores, para ele a sua popularização não alterou o seu sentido.

Maite Méndez Baiges é uma pesquisadora espanhola de arte contemporânea. Seu livro *Camuflaje* é integralmente dedicado às relações entre arte contemporânea e camuflagem. Para a autora, se a arte é, em princípio, uma imitação da realidade, isso possibilita um cruzamento entre a arte e os objetivos da técnica militar de camuflagem e, assim, ela argumenta: “El camuflaje ha abierto al arte del siglo XX nuevos campos de investigación que las prácticas contemporáneas continúan explorando” (BAIGES, 2007, p. 59)⁷. A seguir, ela cita os campos de investigação da arte contemporânea que podem ser elaborados tendo a camuflagem como peça chave:

Ocultamientos, deslizamientos de significados, polisemia, ilusión, verosimilitud, trampas y engaños, verdades que se hacen pasar por mentiras y mentiras que se hacen pasar por verdades, [...] fenómenos que

camuflagem. O mesmo acontece com a música, que é frequentemente usada para fornecer um clima para o ambiente”.

⁷ O trecho correspondente da tradução é: “A camuflagem abriu para a arte do século XX novos campos de pesquisa que as práticas contemporâneas continuam explorando”.

revelan que éstos son los elementos propios de la creación artística desde sus orígenes, aunque sea en el periodo de las vanguardias cuando esto, como tantas otras cosas, empieza a convertirse en el argumento mismo de la obra de arte (BAIGES, 2007, p. 45/46)⁸.

Para Baiges, a camuflagem militar surge para a guerra, mas seu apelo visual é tão forte e curioso que ela acaba sendo utilizada em diversas outras áreas, como na arte e na moda. A camuflagem perde sua conotação objetiva e se torna uma criação estética sensível. O livro é ricamente exemplificado, trazendo obras que se utilizam da camuflagem para

[...] plantear cuestiones relativas a la equivalencia entre arte e realidad, para poner de manifiesto el funcionamiento de la institución-arte, para desenmascarar la naturaleza de la representación de la imagen femenina o para revelar los mecanismos inherentes al capitalismo de ficción (BAIGES, 2007, p. 11)⁹.

São inúmeras as definições de camuflagem que a autora descreve, ela perpassa as questões visuais e políticas, considerando todas com a mesma relevância. A camuflagem está nos quadros, nos artistas, no museu, nas ruas, em todo lugar. Assim ela a encara, como um conjunto de estratégias do invisível capaz de dar luz à condição da arte contemporânea hoje. Em 2016, Maitê Baiges publica outro artigo sobre camuflagem e os pintores que trabalhavam em seus estúdios durante as guerras mundiais. Nesse momento a pesquisadora traz outra perspectiva para o seu trabalho, passando a focar o ato artístico e funcional das produções para a guerra como um encontro entre as objetividades pelo que clamavam as vanguardas da época. Ela compara como os artistas conseguiram colocar em prática tais diretrizes através da camuflagem.

[...] el camuflaje reúne dos características que a veces se han considerado incompatibles, la de ser práctico y estético al mismo tiempo, cumpliendo ese papel doble o ambiguo sobre el que pivotarían los debates de prácticamente todos los movimientos de vanguardia de las primeras décadas del siglo (BAIGES, 2016, p. 126)¹⁰.

⁸ O trecho correspondente da tradução é: “Ocultações, deslizamentos de significado, polissemia, ilusão, verossimilhança, logros e enganos, verdades que se fazem passar por mentiras e mentiras que se fazem passar por verdades, [...] fenômenos que revelam que esses são os elementos próprios da criação artística desde suas origens, ainda que seja no período das vanguardas, quando, assim como tantas outras coisas, este processo começa a se transformar no próprio argumento da obra de arte”.

⁹ O trecho correspondente da tradução é: “[...] Estimular questões relativas à equivalência entre arte e realidade, para destacar o funcionamento da instituição de arte, para desmascarar a natureza da representação da imagem feminina ou para revelar o mecanismo inerente do capitalismo de ficção”.

¹⁰ O trecho correspondente da tradução é: “[...] a camuflagem reúne duas características que por vezes foram consideradas incompatíveis, a de ser prático e estético ao mesmo tempo, cumprindo o

A autora enumera oito intenções das vanguardas artísticas modernas que foram alcançadas a partir da camuflagem: arte e prática, o artista que mobiliza e atua na sociedade; arte funcional, a arte que serve para algo; a arte como uma tarefa coletiva; artista pompier trabalhando junto com o artista moderno; as colaborações entre artistas, arquitetos, carpinteiros, todos trabalhando juntos; a não hierarquização ou distinção entre a arte e arte decorativa; uma arte na rua ou nos campos de guerra; uma arte efêmera, sem aspiração à eternidade. Percebemos como diferentes pontos de contato podem ser enumerados nas aproximações entre a camuflagem e as artes. A autora ainda menciona as roupas militares, que também são entendidas não só como um uniforme de proteção, mas também como um símbolo de desumanização e destruição:

Y es que el camuflaje reunía el imperio de lo falso y el engaño con el de lo macabro y lo trágico que entraña ya de por sí una guerra. Ya lo dije antes, los uniformes experimentales, por ejemplo, recordaban demasiado la deshumanización y destrucción del individuo que comportaba la civilización industrial y esa su magnífica manifestación que fue la guerra del 14 (BAIGES, 2016, p. 133)¹¹.

A destruição do indivíduo, não por meio de um uniforme de guerra, mas de uma doença psíquica, nos leva a um outro texto e autor que impulsionaram esta tese. *Mimicry and Legendary Psychasthenia* (CAILLOIS, 2003) aborda a relação de confronto do sujeito com o espaço e seus possíveis processos de desaparecimento. Roger Caillois (2003) repensa as relações entre o organismo e seu ambiente a partir da observação da camuflagem dos insetos.

Quando os estudos sobre a camuflagem biológica se intensificam, percebe-se que os animais que pareciam estar se utilizando deste artifício para a proteção tinham presas orientadas pelo olfato, o que provocou o autor a pensar a camuflagem sem uma finalidade determinada. Dirigindo seus estudos para os seres humanos, ele cita como exemplo *A Tentação de Santo Antônio*, escrita por Gustave Flaubert: o eremita no deserto que, em detrimento de sua situação egoísta de indivíduo

duplo ou ambíguo papel que os debates de praticamente todos os movimentos de vanguarda girariam nas duas primeiras décadas do século XX”.

¹¹ O trecho correspondente da tradução é: “E que a camuflagem reuniu o império do falso e o engano com o do macabro e do trágico que já envolve uma guerra. Como eu disse antes, os uniformes experimentais, por exemplo, lembraram muito da desumanização e destruição do indivíduo que a civilização industrial acarretou e que a sua magnífica manifestação foi a guerra de 14”.

singular, quer se tornar espaço, quer estar em todos os lugares e perder a condição de um, para tanto se isola em uma barraca e, a partir daí, passa a sofrer com alucinações.

Quando o organismo e o meio não são mais estruturas distintas, gerando uma confusão na mente do sujeito, está caracterizada a condição da psicastenia, marcada pela perda da personalidade ao se confundir com o habitat. O termo psicastenia legendária trata da obsessão com o espaço, que seria a desordem na relação entre o organismo e o meio ambiente. Em alguns casos, se apresenta como “I know where I am but I don’t feel that I am where I am”¹², e, em outros, como a “despersonalization through assimilation into space” (CAILLOIS, 2003, p. 100)¹³. Este texto inaugura seus estudos sobre o tema, que reverberaram em muitos outros livros¹⁴ ao longo de sua carreira, destrinchando perspectivas distintas sobre a camuflagem.

Estes autores aqui enumerados são apenas uma amostra de muitos que tentaram traçar relações com a camuflagem. Fica evidente a plasticidade do termo e como cada um engendrou planos diferentes para abordá-lo. A fim de pensar como seria este engendramento na arte contemporânea e emanando uma vontade de torná-lo um conceito para a arte, comecei a compreender meu trabalho como a conceituação estética da camuflagem, mas a partir daí surgiam muitas outras questões.

Sobre elaborar conceitos

Primeiro, se tornou necessário entender o que era e para que servia um conceito. Qual desejo motivava o engendrar em uma possibilidade que, ao mesmo tempo, restringia seu uso, o colocava em uma posição de firmeza, lhe sustentava

¹² O trecho correspondente da tradução é: “Eu sei onde estou mas eu não sinto que eu estou onde estou”.

¹³ O trecho correspondente da tradução é: “Despersonalização através da assimilação do espaço”.

¹⁴ Cf. CAILLOIS, Roger. *Medusa y Cia.: pintura, camuflaje, disfraz y fascinacion en la naturaliza y el hombre*. Barcelona, Editora Seix Barral, 1962 ; e CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1987.

enquanto palavra, lhe dava recheio e o possibilitava torná-lo em pé? Para tanto, foi utilizado o livro de Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é filosofia?* (1992), que trata do objetivo da filosofia, qual seja, criar conceitos. Segundo os autores, essa é a condição necessária para que a filosofia continue existindo.

Para os autores, o conceito nunca é simples, pois é formado por componentes e, ao mesmo tempo que não existe um conceito com todos os componentes, também não existe um conceito com um só componente. Logo, o conceito é uma multiplicidade heterogênea, um conjunto de componentes que, articulados a partir de uma determinada ordem de vizinhança, provocam uma potência. Se um componente é retirado do conceito ou muda de significado, o conceito também muda, portanto seus componentes são inseparáveis. O conceito respinga sempre sobre determinado problema, não é universal, não é possível usá-lo em todas as situações, só deve ser usado para as conjunturas para as quais foi criado. No caso de o problema mudar, então o conceito também mudará.

De acordo com as circunstâncias apresentadas não se deve perguntar para que serve o conceito, mas do que o conceito é capaz. Entender as possibilidades de pulsão do conceito é compreender o que o conceito está apto a realizar face a um problema, já que o conceito não está posto para responder uma questão, mas para criar subterfúgios para essa situação, delinear linhas de fuga que multiplicam o enigma, mas nunca o contestam por completo. Até porque o conceito não é discurso e também não deve servir para descrever algo, ele deve ser experimentado, afinal, o conceito não é encarnado ainda que atue sobre o corpo, é um centro de vibrações que se articula de forma rizomática, isto é, através de desdobramentos, de ramificações, por isso deveria se preferir nessa configuração.

Quando vamos criar um conceito, se é possível a nós realizar esse feito, devemos sempre pensar sobre o nosso tempo, sobre os nossos problemas e as questões que nos atingem. É isso que devemos ter em mente: nossas histórias e nossos devires. Porém, Deleuze e Guattari sabem que os indivíduos continuam a usar conceitos formulados por filósofos muito antigos, e isso não é um problema, se assim ocorre é porque de alguma forma atualizamos esses conceitos que se tornam úteis para nós e ainda podem nos mobilizar para a construção de outros novos. A crítica a um conceito é a percepção de que ele se alterou quando perdeu ou ganhou novos componentes à medida que foi submetido a novos meios.

Diante do impasse sobre a construção de um conceito, optou-se por discutir

as obras a partir da ideia de camuflagem, debater as relações entre as obras e seus territórios de atuação tendo como referencial as intercessões entre o corpo e o espaço habitado, não com a intenção de responder a um problema, mas de desdobrá-lo e potencializá-lo em outras direções.

As metas e as metodologias desviantes

Entre tantos motivos que me levaram a fazer a tese no formato que apresento aqui, consigo pontuar dois que colaboram para explicar tal escolha – por um acaso, tive acesso aos dois no mesmo período. Enquanto lia o livro *Formless* (BOIS e KRAUSS, 1997) assisti à palestra *Work of Art – It is an item of Philosophy? Martin Heidegger's refusal of Aesthetics in support of Philosophy of Art*, de Martin Ross¹⁵. A palestra se inicia com ele dizendo que estava pensando com qual história iria começar, já que esta é uma das formas de conquistar o público.

Vamos à sua história: Ross esteve na abertura da exposição de Martin Kippenberger, em Viena, lugar onde vive, e lá encontrou ao acaso uma antiga amiga, que estava acompanhada de uma artista grega. Sua amiga o apresentou para a artista como um homem que era entendido de artes. Sem hesitar, a artista grega pergunta para Martin se ele era curador, e ela indaga isso em um tom que, segundo o palestrante, denotava um desespero, e apenas com essa simples questão ele percebia que ela trazia um grito no peito de quem procura alguém para se salvar. Não sei como ele conseguiu sentir tanta coisa com uma simples pergunta. Logo, ele respondeu, de forma muito educada, que não era curador porque isto está relacionado ao mercado, ele estuda arte e arte não tem nenhuma relação com o mercado.

A história introduz a questão de que o mercado de arte talvez lide com objetos, mercadorias, mas não arte, pois arte não é uma coisa, um objeto. Para Martins Heidegger (2016) a obra de arte é ser, ou seja, é algo que pulsa na contemporaneidade, no presente, e por isso a questão do tempo também é crucial

¹⁵ A palestra ocorreu no dia 28 de outubro de 2016, no âmbito do Ciclo de Conferências Artes do Colégio, do Doutorado em Arte Contemporânea, na Universidade de Coimbra.

para a compreensão da arte. Neste sentido, ele se opõe à ideia de que a estética lida com objetos, sentença a que chega após a seguinte conclusão: estética é uma ciência. Todas as ciências trabalham com objetos, logo, estética trabalha com objetos. No entanto, isso não seria verdade porque enquanto os outros objetos são tratados de maneira técnica, com medições, verificações, teste etc., as obras de arte não podem compor esta equação. A obra de arte é algo vivo, orgânico, e isso vai ao encontro das ideias de Hélio Oiticica (FAVARETTO apud OITICICA, 1992) e Alberto Carneiro (2007) sobre essa expressividade e vivência cooperativa da obra, no sentido de que existe uma relação mútua e viva entre o espectador e a obra.

A palestra, que durou aproximadamente duas horas, exibiu quatro exemplos de obras de artes. Em todas elas o palestrante induzia uma reflexão sobre o modo de se relacionar com os trabalhos, sublinhando a necessidade do tempo para que tal laços fossem criados. Como incorporar o tempo a uma obra de arte? Ao longo de toda a palestra ele perseguiu o tempo nas obras, afirmou que a interpretação da arte é o que torna ela ser, e essa interpretação se dá a partir do próprio trabalho de arte que se revela. Os quatro aspectos fundamentais são o ser, as correlações, o tempo e a forma; a forma é o fenômeno que acompanha o conteúdo.

Por fim, ele falou sobre a experiência estética nomeada *Experience-at-all*, que consiste na interpretação da obra baseada em uma experiência humana completa. Para que ela exista, precisa não ser planejada, deve se revelar por ela mesma, e claro, você deve estar aberto para tal fato, permitir que as coisas aconteçam. A experiência sempre será individual, mas ao mesmo tempo, sempre será possível compartilhá-la e é nesse compartilhamento que se modelam as ideias e as tornamos expressáveis.

O livro *Formless* confirmava a estrutura da tese. O catálogo funciona como um dicionário no qual cada verbete é encabeçado por uma obra de arte, ou seja, a peça é capaz de definir o que cada termo reverbera. Com esse método os autores trazem uma perspectiva desviante para cada trabalho, o que potencializa suas leituras quando os deslocam das visões já recorrentes.

O trabalho foi estruturado para colocar a camuflagem em uso. A tese parte de onze obras que, a partir de suas narrativas, podem elaborar as ideias da camuflagem. As peças foram tratadas de maneira cautelosa e atenta, procurando respeitar o tempo de cada uma, o tempo que era preciso para desvelá-las, para que elas pudessem de fato criar alguma relação com a camuflagem, para que a ideia

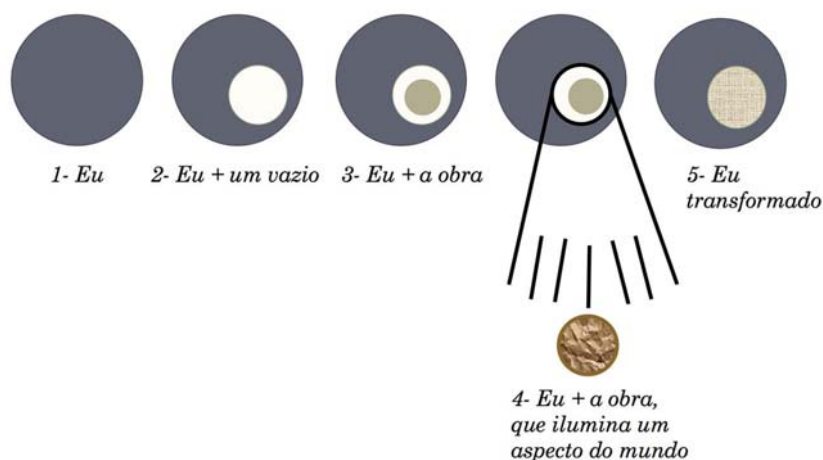
pudesse habitá-las. O projeto foi construir um texto que relacionasse a obra com a camuflagem, mas as peças eram tão vivas em si que às vezes penso que elas conduziam a conversa, me mostravam qual caminho seguir. Mas, aos poucos, eu ia engendrando nelas essas ideias. O que elas ganhavam com isso? Ganhavam um novo aspecto, passavam a iluminar outras esferas e outros campos, elas passavam a dizer mais sobre elas mesmas.

A camuflagem aparece como uma outra perspectiva para repensar a obra e seus alcances, porque o modo como passamos a olhar as obras, perseguindo as atuações de camuflagem, foi uma invenção, uma nova camada, que levou para outros caminhos. Contudo, ainda que com o trabalho acabado, tenho receio das palavras do professor António Pedro Pita¹⁶ sobre não podermos inventar sobre a obra mas sim vê-la como se apresenta. Eu fico com medo de ter inventado, de ter visto o que não existe... Qual a medida entre o que a obra te oferece e o que você inventa? Foi um olhar para si, para o mundo, para as obras atrás da camuflagem, esse modo de se conectar com as coisas, essa vontade de emergir em tudo que aparece, de sentir o ambiente, de ser tocado a tal ponto de perder suas características, de parar de pensar a partir de suas singularidades para entrar em comunhão com o todo, seja o todo qual for.

Ao decidir que a tese se estruturaria a partir das obras, o modo de apreciá-las conduziria o texto sobre cada uma. Esta relação era pautada a partir de Dufrenne (2004) e ilustrada na imagem a seguir, em uma simbiose com a obra, o sujeito que precisa ter uma abertura para se vincular às coisas do mundo, senão a experiência não pode ocorrer. Depois, a integração com a peça, o reflexo do sujeito inserido na obra que possibilita a ele pensar a partir dela. Essa comunhão ilumina algum aspecto do mundo, que será visto a partir da obra, e por fim, um sujeito que é transformado a partir desta vivência.

¹⁶ Proferido durante suas aulas de Estética na Universidade Coimbra, no ano letivo de 2016/2017.

Figura 1 - Esquema para experiência artística



Fonte: O autor, 2017.

Elaborar como a camuflagem pode contribuir para a arte me levava a muitos caminhos tortuosos. O sentido literal de camuflagem ia sendo deixado de lado em nome da pluralidade de conexões com o espaço que eram criadas. Entendi este fato muito mais como uma sensação do que como uma visualidade. Muitos artistas trabalham com o que poderíamos chamar de uma camuflagem “literal”, que significa pintar o corpo ou vestir um traje igual ao ambiente e se fotografar neste espaço¹⁷. Porém, eu sentia que estas obras não me motivavam a desenvolver minhas ideias a partir delas, ainda que algumas tivessem enorme potencial. As ideias de camuflagem eram mais instigantes quando vinham de trabalhos que não a mostravam de forma tão óbvia.

Mais do que isso, as obras foram chegando e se reunindo em volta da pesquisa em um percurso orgânico. O objetivo era escolher peças que não faziam parte de um léxico já consagrado de exemplos da arte contemporânea, abrindo espaço para reflexões ainda não calcificadas. Além disso, a área de concentração do programa da pós-graduação, Arte e Cultura Contemporânea, permitia que os trabalhos fossem novos, recentes e de artistas em produção. A cada relação estabelecida, me comovia o modo como contavam histórias. Havia um motivo mais ou menos claro para escolher uma obra, sua relação centrada nos espaços, a maleabilidade do corpo ao encarar desafios, mas era no momento da construção do texto que elas pareciam levar para os mais distantes lugares, apresentando uma

¹⁷ Cf. Lenhdorff & Trülzsch em Grotto, 2007 ou Ángeles Agrela, Camuflaje: Verde, 1999.

amplitude que nem sabia se era capaz de absorver e refletir. Também tive muito medo de que as obras conduzissem para outros caminhos, que ao final cada uma tratasse de coisas muito distintas, não sendo possível encontrar nenhum fio condutor que tornasse o trabalho um só.

As obras e os textos da tese

A tese é formada por nove textos independentes que podem ser lidos em qualquer ordem. Cada texto aborda um artista e uma obra, em alguns casos duas obras, mas do mesmo artista. Três destes textos tratam de obras realizadas por mim, refletindo também sobre o processo a partir do próprio fazer. Cada obra, além de abordar a camuflagem de forma autônoma, também está envolvida em uma série de narrativas contextuais que podem variar entre a história do artista, da sua elaboração, seu formato e conteúdo, da resposta dos espectadores, dos lugares de circulação da obra, enfim, distintas linhas podem ser traçadas para abordar uma peça. Procuramos então elencar as essências para a compreensão da peça e sua relação com a camuflagem.

Os textos se conectam de diversas formas e talvez eles até se repitam em alguns momentos, pois possuem interseções que os ligam em rede, uma conexão rizomática, que vincula todos os textos a procura de reverberar as práticas da camuflagem. Houve textos em que a obra desaguava uma narrativa e, às vezes, ela era um componente deste percurso, uma parte desta história. É um pouco sobre o modo como podemos nos vincular às coisas, como elas passam a fazer parte da trajetória. Em algumas vezes, elas se encaixam em uma história que já está começada, em outras, começam sua própria trama; em umas, mantêm uma presença viva ao longo de todas as partes, como se tivesse presente em cada página, em outras, ela é um componente, ligada aos que a cercam.

As obras foram se arranjando, em um primeiro momento, pelo espaço que habitavam. Estes espaços foram escolhidos ao mesmo tempo que as obras iam sendo selecionadas. Agora, ao confrontá-los nesta introdução, fica claro que são lugares para mim muito familiares, por morar no Rio de Janeiro, contemplado com a pluralidade da cidade, com a beira do oceano e uma das maiores florestas urbanas

do mundo. Todos possuem um potencial de transfiguração latente e presenciam distintos modos de camuflagem.

A cidade trazia o lixo como elemento fértil para a aformidade, um resíduo aberto para a possibilidade de ser, o encontro com a materialidade. Um campo fértil para se camuflar, o lugar onde ninguém se conhece. Perder-se na multidão. Enquanto os mares trazem o esquecimento, já não mais se lembra quem se é, é o nomadismo do espaço liso, que deixa que a nossa alma nos escape vagando pela imensidão. Por fim, a floresta, o espaço ambíguo do encantamento, tanto a morte quanto a vida, lugar primeiro da camuflagem, pronto a realizar a fusão. O trabalho vai da cidade à floresta, pensando os ciclos que perpassam ou objetivam a indiferenciação.

Sentimos prazer e proteção quando o corpo descobre sua ressonância no espaço. Quando experimentamos uma estrutura, inconscientemente imitamos sua configuração com nossos ossos e músculos: o fluxo agradável e animado de uma música é inconscientemente transformado em sensações corporais, a composição de uma pintura abstrata é experimentada como tensões no sistema muscular, e as estruturas de um prédio são inconscientemente imitadas e compreendidas pelo esqueleto. Sem saber, realizamos com nosso corpo a tarefa da coluna ou da abóbada. “O tijolo quer se transformar em um arco”, disse Louis Kahn, e essa metamorfose se dá mediante a capacidade mimética do nosso corpo (PALLASMAA, 2011, p. 63).

Cada texto é nomeado com a obra ou a exposição a que ele se refere. Apesar de todas tratarem da camuflagem, cada um possui suas próprias especificidades. O trabalho do artista Fernando Codeço foi o primeiro a ser selecionado, creio que o que me impressionou foi a performance da garimpeira Ciganinha, que assisti na abertura de sua exposição. Na época, eu estava pesquisando os catadores de lixo e me pareceu que esta peça devia estar aqui, e pelos caminhos da escrita eu acabei apresentando os dois trabalhos da exposição. As obras engendravam o mesmo performar ao abordar o outro, se passar pelo outro para pertencer aos territórios e vivenciar a cidade de forma visceral. A vontade de se camuflar na cidade é tanta que o artista se abre para aqueles que vivem em todo o seu fervor.

Todos os trabalhos feitos por mim e apresentados nesta tese foram realizados durante estes quatro anos. O trabalho *Elogio do Homem* surge a partir da demanda da disciplina ministrada pela professora Cristina Salgado. As imagens dos políticos impressas em banners, usadas na obra, foram todas coletadas ao percorrer as ruas a pé, de bicicleta ou de carro, esta ação me remetia à catação de lixo que é feita de forma informal e a qual assistimos diariamente. A partir disto, passei a pesquisar o

lixo e seus catadores procurando entender como essas vivências os conectavam ao lixo e a cidade.

As fotografias do projeto *Dakar/Berlim* estabelecem uma tripla relação com elementos presentes na pesquisa. O primeiro seria a presença do mar como elo entre as duas nações e o elo estabelecido pelos artistas a partir do mar. O segundo seria, a partir do mar, pensar as pessoas como massa, no sentido das massas de pessoas que configuram um país, um estado ou uma crise migratória. E o terceiro seria entender como estes fluxos entre o mar e a massa interagem através da indiferenciação a partir da camuflagem.

Contramão é o texto que abarca objetivamente o modo como as roupas entram no jogo da camuflagem e da indiferenciação. Como sou graduada em moda e professora de moda, este aspecto não poderia passar despercebido nesta tese, eu precisava mencioná-lo uma vez que, de certa forma, foi ele que me conduziu até aqui. Neste texto eu trato das dimensões subjetivas da roupa e como ela é capaz de engendrar tantos discursos desviantes. A moda também não podia deixar de aparecer, já que sua existência é assim um pouco pautada na lógica da camuflagem. “Indeed, the growing use of camouflage combat clothing within the fashion industry reveals not only that camouflage can be a lindo f clothing, but also clothing can itself be a kind of camouflage” (LEACH, 2006, p. 240)¹⁸.

Observar a foto de *Horizonte Professor* toca-nos pela simplicidade da cena, pela potência da inscrição de uma fileira de carteiras escolares na beira da praia. Ao trabalhar com paisagens naturais e festejar os 86 milhões de anos de uma ilha, o coletivo Residência Artística Móvel procurava repensar os modos de experienciar os espaços. Propondo viagens que os aproximam dos locais ao se deslocar de bicicleta, o coletivo abarca uma outra forma de se relacionar com os territórios.

O contato com as obras de Ayrson Heráclito ocorreu de forma gradativa e isto tem a ver com o crescimento do seu trabalho nos últimos anos. Entre os artistas escolhidos para a tese, ele foge um pouco à tentativa de selecionar os que não figuram como exemplos supra discutidos em textos e livros de artes. Sua produção, ainda em atividade, me fez optar por tais obras. O trabalho se configura como um ritual que, por meio da camuflagem, aciona o indiferenciado em busca da cura, sua

¹⁸ O trecho correspondente da tradução é: “A crescente utilização do vestuário de camuflagem na indústria da moda revela não só que a camuflagem pode ser uma roupa bonita, mas também que a roupa pode ser uma espécie de camuflagem”.

relação com a pele e com a arquitetura através de seu trabalho religioso revelava este caminho.

Ter assistido à mesa redonda *Como habitar as ruínas do Corpo?*, no Centro Municipal Hélio Oiticica, em 2016, da qual a Sara Panamby fazia parte, me trouxe segurança sobre a escolha de sua obra. Em sua fala, ela passou o filme *Estamira* (2004) e leu o livro da Carolina de Jesus (1993), referências que eu estava estudando, o que me fez entender que seu trabalho passava por essa mesma lógica. Além disso, eu tinha empatia pela forma como ela virava um animal da floresta, tangenciando as ideias de camuflagem. Ao escolher ser urubu, a artista conseguia conectar o lixo à natureza. Ao realizar performances extremas com o corpo, ela se utilizava da transgressão para habitar o indiferenciado, que a aproximava da morte. Seu trabalho se apresenta como a forma mais radical de camuflagem da tese.

Às vezes, a ideia de camuflagem me parecia como possibilidade para pensar a própria experiência estética, e foi a partir desta ideia que Alberto Carneiro passou a figurar entre os artistas selecionados. Ele é o mais velho do grupo e representa o tempo que passei em Portugal, durante o qual fiz o meu estágio sanduíche, tendo o conhecido em uma exposição. Ao me deparar com a obra, ficou claro que ela estaria em meu trabalho, talvez seja aquela que traga a camuflagem de forma mais literal ao colocar seu corpo nu diante das árvores.

Por último, apresento a construção da peça *Encruzilhada*, que encerra esta tese. Este texto difere dos demais pois enfoca o percurso diário envolvido na produção da obra, cada ideia e situação do fazer é descrita. A instalação foi majoritariamente realizada após a escrita dos textos. A peça carrega um pouco de todos os devaneios, mas não surge como resultado de um texto ou processo, ela possui sua própria autonomia, circulando pelos mesmos pontos, pois estes habitam o nosso corpo.

Durante a tese, procurou-se uma escrita que tangesse a ambiguidade poética e artística, trazendo planos difusos de modo que até as palavras mais calcificadas pudessem ser diluídas no mar de vozes, tentando escapar das próprias convicções e forçando a pluralidade de significados do texto. Os temas são abordados a partir de vivências pessoais e leituras teóricas aliadas a uma metodologia que relaciona vozes dissonantes e não hierarquiza as fontes de pesquisa. Por meio das obras desenvolve-se uma narrativa que explora a relação do sujeito com o espaço.

Estamos arrumando as coisas para partir, precisamos estar atentos aos pormenores para não nos esquecermos de nada quando deixarmos a viela e formos para fora. Passaremos pela travessa, cruzaremos a rua, descenderemos pela avenida, desembocaremos na praia, submergiremos no mar até chegar à floresta; de lá, descenderemos o despenhadeiro para aportarmos no beco. Na trajetória espera-se que as imprevisibilidades do percurso tomem conta de nós e, por nossas escolhas, o fim seja outro, porque estamos entrando no caminho, prontos para sermos modificados a todo instante, para que cada tropeço gere uma dúvida que possibilite repensar o trajeto.

1 VÊNUS NOS ESPELHOS

Um dos primeiros momentos que tive com Fernando Codeço a conversar sobre o seu trabalho foi quando ele me chamou para fazer um traje, uma espécie de roupa-mundo. A ideia era construir uma veste de acetado ou algum tipo de plástico transparente no qual ele passaria cola por toda sua superfície externa e sairia para a rua vestindo a peça. A princípio sua pele estaria visível, mas conforme ele fosse caminhando, o contato com a rua deveria preencher todo o traje; seus fragmentos e restos, como panfletos, descartáveis, folhas secas e poeira que toda rua tem, se instaurariam de forma definitiva em sua roupa e ele, de certa forma, também se tornaria rua.

Codeço queria fazer uma membrana externa que pudesse articular seu desejo de ser rua de forma material e concreta, tornando visíveis as modificações a que estamos sujeitos quando transitamos em espaços viscerais de conexão. Ao final do experimento, ele próprio seria o resultado desta incorporação que ocorre quando passamos e interagimos com os trajetos urbanos. Tanto as materialidades quanto as imaterialidades e suas ordens mais subjetivas presentes nas vias públicas permaneceriam na roupa através dos fragmentos que acidentalmente se chocariam com a superfície plástica colante durante o passeio pela cidade.

Como o andar e sua conseqüente interação com a rua favorece a construção de outros corpos em nós? Todas as singularidades, desde as pessoas, passando pela arquitetura, encontrando com os mais diversos elementos e inclusive os lixos, registram em nós traços que complexificam quem nós somos. Aqueles que passearam descalços tinham a ideia de que os pés contaminados de rua trariam para seus corpos uma noção que, muitas vezes, é inalcançada pelo movimento acelerado das cidades, mas que Hélio Oiticica e Alberto Carneiro reconhecem a importância para o trabalho de arte:

[...] eu senti que eram como uma representação de você sair da praia de pés molhados, atravessando a avenida, vendo os carros passarem, para entrar no Méridien e apreciar a exposição já ocorrida. [...] Quando eu proponho que uma pessoa ande dentro de um penetrável cheio d'água ou pedrinhas quer dizer que na verdade eu estou sintetizando minha descoberta da rua através do andar, é uma descoberta assim do espaço urbano através do detalhe do andar (OITICICA apud FAVARETTO, 1992, p. 219 e 224).

É curioso porque uma das práticas semanais que eu tinha relativamente a Londres era andar descalço na cidade, foi uma experiência por exemplo única para mim relativamente a apreciação da cidade. Eu considero que os lugares onde eu fiz as minhas aprendizagens são indissociáveis de mim mesmo e fazem parte exatamente da estruturação do meu esquema corporal (CARNEIRO, 2008)¹⁹.

Os dois artistas estabelecem o toque da sola do pé com o chão da rua como dispositivos sensíveis para problematizarem suas experiências na cidade e seu contato com estas dimensões, que permanecem traçados em algum *lugar* do esquema corporal. Estas experiências se identificam com os escritos de Paola Jacques (2008), a partir de um extenso caminho sobre os que se debruçaram a propósito das relações corporais estabelecidas no espaço urbano. A pensadora nomeia esta relação de corpografia como as marcas que a rua instaura em nós, tensões que se articulam em nossos corpos, que são irreversíveis, criando pessoas que são frutos da rua, pessoas que são rua.

A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de corpografia urbana. A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente (JACQUES, 2008).

A errância seria uma das vias para instaurar as corpografias, ela pressupõe um andar lento, uma desorientação e uma corporeidade. Ao retornar para o trabalho de Codeço, percebemos que ele faz parte de uma longa trajetória de artistas e pensadores que tencionaram vínculos mais viscerais com a cidade ao adotar uma espécie de deambulação pelas ruas e estar aberto a todos os tipos de encontro, com pessoas ou com objetos, com o novo ou com as sobras. A performance para o uso da roupa-mundo provavelmente se fez valer destas técnicas, um andar desnortado, com passos vagarosos, em busca de um contato mais profundo com o meio urbano.

Codeço via em seu trabalho uma forma sintética da camuflagem, um modo de se tornar uma fusão de elementos urbanos ou pelo menos experimentar a potência da superficialidade e da aparência da cidade. Um traje como os primeiros uniformes militares camuflados, nos quais uma variedade de vegetações era colada às roupas

¹⁹ Transcrição da fala de Alberto Carneiro no filme *Difícilmente o que habita perto da origem abandona o lugar*, 2008.

de guerra para que os mesmos se passassem por plantas e se tornassem parte imprescindível do local, a ponto de não serem mais notados e distinguíveis.

Talvez por motivos técnicos, como a cola ter secado antes da hora ou não ser forte o suficiente para reter na superfície do plástico os materiais, o trabalho não funcionou. Codeço voltou para sua casa com uma sensação de vazio, tantos anos experimentando a rua, querendo conter em si o movimento na sua forma mais intensa, querendo sê-la, objetivando se indiferenciar ao se contagiar deste fluxo tão pulsante, conturbado e rico, não tinha funcionado como ele previa.

Contudo, creio que algo ficou muito explícito, as contaminações da rua talvez não apareçam assim de forma tão clara e superficial para produzirmos esta questão em nós. Para tornarmos viva esta relação é necessário que nos engendremos nela de outra forma, ou pelo menos, no caso do artista, colar a superficialidade em seu corpo não seria a via para se entrar em processo de incorporação com a rua.

Os dois trabalhos de Codeço que apresento aqui, *Olympias* (2013-2016) e *Ciganinha: a mãe do garimpo* (2013-2016), mostram um pouco deste percurso do artista em se tornar rua, em se contaminar com seus habitantes de várias formas, e por desviantes vias reter isso dentro de si. Estas obras revelam o desejo de Codeço de ser outros, de ser uma multidão e contrapor-se à massa homogênea que também habita as ruas.

Ele entende a rua não como um suporte para seus trabalhos, mas como um meio para a produção de sentidos. É lá que suas experiências se tornaram propulsão para a construção de seus trabalhos, gerados a partir do encontro com pessoas que as habitam em forma de resistência. Não um outro, diferente, subjugado – como Hal Foster (1996) nos provoca ao falar da incômoda maneira como artistas que pretendem fazer trabalhos em comunidades interagem com elas – , mas pessoas escolhidas por ele para apresentarem uma outra dimensão deste espaço em busca de um caminho sensível da arte. As aproximações entre a antropologia e a arte são percebidas pelo modo como Codeço constrói seu trabalho: ao pesquisar sobre os habitantes da rua, ele ultrapassa suas aparências para se dedicar aos vínculos que se estabelecem nas vias públicas.

Os trabalhos falam de contaminação e pluralidade, do desejo de deixar o artista centralizador de fora e se submeter aos movimentos da cidade ao compartilhar com o outro os modos de fazer e experimentar arte, ainda que a ideia do artista clássico reapareça em alguns momentos, como será abordado a seguir.

Vale lembrar que o artista já habita este lugar do entre, tendo em vista que possui uma formação em teatro, com foco em performance, sem deixar de lado os registros feitos a partir do desenho e da gravura. O que se vê é uma mistura de técnicas para dar conta de todas as experiências às quais ele se submete, formas distintas de ecoar suas vivências evidenciando suas pluralidades.

Os trabalhos *Olympias* e *Ciganinha: a mãe do garimpo* partem da premissa do encontro, que está submetido às movimentações dos locais que percorrem as suas protagonistas. O modo como elas se configuram e se relacionam abre para o embate e o artista corre atrás disso, é ele que se coloca na frente dos outros em busca do confronto. É, ao mesmo tempo, um gesto casual, uma curiosidade, mas também uma pesquisa elaborada que persegue o fora. Como o encontro pode modelar a pesquisa? Como ele pode guiar o caminho do sensível? Por que é preciso o choque para que a obra se realize?

Esses trabalhos, apresentados em conjuntos na exposição *Vênus nos Espelhos*, na Galeria Índica, entre abril e maio de 2016, destacam o modo como a construção e a própria obra só são possíveis com a contribuição daquelas que são interpeladas pelo artista. E estas são pessoas que potencializam os lugares onde habitam, tipos da rua que vivem para a rua – sem elas a rua seria outra, e não esta que é com a sua presença.

O artista age, de acordo com o etnógrafo Hal Foster, compreendendo as aproximações entre a arte e a antropologia. Segundo o teórico, muitas razões levaram a arte a avizinhar-se da antropologia, sendo possível observar as aproximações nestas obras. Entre elas está a dimensão da arte que é sincrônica e horizontal e permite eventos sociais. Não que a arte não tenha sido social ao longo de sua história, mas aqui ultrapassamos o retratar para estabelecer outras formas de vínculo. Os enlaces criados entre o pintor e seu modelo – até então estavam omitidos porque se fixavam nos registros e retratos, deixando de lado os percursos que levaram ao encontro – passam a fazer parte da obra.

A ligação entre o artista e o retratado deveria ser lida apenas nas entrelinhas, ou, passado algum tempo, ser uma função dos próprios historiadores de arte. Agora o artista inclui em seu trabalho este processo e elo, deixando claro que este constitui tanta importância quanto o desenho final. Codeço sai à rua para conhecer pessoas, ele está preocupado com uma pesquisa, aqui sensível e artística, que perpassa a interação direta e informal com o grupo escolhido. Sem se prender a metodologias

elaboradas, o artista vive os casos que ela favorece.

1.1 *Olympias*

‘Seu segredo ignorado por todos e até pelo espelho’

Linn da Quebrada

Começo com *Olympias*, trabalho principal da exposição que ocupou todo o pequeno espaço da Galeria Índica, já que a outra obra estava situada do lado de fora da galeria. Seu título já nos remete à história da arte, diretamente ao início da arte moderna, à Manet e seu quadro²⁰ baseado em Ticiano, Goya e outros mestres.

Este quadro representa por si só ambiguidades latentes da arte: por um lado Manet copiando os grandes mestres, trabalhando o nu feminino em uma pintura que suscita uma experiência da arte clássica, na qual a beleza do corpo é exaltada na precisão dos traços do pintor, o elogio da beleza apolínea, a composição equilibrada que emoldura a protagonista; por outro, a ousadia moderna – a protagonista, que ganha *status* de nobre e choca a sociedade ao receber de seu amante um arranjo de flores trazido por uma ama negra, enfrenta seus espectadores com um olhar direto, os poucos adereços que utiliza a contextualizam como prostituta e seu nome remete ao nome dado às cortesãs da época e à cidade grega, local da difusão do conceito clássico de beleza.

²⁰ Manet, *Olympia*, 1863.

Figura 2 – Fernando Codeço, Olympias, 2013-2016



Fonte: <https://fernandocodeco.wordpress.com/2017/02/15/venus-nos-espelhos/>

A obra recebeu inúmeras críticas por colocar uma prostituta em um lugar de destaque como o das deusas gregas, exaustivamente representadas nuas. A escolha do título de Codeço já nos remete ao campo ambíguo que estamos adentrando ao nos relacionarmos com o seu trabalho, inspirado pelos grandes mestres ele ainda os consegue transgredir de forma original. Novamente identifico aqui Hal Foster e sua ideia de como todos os neomovimentos são necrófilos. O artista retoma as ideias do pintor clássico e da caixa obscura mas os reverte, matando-os para tornar signo e ressignificar na contemporaneidade, sem por isso deixar de trazer na bagagem suas referências.

Como um artista viajante do final do século XIX, ele parte para desenhar a rua na rua. Assim como gerações anteriores se preocuparam em registrar a pluralidade encontrada nas vias em regiões movimentadas da cidade, Codeço percorre o mesmo caminho. As escolhas do artista perpassam a tradição do artista boêmio, estar em contato com aquilo que é desviante na sociedade, se identificar com aqueles que não se enquadram socialmente, buscar suas referências em lugares renegados. O artista muitas vezes faz parte deste mesmo local, pois em muitos dos casos, tanto sua personalidade quanto seus hábitos o fazem muito mais próximo desta realidade do que de outras socialmente mais privilegiadas, ou mesmo pelo fato de não conseguir harmonizar-se em outros circuitos da cidade.

Aos seus olhos, são as travestis que primeiro lhe chamam atenção. Ao

percorrer diariamente os bairros da Glória e da Lapa²¹ no Rio de Janeiro, ele as conhece pelo olhar habitual, o movimento de vai e vem dele e delas abre para uma experiência, para um lugar do encontro. Um longo percurso das vanguardas até a arte contemporânea que “iria fazer da experiência artística uma experimentação do movimento, ou do movimentar-se, ou ainda do deslocamento e da ação” (PIRES, 2007, p. 59). Ainda que ele as encontre paradas nas ruas a espera de clientes, nada melhor do que abordar alguém que aguarda. Por vezes se incomodam, o contato com Codeço pode impedir alguma transação, afinal estão trabalhando. Seus corpos estão sendo oferecidos aos passantes e elas se exibem sem ter certeza dos futuros incertos que tais encontros podem causar. Para abeirar-se, ele usa a capa de ser artista, a capa de ser pesquisador como uma desculpa para entrar em diálogo. Por que outras razões ele iria falar com elas? Ele quer propor outras relações com estas que o fascinam, e esta troca passará por uma experiência estética que envolverá os dois por instantes ou até horas.

Ao abordá-las, ele entra em jogo com elas, é esta ligação que move o artista. Mulheres de proporções exageradas que tencionam a sexualidade e a reverberam por todo bairro, por toda a cidade, podem ser notadas a quilômetros de distâncias, e ao que tudo indica, é o que elas desejam, já que ambicionam o *status* de diva. São corpos que de dia são velados na cidade, escondidos, camuflados, mas que à noite, na madrugada, podem ativar suas potencialidades de forma mais exuberante sem que sejam tão incomodadas, sem tantos olhares repressivos.

O corpo da travesti é construído por ela de maneira violenta, principalmente as que estão nos lugares onde o artista escolhe para encontrá-las. Seus corpos procuram seguir linhas femininas, mas temos a sensação de que elas o ultrapassam. A aparência é essencial para que as travestis se entendam como travesti, e não é apenas sobre se vestir de mulher, mas trazer no corpo as marcas do feminino sem por isso abdicar do seu pênis, ou até da sua posição masculina em determinadas situações. A travesti se coloca em uma posição relacional, nem homem nem mulher, os acontecimentos guiarão suas condutas, ora macho, ora fêmea (PELÚCIO, 2004).

Ao refletirmos sobre a condição de travesti trazida por Codeço, estamos a volta de como a nossa aparência constitui o nosso primeiro modo de nos

²¹ Bairros da área central do município do Rio de Janeiro, popularmente conhecidos pela vida noturna.

relacionarmos com os outros. Se me sinto diferente do que e de como sou socialmente definida e quero que os outros me vejam tal como desejo, eu preciso atuar no meu corpo para que isso seja possível. Para as travestis, a feminilidade deve se tornar evidente por meio, por exemplo, das curvas. Elas camuflam tudo de masculino que há nelas, seja pelos silicones injetados, pela maquiagem, pela depilação e até mesmo pelo modo de esconder o pênis, para que o feminino se evidencie e elas sejam vistas como divas. Procuram incessantemente achar um corpo pessoal, não porque é único ou especial, mas um corpo que se encaixe nas expectativas e dê conta das ações às quais pretende submetê-lo. O corpo se torna um campo de experimentações para que suas ideias e seus ideais de beleza possam ser postos em prática quase que de maneira definitiva, se não fossem os precários métodos aos quais elas se submetem.

Seus corpos guardam em si um hibridismo que as coloca em uma posição difusa na qual as barreiras ainda tão rígidas que dividem os dois sexos são quebradas. Trabalhando com elementos femininos e masculinos, elas são o impreciso que tencionam para o indiferenciado ao abarcar os dois. Sem conseguir compreender, muitos ainda as classificam como abjetas, ao mesmo tempo que as desejam.

Circulam pela madrugada podendo ser destratadas pelos seus próprios clientes. Esta situação deveria parecer controversa, mas retrata como o machismo pode vincular em um mesmo corpo processos de desejo e crueldade. Porém, as travestis resistem a favor de sua singularidade e sexualidade, ser travesti é uma luta que passa por uma autoconstrução que rejeita determinismos naturais e pensa o corpo como resposta da sua subjetividade, podendo ser moldado e ressignificado à sua maneira. “A desobediência pensada aqui como uma posição política a favor da afirmação dos processos de singularização e diferença” (PIRES, 2007, p. 324).

Larissa Pelúcio (2004), em sua extensa pesquisa sobre o universo das travestis que possuem como profissão a prostituição, nos conta sobre a profunda relação que se estabelece entre elas e a rua, “seguido pelo necessário apego ao universo da rua, onde encontram formas de sobrevivência e aprendem ou potencializam seu processo de transformação” (PELÚCIO, 2004, p. 136). A rua se torna um lugar de autoafirmação, na qual suas potências são acionadas, sentimentos de conforto e dominação vão surgindo nelas conforme o tempo vai passando e a segurança se alastrando pelo seu corpo.

O trabalho de Codeço aparece como uma homenagem, afirma o papel de musa que elas exercem, mulheres inspiradoras que tocam o artista, e este sai em busca de retratá-las, almejando vivenciar o fervor afirmativo que elas são simplesmente por seguirem seus anseios e vontades. *Olympias* é feita a partir do processo, denominado por ele, *desenhos de campo* ou *a mendicância da imagem*, em que o artista perambula pela cidade à procura de suas modelos para desenhar. A técnica usada por Codeço faz referência as câmaras obscuras dos artistas clássicos, apontando novamente para a presença da história da arte em seu trabalho.

O artista caminha pelas ruas munido de um espelho, que as vezes é de corpo inteiro ou em outras ocasiões se acomoda em uma prancheta, folhas de acetato transparente e canetinhas. As travestis que aceitam passar pelo processo olham para o espelho, elas não encaram o artista, mas o espelho. Elas escolhem a pose, a expressão do rosto, conforme melhor se veem. Codeço desenha sobre o acetado, que está apoiado no espelho, e este desenho é o próprio caminho percorrido pelo artista: as linhas difusas, contínuas e orgânicas que vemos são os trajetos dele pela cidade, que acompanham as silhuetas das travestis que ele retrata.

Vemo-nos diante de interseções. A ação que se instaura entre a calçada e o asfalto cruza diferentes perspectivas a partir do oscilante traço de Codeço sobre a imagem refletida da travesti. O artista não trabalha com a imagem da travesti, mas com a imagem da imagem da travesti ao se contemplar no espelho. Ao se posicionar em frente ao espelho a travesti está diante da sua obra, ela contempla o seu trabalho árduo de construção de uma exterioridade que molda seus anseios mais subjetivos, ainda que nenhuma imagem seja capaz de refletir tal elaboração.

O reflexo da travesti no espelho, o modo como ela se olha e se encara, permite que o artista não marque a sua mirada nela, ele não impõe a ela seu olhar de homem, pelo contrário, ele trabalha com o modo como ela se vê, como ela se deslumbra com sua própria beleza, como cresce ao se confrontar com seu reflexo, imagem esta que ela mesmo criou, com tanta garra e resistência. O artista, ao trabalhar com os reflexos das travestis, se posiciona menos como homem que as deseja e mais como aquele que busca experienciar este lugar de autoafirmação a partir de um corpo pulsante. Ele ambiciona presenciar esta ação para poder sentir, mesmo que por refração, o que reverbera de uma travesti diante do espelho.

“A única inscrição possível reside no encontro. A inscrição é o resíduo do

trajeto, é o trajeto do trajeto no corpo” (PIRES, 2007, p. 256). O desenho é a inscrição desse encontro, do encontro da travesti com o espelho, através do registro do artista. Seu desenho é o registro da contemplação da travesti sobre o seu próprio corpo. Ao desenhar, Codeço olha para o espelho, lá ele vê a sobreposição de imagens: vê sua diva, se vê ao canto e vê os traços se formando. O artista as registra na rua, à noite, no lugar de afirmação, luta e sobrevivência desta existência incendiária.

Optando por participar desta atividade quase íntima com aquele que se põe diante do seu reflexo, Codeço nos abre para um desejo dele de tentar ser incorporado nessa mirada, ele busca fazer parte, em alguma dimensão, das múltiplas refrações que reverberam deste ato. Em determinadas situações, quando tem abertura, a modelo se torna também desenhista e troca de papel com o artista, que agora participa no lugar do observado. Munida dos materiais, ela se deixa levar pelos encontros da rua. Aqui reafirma-se mais uma vez o jogo horizontal que o artista se propõe: ao mesmo tempo em que quer se passar por elas, oferta, caso elas tenham interesse, a possibilidade de desfrutar do que é ser desenhista também.

Codeço remexe as camadas da cidade para entender melhor seu desenho, suas paixões e seus habitantes. Vivenciando o seu mistério a partir do seu traço indeciso. “Todo traço é índice de um corpo e no traço todo o corpo desenha. De que modo o pensamento, a percepção, a postura, as emoções modificam o desenho?” (CODEÇO, 2018)²².

Codeço quer ampliar o seu desenho a partir de sua rearticulação com o mundo. O risco é expandido a partir do momento que se relaciona, que interage com o outro e suas emoções. Existe uma vontade de transpor este traço para o espaço, de não limitá-lo ao papel e ao ateliê. Ao desenhar na rua, sobre um espelho, à noite, sobre os reflexos das suas musas, o artista combina uma pluralidade de variáveis que serão incorporadas às suas linhas. Ele quer abarcar o mundo com o seu traço, ele quer ter certeza que o seu desenho está vivo, e que ele é afetado a todo instante pelas contingências do meio. Ele é transformado a partir do toque e toca, transformando ao rabiscar sobre o espelho. Desenhar aqui é a chave para a sua

²² A frase fazia parte de um anúncio de um curso de desenho que o artista lecionaria em 2018, divulgado através da rede social Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1377093979042071/?active_tab=about> . Acesso em: 12 de ago. 2018.

inscrição, é ao mesmo tempo o processo e o resultado destas relações. É um desenho infestado, é um desenho contaminado, é um desenho presente.

Na montagem da exposição, em uma das paredes, os desenhos estão dispostos tal como o artista os desenha. Lado a lado, em cima e embaixo os módulos se repetem, eles são compostos de uma sobreposição de prancheta, espelho e o acetado por cima, onde estão os traços. Na parede ao lado, perpendicular à composição, uma projeção exhibe o artista em ação, documentado por meio de filmes e fotos. Ao primeiro olhar, constatamos que temos o processo e o resultado convivendo, porém, estes dois *status* se diluem quando estão imbricados um no outro, e perdemos então este fio temporal. Já que nos espelhos podemos ver Codeço refletido, ele desenha, conversa com suas musas e anda munido de suas ferramentas. Sobre ele está seu próprio traçado oscilante, confirmando que os registros da presença das retratadas estão em seu corpo.

Figura 3 – Fernando Codeço, Olympias, 2013 – 2016, Galeria Índica, 2016



Fonte: <https://fernandocodeco.wordpress.com/2017/02/15/venus-nos-espelhos/>

Essa sobreposição de camadas propõe uma estética que relaciona indivíduos na construção de um lugar comum, sensível e recíproco. Durante a exposição, quando o espectador contempla os desenhos na prancheta, ele se coloca no lugar do artista e da travesti, tendo sua imagem recoberta por linhas que indicam que um caminho extenso de encontros e desencontros que foram traçados até ali, e de alguma maneira, esse caminho também passa pelo espectador. Os vestígios do

processo da rua trazem com sensibilidade a relação estabelecida entre o artista e as travestis, e o que permitiu estes entrelaçamentos foi o modo como os dois se apossaram da rua.

Além de todos estes elementos citados, ainda existe um ato mais complexo do que os desenhos das imagens refletidas das travestis que faz parte desta obra. Codeço convida uma delas para seguir até um quarto de motel no centro e propõe um desenho ainda mais radical, imitando a pose de *Olympia*. O artista coloca um plástico liso e transparente sobre o corpo da modelo. Assistimos a este vídeo projetado na galeria. À frente, uma cama se posiciona no centro da sala, sobre a qual está o acetado produzido nesta ação. Ao decalcar o corpo dela, ao desenhar sobre o plástico, Luana Muniz, que assiste o filme declara: “tirando a silhueta feminina, que é o feminino no masculino, que é ainda mais difícil, mas se torna mais perfeito, porque o travesti é uma busca de perfeição” (MUNIZ apud CODEÇO, 2016)²³.

1.2 Ciganinha: a mãe do garimpo

As duas obras da exposição tratam da relação do artista com as habitantes periféricas da rua. Para Codeço, suas existências corporais já se manifestam enquanto um gesto artístico, cabendo a ele deslocar estas pessoas e suas ações para espaços que a sociedade normativa impôs como lugares das artes.

A escolha de trabalhar com Ciganinha parece ter sido realizada a partir de um encontro quase casual, algo que não estava programado, que só é possível a partir das caminhadas do artista. O curador da exposição, Renato Rezende, denomina a atitude do artista nas ruas de *residência na rua*. Foi durante este período que ele conheceu a *Ciganinha: a mãe do garimpo*, trabalho de convívio entre o artista e a garimpeira Joana Isabel da Silva Barriga, conhecida como Ciganinha.

Outro aspecto do cuidado da Ciganinha para com os outros está no fato, que mencionei no início do texto, de ela ser considerada uma mãe entre os mendigos e “garimpeiros”. De fato, é impressionante o respeito que eles têm por ela. Sempre que paro ali na esquina da Rua da Lapa com a Rua Taylor

²³ Presidente da Associação das profissionais do sexo do gênero travesti no Rio de Janeiro (AGENTTE) em entrevista para o vídeo exibido na exposição *Vênus nos Espelhos*, 2016

para conversar com ela, vários deles vem cumprimentá-la, dar alguma coisa a ela, pedir algum favor ou alguma informação. E muitos a chamam de mãe. Certa vez ela me disse também que poderia criar uma escola de mendigos, que a maioria dos mendigos não sabe pedir e isso era algo que ela poderia ensinar a eles. É nesse sentido que entendo a Ciganinha como uma “Rainha da disseminação”, pelo respeito e a influência que ela tem sobre os mendigos, moradores de rua e “garimpeiros”. Esses “operários da disseminação”, que vivem à margem da economia, que colocam em deriva esses objetos renegados pela sociedade, esses “restos significantes”, esse mundo de envios sem retorno no lixo urbano. (CODEÇO, 2015, p. 121-122).

Esta segunda obra, mais volátil, menos concreta, trata da relação do artista com a Ciganinha, personagem das ruas do Rio de Janeiro. Aqui o trabalho deixa de falar de um grupo para tratar de uma pessoa específica. São diversos encontros nos quais amizade e parceria são estabelecidas.

Durante a abertura da exposição houve uma performance de Ciganinha, que além de ter narrado sua história, cantou músicas e fez uma palestra, como ela mesmo declarou, rindo. Ciganinha é uma figura popular nos mesmos bairros da Glória e Lapa, tendo ido morar na rua após fazer uma promessa de que se fosse curada de câncer moraria por 21 anos na rua. Com a cura, ela acabou morando muito mais do que o prometido, sobrevivendo de vender brechó, roupas e objetos que são encontrados no lixo e comercializados nos shoppings-chão²⁴ da cidade. A esta função é atribuído o nome de garimpeira, justificado pelo próprio meio de trabalho, já que para achar estas peças é necessária uma busca apurada pelo lixo.

Na relação colaborativa forjada por Codeço, o artista assume o papel de estimular a cooperação e compartilhar de uma esfera inventiva comum entre os dois. O fascínio diante da Ciganinha despertou no artista uma entrega em busca do outro, de experienciar seus processos, lutas e descobertas. Uma vontade de partilhar sabedorias perdidas pelos espaços urbanos, compreendendo que a história deve ser contada por todos. Mais do que isso, é uma retirada de posição do artista como figura central do trabalho e da criação. É o artista como articulador, pois tudo indica que Codeço chama Ciganinha para o seu trabalho pois a reconhece como potência criativa em (sobre)viver a partir de uma atitude de invenção, que esbarra na arte.

A Ciganinha é uma mulher forte, que nos remete tanto a Estamira²⁵, quanto a

²⁴ O shopping-chão é o nome dado ao conjunto de barracas de brechó que possui esse nome pois são constituídas por lonas colocadas sobre o chão da rua, onde os objetos ficam arrumados e são dispostos para o olhar dos passantes e possíveis compradores.

²⁵ Estamira foi uma catadora do Aterro Sanitário de Jardim Gramacho em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, que ficou conhecida após o filme Estamira de 2004.

Carolina de Jesus (1993). As três trabalham com o lixo e têm uma capacidade criadora a partir de suas realidades que extrapola os lugares aos quais estão submetidas. Cada uma à sua maneira se reconhece como uma voz que ecoa para além dos lugares que transitam.

Na exposição, a obra que trata dela está situada do lado de fora da galeria. Tal escolha pode remeter ao lugar de fora que habita a Ciganinha? Ela é composta pelo manequim, representação da cigana nova que anda na sua frente atraindo os homens, pelo carrinho, sua orientação, seus pertences, sua família, e por três painéis que representam o que é vendido no shopping-chão, como se as barracas tivessem sido suspensas e colocadas na vertical – porque de fato foram suspensas, pois não habitam mais seu lugar nas ruas do centro, estão deslocadas. Além desta instalação, o processo criativo dos dois inclui histórias surreais que Codeço escreve a partir dos encontros com Ciganinha, é um realismo fantástico que conjuga os delírios do artista e da personagem em narrativas cheias de estranhezas que alargam os devaneios próprios da rua.

A mãe do garimpo e o artista destrincham os espaços e revelam seus corpos durante suas atuações nas ruas, com seus caminhos imprecisos como o seu próprio traço. Durante o trajeto não se impõem lugares de chegadas, mas situações que se apresentam como limites para novas proposições. Os restos coletados serão usados como dispositivos para provocar outras experiências.

Ao lidar com a Ciganinha, Codeço se vê envolvido em todas estas questões, embalados por uma amizade que é capaz de reelaborar de maneira fantástica as próprias vivências das ruas. Em suas aproximações, o artista não só aprende as outras formas de lidar com o corpo, mas também como este vai se engendrando em espaços que se mostram tão hostis. São aprendizados que se inscrevem na carcaça e revelam outras tessituras possíveis para esta existência. De alguma maneira, é quase como um estágio para o desenhista contemporâneo, que se desvela a partir da pele do outro – e aqui não como forma usurpadora, mas, pelo contrário, juntando forças para que os dois possam seguir ainda mais fortes e desviantes.

Codeço elabora o compartilhar com a Ciganinha como uma experiência estética, permitindo que se mobilize um cunho inventivo que se transformará em futuros vídeos, desenhos, performances, ou até em histórias fantásticas. O convívio com aquele que admiramos e sobre o qual constatamos a inventividade nos permite reconfigurações mobilizadoras.

Esta obra é construída a partir dos afetos. Codeço é transformado pelo toque da Ciganinha e em seus próprios relatos percebemos que ela também afeta aqueles que estão ao seu redor, sendo por isso denominada mãe do garimpo. Ao elaborarmos a ideia de mãe e afeto, redirecionamos o trabalho para uma dimensão do cuidado, da amizade, da estima, do amor, relações que se propagam no corpo e vão ressoando nos espaços. Por mais complexa e difícil que seja a vida da garimpeira, há uma corrente de ternura que resiste.

Figura 4 - Fernando Codeço, Ciganinha: a mãe do garimpo, 2013 - 2016, Galeria Índica, 2016



Fonte: <https://fernandocodeco.wordpress.com/2017/02/15/venus-nos-espelhos/>

Ciganinha está constantemente em troca com as coisas que a cercam, sujeita à contaminação com o lixo, a encontrar relíquias, a se confundir com os objetos, a se cortar com os estilhaços e se afundar nos escombros. Como o corpo, que é sua ferramenta de trabalho, se relaciona com a rua? Como seu corpo lida com os escombros que arroteiam seus afazeres cotidianos? Como a troca acelerada da cidade forma seu corpo? Quando se trabalha, vasculha e cata na rua, o que se desvela do seu próprio corpo? Como é a troca com tudo que se encontra na rua?

Codeço persegue estas questões através da Ciganinha, ele tem vontade de trazer tudo isto inscrito em si, faz parte da viagem do artista esta supra sensibilidade, compartilhar das visões de outros, convidar a todos a entrar nestes microcosmos periféricos potentes de amor e transfiguração.

Conscientes da situação de precariedade e sobrevivência que a maioria dos catadores ou garimpeiros perpassam, percebemos na própria conduta de Ciganinha diante da vida um espaço poético que se abre perante as adversidades. Logo, podemos afirmar que a ação da garimpeira na cidade a modifica e modifica a cidade, apontando para uma simbiose entre as duas potências. O corpo de Ciganinha, sua pele, ao caminhar, recobre a rua com sua textura. A senhora anda de madrugada sem medo, ela é a cidade, ela a conhece e reconhece cada canto. Ela é a extensão da cidade, o espaço-entre, pois catar é abrir um espaço de passagem. O corpo da garimpeira mobiliza os territórios que passa, é o corpo que se expande na experiência da rua mudando a perspectiva do espaço que ela habita. O convite de Codeço para a participação de Ciganinha nos demonstra como o artista, ao tentar sentir a cidade e vivê-la ferozmente, convida aqueles que de fato a vivem, aqueles que trazem isto no corpo e conseguem, ainda que esteticamente, rever este quadro de fragilidade.

A Ciganinha é um ponto de partida para pensar modos de existência distintos que conseguem reverter seus fardos ao se emaranhar pela cidade. O corpo da Ciganinha é o corpo do trabalho. Em sua fala descobrimos que teve diversos ofícios, trabalhou no circo e em casas de família, sempre de forma autônoma, precisando lidar com o confronto todo o tempo. Viver cada dia sobrevivendo irradia no corpo uma pulsão de autoconhecimento que se desvela nos espaços que habita. Quando Codeço a conhece, a cidade ou, mais precisamente, as ruas da Glória e da Lapa, são seus lugares, ela os domina, conhecendo a todos e circulando como se fosse sua casa. Ao garimpar seu lixo, ao trocar com os outros habitantes, ao circular sem medo pelos locais, seu corpo além de apreender o espaço também descobre a si mesmo. Explorando os arredores, ela se cerca de si. O corpo age no mundo se abrindo a coisas e situações novas, e ao ser atravessado, ele é modificado.

Segundo José Gil (2001), existem dois tipos de espaços: o espaço objetivo, no qual cada corpo e objeto tem seus contornos fixos e definidos, e o espaço paradoxal, onde o espaço, o corpo e os objetos se imbricam de tal forma que tudo perde seus limites delineados. O que se passa com a garimpeira é exatamente a

troca do espaço objetivo para o espaço paradoxal. Com os movimentos do seu corpo pela cidade, ela submete a cidade às suas próprias direções, criando outras referências, de modo que o espaço interno dela se torna equivalente ao espaço externo da cidade.

Conclui-se que o corpo quando atua transforma o espaço objetivo em espaço paradoxal, sendo que este nada mais é do que a pele prolongada no espaço. Para que esse movimento aconteça, basta um investimento afetivo no que se faz. Segundo Gil, as características centrais do espaço paradoxal

[...] prolonga(m) os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis: é um espaço intensificado por comparação com o tato habitual da pele. [...] O espaço e o ar adquirem texturas diversas, embora invisíveis, as coisas todas são cobertas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. Daí a extrema proximidade das coisas e do corpo (GIL, 2001, p. 58).

Ciganinha está presente em todas as partes dessas ruelas que compõem seu habitat. Dessa forma seu corpo, constituído também a partir dos restos, vai se refazendo a cada passo que ela dá. Ao atuar sobre seu corpo, o espaço ressoa; ao operar sobre o espaço, seu corpo se afeta. Ao contar suas histórias, ela revela alguns dos escombros que fazem parte desse corpo, que foi escavado e esburacado pela sua própria trajetória, procura concentrar-se na afirmação dos seus quereres e na resistência imposta pela rua. Ao mesmo tempo ela está aberta e em circulação, e por isso é operada por atravessamentos que possibilitam a metamorfose, e suas produções desencadeiam outras transformações, seguindo uma sequencialidade que tende ao devir contínuo. Perguntar sobre como as forças se infringiram nos nossos corpos é estar disposto a mudar conforme percebe, aceita e se mobiliza pelas energias que os atravessam.

Quando ela e Codeço constroem uma obra que a representa, espécie de ação que se transforma em instalação na galeria, ela passa a reconstruir o próprio corpo, sendo uma oportunidade tanto de reinventar sua trajetória como de curar marcas anteriores. Os buracos, rombos e túneis que a destrincham, são refeitos a partir de seus próprios devaneios. Compreendemos que atravessamentos habitam e desabitam conforme as situações que se apresentam. Ao elaborar novas histórias para si, as estacas que a obstruíam se desmaterializam, os entraves que se entrelaçam com a carne sobem à superfície e permitem que sejam trabalhados de outra forma. Conforme ela divaga, seu corpo se desfaz. O ato de invenção ocorre

por contaminação e desabamento, e aqui o que resta de si é constantemente implodido para ser mais uma vez erguido.

Algum tempo depois da exposição, Ciganinha veio a óbito. Ela estava bem, mas se sentiu mal dias antes e pediu ajuda a Codeço, que atendeu prontamente levando-a ao hospital e providenciando o que era necessário naquele momento. Infelizmente ela não resistiu desta vez. Tal fato nos relembra sobre a imprevisibilidade da vida, a necessidade de uma existência contatada às zonas de intensidade que atravessam o corpo. Cada um tem suas próprias bandas, multidões, classes que o habitam. Quando se desfaz a organização humana normativa e se deixa afetar por outras coligações, estamos de fato habitando nosso corpo e trocando com a nossa volta. Estamos agindo em conformidade com os nossos enlaces.

Ao se aproximar de pessoas que não fazem parte dos seus meios, Codeço consegue abarcar em si uma outra camada de subjetividade. Tanto outros corpos como outros espaços permitem que ele se realinhe a este novo lugar que habita – novo porque agora ele se move impregnado de outros, que fazem com que seu andar pelas ruas seja mais intenso do que nunca.

2 ELOGIO DO HOMEM

Quando jogamos algo no lixo, o fazemos de forma automatizada. Mas se por um instante procurarmos pensar quais caminhos levarão aquele descarte, somos despertados pela inquietação dos restos que vão sendo esquecidos durante nossa longa jornada.

A todo instante estamos nos desvencilhando do lixo que nós mesmos produzimos, ao mesmo tempo que outros estão recuperando o lixo alheio. Por que produzimos tanto lixo? Para onde este lixo vai? Será transfigurável? Será que fala sobre nós? Rodeada de perguntas que perpassam tanto as questões ambientais do lixo como as poéticas, vamos adentrando neste assunto um pouco porque somos atraídos por pegar em lixeiras coisas que não mais interessam os outros.

Qual indivíduo nunca ficou satisfeito em recuperar algo de uma caçamba de lixo, dando um novo uso e salvando o objeto do seu fim? O lixo é um elemento fértil de reelaborações tanto materiais quanto poéticas. Uma vez que está no lugar de transformação, é carregado de simbolismo, causa transtornos diversos, é repelido pelas pessoas, mas pode também ser transformado em riqueza e compõe um negócio bilionário que se aproveita dos benefícios da reciclagem para vender um mundo mais verde e se autopromover. Ou seja, é um elemento fascinante, pois está no convívio de todos e guarda em si ambiguidades que fortalecem as intensões e provocações próprias do universo da arte.

Figura 5 - Luísa Tavares, Elias e o elefante, 2016



Fonte: O autor, 2016.

Ao atravessar os caminhos que perpassam pelo lixo, passa-se pelos perigosos planos antagônicos que a arte percorre. Por um lado, os poetas Manoel de Barros (2001) e Cora Coralina (2013), que nos ajudam a pensá-lo através do seu lugar inútil e transfigurável, enxergando uma potência particular através dos seus olhares desviantes, trazendo outras reverberações para o lixo que, em seu caminho para o indiferenciado, ganha novos contornos e trajetórias.

Por outro lado, Carolina de Jesus (1993) nos demonstra toda a brutalidade que é viver dos restos, por suas palavras concebemos o lixo de quem interage diariamente com ele e ainda assim consegue produzir literatura a partir de seu cotidiano, nos expondo a uma realidade selvagem e nos fazendo refletir através dela. E ainda, Charles Baudelaire (apud BENJAMIN, 1989) e João do Rio (2008), que são dois observadores e viventes da cidade moderna capazes de perceber e valorar cada tipo que compõe as massas urbanas, nos fazendo reparar nos catadores de lixo que passam despercebidos pela maior parte dos transeuntes. Por fim, os próprios catadores que agora estão a recolher o seu lixo e são exemplos de pessoas invisíveis, que ninguém vê, estando camuflados nos lixos das ruas. O cenário montado tem o lixo e os catadores como elementos centrais, os profissionais sucumbidos pelos restos. Camuflados pela indiferença social, eles percorrem as ruas e sobrevivem pela resistência.

O lixo é um conjunto heterogêneo de materiais que, colocados todos juntos, passam por processos de degradação que farão com que, em pouco tempo, todas as particularidades de cada elemento que estava neste grupo sejam perdidas para se tornar um grande volume indiferenciado. Georges Bataille (apud BOIS e KRAUSS, 1997) chama este processo pelo qual o lixo passará de operação amórfica, algo essencial para o colapso da distinção da forma e da matéria. Para o pensador, é a possibilidade de negar uma normatividade individualizada e operar a partir do deteriorado.

Fascinado pela decomposição da matéria, pela entropia irreversível dos materiais, Bataille acreditava que estas ações trariam uma heterologia que se contrapunha à homogenia vivida na normatividade. A sociedade é homogênea porque predetermina as funções de cada um em busca de uma ordem social que anula diferenças, ao passo uma matéria indiferenciada é impossibilitada de receber uma função, abrindo o caminho para uma heterogeneidade desviante, múltipla e imprevisível. Ainda que seja contraditório elaborar como uma massa indiferenciada consegue almejar o lugar da heterogeneidade, esta via é feita através da aformidade, pois já que não pode ser classificado, não tendo uma função definida, sem finalidade, ela se tornar inútil. A inutilidade abre a possibilidade de se atribuir qualquer papel, ou seja, uma massa capaz de se tornar qualquer coisa.

O catálogo da exposição *Formless*, elaborado por Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss (1997) a partir do pensamento de Bataille, se torna um texto central para abordar as correlações entre a arte e o lixo, pois traz características que estão presentes na reflexão sobre o lixo alocadas em um contexto artístico.

O livro se divide em quatro partes: *Base Materialism*, *Horizontalidade*, *Pulse* e *Entropy*. As seções abordam vetores de aformidade em distintos contextos e obras. Ao refletir sobre o texto de forma contínua, percebe-se a sequência elaborada para chegar ao *formless*: Uma experiência materialista que precisa de uma matéria uniforme atacada pela verticalidade, que preencha a horizontalidade, na qual a ação do tempo e a força do pulso, permitem que a entropia atue de forma brutal até a tão sonhada chegada ao *formless*, aquilo que é indistinguível, que não segue regras nem padrões, que não tem hierarquia, e por isso é um ato político.

As investigações sobre aquilo que é indistinguível nos remetem às coisas inúteis sobre as quais Manoel de Barros discorre em sua poesia. O lixo também é a via pela qual o poeta adentra neste espaço da disfunção. Trabalhando com esta

materialidade, ele busca, neste processo, se deter no modo como esta presença atua naqueles que se debruçam sobre o convívio com o lixo:

O Catador

Um homem catava pregos no chão
 Sempre os encontrava deitados de comprido,
 ou de lado,
 ou de joelhos no chão.
 Nunca de ponta.
 Assim eles não furam mais – o homem pensava.
 Eles não exercem mais a função de pregar.
 São patrimônios inúteis da humanidade.
 Ganharam o privilégio do abandono.
 O homem passava o dia nessa função de catar
 pregos enferrujados.
 Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
 Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
 Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.
 Garante a soberania do Ser mais do que Ter.
 (BARROS, 2001, p. 43)

“A poesia é a virtude do inútil” (BARROS, 2010)²⁶ – esta premissa de Manoel de Barros reaparece no poema acima, que traz a inutilidade dos objetos que perderam sua funcionalidade para o domínio da poesia, comparando-os ao produto do seu ofício. Os versos e os pregos se encontram na falta de serventia e neste ponto os dois se libertam do peso que é a obrigação de ser útil. Livres, eles podem desviar para qualquer direção e sucumbir aos desejos alheios que vierem dominá-los pela sua plasticidade, e também poderão escapar sem percalços, fluindo pelas vozes dissonantes. A obra com falta de forma perseguida por Bataille e discutida por Bois e Krauss aspirava a este local, e o lixo seria a fonte mais fértil. Um lugar onde as amarrações que os nomes e significados se utilizam para cristalizar as transgressões seria destituído, tornando-se um contraponto ao homem da ciência, aquele que quer nomear e identificar cada parte.

A potência do lixo se apresenta em sua característica transfigurável; livre de um fim pré-estabelecido, ele é capaz de uma pluralidade de destinos e desvios. O poema de Manoel de Barros perpassa pela mesma questão, ele pode se desviar a caminho de qualquer sensação e ir ao encontro de qualquer leitura, seja ela qual for. Isto é o que encanta o poeta, todos os encontros plurais que surgem do leitor com seu poema, assim como também poderá acarretar o mesmo com o prego que, não sendo mais um prego, multiplica suas possibilidades de existência.

²⁶ Transcrição da fala de Manoel de Barros no filme Só dez por cento é mentira, 2010.

A poesia de Manoel de Barros corre para este lugar ao se debruçar sobre o nada. Ele busca um poema que se realize nas palavras, não enquanto significado ou estilo, mas como brincadeira de montar, daquelas que estão o tempo todo em processo de construção e desabamento para que os significados fiquem a cargo de quem lê e que estes possam se modelar a qualquer modo. Aqui Manoel de Barros se encontra com Bataille: “Deus deu a forma. Os artistas desformam” (BARROS, 2002, p. 75).

As aproximações com as artes moderna e contemporânea são explícitas. Retirar a função dos objetos não era o que almejam as vanguardas artísticas, removendo-o de seu local e ressignificando seus usos? Se por um lado eles faziam isso literalmente, Barros trabalha em uma camada mais imprecisa, as palavras, que são por si só mais plásticas pois são sobreposições de significado e significante: “Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo)” (BARROS, 2002, p. 49). As palavras, mais do que os objetos, permitem se deslocar nas mais desviantes situações, enriquecendo ainda mais os despropósitos do poeta. Seguem alguns trechos em que Barros assemelha sua poesia aos restos e excrementos:

Chegar ao criancimento das palavras.
Lá onde elas ainda urinam na perna.
Antes mesmo que sejam modelas pelas mãos.
(BARROS, 2002, p. 47)

Para crianças da estrada eu sou o Homem do Saco.
Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.
(Ouço harpejos de mim nas latas tortas.)
(BARROS, 2002, p. 85)

A dureza da vida do catador de pregos transparece como possibilidade de repensar os modos de consumo que assolam a nossa existência, ele é usado como imagem daquele que subverte a lógica de uma permanência pautada na norma, no uso e no descarte. Cabe àqueles que nada têm este lugar, mas é só a partir do modo como o poeta o sublinha que chegamos a tal conclusão. Aos olhos de Manoel de Barros, os dois se encontram na disfunção, ainda que o catador só cate aquilo que ele considera que pode ter valor para ele, e preferencialmente para os outros. Ele examina aquilo que foi abandonado para retirar dali o que o mantém vivo.

Outras perspectivas para o lixo também são suscitadas na poesia de Cora Coralina. A poeta pede ao amigo, que declara o desejo de trabalhar com arte, poesia, teatro, ou qualquer coisa que ele imagina ser encantador, para observar o lixo, o que talvez possa levá-lo a enxergar e descobrir algo de fascinante no seu

próprio trabalho.

Para o meu visitante Eduardo Melcher Filho

Ele me disse:
trabalho com um computador e não estou satisfeito.
Gostaria de ser pintor, compositor, poeta.
Escrever romances, fazer Arte.
Meu elemento de trabalho é por demais mecânico,
insensível, impessoal.

Amigo, disse-lhe em mensagem:
olha bem uma lixeira, um monte de lixo.
Não voltes o rosto enojado,
nem leves o lenço ao nariz ao cheiro acre
que te parece insuportável.
No lixo nauseante há uma vida,
muitas vidas
e na vida haverá sempre sentimento,
vibração e poesia.
Tudo que compõe o lixo veio da terra
e, depois de aproveitado,
usado, espremido e sugado,
volta para a terra.

Milhões de gérmens fazem ali uma química
poderosa e fecundante,
transformando em húmus a matéria orgânica,
repulsiva e rejeitada.
Ela vai fazer seu retorno a terra
num processo perene de transformação
e esta a devolverá a ti
no sabor perfumado de um sorvete de morangos.

Procura sempre a alma oculta do teu computador.
Ele é uma criação maravilhosa da inteligência humana.
Um dia tua sensibilidade a encontrará.
(CORALINA, 2013, p. 231/32)

Seguindo a lógica de Cora Coralina, o lixo é cheio de vida e mostra um pouco de tudo o que já foi e tudo o que será, ele é o estágio de transformação. Algo que foi sugado, espremido, usado até o fim; ou não, que tenha sido apenas descartado, mesmo antes da hora, e agora esteja em processo de modificação, o que lhe possibilitará retornar. Mesmo no lixo há uma beleza extasiante nos materiais, talvez essa percepção não seja familiar a todas as pessoas, mas o é para uma poeta sensível como Cora Coralina. Quando a poeta pede para o visitante olhar a alma oculta do computador, é uma busca por todas as almas ocultas que estão presentes também no lixo. As pessoas em seu cotidiano não o observam, a maioria sente nojo, embora ali esteja seu passado e seu futuro em um momento de metamorfose.

Aqui novamente o lixo entra em comparação com a arte, mas por outro viés,

enquanto caminho para sensibilização. Para a poeta, ser artista não é apenas uma questão de ofício, não se trata do que você faz ou produz, mas o modo como você enxerga as coisas que estão ao seu redor, a maneira como você lida com elas cotidianamente. De nada adianta ser artista se não se é capaz de perceber o computador além de sua função inicial, se se pensa nele apenas como impessoal e frio. Observar o lixo de outro modo é uma via para o afeto e para a arte.

Investigar o lixo é olhar o mundo não apenas pelo que se manteve intacto ao longo dos anos, mas também pelo que foi jogado fora e esquecido. Os fragmentos perdidos e depois recuperados revelam o mundo através do olhar de estranheza, suscitando reflexões que percorrem as camadas sobrepostas que soterramos a cada dia com nossos passos.

Como afirma Jacques Rancière, a sociedade está “inteiramente enterrada debaixo dos dejetos de seu consumo frenético” (2012, p. 35). O lixo é essa realidade latente, é essa massa desenfreada que, se não manejada, vai enterrar a todos um dia. “Uma sociedade na qual o consumo tem de ser artificialmente estimulado a fim de manter a produção em andamento, é uma sociedade fundada sobre o lixo e desperdício, e sociedade assim é uma casa construída sobre areia” (PACKARD apud EIGENHEER, 2003, p. 154).

O lixo na cultura ocidental contemporânea é sinônimo de imundície, sujeira, impureza, inutilidade, detrito, entulho, resto, escombros, desperdício, rejeito, porcarias, varredura, etc. A palavra lixo está atrelada a denotações pejorativas, é uma expressão de linguagem que denomina algo ruim e desprezível. As pessoas se incomodam com seus próprios dejetos e se aborrecem com algo que se originou delas momentos antes. Quando lançam algo no lixo, estão se despedindo daquilo para sempre, aquilo não lhes pertence mais, que os outros tomem conta, que os outros deem um jeito nas sobras, no que não presta, em todos os utensílios descartáveis que já trazem seu prematuro fim no nome.

Procurando reconstituir o mundo através de suas camadas subterrâneas, a tese relaciona o lixo com a caminhada a partir dos catadores de resíduos sólidos, que atuam ativamente nas duas vertentes. Os catadores trazem para o trabalho dos artistas visões destoantes da cidade, do andar, do lixo e da atividade de catação. Uma das tarefas da arte é rever o mundo sem os filtros que a normatividade nos impõe. Faz parte do papel do artista e dos investigadores olhar para além do que está dado. Pesquisar com os catadores é entender que outras relações se podem

obter com o lixo, quais as familiaridades são construídas e que perspectivas dissonantes podem ser germinadas a partir do convívio com pessoas que lidam com o lixo de outra forma.

Os trabalhadores informais do lixo passam o dia percorrendo as ruas e indo de varredura em varredura, catando, vasculhando, remexendo e, por que não, ressignificando os detritos. Durante o breve período de tempo em que o morador, porteiro, ou qualquer outro encarregado coloca o lixo para fora das residências e ele se acumula na rua, aguardando o momento da coleta, ele está disponível para quem quiser pegar. Poderia ser algo que não despertasse o interesse, mas mesmo os restos estando misturados, os catadores disputam as latinhas, embalagens de plástico duro, garrafas PET e outros materiais que poderão ser vendidos nos sucateiros. Nota-se então que os catadores são pessoas imbuídas de revirarem o lixo e dali tirarem seu sustento, saturados de conviver com o mau cheiro, com o sujo e principalmente com o olhar atravessado dos transeuntes que observam com desprezo as pessoas que atuam nessa função.

Catar tem entre seus significados: apanhar, colher algo, os frutos das suas respectivas árvores ou mesmo do chão; procurar insistentemente; buscar; recolher dentre outras coisas ou um por um; pegar. O catar sempre esteve presente na vida do homem, principalmente entre as culturas nômades, em que a ideia central era catar os frutos, as folhas, as coisas que a região oferecia, e quando tudo já tinha sido catado, provocava a mudança para outro lugar. Neste outro sítio todas as coisas iam se passar da mesma maneira, e passado algum tempo se podia regressar novamente aos locais já percorridos, pois se tinha a certeza de que quando retornasse tudo já teria florescido novamente e mais um momento de catação poderia ser realizado. Porém, com o sedentarismo, as pessoas deixaram de catar para cultivar, regar, cuidar, para obter a sua subsistência. O ato de catar se tornou esquecido socialmente e passou a ser atrelado ao vagabundo, ao mendigo ou ao necessitado, àqueles que não têm posses e por isso precisam catar os restos de outros para sobreviver.

Para investigar os catadores recorro a Carolina Maria de Jesus. A história de Jesus é fascinante: no final da década de 1950, uma mulher só, moradora de favela, mãe de três filhos, que tem como profissão a catação de papel, gosta de ler e escrever e anota em cadernos o diário de sua vida. Numa dada ocasião, um jornalista vai até a favela do Canindé, a conhece e resolve publicar seu diário, ao

invés da reportagem que deveria contar sobre aquele local às margens do rio Tietê. A matéria da revista torna-se o livro *O quarto de despejo* (1993) e ela fica mundialmente conhecida revelando seu dia a dia na cidade de São Paulo. Considero um inestimável acaso este encontro que nos possibilita hoje conhecer um pouco da realidade de uma catadora no meio do século XX a partir de sua própria escrita, consciência e reflexão.

Em diversos trechos ela revela o cotidiano do trabalho, descrevendo suas dificuldades e problemas. Como era esperado, sua fala reverbera de forma semelhante aos catadores que hoje estão nas ruas.

Hoje tem muito papel no lixo. Tem tantos catadores de papéis nas ruas. Tem os que catam e deitam-se embriagados. Conversei com um catador de papel.

- Porque é que não guarda o dinheiro que ganha?

Ele me olhou com seu olhar de tristeza:

- A senhora me faz rir! Já foi o tempo que a gente podia guardar dinheiro. Eu sou um infeliz. Com a vida que levo não posso ter aspiração. Não posso ter lar, porque um lar inicia com dois, depois vai multiplicando.

Ele olhou-me e disse-me:

- Porque falamos disso? O nosso mundo é a margem. Sabe onde estou dormindo? De baixo das pontes. Eu estou doido. Eu quero morrer!

- Quantos anos tem?

- 24. Mas já enjoei da vida.

Segui pensando: quem escreve gosta de coisas bonitas. Eu só encontro tristezas e lamentos (JESUS, 1993, p. 161).

Jesus sustenta os três filhos sozinha, sem a ajuda dos pais das crianças. “Parece que vim ao mundo predestinada a catar. Só não cato a felicidade” (JESUS, 1993, p. 72). O sofrimento da catadora cresce toda que vez que seus filhos pedem roupa, sapato ou bolo, tudo o que ela não tem a possibilidade de oferecer a eles. A fome encara ela e sua família e isso a deixa transtornada. Ela não quer comer nada do lixo, mas muitas vezes é inevitável, a fome é maior.

Na escrita diária a autora nos revela esse complicado cotidiano, em que a maior parte do tempo ela está atrelada à catação, já que é o seu modo de sobrevivência. O sucesso de seu livro mudará sua vida, ainda que muitos problemas persistam. Foi muito difícil para Jesus conciliar os dois trabalhos, de catadora e escritora, e trocar um pelo outro, já que mesmo após o triunfo do primeiro livro nada era garantido e as incertezas permaneceriam em sua trajetória.

Focamos no momento em que ela escreve seu diário, período em que ela ainda mora na favela e não vislumbra perspectiva de melhora, estando fadada a catar papel, como ela descreve abaixo:

Ela disse:

- A única coisa que você sabe fazer é catar papel.

Eu disse:

- Cato papel. Estou provando como vivo!

[...]

Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: faz de conta que eu estou sonhando.

[...]

Eu já estou tão habituada com as latas de lixo, que não sei passar por elas sem ver o que há dentro.

[...]

Cato tudo que se pode vender e a miséria continua firme ao meu lado (JESUS, 1993, p. 17, 26, 114 e 126).

Os desperdícios de comida recorrentes na cidade de São Paulo é uma das muitas indignações da autora. Segundo ela, os atacadistas querem vender os produtos por um alto preço, mas ninguém compra, e então eles jogam a comida estragada no rio, perto da favela. Todos com fome avançam, mesmo sabendo de sua qualidade duvidosa. “Os favelados aos poucos estão convencendo-se que para viver precisam imitar os corvos” (JESUS, 1993, p. 37). A fome é professora, e o Brasil seria um país melhor se fosse governado por alguém que passou fome, ela conclui. Sobrevivente do descaso público, passando por momentos de sofrimento muito intenso, os filhos sem terem o que comer e sempre reclamando da falta, o que a corrói por dentro, mas ela encara seus problemas de forma brava, forte e empoderada.

Carolina Maria de Jesus se encontra nesta encruzilhada. Ela é a própria definição do que é estar à margem sendo mulher, mãe, solteira, negra, favelada e catadora. A catadora-escritora, trabalhando com os restos, excluída de um circuito social intelectual, sofrendo com uma realidade que praticamente não lhe permite refletir sobre a sua existência, ela consegue se recriar a partir de seus escritos, que só foram possíveis devido ao seu interesse pela leitura. Ela redige um texto crítico e reflexivo que expande suas ideias, revelando os estados mais doentios da sociedade:

Foi lá que vi ranger os dentes. Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo (JESUS, 199, p. 47).

Acompanhamos com ela um pouco de cada catador que trabalha noite e dia sem cessar nas ruas, que precisa encher seu saco para levar ao ferro velho. Os

catadores, em sua maioria, são pessoas que perceberam que a melhor alternativa para conseguir algum dinheiro era vasculhar o lixo, aquele lixo que durante alguns minutos não é público nem privado. O sujeito, em uma situação de precariedade, pensa: “posso roubar, trabalhar para o tráfico, me prostituir, mendigar ou catar lixo na rua”²⁷. E entre as opções que são dadas ao sujeito nesse lugar de fim, diante de sua situação ele escolhe catar, porque catar lixo é uma escolha, ainda que dentro de um espectro restrito de possibilidades. A catação de lixo, como qualquer trabalho, tem aspectos positivos e negativos. Para exercer esta função precisa-se de um saco ou uma carroça, disposição, conhecimento dos materiais que devem ser catados, em sua maioria latinhas e PETs, e dos locais para vender o material coletado. Outra opção é catar brechó.

Os catadores, homens e mulheres em busca da sobrevivência, andam sozinhos pelas ruas, vielas, becos e avenidas, sem cobrança de patrão, sem aborrecimento de horário, procurando encontrar o que os outros jogaram fora. O catador caminha pela cidade em busca de seus tesouros. Em sua viagem só, recupera, salva do lixo, do aterro, das profundezas o que os habitantes da cidade não querem mais, o que é sobra, o que é resto. A ocupação de catador de material reciclável é antiga, mas antes ele era popularmente chamado de trapeiro. O trapeiro é, também, uma citação ao poema de Charles Baudelaire, *O Vinho dos Trapeiros*, revisada por Walter Benjamin em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (Obras Escolhidas Vol. III, 1989). É o trapeiro quem recolhe os trapos. O vinho é um vinho barato, sem cobrança de impostos, que era vendido na barreira (periferia). Não eram só os trapeiros que bebiam o vinho, mas todos que bebiam tinham algo de trapeiro dentro de si.

Maior número de trapeiros surgiu nas cidades desde que, graças aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam certo valor. Trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira situada na rua. O trapeiro fascinava sua época. Encantados, os olhares dos primeiros investigadores do pauperismo nele se fixaram com a pergunta muda: ‘Onde seria alcançado o limite da miséria humana?’ [...] Cada um deles se encontrava, num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário. Em boa hora, podia simpatizar com aqueles que abalavam os alicerces dessa sociedade. O trapeiro não está sozinho no seu sonho (BENJAMIN, 1989, p. 16).

O trapeiro continua caminhando à margem, e com a quantidade de lixo

²⁷ Fala do catador Pará/Severino em conversa comigo, na Rua Conde de Bonfim, no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, em julho de 2016.

aumentando progressivamente com a população e a cidade, o trapeiro de hoje tem uma tarefa mais complexa. O lixo é grande, o valor nem tanto e, mais que recolher trapos e assim formar sua manta de retalhos, o trapeiro de hoje garimpa seu lixo, compete com a sociedade, com os outros catadores, com os lixeiros das empresas oficiais de coleta da prefeitura, compete consigo mesmo.

O catador caminha só, tropeça sobre o lixo que recolhe em sua profunda viagem solitária. Ele é tão obstinado, indo ao lixo, abrindo, revirando, destemido, quando a maior parte das pessoas teria nojo ou desmaiaria. Fura, mete, avança, esburaca, avalia, pega o que ele quer e se vai. O lixo fica todo revirado, aberto, mexido. O catador deixa seus rastros, deixa exposto o que as pessoas queriam esquecer, o que tinham velado em um saco escuro.

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital, o lixo do dia que passou. Tudo que a cidade grande jogou fora, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, [...], separa as coisas, faz uma seleção inteligente, procede como um avarento no seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 78).

Baudelaire não conheceu o catador que, desprezado, é orgulho em sites de associações de fabricantes e faz parte da lógica econômica, sem que ele mesmo perceba seu papel. O poeta se compara ao trapeiro e acreditava também ter algo dele. A boemia é um lugar de revolta e front para Baudelaire, que a partir deste viés vê a possibilidade de se aglomerar a todos que se encontram neste sítio. O poeta através das palavras persegue o cambaleio do trapeiro nas calçadas.

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespasam-no os traços do trapeiro que ocupou Baudelaire tão assiduamente (BENJAMIN, 1989, p. 78).

Entre a figura do trapeiro de Baudelaire e a história de vida de Carolina Maria de Jesus, temos as perspectivas de João do Rio sobre as pequenas profissões, em seu artigo publicado em jornal diário e depois republicado no seu livro *A alma encantadora das ruas* (2008). O texto mostra como o cronista observava o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, não esquecendo os pormenores que se passam nas vielas, nas ruas menos sofisticadas. João do Rio esteve em todo canto, e se hoje é possível ter uma percepção histórica do catador é devido ao seu trabalho. No livro, o autor conta como são as ruas do Rio, como ele sente prazer em desvendá-las, o que o leva a ser considerado o *flâneur* carioca. Toda a heterogeneidade que constitui a

cidade está presente nas ruas, e para entendê-las é necessário percorrê-las, olhá-las, observá-las e conversar com aqueles que a habitam. Ele estabelece uma relação visceral com a rua e a encara como personagem principal no jogo dos homens.

A rua continua, matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é o patrimônio clássico dos léxicos futuros. A rua resume para o animal civilizado todo o conforto humano. Dá-lhe luz, luxo, bem-estar, comodidade e até impressões selvagens no adejar das árvores e no trinar dos pássaros. A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento (RIO, 2008, p. 29/30).

Neste elogio, talvez fútil, considere a rua um ser vivo, tão poderoso que consegue modificar o homem insensivelmente e fazê-lo o seu perpétuo escravo delirante, e mostrei mesmo que a rua é o motivo emocional da arte urbana mais forte e mais intenso. A rua tem ainda um valor de sangue e de sofrimento: criou um símbolo universal. Há ainda uma rua, construída na imaginação e na dor, rua abjeta e má, detestável e detestada, cuja travessia se faz contra a nossa vontade, cujo trânsito é um doloroso arrastar pelo enxurro de uma cidade e de um povo (RIO, 2008, p. 51).

Ao observarmos o modo como o jornalista circula sobre as ruas, percebemos um jeito de experienciar a via que só futuramente seria sistematizado por teóricos e artistas do andar²⁸. João do Rio ama a rua e sabe que tudo acontece nela, por isso não aguarda a notícia na redação do jornal como os outros jornalistas, ele prefere percorrer a cidade atrás de histórias para as suas matérias. Mesmo escrevendo o relato do Rio de Janeiro no começo do século XX, muitas características apresentadas por ele a respeito da cidade persistem praticamente sem alterações.

No texto *Pequenas Profissões*, João do Rio enumera atividades que são frutos do estado de miséria que assolava e ainda assola a cidade. Entre os muambeiros e as prostitutas, o jornalista enumera os afazeres apresentando diversas possibilidades para o miserável da época, que possuía mais opções de trabalhos informais do que nos dias atuais, já que muitas profissões se extinguíram e não fazem mais sentido hoje, como a profissão de ratoeiro, que não encontra mais clientes. Os caçadores, apanhadores de gato, que deram origem ao que chamamos de churrasquinho de gato, também não possuem mais demanda, ainda que os churrasquinhos sejam populares nas ruas, não há evidências de que persistam, tendo sido o gato substituído por outros alimentos. Outra profissão, como a de

²⁸ Cf. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, 1998 ; e JACQUES, Paola Berenstein. *Corpografias urbanas*, 2008.

tatuador, com o tempo ganhou *status* e higienização, e se antes a tatuagem era algo marginalizado, hoje ela faz parte dos hábitos culturais de todas as classes sociais e requer uma série de procedimentos higiênicos, não podendo ser feita na rua, sendo realizada por profissionais, em sua maioria, com habilidades artísticas. Ainda que com preços variados, passou a ser algo caro e saiu da lista proposta pelo escritor.

O Rio tem também as suas pequenas profissões exóticas, produto da miséria ligada às fábricas importantes, aos adelos, ao baixo comércio: o Rio, como todas as grandes cidades, esmiúça no próprio monturo a vida dos desgraçados.

[...]

Todos esses pobres seres vivos tristes vivem do cisco, do que cai nas sarjetas, dos ratos, dos magros gatos dos telhados, são os heróis da utilidade, os que apanham o inútil para viver, os inconscientes aplicadores à vida das cidades daquele axioma de Lavoisier: nada se perde na natureza. A polícia não os prende, e, na boemia das ruas, os desgraçados são ainda explorado pelos adelos, pelos ferros-velhos, pelos proprietários das fábricas...

— As pequenas profissões!... É curioso!

As profissões ignoradas. Decerto não conheces os trapeiros sabidos, os apanha-rótulos, os selistas, os caçadores, as ledoras de buena dicha. Se não fossem o nosso horror, a Diretoria de Higiene e as blagues das revistas de ano, nem os ratoeiros seriam conhecidos.

— Mas, senhor Deus! É uma infinidade, uma infinidade de profissões sem academia! Até parece que não estamos no Rio de Janeiro...

— Coitados! Andam todos na dolorosa academia da miséria, e, vê tu, até nisso há vocações! Os trapeiros, por exemplo, dividem-se em duas especialidades — a dos trapos limpos e a de todos os trapos. Ainda há os cursos suplementares dos apanhadores de papéis, de cavacos e de chumbo. Alguns envergonham-se de contar a existência esforçada. Outros abundam em pormenores e são um mundo de velhos desiludidos, de mulheres gastas, de garotos e de crianças, filhos de família, que saem, por ordem dos pais, com um saco às costas, para cavar a vida nas horas da limpeza das ruas (RIO, 2008, p. 56).

Entre as profissões que são apresentadas no texto, o trapeiro é uma das que permanece quase sem alteração: a única coisa que mudou foi o que se recolhe no lixo. Antes, trapo era algo valioso, hoje os trapeiros contemporâneos selecionam roupas para o brechó; já rótulos e selos não fazem sentido, devido à variedade de meios de impressão e falsificação; os sapatos descritos no texto persistem, e é fácil encontrar inúmeros pares pelos shoppings-chão; os papeis também continuam a ser catados, assim como o chumbo. Além dos materiais, a situação do trabalho ainda é a mesma, os catadores continuam sendo explorados pelos adelos, ferros-velhos e pelas fábricas, enquanto são ignorados pela sociedade, têm vergonha de sua posição e repetem a ação com o saco às costas exatamente como descrito por João do Rio.

A atividade do catador gera uma íntima relação com o lixo. Quando eles estão

trabalhando com o lixo, quando estão catando, vasculhando, estão tão focados em seu fazer que acabam se tornando o próprio lixo, como um devir-lixo. O lixo por sua posição excluída na sociedade por meio dos processos de higienização, transfere para o trabalhador o preconceito e a ojeriza da população, assim a relação mimética que se estabelece entre o catador e o lixo é um peso social. “Tanto nas ruas da cidade quanto nos vazadouros, os atributos associados a este grupo, no imaginário social, são ligados à marginalidade, degradação, mendicância e loucura” (PINTO apud PRADO, 2004, p. 41).

Ao investigarmos estes trabalhadores, revemos o modo como seus corpos vão atravessando as cidades em processos de aglutinação. Homens e mulheres que se convertem em rua, calçada e lixo, exploram e habitam o local com o manejo de quem faz da via a sua própria casa, trabalho e paz.

Dois jovens vasculham com calma, serenos, brincam entre eles enquanto apalpam os sacos. Cada um tem uma luva, porém os dois são destros e por isso em um deles a luva está invertida. Se intitulavam garimpeiros e pareciam felizes, moravam na rua. Um teve que sair de casa, abandonar sua mãe, porque era viciado em pipa, aquele brinquedo que voa por causa do vento e é manipulado através de uma linha. A pipa desviou o seu trajeto.

Visitei dois ferros-velhos. No primeiro fui muito bem recebida pelo Sérgio, ele também trabalhava só com uma luva. O funcionário me indicou uma salinha no meio daquele caos de material. Na sala, com computador e ar condicionado, o dono almoçava. Ele me permitiu frequentar o ferro-velho se quisesse, mas alertou que não havia muitos catadores se dirigindo ao local, o que soou estranho. Agradei e me despedi, disse que em breve voltaria lá, mas nunca mais voltei. Quando saí da salinha, resolvi continuar a conversa com o Sérgio, comentar sobre a falta de catadores e o que tinha acontecido com eles. Segundo o funcionário, o problema era a crise, com o dólar alto, os preços dos materiais baixavam e os catadores desistiam.

Logo depois fui a outro, bem próximo do primeiro. Chegando lá perguntei as mesmas coisas e ouvi as mesmas respostas: não havia mais catadores naquela região. Questionado sobre o que ocorreu para acarretar essa mudança, o dono respondeu que os preços baixos desestimulavam o comércio e que eles deviam estar fazendo outras atividades, como trabalhar como pedreiro. Estranhei a resposta, pois depois de muitos diálogos com os catadores ficou claro que eles

preferiam trabalhar como pedreiros, independentemente dos preços dos materiais.

A senhora Maria do Carmo disse que era cozinheira, porém não gostava de cozinhar para que outros comessem. Apesar de realizar essa função por mais de trinta anos, as pessoas sempre se autodenominavam como pedreiro, cozinheiro, colocador de fachada, ajudante, lanterneiro, ou qualquer outra atividade, menos catador, garimpeiro ou reciclador. O indivíduo realiza aquela árdua tarefa, mas não se reconhece como tal, pois não há nenhum tipo de incentivo para que isso aconteça; pelo contrário, o desprezo alheio faz com que essas pessoas se sintam um pouco desconfortáveis nessa situação.

Entretanto, quando questionei Maria do Carmo, em um encontro casual na rua, se ela gostava de catar, ela respondeu positivamente, pois dessa forma passava a conhecer o mundo que ela ignorava. Ao catar coisas, estranhas para ela num primeiro momento, aprendia com os objetos e os outros o que eram, e assim ia acumulando conhecimento. O ato de catar é um ato de descoberta, é um ato de desvelar o mundo através do exame minucioso do terreno que nos rodeia. A rua é meu gabinete de estudos, afirma em 1838, Barthélemy (apud BENJAMIN, 1989). A catadora é uma arqueóloga da cidade, trazendo à luz o que está sendo enterrado.

Houve um homem que, sem dar nenhuma confiança, expôs o preconceito que os próprios catadores têm com a atividade. Quando questionado sobre sua função, ele respondeu “lanterneiro”, apesar de estar a caminho do ferro-velho com um saco de latinhas em mão. Perguntei então diretamente se não era catador ou garimpeiro, e com agressividade ele respondeu que não, pois não era bagunceiro.

Apesar de muitos andarem sozinhos, encontrei outras duplas pelo caminho. Entre elas, dois catadores com carroças, conhecidas como burro sem rabo, parados em uma esquina logo pela manhã. Quando abordei o Pará/Severino, ele ainda estava sozinho, aguardava seu companheiro Mineiro/Claudio, que tinha ido até uma portaria. Muitos catadores têm parcerias com portarias e lojas. Vincular os prédios, casas e estabelecimentos comerciais aos catadores é uma forma de otimizar o tempo das duas partes e aproveitar melhor o material.

Os carroceiros têm outro *status* em relação aos catadores de saco: se houvesse uma hierarquia, os com veículos estão acima dos catadores com saco. Mineiro comenta que o problema é o olhar do outro, que às vezes ele ganha mais dinheiro que as pessoas que trabalham formalmente e que os olham com desprezo. Pará mostra o celular que achou no lixo, o casaco novo, o gorro, o cinto e o cadeado

– é uma variedade de objetos que as pessoas jogam fora como se não houvesse ninguém interessado. Depois se queixa de que minutos antes da conversa, uma menina passou por eles colocando o dedo no nariz, como se os dois fedessem. Ele retruca, afirma fazer muito bem sua higiene, ainda que não tenha casa, apenas uma maloca. O companheiro dele tem casa e família, mas prefere o trabalho na rua por não ter patrão.

Os catadores de saco que entrevistei nunca diriam que ganham mais que as outras pessoas. Conversando com Domingues, ele revela querer mudar de vida e, como muitos outros, deseja um emprego de carteira assinada, com salário fixo ao final do mês e não ter que contar com a sorte da rua. Domingues reflete, “hoje enchi um saco e ganhei 10 reais. O que são 10 reais? Dez reais é dinheiro de criança, dinheiro que você dá para uma criança comprar um sorvete, você acha que dá para viver assim?”. Eu encontro frequentemente Domingues, recomendo a ele comprar um burrinho sem rabo para ganhar mais, mas ele recusa, afirma não ter ansiedade e não querer se acomodar. Ele considera que comprando uma carroça ficará para sempre sendo catador e não atingirá seus objetivos, porém já se passaram 11 anos desde que começou a catar.

Um dos catadores revelou que trabalhava na rua há uma semana, chamava-se Edilson, e parecia mesmo um pouco desajeitado em meio a uma grande zona de lixo de brechó. Ele revelou que brigou e se separou da esposa, ela ficou com a casa e para ele sobrou aquele ofício, que em breve pretendia abandonar. Para Edilson, o trabalho era muito ruim e ele se machucava muito, o que me levou a questioná-lo considerando a fala de outros catadores, que não veem problema em mexer com o lixo, e ele respondeu que eles estavam mentindo. Não é possível comparar a relação com o lixo quando se trabalha há uma semana ou quando se trabalha há 30 anos.

Edilson possuía um carrinho de compras, com bolsas grandes, boas. Ele continuava pegando coisas aleatórias no lixo, enquanto dizia que comprou uma barraca no shopping-chão em São Cristóvão por 50 reais, e que sim, havia sido um bom negócio. Observei duas caixas pesadas de santinhos de políticos das últimas eleições, já havia se passado quase dois anos desde a última. Ele me perguntou se o ferro velho comprava papel, eu respondi que sim. Ele colocou as duas caixas pesadas no carrinho, junto a outras quinquilharias, e após muita conversa, partiu. Depois de andar uma esquina, me veio o sentimento de culpa porque esqueci de

avisar que eles pagam em média 0,20 centavos pelo quilo do papel.

Dias depois, voltando para casa, passo por um burrinho sem rabo apinhado de papelão. Comecei a caminhar ao seu lado, já que não dá para pedir para alguém carregando aquele peso simplesmente parar para conversar, assim, caso a pessoa se interesse por parar e falar, o diálogo flui. Comecei perguntando qual era a sua profissão, e Ezequiel veio com a já esperada lista: segurança, mecânico, pedreiro, porteiro. A lista, apesar de extensa não contemplava a profissão de catador, reciclador ou garimpeiro.

Ezequiel diz que precisa trabalhar pois paga três pensões alimentícias, e seu maior sonho é ter uma casa, já que a esposa ficou com a casa após a separação. Conversamos sobre os caminhões de coleta seletiva, ele declara que não se preocupa, já que considera que todos têm a oportunidade de trabalhar na rua, principalmente os relíquias da rua – a expressão relíquias da rua homenageia as pessoas que estão há muito tempo trabalhando como catador, e ele começou aos 9 anos.

Enquanto conversamos, outra carroça abarrotada de papelão se aproxima. É quase meia-noite de uma quinta-feira e de repente tenho uma visão, no alto do papelão, de um menino que brinca com um carrinho. Elias chega saudando Ezequiel, que conta que Elias Filho acaba de ganhar um carrinho e um tênis, que já traz nos pés, e ele está muito feliz com os dois presentes. Ao assistir esta cena me emocionei. A criança elevada, sendo carregada pelo pai, criava uma imagem que remetia ao sagrado. Ao se equilibrar mesmo com o balanço do veículo, o garoto parecia estar sobre um grande elefante. Era uma quebra na cena corriqueira das vias por qual circulo, e se apresentou como um alívio lúdico e afetuoso sobre o modo como as pessoas resistem e reelaboram suas existências. Assim, conheci mais um par de trabalhadores, eles estão juntos há mais de 20 anos, sempre catando em dupla: Ezequiel cuidava de Elias na Tijuca, pois o mesmo era jurado de morte.

Eles me contaram sobre o início da amizade, como se conheceram na rua e como um ajudou o outro em momentos de necessidade, e assim se passaram todos esses anos, com os dois na rua e lutando por uma casa. Mas Elias e Elias Filho têm uma casa, Ezequiel me conta que a casa de Elias no Morro da Coroa, região central do Rio de Janeiro, foi tomada pela sua filha, que recusa a presença deles em casa. De acordo com o relato, a filha esnoba o pai, o trata mal, diz que o pai fede porque

trabalha com o lixo. Aqui temos uma situação curiosa, pois a própria filha é que tem preconceito em relação ao pai trabalhar com o lixo e o maltrata por isso. Ele diz que a maioria o trata bem, com exceção da filha. Quando pergunto qual frase ele colocaria na sua carroça, ele revela: *Deus é minha vida, a rua é minha paz*.

Em outra circunstância, caminhando, passei por um catador que chamou muito a atenção, ele usava uma roupa de saco plástico e luvas. Paulo Henrique estava vasculhando um tonel laranja, e no início não quis falar comigo, questionando se eu era da imprensa. Depois de alguns instantes, já conversava normalmente. Ele foi o primeiro que respondeu ser reciclador, porém fez ressalvas, já que estava nessa função devido ao desemprego, ainda que tenha outras atribuições. O desemprego dura 15 anos e ele já desistiu de procurar emprego por raiva. No começo, levava o lixo para casa, com vergonha de mexer na rua; depois parou com essa ideia estranha e passou a separar na rua mesmo.

Paulo Henrique não fura os sacos de lixo encontrados, não gosta de fazer bagunça. Não que ele defenda gari, mas acredita que a imagem do catador fica muito prejudicada com essas atitudes. A indumentária tinha como fim a sua proteção, já que alguém poderia depositar césio no lixo²⁹. Segundo o catador, quem mexe no lixo precisa estar atento aos infortúnios. Para Paulo Henrique, eu era muito corajosa de parar e conversar com um homem mexendo no lixo. Ao ouvi-lo, percebia que era como se ele estivesse em outro plano da cidade, à margem, em uma camada subterrânea, na qual os passantes não tivessem a possibilidade de interagir com ele e com os outros catadores sem romper essa membrana velada, sem descer um degrau: sem desvelar a camuflagem da qual estes homens estão revestidos ao revirarem o lixo. No final da conversa, ele disse que me conhecia, pois já havia me visto andando de bicicleta com capacete pelas ruas do bairro. Como um homem prevenido, Paulo Henrique apoia o uso do capacete.

Ao refletir sobre os modos de apropriações dos artistas contemporâneos, percebe-se o quanto as relações obtidas por meio dos convívios são fundamentais para a constituição do seu trabalho, o quanto a troca, sistematizada ou não, gera distintas reverberações em seu processo e, respectivamente, na obra. O artista se

²⁹ Paulo Henrique faz menção ao episódio ocorrido em 1987, na cidade de Goiânia, no estado de Goiás. Catadores e seus familiares foram os primeiros contaminados pelo componente químico césio-137, que estava presente em uma máquina de radioterapia abandonada, encontrada durante o seu desmonte para a revenda do chumbo. A tragédia é considerada o maior acidente radiológico do mundo, tendo provocado mais de 100 vítimas.

comporta como um catador de referências, às vezes de forma literal, levando as materialidades da rua para seu ateliê, assim como já faziam os artistas modernos; outras vezes, a rua motiva anotações ou pequenos desenhos, prática comum aos artistas viajantes, ou mesmo ao performar na via e realizar a peça na troca com os transeuntes e em todos os casos os registros da rua são impressos em seu corpo.

Ao observar os catadores de lixo durante os processos de pesquisa, tanto pelo modo como se relacionam com a materialidade do lixo como pelo modo que se deslocam na cidade recolhendo os restos e dejetos, os utilizo como imagem para pensar o processo artístico. Afinal, coube também aos artistas este lugar que o pesquisador da história social do lixo, Maciel Eigenheer, propõe:

A pedagogia da degenerescência demanda o gosto pelo exame e o olhar atento, sensibilidade aos detalhes sutis do espetáculo da vida. Em vez de esconder o lixo e outros resíduos, nela é primordial mostrá-lo, visitá-lo, tocá-lo, contemplá-lo, em toda a sua magnitude, notadamente em seus locais de camuflamento. Retirá-lo de debaixo do tapete das cidades e dos cantos do nosso olhar seletivo. Apresentar sua relação com nosso medo da morte, e mostrar a morte aos nossos assustados olhos: lixo e morte como coisas inevitáveis (EIGENHEER, 2003, p. 167).

Não poderia ser diferente, afinal, por ser tão presente, tão absoluto, tão essencial, o lixo não estaria ausente da arte contemporânea³⁰. Ele entrou, de forma literal, na história da arte há mais de cem anos, com os destroços de guerra sendo colados numa tela³¹ principalmente pelos dadaístas, afirmando uma nova materialidade que continha os elementos do mundo real. O quadro não era mais uma interpretação do mundo, não era mais uma pintura, mas um vestígio de mundo, capaz de gerar outros mundos e negar a perspectiva, os níveis, os personagens, e afirmar apenas um plano, grosso, coberto de camadas sobrepostas, entre achados e perdidos, entre rascunhos e rabiscos.

Assim se instaurava uma nova via artística, que se contrapunha a diversas tradições que ao longo tempo determinaram o que era esta área, bem como o ser artista e sua obra. A introdução do lixo colado na tela era apenas uma dessas atitudes que transformaram as artes no começo do século XX. Ainda que a obra possa ser analisada separadamente, deve ser entendida enquanto sintoma de uma

³⁰ Cf. Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall*, 1970. Para mais obras de arte com diferentes usos do lixo, consultar *Contemporary Rubbish*. Disponível em: <<https://contemporaryrubbish.wordpress.com/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

³¹ Cf. Kurt Schwitters, *Das Unbild*, 1919.

modificação abrangente. O lixo esteve presente em todo este processo, e tentando se salvar da putrefação, agora está na eternidade da obra, apontando para os novos tempos e afirmando a ressignificação presente no gesto do artista para as coisas do mundo.

Deste modo, o lixo foi usado como material, como inspiração, como tema, como processo, como pesquisa, como obra. Esteve em todas as etapas do fazer artístico a partir da arte moderna, trazendo variadas implicações ao trabalho, independentemente de quando e como foi inserido no processo. A obra feita de detritos reconstrói novos objetos, esculturas, imagens e movimentos, sendo o lixo a matéria-prima para o trabalho – o lixo do artista, ou de alguém ou de algum lugar, ou do próprio visitante, ou o recolhido do caminho do ateliê ao museu, ou de algum parente do artista, ou algum lixo tóxico de determinado lugar contaminado, ou o hospitalar –, enfim, uma inesgotável fonte de trabalho.

Entre os modos de capturar este material, seguir os passos dos catadores foi uma das vias usadas. Andar pelas ruas e se alinhar aos movimentos de capturar coisas ao acaso passou ser uma prática artística que ficou atrelada à gambiarra, ao improvisado e à colagem, um lugar onde a intencionalidade esbarra nas possibilidades do acaso e, desses arranjos e desarrajos, dessas combinações imperfeitas, surge a vontade. A catação aborda a prática dos artistas que se perderam na cidade em busca de algo que lhe fosse valioso, caçam tesouros, ainda que diferentes para cada um. É sempre um amontoado de referências que desaguam no mesmo lado, no mesmo lugar, um emaranhado de atravessamentos que perpassam para chegar a um denominador comum chamado obra, trabalho e desejo.

A caminhada passo a passo é o exercício mais simples para explorar espaços, adentrar novos sítios, descobrir lugares encobertos. A cada passo um novo começo, um novo gás para a caminhada. Quando caminhamos na rua, o passo é a nossa unidade de medida, mas ela não é simplesmente um número, pois a cada passo nos deparamos com novas possibilidades, “[...] porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de apreensão tátil de apropriação cinésica” (CERTEAU, 1998, p. 176).

Caminhar é uma forma de apropriação de um espaço ou de “estados de território” (PRECIOSA, 2010, p. 37). Ser instigado por esse espaço e, a partir desse estranhamento, construir uma relação entre o sujeito e o seu entorno, é a prática viva do caminhar na cidade. Para Michel de Certeau (1998), caminhar é uma forma de

enunciação, logo, a caminhada está para o sistema urbano assim como o enunciado está para a língua. Enunciar algo é se apropriar da língua para uma realização que implica uma relação, e assim se daria com a caminhada. No processo estaria a apropriação do sistema topográfico, a realização espacial do lugar e, por fim, o contato com o outro. O caminhar é um instrumento antinarrativo capaz de modificar lugares metropolitanos ao serem compreendidos e preenchidos com significados mais do que com coisas.

A relação com o espaço é estabelecida pelo corpo performativo. Ao mesmo tempo que ele inscreve, ele lê o território. Os espaços vazios estão cheios de traços invisíveis, acontecimentos que se transformam ao longo do tempo. “A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc., a trajetória que ‘fala’” (CERTEAU, 1998, p. 179). A caminhada é o maior trunfo para reconstruir o tecido urbano, aqui não se está amarrado a trajetos estipulados de ônibus e metrô ou às regras tão duras que os motoristas de carros privados têm que respeitar. O pedestre é aberto e por isso pode arquitetar seus atos com liberdade, parodiando suas atitudes, e a partir de suas preferências ele cria e recria seus trajetos, ora respeitando as normas da cidade, ora criando atalhos e desvios. Ele seleciona, elege e por isso concebe novos meios de se relacionar com o espaço. “O usuário da cidade extrai fragmentos para atualizá-los em segredo” (CERTEAU, 1998, p. 178).

A caminhada foi colocada como prática estética desde o começo do século XX³², ainda que tenha servido como processo muitas vezes antes dessa data. Andar, nesta reflexão, se transforma em um ato de catação. Para a construção de um trabalho baseado na catação é necessário esquecer-se de si, deixar a cidade entrar. A cidade é um personagem da narrativa, ela compartilha também seus restos. Durante o processo uma zona de incertezas se instaura, como uma expansão do corpo, arrodada de restos, de coisas, de bagulhos, esse corpo catador se abre na cidade, se abre para a deriva e para as relíquias. Porque, ainda que tenha algum objetivo nas andanças, ele não tem certezas, ele não sabe o que vai ocorrer quando os limites impostos da rua se dissolverem durante os estágios de entrega à catação.

Busca-se uma contaminação, uma maneira de fazer a circulação urbana

³² Como, por exemplo, os dadaístas, que promoveram o primeiro passeio urbano em 14 de abril de 1921, até a Igreja Saint-Julien-le-Pauvre.

poder agir sobre o corpo, virar cidade, pois ao se indiferenciar, se entra em um estágio criativo que o artista almeja para si, uma vivência que apaga os contornos do eu para experimentar os pormenores do espaço, na instância do improviso. Às vezes, o artista deixa-se agir pelo tempo ou pelos restos, com a vontade deste corpo sensibilizado responder plasticamente às inquietações. A expansão do corpo, o mimetismo com o lixo, tudo isso gera zonas de indiferenciação, e buscar restos e resíduos lembra esse processo de se reorganizar conforme esses dejetos vão se acoplado ao corpo. E os achados modificam o corpo e instauram outros modos de estar.

Ao catar, ao se deixar levar pelo modo como o meio se interpela e se instaura em nós quando estamos abertos ao encontro com os restos, somos constantemente modificados pelos achados que são recolhidos e que aos poucos vão transformando o nosso corpo já no ato de carregar, que se estabelece ao decidir levar um pedaço de rua consigo. Logo, cada vez de forma mais literal, as texturas da rua vão se tornando a nossa própria textura.

É perfeitamente manifesto até que ponto o organismo vivo forma um corpo com o meio em que vive. Quer nele, quer à sua volta verifica-se a presença das mesmas estruturas e a acção das mesmas leis. Ainda que na verdade, ele não esteja num “meio”, ele é ainda esse “meio”, e a próprias energia que o separa, a vontade do ser de preservar no seu ser, consuma-se exaltando-se e lança-o já secretamente na uniformidade que escandaliza a sua imperfeita autonomia (CAILLOIS, 1980, p. 89).

Conforme os passos se dão, conforme as coisas acontecem ao nosso redor, somos modificados, e os objetos, gestos e situações pelos quais passamos vão alterando nossas atitudes. A ideia de que o ateliê do artista está em todos os lugares, na cabeça, no pé, na rua, no ônibus, se faz presente. A todo o tempo o artista transforma as atitudes de outrem em gatilhos para os próprios processos artísticos, e o recolhimento dos objetos nas ruas materializam o percurso e reafirmam a troca.

Andando pela cidade, percorrem as ruas instigados pelo acaso. Levando em consideração uma perspectiva de Max Ernst³³, a tela em branco, a superfície plana, é metáfora para o começo do trabalho do artista. Para Ernst, a tela branca o apavorava, então ele realiza um trabalho de *frottage* – deixar que as imagens

³³ Declaração do artista em vídeo, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gfqDoM218W0>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

apareçam sem muito controle. Para realizar a *frottage*, ele sai pela cidade para coletar objetos, deixando que o acaso atue sobre o trabalho e impeça que a tela em branco se estagne no meio do ateliê. Ir à rua é fugir dos clichês, catar é eleger o acaso para suscitar as questões do trabalho, é deixar o processo se estabelecer como passo importante para a obra sem a ansiedade sobre onde se pretende chegar.

Catar, como no delírio ambulatório de Oiticica (apud FAVORETTO, 1992), é convidar o mundo para fazer parte do seu trabalho, atento às texturas geográficas que o espaço apresenta, selecionando-se fragmentos dessa tessitura para se tornarem delírios concretos. É desenvolver a obra no mundo para o mundo, é escutar as vozes da rua, os restos, examinar cuidadosamente onde está a potência desviante do outro para assim constituir seu próprio descaminho.

A catação tem o tom lúdico de uma criança que “pela indisciplina de um processo anárquico de catação de lixo” (CAMPOS apud PRADO, 2004, p. 59) elabora sua fantasia. Ao catar é possível refazer o mundo a partir da aglutinação dos fragmentos exteriores, isto porque, segundo Rancière (2012) e Benjamin (1989), estamos soterrados por lixo e vivemos sob escombros. Isso não foi dito apenas porque se vivia sob escombros – pois se pisava nos dejetos em 1919, em 1945 ou qualquer outro pós-guerra –, mas também porque se vive soterrado sob os restos dos soberbos e sob os escombros dos derrotados. Logo, uma forma de resistência é catar os restos como uma criança a produzir outros horizontes.

“A criança que trabalha na catação de lixo, além de querer buscar a garantia de sua sobrevivência e de sua família, imagina estar realizando seu sonho de infância – catar restos de brinquedos, livros velhos, revistas e curiosidade de um mundo de sua fantasia” (CAMPOS apud PRADO, 2004, p. 59).

Embora o trecho descreva a situação das crianças catadoras, não são só elas que fazem esse exercício, todos os pequenos se encantam por detritos, pelos substratos dos trabalhos dos adultos. O prazer da catação tem essa inocência da infância de reconstruir o mundo através dos seus dejetos. É uma reorganização do campo ao redor, uma sistematização e compreensão do seu estado presente. O trecho de Benjamin sobre os brinquedos de criança evidencia como os restos são um terreno fértil para a imaginação:

Em seu preconceito, eles não veem que a terra está cheia de substâncias puras e infalsificadas, capazes de despertar a atenção infantil. Substâncias extremamente específicas. Pois as crianças têm um particular prazer em visitar oficiais onde se trabalha visivelmente com coisas. Elas se sentem

atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam – na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria, na alfaiataria. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmo no macrocosmo (BENJAMIN, 2012, p. 256/257).

A participação dos dejetos na criação do imaginário infantil é tão importante quanto a mesma estrutura feita pelo artista: cada um em seu campo opera sobre os restos erguendo seu percurso e permitindo que as substâncias mais heterogêneas se encontrem, se combinem e formem construções inimagináveis.

A sociedade em camadas, soterrada e atravessada por diferentes lixos, insumos, pessoas, morros, rochas, está sempre sendo revirada em busca de algo, e a prática da catação é esse remexer num eterno terreno fértil, um terreno que é aberto à ludicidade e à reinterpretação. O artista atua nessa fermentação, no chorume, no adubo criativo: “esse é, na verdade, o fermento da criação: o poeta busca no lixo da cultura/linguagem aquilo que o alimenta, obedecendo ao imperativo da experimentação, ‘experimentar o experimental’” (AGRA, 2010, p. 119).

O percurso que tracei para a construção do trabalho *Elogio do homem*, de 2015, passa pela catação e pelo andar. O ato de catar nas ruas, pensado como gesto infantil para a reelaboração de seus próprios brinquedos, é exatamente o que se passa em todo o processo, surpreendendo-me a sua literalidade.

Elogio do homem começa também durante os passeios pela cidade em época de campanha eleitoral. Eu recolho os banners que não estão sendo supervisionados, uma vez que é proibido colocar e afixar faixas e cartazes em lugares ou bens públicos. “Fico pensando nos desperdícios que as eleições acarretam no Brasil” (JESUS, 1993, p. 110). A coleta se dá de maneira discreta, eles geralmente são deixados apoiados em postes, ou em esquinas, como um cavalete. Se avisto um, chego perto, me asseguro de que ninguém está tomando conta, fecho, coloco debaixo do braço e saio andando. Apenas uma vez uma pessoa correu atrás de mim dizendo que era dela, que ela estava tomando conta, então devolvi sem dar explicações sobre o que fazia, pedi desculpas e entreguei a peça.

Catar os banners de políticos tem uma conotação política. Eles estão colocados nas ruas de forma ilegal, ou seja, os candidatos que querem estar no poder são os primeiros a infringir a lei, mesmo antes de chegar lá. É sobre o valeduto da política e como as eleições são o primeiro indício de como as coisas

ocorrem de forma equivocada no Brasil. Os candidatos seguem a parte mais devastadora do marketing ao se preocuparem mais com a aparência superficial de uma foto, um nome, uma programação visual, do que propriamente as propostas para o mandato. Uma corrida desenfreada por se fazer conhecido, não pelas suas intenções, expertises e seu plano político, mas por uma imposição ameaçadora. Atuar em favor da população é uma questão que há muito tempo parece estar fora das concepções daqueles que pretendem se eleger. Retirar suas imagens das ruas é propor que eles sejam conhecidos por outras esferas, e não apenas pela sua imagem impressa. Ainda que seja uma ação microssituada, pois não tenho a capacidade de atuar de forma decisiva pela cidade, considero que qualquer banner retirado é um gesto contra o poder nocivo das máquinas eleitoreiras.

Os políticos representados nos banners são personagens imaginários porque não correspondem a quem de fato são, mas ao que gostariam de ser segundo o trabalho dos seus publicitários. Além do mais, o que a imagem de um político em um banner diz sobre ele? A imagem dos políticos é replicada inúmeras vezes pela cidade, constituindo uma onipresença assustadora. Durante o período de eleições, quando surgem as propagandas, ficamos conhecendo os candidatos que infringem a lei do uso do espaço público para, supostamente, obterem mais votos.

A fotografia eleitoral é, pois, antes de mais nada, reconhecimento de uma profundidade irracional extensivo à política. O que é exposto, através da fotografia do candidato, não são seus projetos, são suas motivações, todas as circunstâncias familiares, mentais e até eróticas, todo um estilo de vida de que ele é, simultaneamente, o produto, o exemplo, e a isca. É óbvio que aquilo que a maior parte dos nossos candidatos propõe através de sua efígie é uma posição social, o conforto especular das normas familiares, jurídicas, religiosas, a propriedade infusa de certos bens burgueses, tais como, por exemplo, a missa de domingo, a xenofobia, o bife com batata frita, e o cômico das situações de infidelidade conjugal, ou seja, aquilo que se chama ideologia. Naturalmente, o uso da fotografia eleitoral supõe uma cumplicidade: a foto é espelho, ela oferece o familiar, o conhecido, propõe ao eleitor a sua própria efígie, clarificada, magnificada, imponente elevada à condição de tipo. É aliás, esta ampliação valorativa que define exatamente a fotogenia: ela exprime o eleitor, e simultaneamente, transforma-o num herói; ele é convidado a eleger-se a si próprio, incumbindo o mandato que vai dar de uma verdadeira transferência física: delegada de algum modo a sua "raça" (BARTHES, 2001, p. 103).

Em um primeiro trabalho em 2013, *Os passos da Deusa: da rua para a rua*, usei as imagens dos políticos para construir um vestido para uma Deusa, e nesta ocasião os rostos dos políticos foram usados como uma segunda pele. Os rostos cortados e costurados formavam um tecido pele feito de banner. A *performer* Verônica Santos, que usava o vestido acoplado em uma grande calda feita de

banners de propagandas de produtos, gritava para os transeuntes durante a performance: “Esta é uma fantasia política, eu sou um lixo político”. A Deusa, que percorria a cidade, fazia o papel da catadora, carregava um fardo em seu trajeto que está atrelado ao modo como a política é realizada neste país, já que o abandono em que se encontra a população brasileira hoje está diretamente relacionada com as políticas públicas a que estamos submetidos.

De alguma maneira, seu corpo está marcado pelos modos operantes da nossa cidade, são as populações carentes que sofrem na pele as atitudes egoístas dos políticos eleitos. Cada ação, ou melhor, cada falta de ação desses homens do poder marca de forma radical o seu corpo. Por isso, seu vestido era feito com a imagem do rosto de todos que infringiram esta premissa ao tentar entrar neste lugar de decisão sobre a vida de milhares de pessoas. Eles entram em nossos corpos e nos atingem de forma definitiva, principalmente se se está em um lugar de vulnerabilidade.

No entanto, o trabalho tinha proporções exageradas e os rostos dos políticos impressos nos banners acabou passando despercebido pela maioria das pessoas, tanto as que presenciaram a performance quanto as que assistiram ao vídeo *Os passos da Deusa: da rua para a rua*, 2013. Isto não era exatamente um problema, mas com o novo material coletado, pretendia que os rostos ganhassem uma outra dimensão e também um protagonismo no trabalho.

Com os banners encostados em casa, demorei a entender o que seria feito com eles. Participando de uma aula sobre a tragédia *Antígona*, na qual as decisões políticas interferem diretamente nos corpos dos protagonistas, fui instigada pela professora Cristina Salgado a realizar um trabalho plástico a partir de uma fala que abarca este trecho:

Industrioso e hábil, ele se dirige, ora para o bem... ora para o mal...
Confundindo as leis da natureza, e também as divinas que jurou obedecer,
quando está à frente de uma cidade, muita vez se torna indigno, e pratica o
mal, audaciosamente! (SÓFOCLES, 1998).

O coro fala ironicamente sobre Creonte e questiona suas decisões como líder de Tebas, principalmente quando elas ferem as leis divinas. Refletindo sobre o rebatimento dessas informações na contemporaneidade, liguei a figura do Creonte aos políticos brasileiros, que como representantes dos seus povos também cometem ações que desrespeitam a população, deixando-as em uma situação

emergencial. É notável o descumprimento das condutas que se esperam dos políticos, que em sua maioria, são pessoas públicas empoderadas que se utilizam de suas posições privilegiadas em benefício próprio.

Creonte também mistura de forma desconfortável as relações entre a esfera pública de sua liderança e os problemas familiares. Sabemos, como nos informa Aristóteles (2007), que toda tragédia deve se passar entre os membros da mesma família e que toda *A trilogia tebana* (1998) é baseada nas relações entre o privado e o público, tal como as políticas públicas, que se tornam privadas quando desviadas do seu fim público atingindo seletivamente a população contemplada.

Logo, revisei os banners para a realização destas propostas. A prioridade era que as imagens fossem protagonistas e eu sabia que elas já traziam as questões problemáticas da política vistas em *Antígona*. Ao tentar esmaecer as barreiras entre o público e o privado, comecei a desenvolver bonecos a partir das fotos dos banners. O rosto, o pescoço e as roupas eram cortados de acordo com cada retrato, deixando de fora palavras, números e espaços vazios. A partir do recorte, procurava continuar a imagem com tecidos coloridos e diversos, escolhidos de acordo com o primeiro elemento dado. Conforme o rosto, diferentes formas e texturas eram acopladas, formando uma pluralidade amórfica. O objetivo não era completar a foto com o corpo do político, mas criar uma espécie de boneco/almofada/travesseiro que infantiliza sua imagem ao trazê-la para uma esfera de intimidade. Ainda que os políticos estejam fisicamente e sentimentalmente distantes de nós, eles estão mais perto do que imaginamos. A imagem do político costurada ao tecido formava uma espécie de capa de almofada que depois eu enchia com espuma.

Com a obra planejada e alguns bonecos já prontos, percebi que os que havia pego durante a campanha não seriam suficientes para formar uma instalação, eu precisaria de muito mais banners, mas já havia se passado mais de oito meses das eleições. Não pensava em reproduzir aqueles banners, pois isto não faria sentido, então comecei uma garimpagem em diversos bairros do Rio de Janeiro procurando áreas mais pobres onde, sem muita assistência do poder público e limpeza das ruas, as coisas permaneciam intactas por mais tempo, e então nesse momento passei a fazer as perambulações de carro.

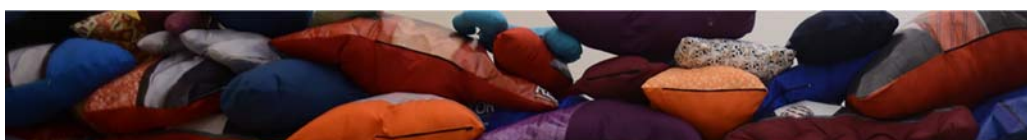
Os banners eram fixados em áreas irregulares e foram esquecidos logo após as eleições. Como ninguém se preocupava em retirá-los, eles continuavam lá,

relembrando para nós os políticos que infringem a lei e dedicam o dinheiro de campanha a propagandas superficiais. Munida de escadas e outros instrumentos, fui retirando os anúncios ilegais da cidade, que ainda estavam em muros, embaixo de viadutos, em fachadas de casas – em algumas situações, eu perguntava se podia retirar, em outras não havia ninguém. Fui enchendo meu carro, me modificando. Ninguém reagiu nem se interessou por aqueles vestígios de campanha.

Assim, coletei uma quantidade satisfatória de banners, o que me permitiu formar um conjunto de bonecos. Na instalação, complementei a parede onde ficavam as almofadas com os chassis dos banners que havia recolhido. Na obra, os bonecos ficavam amontoados, constituindo um conjunto de almofadas que convidava o público a sentar e relaxar entre essas companhias duvidosas.

Figura 6 - Luísa Tavares, Elogio do homem, 2015





Fonte: O autor, 2015.

Cristina Salgado, a professora proponente e curadora da exposição, coloca sua visão sobre a obra:

O elogio do homem é cantado pelo coro trágico, muito ambíguo, quase irônico, enaltece o ser humano até não poder, para ao final, praticamente lhe dar um peteleco: essa maravilha morre... Foi o que tocou a inspiração em Luísa Tavares e a fez recorrer ao seu repertório da construtora de indumentária/corpos, tudo temperado pelo cinismo pop da multiplicação dos pães na forma das estrelas mais in no cenário midiático – sem que se perca a ternura, posto que são objetos “afáveis”, esses que a artista nos apresenta: nossos humanos políticos (SALGADO, 2015).

O formato amórfico dos bonecos, o rosto dos políticos, o toque fofo do objeto e a memória de algo infantil criam uma tensão na relação com o trabalho, que incita simultaneamente o toque e a ojeriza. Isso ocorre porque existe uma oposição entre a forma e o toque do objeto, que é gracioso por ser molengo e acolchoado, em contradição com a imagem do político que muitas vezes é sinônimo de nojo, de roubalheira, de excesso de poder etc.. Essas oposições são favoráveis ao trabalho porque causam uma polissemia que proporciona as diversas vozes da obra. Durante a exposição, enquanto alguns apenas descansavam sobre o amontoado de almofadas e seguiam abraçando todos os bonecos, em uma espécie de intimidade sensorial, outros batiam e os jogavam no chão com agressividade. A manutenção da obra me causou preocupação, o que me levou a pensar que nas eleições seguintes eu deveria construir brinquedos no estilo João Bobo.

3 O MAR PARA TODOS E A COSTA ALEMÃ

Deparei-me com esta imagem quando buscava obras que tratassem da União Europeia. Na época, escrevia um artigo para uma revista de políticas europeias e procurava relacionar a arte com as ações desta instituição. O díptico estava entre os trabalhos selecionados para a exposição *Kaleidoscope*, que ocorreu na Irlanda em 2013, por ocasião da comemoração da presidência do país no Conselho da União Europeia.

Cabia aos estados membros enviar uma obra que representasse a produção artística contemporânea nacional, logo, o evento irlandês era formado por uma obra de cada país. Entre elas, poucas tratavam da questão política explícita na produção e idealização do evento, porém, apesar de não fazerem menção, todas podiam ser lidas a partir deste contexto, já que participavam de uma exposição promovida pela União Europeia.

À primeira vista, o contato pela mediação do catálogo indicava que as fotos não dialogavam com o mote da União Europeia. Contudo, entre as obras que proporcionavam aproximações aos ideais e propósitos da instituição, mesmo que implicitamente, estava o díptico enviado pela Alemanha: duas fotografias em paisagem, uma acima da outra, constituindo uma só obra. O conjunto era formado por dois trabalhos distintos, com títulos, datas e artistas diferentes, e o fato da Alemanha ter escolhido dois artistas para representar o país, sendo que um deles não era cidadão alemão, foi o primeiro dado que me chamou atenção ao analisar o catálogo. Esta opção e as respectivas fotos apresentadas não são uma coincidência – em uma exposição internacional, na qual cada estado membro deve enviar um artista de seu país, a Alemanha opta por enviar uma colaboração frutífera entre uma artista alemã, Simone Gilges, e um artista senegalês, Mamadou Gomis.

Figura 7 - Mamodou Gomis, The sea for everyone, 2011



Fonte: KALEIDOSCOPE, 2013, p. 29.

Simone Gilges nasceu na Alemanha e estudou fotografia e design. Trabalha como fotógrafa na cidade de Berlim, registrando a sua contínua transformação e sua cena artística e musical, além de possuir um extenso trabalho artístico que combina mídias variadas, adicionando às suas fotos objetos e instalações.

Mamadou Gomis é um fotógrafo senegalês que trabalha para os noticiários locais e para agências internacionais de mídias em Dakar. Ele realiza um trabalho de fotos diárias que são publicadas em sua coluna no jornal, já ganhou diversos prêmios e mantém uma carreira que promove a imagem do Senegal para o mundo.

A parceria entre os dois artistas surge a partir de um intercâmbio/residência realizado por Simone Gilges no Senegal. Após este contato, os dois decidem trocar semanalmente uma foto que tratasse da sua cidade, seu modo de vida, sua cultura e seu país. Deste acordo nasce o projeto *Dakar/Berlin*, que inclui duas exposições, uma em cada cidade, e um catálogo impresso. Duas destas fotos foram emprestadas para fazer parte da exposição dos artistas da União Europeia na Irlanda, uma vez que o projeto foi patrocinado pelo Instituto Cultural para Relações Estrangeiras (ifa).

Figura 8 - Simone Gilges, German Coast, 2010



Fonte: KALEIDOSCOPE, 2013, p. 29.

A estratégia do país germânico incide sobre a reflexão acerca das identidades nacionais. O país europeu é representado pela parceria entre a Alemanha e o Senegal e, ao optar por uma obra de dupla nacionalidade, os alemães afirmam uma posição de abertura e integração ao que está além de suas fronteiras. Já o país africano representa não só ele mesmo como todos os países com presença na Alemanha.

O Senegal, ainda que tenha uma expressiva tentativa de imigração para Europa, em 2015 figurou na lista de *População imigrante na Alemanha por país de nascimento* apenas em 73º lugar. Isso, contudo, não evitou que o Ministério Federal pela Cooperação Econômica e Desenvolvimento na Alemanha produzisse materiais como *The Senegalese Diaspora in Germany* (2007), retratando as causas e o modo de vida dos senegaleses na Alemanha.

A ideia de ser alemão aparece de forma ampliada quando a Alemanha opta por se representar no encontro dela com o outro, trazendo novas imagens ao país que ainda é marcado por relações preconceituosas do passado. Trazer o senegalês para a exposição de estados membros da União Europeia é um passo à frente no conflituoso terreno das relações exteriores europeias, mas é também necessário compreender de que forma isso foi feito.

No catálogo da exposição a obra aparece através desta descrição:

[...] each week one photograph – that was the idea and mode of the photographic interchange held between Simone Gilges from Berlin/Germany and Mamadou Gomis from Dakar/Senegal. The photographs serve as a response and comment to the prior one sent – taken in the very unlikely cities and addressing everyday life in the streets, rituals of public and private life and the artistic work of both photographers. The entire ifa exhibition *Dakar / Berlin* will be on show in Dakar, Senegal in autumn 2013 (KALEIDOSCOPE, 2013, p. 28)³⁴.

Processos de intercâmbio entre artistas são frutíferos pois, ao mesmo tempo que aproximam situações distantes, expõem as diferenças de forma potente. Neste caso, as fotos dos artistas são feitas de forma individual, cada um assina a sua, não há uma obra coletiva, mas uma proposição em comum, retratando cada um a sua cidade de forma paralela e equivalente, de modo que uma foto gera outra foto, em uma correspondência que remete às trocas de cartas. As duas fotos juntas se somam e se potencializam complexificando o estado de cada uma ao se formar uma nova obra.

Assim, comparar as duas fotos faz parte da obra. Colocadas uma ao lado da outra, é possível observar, em ambas, o mar ao fundo e as pessoas que estão no mar em primeiro plano. As pessoas têm partes do corpo imersas no mar. Ainda que com semelhanças, as diferenças começam a sobressaltar.

Na primeira foto os homens parecem estar trabalhando, provavelmente se preparam para um ritual. Eles lavam animais como parte de um hábito que estão acostumados, há crianças e adultos e cada um lava um animal, há também animais adultos com maior porte e filhotes com pequeno porte. O preto e branco da foto aumenta o contraste entre a pele negra dos homens e os animais de pelo branco que são lavados. Entretanto, o cuidado com o animal e a aproximação dos seus corpos formam duplas que parecem se fundir gerando um novo corpo, um corpo homem-animal no qual a troca é intensificada. O título da foto, *The sea for everyone*, evidencia que o mar é para todos, desde os homens até os animais rurais, assim como as novas combinações realizadas, que podem estar no mar. Mas a foto não se

³⁴ O trecho correspondente da tradução é: "(...) todas as semanas uma fotografia - essa foi a ideia e o modo do intercâmbio fotográfico realizado entre Simone Gilges de Berlim / Alemanha e Mamadou Gomis de Dakar / Senegal. As fotografias servem como resposta e comentário ao inicialmente enviado – tomadas nas cidades muito improváveis e abordando a vida cotidiana nas ruas, os rituais da vida pública e privada e o trabalho artístico de ambos os fotógrafos. Toda a exposição ifa Dakar / Berlim estará em exibição em Dakar, Senegal no outono de 2013".

esgota aí, e a presença da outra foto leva a reflexão para outros lugares.

Na foto alemã, o título *German Cost* indica o ponto geográfico que, em cores, mostra pessoas corpulentas se banhando. Assemelham-se a turistas, sorriem e possuem trajes de banhos variados. A costa, parte do mar adjacente a terra firme, não aparece: estamos submersos no mar na foto de Gilges – na verdade, em ambas. Uma situação chama a atenção de quatro mulheres, que observam dois homens e uma mulher que estão no centro da cena. Devido a um dos homens estar abaixado em frente ao homem e à mulher, é complicado saber o que se passa entre eles. Os três formam um amalgamado que desconfigura as suas formas e compõe um outro ser. Há ainda outros banhistas na fotografia, que não participam dessa situação, além de boias de sinalização.

Os personagens das duas fotos se cruzam no estereótipo que opõe Europa e África. O que possibilita a constituição da União Europeia é a localização geográfica e a situação geopolítica dos países. Só pode existir a União Europeia porque existe Europa, e esta marca sua existência a partir das diferenças com África, América, Ásia e Oceania. Além disso, a própria questão das fronteiras entre os países componentes é um dos marcos de sua presença: fronteiras internas abertas, fronteiras externas fechadas, isto é, eu ratifico o ser europeu enquanto rechaço o não europeu. É possível observar na foto enquanto os alemães são domesticados, têm até pouca mobilidade na água, os senegaleses, com seus corpos enxutos, são capazes de dominar os animais mesmo dentro d'água. O contraste literal entre os dois países persiste, mesmo quando o fotógrafo é senegalês. Levando em consideração as datas das fotos e relacionando-as com as informações a respeito de como foi realizado o projeto, a foto senegalesa é entendida como uma reação à foto alemã.

O fragmento da costa alemã é respondido com a imagem do mar para todos, ao mesmo tempo que a conjunção das duas fotos contemporâneas demarca a diferença em relação às fronteiras: a alemã é alemã e, portanto, pertence à fronteira da União Europeia, enquanto a senegalesa é de todos, assim como foi em tempos passados e ainda é. São os senegaleses a se atirarem ao mar, a um mar que também é deles, que é de todos, para aportar em uma costa que é da Europa, sublinhada pela União Europeia. Mas por que é justamente a posição africana a reivindicar algo para todos? A incluir os animais rurais e até mesmo os alemães no seu mar? Em qual mar se quer navegar? É possível conciliar uma costa alemã com

um mar para todos? É possível pertencer aos dois?

Duas nacionalidades distintas que juntas se complementam. Na exposição *Kaleidoscope* elas ficam uma acima da outra. Transmitem-se imagens de oposição e unificação como o *yin e o yang*, o negro e o branco, o magro e o gordo, o sul e o norte. As oposições fortalecem a posição de cada um, mas também a fragilizam quando o embate com o outro surge. É difícil observar esta obra – e talvez por isso ela tenha me marcado tanto – sem pensar nos confrontos e lutas que formam a história da relação entre os dois continentes e, conseqüentemente, da formação do novo mundo. A memória desta narrativa não aparece como registro de outrora, ela é um dado vivo e presente em cada um dos elementos das fotos, trazendo uma história de fronteira, território, estado, política e etc.

O aspecto político da obra é ressaltado nos encaixes das nações, entre o ser alemão e o ser senegalês. Passa pelo mar dos dois lugares, pela geopolítica imposta na terra, pela construção dos territórios. Para pensar o político na arte podemos, neste caso, perpassar desde a relação entre os dois países, a colaboração das embaixadas e a participação desta obra na exposição oficial da União Europeia, até a comparação dos dois locais, das pessoas e dos títulos. Todos estes elementos que extrapolam os limites da foto imbricam um pensamento político em relação à obra.

Proponho nos determos agora em pensar em como as obras são gestos políticos a partir das camadas que oferece. Contudo, isso não significa uma limitação, mas sim que muitas das ferramentas já estão dadas, que experienciar uma obra é trabalhar com os utensílios que ela proporciona para conceber uma reflexão a partir do que é iluminado. O que o espectador traz é a habilidade de manejar as ferramentas, e esta capacidade é constituída pela espontaneidade, pela articulação, pela inteligência e pela criatividade.

3.1 O político na arte

A arte é fruto dos incessantes confrontos com o mundo e reflete épocas, crenças e/ou poderes. Possibilitou a expansão da visualidade dos prazeres e das angústias humanas e foi capaz de gerar mundos, que por vezes foram postos em

práticas anos mais tarde, consolidando seu caráter de vanguarda. Assim a arte registrou o passado e o futuro em um presente sempre oscilante e problemático. Produto do seu tempo, a arte é social, histórica e política.

Segundo a autora Chantal Moufee (2001), toda obra é política, independentemente de qual seja ela, pois está enquadrada em um jogo social de forças, que é político. Moufee conceitua político como o lugar da disputa social, uma batalha entre dimensões antagônicas, entre o amigo e o inimigo. Já para Suely Rolnik, a política é entendida como “o exercício da polêmica acerca das configurações da vida em sociedade, seus recortes e as regras que as sustentam” (ROLNIK, 2003, p. 03). A política movimenta as estruturas tanto para desencadear tensões e reações que se impõem na vida das pessoas, como em operações cotidianas e corriqueiras, no modo como se manifesta em sua subjetividade, regendo fluxos subjetivos. Para ela, o macropolítico é um conjunto de fatos e modos de vida em sua exterioridade formal, sociológica e, portanto, perceptível, aplicado em sua maioria na esfera da prática. Já o micropolítico é composto por forças que também agitam a realidade, mas que dissolvem suas formas e engendram outras, num processo que envolve desejo e subjetividade, e portanto é invisível.

A arte surge, segundo os estudos de Moufee, quando há o conflito. Ela se introduz num contexto que é consensual, entrando como um combatente ao hegemônico vigente e operando a partir das sensações que ativam outras esferas perceptuais e afetivas. As impressões geradas pelo contato com a obra atuam no corpo de forma experimental, libertando-o de uma situação de anestesia e abrindo-o para rearticular a sua subjetividade. Assim, a arte é política também porque mobiliza o micropolítico, que é relevante para as ações no macropolítico.

Ainda que toda arte seja política, o conceito de arte política trata de um campo específico da arte, aquele que está a serviço de uma ideologia e tem seu caráter pautado na panfletagem, na linguagem direta, na quase completa transmissão de uma mensagem. Quando se trata, por outro lado, de arte e política, prefere-se contemplar a subjetividade do autor por meio de uma expressão que sensibiliza a partir das sensações geradas, dos diálogos intuídos, de uma forma que não objetifica o conteúdo, mas o expande, possibilitando leituras dissonantes.

Nelly Richard (2009) também trabalha com a diferença entre a arte política e o político na arte, usando como exemplo do primeiro, artistas que estão ligados a um partido político ou a um governo que pretende disseminar e propagar suas

ideologias, nas quais as obras tendem a ser carregadas de expressão e com referências bem definidas, o que ratifica a posição de correspondência entre a forma e o conteúdo. Para a autora, falar de arte e política é falar de duas exterioridades que entram em relação, diálogo ou conflito, uma como esfera cultural e outra como totalidade histórico social. Por isso, ela opta pelo termo *o político na arte*, que inclui a articulação do político dentro da arte, ou seja, o jogo político, aquele “que reflexiona criticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, desde su propia retórica de los medios” (RICHARD, 2009)³⁵. Nessa condição, a obra rechaça combinações de conteúdo e forma para interrogar o simbólico e os modos de expressão que, em sua maioria, ratificam a homogeneidade consensual. O processo ocorre interrogando assim o capitalismo globalizante e desafiando as estruturas com uma desordem que problematiza o status quo, e se mantém autônomo em relação ao sistema vigente.

Para Jacques Rancière (2012), a arte que engendra a política é aquela que redistribui o material simbólico de outra forma e expande os espaços de alcance, porque uma arte só será política a partir do engendramento social e do contexto que ela estará disponibilizando e reorganizando. Assim, uma obra que mobiliza politicamente um bairro pode não ter a mesma recepção em outro, esvaziando-a e tornando-a praticamente nula, de modo que a arte só será política se ela se relacionar com os seus espaços de atuação.

A autonomia do artista³⁶ muitas vezes também contribui para uma falta de diálogo com o público, por isso ela é um elemento contraditório. Por um lado, libera o artista para uma construção que não está atrelada a nada do que seja preestabelecido ou imposto, ou seja, lhe permite abordar temas e técnicas que poderiam ser proibidos em determinado contexto, proporcionando uma exploração de sua expressão crítica e única. Por outro, coloca-o em um lugar de isolamento ou falta de relação com o espaço que ocupa, gerando uma lacuna entre a obra e a sua recepção

Entretanto, é necessário destacar que a maior parte dos trabalhos de arte contemporânea de grande circulação estão submetidos ao capital financeiro, que

³⁵ O trecho correspondente da tradução é: “que reflete criticamente em seu ambiente a partir de suas próprias organizações de significados, de sua própria retórica dos meios”.

³⁶ Para maiores desenvolvimentos a cerca da autonomia artística, cf. FONTDEVILA, Oriol. *Art and Conflict: a survey at the battlefield*, 2015.

opera, se não diretamente na obra, no sistema social e político onde está inserida. Para Rancière, esta é a oportunidade para uma arte e política que são uma dissonância, não pelo caráter panfletário e transmissor de uma mensagem, mas porque requer um deslocamento que exige uma rearticulação, explorando as possibilidades de desterritorialização, bem como a chance de brincar com as convenções usadas pelas mesmas instituições que enreda.

De certa forma, o desafio sempre foi elaborar uma arte que gozasse de autonomia e pudesse ter uma dimensão social que incluísse o outro nos espaços e nos materiais, antes reservados para uma elite minoritária.

They also consider that artistic interventions increase in effectiveness as they abandon the privilege of autonomy and yield to the conventions of their own field. This results in the benefit of deligence when trying to integrate within subcultural movements and establish alliances with potentially subversive social group (FONTDEVILA, 2015, p. 6)³⁷.

Deste modo, arte e política são capazes de gerar, segundo Rolnik, uma política de subjetivação que contemple vontade de invenção para construir novos mundos e mais desejo de resistência para lutar pela inscrição destes outros mundos na tessitura do presente. Como consequência, então, teremos uma continuidade da vida em expansão, com novas formas de sociedade e uma obra aberta em processo, de autoria coletiva.

Essa força vertiginosa de um político em arte, para Richard, possibilita uma política de subjetivação que demarca brechas e rupturas dentro de um sistema que é hegemônico e absoluto. Enquanto na leitura de Rolnik (2006) temos a arte como dispositivo para diferenciar duas subjetividades flexíveis, em que uma é neoliberal, na qual o sujeito não tem lugar e sua identidade é pautada na publicidade e na cultura de massa; e a outra, problemática e crítica, em que o sujeito tem lugar e os efeitos causados no corpo pelo outro geram territórios de criação

na medida em que rasga a cartografia do presente ao liberar a vida em seus pontos de interrupção devolvendo-lhe a força de germinação – uma tarefa em tudo distinta e irreduzível àquelas de denúncia ou de conscientização, que são do domínio da macropolítica (ROLNIK, 2006, p. 11).

É corrente a preocupação dos autores citados em relação às formas de captura do capitalismo em sua dimensão financeira, em que todas as estratégias do

³⁷ O trecho correspondente da tradução é: “Eles também consideram que as intervenções artísticas aumentam em eficácia à medida que abandonam o privilégio da autonomia e cedem às convenções de seu próprio campo. Isso resulta no benefício do delírio ao tentar integrar-se em movimentos subculturais e estabelecer alianças com grupos sociais potencialmente subversivos”.

político na arte podem facilmente se tornar medidas que não possuem nenhum efeito, que por mais potentes que sejam, descontextualizadas, com textos de mediação trincados, podem se tornar ocas. Diante de tal situação, Richard se faz muitas perguntas:

¿qué forma podría adoptar hoy el arte crítico para desmarcarse de la sobreexposición mediática de una realidad entregada sin más a la comercialización de las imágenes con que las tecnologías de lo visual sellan su pacto con el hipercapitalismo? ¿Cómo debería operar un arte que no quiere duplicar el sistema, mimetizarse con sus efectos de reverberación significativa, sino sacudir su principio de intercambiabilidad de los signos con algún shock de percepción que consagre las ambivalencias de lo no-igual (RICHARD, 2009)?³⁸

A obra escolhida aqui se faz em um enquadramento político e geopolítico não apenas por tensionar os vínculos que perpassam os países retratados, mas também por compor uma exposição institucional da União Europeia. Como afirma Rancière, este contexto onde a obra é apresentada não a define, mas a coloca em novos jogos de tensões justificando o modo como a curadoria se tornou cada vez mais relevante. Continuaremos a refletir sobre ela a partir deste lugar.

Aqui eu comparo o ser europeu com o ser africano, o ser senegalês com o ser alemão. O político na arte se expande a partir das políticas de identidade, diante de uma África que, apesar de múltipla, tenta manter sua coletividade, tanto pelos pequenos hábitos cotidianos, como todos se alimentarem no mesmo prato, quanto por se afirmar africano, afinal, a maioria dos países que eles habitam não tiveram suas fronteiras traçadas por eles. Já a Europa frisa a individualidade, demarcando as concordâncias nacionais e se distanciando de uma ideia de europeu.

A questão da identidade sobressalta, uma vez que existem centenas de formas de ser senegalês e de ser africano, assim como ser alemão e ser europeu não afirma tantas coisas sobre quem se é. Mas comparar os dois povos, ou pelo menos os dois que aparecem nesta fotografia, comparar estes corpos no momento em que a ação se efetua possibilita pensar modos diferentes de se habitar o mar. Existe uma longa distância entre se banhar com trajes de banho específicos para tal, em uma atitude que se refere a turistas descontraídos aproveitando os raros dias de

³⁸ O trecho correspondente da tradução é: “Que forma a arte crítica pode tomar hoje para se distanciar da superexposição midiática de uma realidade entregue, sem mais delongas, à comercialização das imagens com as quais as tecnologias da visualidade selam seu pacto com o hipercapitalismo? Como deve funcionar uma arte que não queira duplicar o sistema, mesclar-se com seus efeitos de reverberação significativa, mas abalar seu princípio de intercambiabilidade dos signos com algum choque de percepção que consagre as ambivalências do não-igual?”.

verão no norte da Alemanha, e homens limpando carneiros, o que nos remete aos eventos religiosos comuns no Senegal que utilizam animais. Independentemente dos países aos quais se refere, a distância entre as duas atitudes retratadas torna o mar um local para múltiplas apreciações, conecta movimentos dispares e aproxima os dois grupos. Qual o jogo que se esconde no mar?

3.2 O mar não se cala

‘Lançamos o barco, sonhamos a viagem: quem viaja é sempre o mar’

Dito de Celestiano, avô de Mia Couto

A presença abrupta do mar adentra este texto de tal forma que é impossível contê-la. Ao penetrar no mar, temos sensações contrastantes, desde uma satisfação trazida pelo modo como nosso corpo interage com a água até o desespero de ser engolido pelas ondas. Nos dois casos o que fica evidente é a sua presença. Quando estamos no mar, experimentamos uma outra forma de habitar nossos corpos, agregando outro modo de estar. Alcançamos uma sensação de pertencimento que nos torna parte do mar, como se o nosso corpo fosse invadido por toda aquela água, ocupando a partir daí toda a sua extensão. O espaço do corpo se expande para além dos seus limites e a superfície da água agora é a nossa pele (GIL, 2001).

Quem consegue passar pelo mar sem ser tocado por ele em alguma instância? E não é fácil se desgarrar. Quando estamos saindo do mar, a onda está voltando após ter quebrado na costa e o mar te puxa para dentro, não há o que fazer, só esperar o próximo momento em que haverá uma brecha e se poderá tentar mais uma vez. O mar é a ambiguidade, ele nos une e nos separa; transmite calma e serenidade, mas também pode transmitir temor e medo. A experiência com o mar reverberará distintas sensações, que podem variar de acordo com o modo como você chega na beira e como o mar a cada dia chega aos seus pés. As relações que o mar tece com o vento transmitem seu engajamento diário. Por isso, faz muito tempo que o mar deixou de ser mar, virou sonho, vontade, desejo, temor. O mar, com seu movimento e suas respostas precisas, abarca a todos, permitindo que o

homem projete nele todas as suas demandas e angústias, colocando na linha do horizonte todas as suas questões.

Nas duas fotos estamos submersos na água, sem sinal de céu ou terra. Pessoas e animais cercados por mar em toda parte. Segundo o cenário no qual os dois grupos estão inseridos, poderíamos dizer que as imagens foram registradas no mesmo lugar, afinal, o mar é o mesmo. O enquadramento dos dois fotógrafos nos impede de ver as diferenças marcantes presentes nas terras dos dois países – não há dúvida de que as duas fotografias sejam completamente distintas. Mas o mar cumpre um dos seus papéis que é o de apagar as coisas, neste caso, apagar um pouco as diferenças e contar esta narrativa partindo do mesmo plano, do mesmo local. O mar, assim, despe todas as pessoas da foto, deixando-as à mercê dos seus movimentos. Os corpos, à sua maneira, tentam resistir às suas direções, mas também se divertem com a entrega às vagas.

O mar, este local liso por essência, sem pontos de localização, sem demarcações espaciais, coloca os dois grupos retratados na mesma situação. A partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), adentramos o espaço liso para ratificar suas características. Sentimos sua presença háptica, isto é, nos relacionamos com ele mais através do tato do que da visão. Você o sente mais do que o vê, por isso sua visão é aproximada. A variação contínua de suas orientações, referências e junções fazem dele um espaço local de pura conexão.

Entre outros exemplos desse tipo de espaço temos o deserto, o gelo e a estepe. Quem os habitam são os nômades, por isso é sempre um espaço ilimitado, uma linha abstrata, uma linha mutante sem fora nem dentro, que não é rasa, nem funda, sem começo, nem fim. É um feltro, um emaranhado de fios, que aberto se torna ilimitado em todas as direções. Não tem direito, nem avesso, nem centro; ao tecer, se ajusta à vestimenta e a própria casa ao espaço exterior, onde o corpo se move. O liso é afeto, pois é crochê ou patchwork, amorfo e informal. Direcional, pois todos os pontos estão subordinados às linhas, que são vetores ocupados por acontecimentos e hecceidades. Este espaço é vivido por um corpo sem órgãos, por intensidades que provocam ventos, ruídos, forças e qualidades táteis e sonoras, potência de desterritorialização que supera o estriado. É o ponto entre duas linhas, intervalos abertos. O lugar do devir, das experimentações e da amnésia. Se o mar é liso, é um só. Estar no mesmo mar, ou pelo menos no mesmo oceano, nas indistintas águas, defronte para a Alemanha ou para o Senegal, é igual?

Aquele imenso e fabuloso conteúdo disposto por suas marés, correntes, fluídos, ondulações, sem aparência de algo que pode ser quantificado, que pode ser determinado, por qualquer espécie de classificação, algo que se movimenta de forma própria, que tem suas próprias maneiras de escapar de si mesmo, enfim, o mar é esse espaço sem fronteiras, mas ao mesmo tempo pleno de significações próprias (PIRES, 2007, p. 333/334).

O mar é único, são as extensões terrestres que o balizam e que o obrigam a fazer curvas. Por outro lado, é o próprio mar que limita as terras emersas em pontos que ele não quis avançar, preferindo parar e descansar, formando as beiras. O mar assim em seu fluxo, em sua impregnação, ocupa a maior parte da superfície, dificultando seu completo loteamento.

Ao boiar nos sentimos fazendo parte de um todo e deixando nossa unicidade de lado para integrar algo maior. Estar submerso na água em contato com a imensidão do mar desencadeia estas sensações. Por alguns instantes nos sentimos sendo água, sal, sendo exatamente como os elementos que nos cerca, perdendo nossa singularidade para integrar o indistinto. Temos a intuição de que há em nós algo de natureza, algo de indiferenciado, que em momentos como esses são capazes de aflorar, um retorno à origem da vida que se deu no mar em um momento anterior à individuação.

Para pensar sobre este lugar, opta-se por utilizar os conceitos de ápeiron e pré-individual a partir de Paolo Virno:

Mas o que é exatamente o pré-individual? Simondon escreve: “Poder-se-ia chamar a natureza a esta realidade pré-individual que o indivíduo leva consigo, tratando de encontrar na palavra natureza o significado que lhe davam os filósofos pré-socráticos: os fisiólogos jônicos encontravam aí a origem de todas as espécies de ser, anterior à individuação: a natureza é realidade do possível que, sob as espécies do ápeiron de que fala Anaximandro, faz surgir toda forma individuada; a Natureza não é o contrário do Homem, mas a primeira fase do ser, sendo a segunda a oposição entre o indivíduo e o entorno [milieu]”. Natureza, ápeiron (indeterminado), realidade do possível, ser ainda desprovido de fases (VIRNO, 2003, p. 82).

Quando trazemos o ápeiron para nossa discussão, a partir da leitura de Virno, procuramos o denominador comum que habita o mar, as pessoas e os animais que aparecem na foto. Não queremos simplesmente afirmar que todos são iguais por serem seres humanos – não que seja uma premissa equivocada, mas o objetivo aqui é demarcar algo que parece ser anterior aos seres humanos. Os caminhos que percorrem o confronto do sujeito com o mar e a sensação de pertencimento que desemboca desta relação se vinculam às ideias de Anaximandro, pois encontram na

indiferenciação um ponto comum. A sensação de que desfrutamos no mar é possível pela origem, ao escolher o indeterminado como o princípio de todas as coisas, por sua potência de transformação em todos os seres vivos e por sua fragilidade de não equivaler a nenhuma substância da terra. Ele responde por meio da metafísica à origem das coisas e ao modo como podem interagir.

Nesta linha aqui traçada, temos este elemento, o ápeiron, como a origem de tudo. Pode-se dizer que a obra conduz a este lugar original, comum e indeterminado. O título dado por Mamadou Gomis tensiona esta questão quando responde ao enunciado a *Costa alemã* com *O mar para todos*. Todos viemos do mar e todos temos em nós resquícios do indeterminado. Virno vai esclarecer este ponto a partir de Gilbert Simondon (apud VIRNO, 2003), quando este denominador comum indeterminado é nomeado pré-individual, ou seja, o estágio do homem anterior a sua diferenciação.

Para o autor, o estágio natureza corresponde ao pré-individual, que consiste “em primeiro lugar, a percepção sensorial, a motricidade, o fundo biológico da espécie” (VIRNO, 2003, p. 82). A natureza é múltipla e diversificada, não podendo ser o ápeiron, pois o ápeiron é o indeterminado, ou seja, “para que o vir-a-ser não cesse, o ser originário tem de ser indeterminado” (NIETZSCHE, 1996, p. 64). Ele que será responsável pela multiplicidade da natureza, ou a natureza é múltipla a partir do ápeiron. Os seres humanos trilharam este tortuoso caminho: ápeiron, natureza, homem.

O mar é o lugar do encontro dos seres onde estes tiveram origem, e se parece distante remontar esta instância de origem, deve-se então buscar a conexão entre os seres e o meio a partir da percepção sensorial. O pré-individual contém o indiferenciado e a capacidade sensorial para que as percepções sejam possíveis, pois o sentimento de indiferenciado só será possível através da percepção. Ao conter o pré-individual, o mar conserva os aspectos do indiferenciado que até hoje habita em nós. É deste lugar que podemos nos conectar tanto com a natureza como com os outros. O tempo é outro fator fundamental para a ocorrência da experiência, e destas sensações espaciais e temporais nasce o desejo de ser água, deixando que o fluxo do indiferencial tome o nosso corpo – fluido, que se move e ocupa todas as partes, do sentir o meio resistir ao seu corpo, ao seu corpo não resistir.

Nos momentos em que nos sentimos parte do mar, desaparecemos, conectando nosso lado pré-individual com o poder da natureza e da ascendência.

Realizamos este feito através do contato da pele, é a superficialidade que atinge esta paisagem de imensidão. Tal ação se configura como uma espécie de camuflagem, na qual os contornos das ondas passam a se alinhar com os traços do corpo. Pelo modo como nossa pele sente a densidade da água nos sentimos fazendo parte desta entidade, evocada pela nossa origem comum. Formando uma espécie de todo, esta potência é derivada da sensação de nos deslocarmos na alta densidade do mar, uma vez que os movimentos estão condicionados à relação de atrito com a água. Como já citamos, o espaço do corpo se expande pelas ondas.

O sentimento de retorno é inevitável. Uma vez que nós nos sentimos, em nossas vidas mecanizadas e tecnologizadas, distantes da lógica da natureza, é como se tivéssemos sofrido uma ruptura. O encontro com as partes pré-individuais é a recuperação dessas ascendências, dos desejos de ser água e de ser mar que permanecem em nós. As viagens de barco nos revelam como os marinheiros, acostumados a este embate com as paisagens de imensidão, ainda se deixam levar pela fluidez que os atinge ao compartilhar de seus movimentos e de sua mirada.

Talvez fosse verdade, talvez sucedesse também que tivessem desfilado bancos de baleias no horizonte sem que o rapaz tivesse avistado. Embalado num sonho inconsciente, indiferente a tudo, perdera sua identidade na cedência estupefaciente das vagas e dos seus pensamentos. Tomava o oceano místico a seus pés pela imagem azul da alma profunda do universo, confundindo a humanidade e a natureza. E de cada vez que avistava furtivamente uma forma bela e estranha deslizando sobre o mar ou entrevia uma barbatana a talhar as vagas, julgava tratar-se simplesmente da materialização dos pensamentos que voavam através da sua alma. Nesse estado de encantamento, o espírito recolhe-se ao grande todo, dissolve-se no tempo e no espaço com as cinzas dispersas do panteísta Crammer, integrando-se finalmente por todo globo terrestre (MELVILLE, 2005, p. 191).

O mar é então esse lugar de mistério, do desconhecido, mas que possibilita unir esses dois grupos de pessoas tão distintos e tão distantes, os alemães e os senegaleses. É um elo de ligação evocado por Ericsson Pires (2007), ainda que seu texto seja sobre a cidade, pois o mar já é sinônimo de muitos, de quantidade, deste lugar solto que pode levá-lo a todas as direções, de que não se pode riscar um caminho ou pretender voltar. É o espaço da deriva, de vagar sem destino e escapar de um trajeto pronto.

[...] o mar é a experiência do limite de si, a indiscutível conformação dos contornos do corpo, os desejos do corpo ser multiplicado e transformado em meio, em densidade, desejo do corpo por ser muitos, muitas texturas, desejo do corpo sem limites [...] pelo ato de estar sentindo seus limites, pelo desejo de rompê-los, pela realização do rompimento (PIRES, 2007, p. 220).

Nesta confluência de experiências que podem ser derivadas do contato com o mar, percebemos sua capacidade de amalgamar todos os elementos que nele residem. Estes amalgamados surgem da sensação de pertencimento que ocorre no mar, formando o todo. Além disso, as coisas ficam muito mais leves quando estamos no mar, permitindo outras configurações que não seriam possíveis em terra ou, pelo menos, não seriam tão simbióticas.

Tanto no Senegal como na Alemanha, o mar incita outras configurações com o corpo, acidentais ou não, chama para um poder aglutinador que envolve todo o ambiente. Na foto do país africano, homens e animais se tornam um só, e tanto a água quanto o evento religioso de qual fazem parte ajudam nessa conexão. Os carneiros da foto fazem parte da cultura senegalesa, pela sua importância em sacrifícios muçulmanos e também por ser parte da cultura popular. Os senegaleses usualmente cuidam do animal de forma doméstica, mantendo-o em casa e com o fim de fazer companhia, além de participarem em eventos e competições que escolhem o melhor carneiro do país³⁹. Dado este histórico, é notável o entrosamento de cada carneiro com seu parceiro, e o meio aquático favorece esses fluxos.

Já os alemães também parecem amalgamados. Há quatro corpos no centro da imagem que são difíceis de distinguir devido às suas posições e ao modo como um se sobrepõe ao outro. Só foi possível enxergar uma dessas pessoas no catálogo impresso Dakar/Berlim (2012) com o uso de lupa. Este novo corpo que surge na foto certamente motivou Mamadou Gomis a buscar um registro em que também os senegaleses também estivessem no mar, igualmente reconfigurados pelas forças das ondas.

Este popular *gif* divulgado nas redes sociais que mostra o movimento de uma vaga em uma piscina de ondas chinesas ilustra o modo como os amalgamados do mar ocorrem. A água desaparece e está completamente ocupada, o que se vê são os movimentos dos corpos seguindo as ondas. Às vezes é importante destacar extremos para entender as imagens que queremos criar: o mar como símbolo de massa.

³⁹ Para maiores reflexões acerca da relação dos senegaleses com os carneiros cf. reportagens: Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/gallery/2012/oct/14/best-sheep-in-senegal-competition-in-pictures>> ; <<https://www.nytimes.com/2016/08/24/world/what-in-the-world/on-sundays-in-senegal-surfs-up-for-the-sheep.html>> ; e <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/4175261.stm>>. Acesso em 10 nov. 2018.

Figura 9 - Montagem com fotogramas do GIF de uma piscina de ondas chinesas, Autor desconhecido, 2017



Fonte:

<https://i.pinimg.com/originals/bc/b7/1f/bcb71f04b5c61c22773998ebc5c7c890.gif>

3.3 Massa: Qual o jogo velado que se esconde no mar?

Quando confrontamos duas nacionalidades, dois continentes, partimos da prerrogativa que características específicas estarão presentes na maior parte de um grupo constituindo uma massa identitária. Os amalgamados formados pelo mar nas fotografias e o próprio modo como o mar remete às massas nos faz partir para este caminho. A partir dos estudos de Elias Canetti percebe-se como as paisagens de imensidão podem transmitir este sentimento: “Cada um desses fenômenos abriga em si qualidades deveras essenciais da massa. Embora não se constituam de seres humanos, eles lembram a massa, representando-a simbolicamente no mito e no sonho, no discurso e na canção” (CANETTI, 1995, p. 74).

O mar é a imagem poética da massa. Se, como citado anteriormente, era o próprio escorregar das ondas sobre o corpo que conduzia uma experiência para o indeterminado, pode-se afirmar que a massa trabalha na mesma perspectiva, mas será o contato com os outros que apaziguará as diferenças e fortalecerá o

denominador comum presente em todos os corpos.

O mar é múltiplo, está em movimento e possui uma densa coesão. Sua multiplicidade são suas ondas, elas a compõem. São incontáveis; quem se encontrar no mar está rodeado de ondas por todos os lados [...] A densa coesão das ondas expressa algo que também os homens, quando reunidos numa massa, sentem muito bem: uma condescendência do indivíduo para com os demais que é como se ele fosse os outros, como se não possuísse mais fronteiras a delimitá-lo; uma dependência, pois, de que não há escapatória e, em decorrência disso, uma sensação de força, um ímpeto que todos os outros juntos lhe conferem. A natureza singular dessa coesão entre os homens é desconhecida: tampouco o mar a explica, mas ele a expressa (CANETTI, 1995, p. 79).

A ideia de massa foi muito discutida ao longo do último século, principalmente a partir da urbanização e da industrialização que permitiram uma maior concentração de pessoas, derivando deste encontro desde mobilizações e agressões até apatia. Algumas instâncias favorecem a formação da massa, seja pelo viés da nação, do espetáculo ou do consumo, ainda que estes três exemplos possam caminhar juntos ou por meio de múltiplas combinações.

Para Walter Benjamin (2005), o consumismo tem um impulso importante na formação da massa urbana e industrial, foi a produção em massa que gerou a massa. “Pela primeira vez na história, com a criação das lojas de departamentos, os consumidores começam a sentir-se como massa (antigamente, só a escassez lhes dava esta sensação)” (BENJAMIN, 2005, p. A 4, 2). Os filmes também contribuíram para esse fenômeno tanto pelo entretenimento de massa, já que se tornou possível a contínua reprodução, quanto pelo seu conteúdo e formato. Os recordes relativos à participação de figurantes que eram atingidos a cada lançamento tentavam demonstrar o poder desses aglomerados⁴⁰.

Aparecendo em diferentes contextos a massa emerge com força neste período, no entanto a discussão que levará tantos pensadores a refletir sobre este assunto é o Terceiro Reich. A partir deste momento, ela se torna um problema a ser combatido e, para Elias Canetti (1995) e Sigmund Freud (2013), estar em uma massa é invalidar seus gostos, suas preferências e suas individualidades para fazer parte de algo maior.

Seria obrigada a explicar o fato surpreendente de que, sob certa condição, esse indivíduo, a quem havia chegado a compreender, pensou, sentiu e agiu de maneira inteiramente diferente daquela que seria esperada. Essa condição é a sua inclusão numa reunião de pessoas que adquiriu a

⁴⁰ Exemplos: O Nascimento de uma Nação, 1916; O Encouraçado Potemkin, 1925 e Metrópolis, 1927.

característica de um 'grupo psicológico' [...] um ser provisório, formado por elementos heterogêneos que por um momento se combinam, exatamente como as células que constituem um corpo vivo, formam por sua reunião, um novo ser que apresenta características muito diferentes daquelas possuídas por cada uma das células isoladamente (FREUD, 2013, p. 2/3).

Ser massa é estar ligado a uma redução da sua capacidade intelectual, quando, sem mais distinguir os fatos a partir do seu parecer individual, se sujeita a ideias pré-concebidas e atitudes prontas sobre as quais deve se pautar, configurando uma abstenção crítica. Em contrapartida, há um ganho de confiança e uma sensação de proteção e força, na qual o medo não transparece. Por isso, os dois autores estão muito preocupados com os poderes da massa e suas ações contagiosas que não passam por uma apreciação. Enquanto Freud procura entender o domínio de um líder e a submissão de um coletivo diante desta figura, em Canetti o movimento é horizontal, é a própria massa que tem este poder de acolher e ressignificar as vontades de cada um.

Para José Ortega y Gasset, o homem massa é “um homem hermético, que não está aberto de verdade a nenhuma instância superior” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 43). Ele escreve sobre a possibilidade de um jovem de 20 anos ser capaz de formar um projeto de vida individual – impossível, ele conclui, seu propósito tropeça no próximo; desanimado, ele buscará uma vida standard, e para alcançá-la, precisará recorrer à massa:

[...] ser diferente é indecente. A massa atropela tudo que é diferente, egrégio, individual, qualificado e seletivo. Quem não seja como todo o mundo, quem não pense como todo mundo, corre o risco de ser eliminado. E claro que esse “todo mundo” não é “todo mundo”. “Todo mundo”, era, normalmente, a unidade complexa de massa e minorias discrepantes, especiais. Agora todo mundo é só massa (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 68).

Quando o indivíduo se depara com a massa existem duas respostas esperadas: nivelamento para o pertencimento ou aguçamento das singularidades para oposição. Na primeira, a “massa é todo aquele que não atribui a si mesmo – no bem ou no mal – por razões especiais, mas que se sente ‘como todo mundo’ e, entretanto, não se angustia, sente-se à vontade ao sentir-se idêntico aos demais” (ORTEGA Y GASSET 2005, p. 63). Na seguinte, ao invés do aplainamento das diferenças, ele afirma suas individualidades no combate contra esta massa que é homogênea.

Cada opção depende do modo como o sujeito se comportará diante da

massa, se ela reverbera forças que entrarão em ressonância com o seu corpo, ou se pelo contrário, sua voz colide com seus anseios, logo, pode ser um conforto ou um desespero. Para alguns, pertencer a um grande grupo é a sensação de ser amado, de fazer parte; para outros é a completa aflição, ser igual a todos, ser levado pelos outros, não expressar suas próprias opiniões. Pertencer à massa urbana, por exemplo, caracteriza uma camuflagem social, expõe a condição de diluir suas diferenças e borrar seus contornos em meio ao conglomerado que surge. Em princípio, ser massa é uma característica desvantajosa, já que se desiste de si mesmo para se tornar parte e não desviar, não ser percebido.

Esta camuflagem na massa é peculiar, pois o meio aqui são as próprias pessoas. Em sua maioria, a camuflagem se concentra na relação com a paisagem, natural ou artificial, tendo como referência o espaço. Camuflar-se na massa é uma ação feita a partir da ação de todos, a camuflagem só se realiza quando todos os indivíduos passam pelo mesmo processo. A massa necessita de um esforço coletivo para acontecer, na massa um homem se torna um aglomerado de homens, cada um se tornando todos. Aqui a camuflagem é entre as próprias pessoas, que juntas formam a massa. Isso traz outro caráter diferenciado para esta questão: a camuflagem de um só ocorre quando todos entram no mesmo processo de camuflagem, ou seja, eu só me camufla se outros se camuflam. O se tornar massa e se camuflar é um trabalho coletivo, um trabalho de massa.

Um dos argumentos mais utilizados para tentar entender estes movimentos é a questão do instinto gregário. Edgar Allan Poe, em seu célebre *O homem da multidão* (2001), comenta sobre este instinto, e Freud (2013) procura entender se este seria um dos argumentos possíveis para a formação da massa. O escritor trata do modo como o personagem do observador é seduzido por um homem que sofre uma atração que o arrasta no turbilhão da afluência urbana. O instinto gregário é a tendência que leva os homens ou animais a se juntarem, perdendo, momentaneamente, suas características individuais.

O homem que anda na multidão, no conto, ele se recusa a estar sozinho: “é uma grande desgraça não poder estar só” (LA BRUYÉRE apud POE, 2001). E por que não pode estar só? Porque ele se sente angustiado na solidão, e se opondo ao isolamento ele não pode ser entendido como uno, como individual, como diferente. O narrador da história queria conhecer o homem da multidão, mas lamenta que ele nunca esteja sozinho, e conclui que apesar de ser um livro extenso, não pode ser

lido, já que com os outros não somos nós mesmos.

O instinto gregário seria um dos instintos característicos dos animais e dos homens juntamente com a autopreservação, a nutrição e o sexo, que os conduzem a uma vida coletiva e não isolada. “Biologicamente, diz ele, esse gregarismo constitui uma analogia à multicelularidade, sendo por assim dizer uma contaminação dela” (FREUD, 2013, p. 31). Retornamos aqui ao pré-individual, no qual o indeterminado prevalece no sujeito reforçando seu vínculo com a natureza e com seus pares. Quando percebido através do viés dos fenômenos sociais, a característica do mimetismo é evidenciada para se conseguir viver em um coletivo, as pessoas passam a imitar as atitudes umas das outras fazendo o que se considera aceitável para aquele grupo e compartilhando modos de vidas comuns a todos. O “princípio da indução direta da emoção por via da reação simpática primitiva” (FREUD, 2013, p. 10) seria o motivo que levaria o homem a se juntar às massas.

As massas, em Jean Baudrillard (1985) têm uma conotação maligna. Os excessos de um consumo desenfreado e sem limites e uma produção irracional de resíduos revela este lugar tortuoso. Em seu texto extremamente pessimista chega-se ao triângulo do mal que define a sociedade de hoje: “massas, meios de comunicação e terrorismo em sua afinidade, triangular, descrevem o processo de implosão hoje dominante” (BAUDRILLARD, 1985, p. 31). Um terrorismo de massa que é tão aleatório quanto perverso, em que não há um inimigo a ser morto, qualquer parte da massa pode ser exterminada para se evocar as questões que se deseja. Esta perversão, que pode ocorrer com qualquer um, é um dos sintomas deste movimento. “É preciso dizer paradoxalmente; os inocentes pagam o crime de não serem nada, de serem sem destino, de terem sido despossuídos de seu nome por um sistema também anônimo, de que eles se tornaram, então, a mais pura encarnação” (BAUDRILLARD, 1985, p. 30).

A massa conceituada por Baudrillard é uma espécie de buraco negro, pois o que perpassa por ela se dilui sem deixar rastro. Logo “a massa é sem atributo, sem predicado, sem qualidade, sem referência. [...] Ela não tem a ver com alguma população real, com algum agregado social específico” (BAUDRILLARD, 1985, p. 6). A massa, ainda que seja a anulação, passa a ser um pulverizador de energias ou potências, formando um nada oco, necessitando do esforço de todos. É como se quando um conjunto de pessoas se tornasse uma massa, elas perdessem todas as suas características para uma forma amórfica de não representação. Para atingir tal

condição seria necessária a ação ou a procrastinação de todos? Será que se torna massa apenas por obliteração? Mesmo a anulação também é um movimento que precisa de algum tipo de energia?

Para um senegalês que se lança ao mar, que quer chegar na Europa, desaparecer para ser massa pode ser proveitoso devido às práticas das fronteiras, mas não para a massa de africanos, pois como afirma Baudrillard, a massa não é nada, por isso não pode ser africana, a massa é só massa. E a massa de alemães? Como mencionado acima, historicamente foram os modos de organização da população alemã, por meio do levante nazista, que motivou os autores a discutirem a questão da massa. São eles que se converteram nesta pastosa massa para dar lugar a poderes que destruíram em massa as minorias.

No entanto, também pode haver proveitos em virar massa. A massa pode ser positiva e potente em uma sociedade rastreada, na qual todos os nossos passos são gravados e registrados. Fazer parte pode ser uma perversão, uma tentativa de sumir, se esconder em um lugar que de tão óbvio acaba passando despercebido. Em tempos de monitoramento, se camuflar na massa permite fugir da paralisante normatividade de descodificar os caminhos, impedindo o rastreamento do passado, presente e futuro, desestabilizando os cálculos que preveem os problemas e os desejos para que o próprio possa compreender suas demandas. Desta forma, se desfazem os passos já pressupostos para que o caminho possa ser feito através da invenção, do acaso e do desejo.

Os senegaleses também estão nas praias do Rio de Janeiro, eles se misturam aos outros vendedores. É curioso que do mar do Senegal eu aporte nas praias cariocas e que eles continuem ali. Sem ovelhas nem carneiros, agora eles vendem óculos, caixas de som, *pau de selfie*, porta celular à prova d'água.

Estar com eles na praia me faz retomar a pesquisa. Eles se camuflam, são negros como a maioria dos outros vendedores, alguns falam pouco português e lamentam que os brasileiros não saibam falar francês. Quero conversar com eles sobre os carneiros e pensar como acontecem as relações entre esse animal e os senegaleses. Parece que esta é minha oportunidade para interagir com eles, mas muitas das tentativas são frustradas pois o português expressado só é suficiente para comercialização de objetos. Peço ajuda a quem fala francês, mas ainda assim a conversa não funciona, as perguntas parecem desconexas. Em alguns momentos as perguntas sobre a cultura local se mostram coerentes, e um dos senegaleses

conta, entusiasmado, sobre a sua relação com os animais e o banho todos os domingos no mar, quando não estão trabalhando. Despedimo-nos e ele segue abordando possíveis clientes. Confundir-se com a massa pode ser importante para aqueles que buscam habitar um outro território.

Cada um de nós tem alguma pulsão, algum desejo de massa. Nossos corpos se encontram vetorizados por essas linhas duras. Este lado reativo também pode assumir um caráter afirmativo: às vezes, será esse devir que nos tornará mais próximos, que estabelecerá níveis de troca a partir de campos de sentidos semelhantes (PIRES, 2007, p. 304).

A camuflagem passa a ser uma estratégia de encarar a massa. Na tentativa de fazer parte, de se sentir confortável neste novo país, se passar por brasileiro é uma dessas estratégias. Camuflar-se para sobreviver e para subverter, uma forma de potencializar uma situação que parecia estar esgotada. E a massa, ao se tornar uma fonte de resistência, outra forma de reexistir, se converte em uma multidão.

3.4 Multidão: a revolta do mar

'Pelo contrário: cada novo princípio uniforme fertilizava a diversificação'

Ortega y Gasset

Massa boa é aquela que é multidão; mas quando se converte em multidão, deixa de ser massa. As principais características da massa são se propagar pela imitação, se curvar para o desejo unificador do líder e se identificar por meio de uma linha fechada e unilateral. Ocorre que a massa é formada por muitos, e cada um desses componentes é uma pessoa, que já é uma multidão. Quando um homem trai a massa, quando desperta suas ações para a não normatividade e aciona todos os seus devires, ele se torna uma multidão.

A multidão: ela não tem rosto, ela não está em um lugar específico, ela não está contida em um território ou estado. Ela é a área e o meio de produção de biopoder, onde a sociedade de controle se faz presente em toda sua potência. Ela escorre, transborda, não tem limites, desorganiza (PIRES, 2007, p. 173).

A multidão surge como forma de resistência em um mundo capturado, de

acordo com Pires, é a única forma de transgredir a normatividade. Ela se dá através do contágio e da contaminação, propagando a potência da vida que escoia pelos canais de intensidade, rompendo suas bordas, sem desejar constituir nichos cumulativos. Ao mesmo tempo que escapa, é também ação de luta.

Ainda que não diametralmente, a multidão pode ser pensada em oposição à massa. Um grupo de pessoas que potencializa suas diferenças no coletivo, o fortalecimento dos integrantes continua o mesmo, mas aqui os sentidos de horizontalidade e descentralidade se sobrepõem à verticalidade e à centralidade da massa. A multidão é um dispositivo de ataque para qualquer direção, diferente da massa, que é silenciosa, que age sem agir. A massa coloca líderes perversos, no poder mas não suja as mãos de sangue. Ela simplesmente nada faz, passa inconsolável, mas pelo lado; não diz nada, vive o seu anonimato, é morta e sobrevive. A massa tem um movimento centrípeto, ela converge para um centro, para um uno, e a intervenção do estado contribui para isso. Já a multidão tem um movimento centrífugo, ela dispersa o uno através de sua agitação que ocorre em qualquer lugar.

Diferentes autores trabalharam a oposição entre massa e multidão, ainda que às vezes denominem de outra forma. Virno escolhe a palavra povo para fazer um contraponto à multidão, e o modo como ele escreve sobre este povo nos faz perceber que também poderia ser tratado como massa. O povo converge para o estado na esfera pública, enquanto a multidão, dispersa pela linguagem e privada (de voz), está fora do lugar. Estar na multidão é não estar em casa em qualquer lugar que se esteja. É uma sensação sempre presente de não fazer parte de nada e ao mesmo tempo estar associado a muitos.

Retomando Virno, compreendemos aqui como o sujeito se singulariza na multidão ao confrontar a multiplicidade que se estende e transborda. A multidão é uma rede de indivíduos, um conjunto de singularidades; as singularidades são um processo de individuação, e o ponto de partida da individuação é algo que não é individual, mas pré-individual. O sujeito reforça suas ideias ao se deparar com muitas outras, mas ele também está aberto a modificá-las não para fazer parte, mas porque considerou que as dos outros poderiam ser mais coerentes que as suas.

Parece que no coletivo a singularidade se dilui, que é desvantagem, regressão. Pois bem, segundo Simondon, isso é superstição: obtusa, desde o ponto de vista epistemológico, e equívoca, desde o ponto de vista da ética. Uma superstição alimentada por quem, tratando com desenvoltura o *processus* de individuação, supõe que o indivíduo é um ponto de partida

imediatamente se, ao contrário, admitimos que o indivíduo provém do seu oposto, quer dizer, do universal indiferenciado, o problema coletivo toma outro aspecto. Para Simondon, contrariamente ao que afirma um sentido comum disforme, a vida de grupo é o momento de uma ulterior e mais complexa individuação. Longe de ser regressiva, a singularidade burila-se e alcança seu apogeu no atuar conjuntamente, na pluralidade de vozes, em uma palavra, na esfera pública. O coletivo não prejudica, não atenua a individuação, mas a persegue, aumentando incomensuravelmente a sua potência (VIRNO, 2003, p. 87).

A desconstrução das ideias hierárquicas, a horizontalidade, a multiplicidade, faz com que, segundo Pires, o grande levante da multidão seja o amor. O desejo torna a multidão possível, e ela se realiza no amor.

A multidão, repetimos, é um modo de ser ambivalente [...]. Não se trata, porém, de “alcançar o poder”, de construir um novo Estado, um novo monopólio da decisão política, mas de defender as experiências plurais, as formas democráticas não-representativas, usos e costumes, não estatais (VIRNO, 2003, p. 18/19).

A multidão é uma resposta subversiva aos encaixes sistemáticos que somos forçados a nos submeter, é a forma dos senegaleses e dos alemães se manifestarem contra um tipo de normatividade que os apreende. O mar no qual eles habitam, ainda que usado como sinônimo de massa por Canetti, tem em seus fluxos de escape uma presença maior da multidão do que da massa, já que o mar como território liso e desterritorializante, horizontal e sem pontos de demarcação escoia a todo instante.

Ainda que a multidão seja resistência e se associe à desobediência em Pires e em Virno, o autor italiano nos coloca um problema. A multidão faz parte de uma lógica precária que também foi construída a partir do capitalismo em modo financeiro, no qual “os trabalhadores de hoje em dia, permanecendo trabalhadores, não têm fisionomia do povo, mas são o exemplo perfeito do modo de ser da multidão” (VIRNO, 2003, p. 80). Ou seja, a própria lógica da multidão é construída pelo modelo que se pretende combater. Existe um modo de sobreviver na contemporaneidade que só acontecerá através do modo multidão, do modo aleatório, do modo feito na hora, no improvisado, como deus. Mas se as atitudes da multidão já estão incorporadas ao capitalismo financeiro, como combatê-lo?

3.5 Retorno à obra: onde Senegal encontra a Alemanha?

Como as multidões existem, resistem e sobrevivem? A multidão senegalesa e a multidão alemã se dispersam e se perdem, ou se encontram e se fortalecem em suas singularidades. Como cada uma daquelas pessoas sairá do mar depois deste banho? Como cada uma se desintegrou no mar e sentiu suas forças, como se sentiu parte do mar, da costa ou do mundo? Como cada um se sentiu alemão ou senegalês, como cada um sentiu este simples banho, talvez dominical para os africanos, talvez anual para os alemães, talvez apenas mais um dia sem importância? Ao ser fotografado, ao se tornar uma obra de arte, ao entrar em contato duas realidades geograficamente distantes, camadas e camadas de significados e sentidos vão sendo sobrepostas uma a uma. E cabe a nós irmos descascando ou acrescentando estas camadas.

Cada obra instiga múltiplas leituras. Assim, em qualquer ocasião que nos deparamos com um trabalho, a nossa percepção estética poderá traçar caminhos distintos. As abordagens variadas atingem diferentes resultados e conforta saber que cada vez que esta relação é construída, poderá ter outro final. É a força da experiência que é única, pois trata de ser sempre uma travessia perigosa por lugares desconhecidos, jornadas que incitam outras pesquisas, outras reflexões, expandindo diametralmente os lugares de chegada. Confrontar demoradamente uma obra é se permitir tecer os fios que a cercam com os nossos, e ao nos integrarmos com o trabalho, podemos enxergar o mundo que ela ilumina quando transfigurada em nós.

Nossa experiência com a obra nos faz navegar em seus mares, sentindo as águas do norte do planeta. Ao me conectar com a obra, me amalgamo no seu mar de tal forma que posso ver agora através de seus filtros. Os homens e animais do Senegal se aproximam de mim, o pré-individual permite nos beirmos de outros homens, de outros animais, de outros meios e da natureza. Na foto alemã, os turistas desajeitados, aqueles que não estão acostumados ao mar, aqueles que têm pouca oportunidade de serem mar, observam a costa como um lugar de amparo. Cada um busca o seu prazer no mar. E nós buscamos o prazer na contemplação desinteressada, no devaneio, na curiosidade sobre outros modos de vida e interação.

4 CONTRAMÃO

Distintas potências são ativadas pelo uso das roupas, desde as memórias que vão se aglutinando nas peças até os dispositivos de esquecimento presentes em trajes que provocam a mimese com a paisagem. Somos apegados aos nossos objetos quase do mesmo modo que ao nosso corpo e a fascinação que as roupas exercem está diretamente associada a essa relação. Os trajes nos acompanham por onde quer que vamos, estão sempre conosco para manter nossa sociabilidade possível em um mundo condicionado por regras de conduta. Os encontros vestíveis causam ressonância tanto no corpo de quem veste quanto nos espaços que habitam, consentindo com a ideia de que as roupas articulam uma presença irreversível em nossos modos de vida.

As roupas estão impregnadas de memória, as roupas são memórias (STALLYBRASS, 2008). Enquanto escrevo, reflito sobre as peças que estão ao meu redor. Estão preenchidas de corpos que as modelam e as tornam vivas. Estar na biblioteca é estar vestida. Como todas essas peças chegaram até aqui? Que percurso traçaram? Em quantos porões de aviões estiveram? O vestido que uso, na quente tarde portuguesa, chegou também na mala. E se o *chemise* que hoje tenho em mim serve para usar em um dia qualquer de verão na biblioteca, correndo o risco de não mais voltar para o Brasil, posso contar todo o seu caminho.

Comprei-o em Teresópolis, lugar que visitava habitualmente para fugir das altas temperaturas no Rio de Janeiro e ter mais foco para estudar, com a finalidade de usá-lo no almoço de comemoração do aniversário de 60 anos do meu pai. Usei-o majoritariamente para dar aulas, tanto que seu jeans claro alvejado se tornou branco amarelado, o que acabou sendo uma desculpa para usar a nova tinturaria que tinha aberto perto de casa. A loja era uma franquía e isso me causava curiosidade: em tempos de descartes, quem tingem roupa? Testei o serviço e agora o *chemise* está entre um azul-petróleo e um piscina, não escolhi a cor, era a que estava em promoção. Ainda assim, continua parecendo usado e os pespointos que eram imperceptíveis tornaram-se fronteiras brancas marcantes, reforçando que as linhas de poliéster não aceitam tingimento e, assim, perpetuam a memória do vestido.

Peter Stallybrass (2008) reivindica outro tratamento para as coisas, não enquanto mercadorias fetichizadas que reforçam a imaterialidade do objeto e

esvaziavam o seu sentido em nome do valor de troca, mas como peças que provocam memórias, saturadas de significado e repletas da presença daquele que delas usufrui, ou seja, é a transfiguração das relações estabelecidas com os objetos, superando a satisfação momentânea da compra e fundando nas peças a inscrição de si.

Minha mãe sempre comprou muitas roupas nas principais marcas de moda de varejo do Rio de Janeiro. Não me esqueço das roupas da *Krishna*, sua marca preferida. Eu tentava lhe dizer: não adianta comprar, isso não basta para fazer um guarda-roupa feliz. Você precisa gastá-las. Você precisa usá-las, essa é a graça. E continuava: recombinar com as suas outras peças, leve-as para o trabalho, para o teatro, para um encontro amoroso, compartilhe com elas a sua vida e, assim, elas contarão a sua história.

Quando compramos uma roupa, não sabemos qual narrativa será inscrita naquela peça, é um lance de sorte. Sentimo-nos bem no provador, imaginamos situações e saímos da loja com a sensação de que teremos mais uma companheira de aventuras. Entretanto, às vezes ela encalha no armário, não combina com nada, fica isolada, em outras vezes, simplesmente não assenta na silhueta e, assim, só nos resta deixá-la enfeitando o cabide ou passá-la para alguém. Ao contrário, quando se estabelece uma relação de cumplicidade com uma sandália, uma saia ou uma camiseta, a peça torna-se uma parte da sua trajetória.

Seguindo o percurso enunciado, “as roupas são preservadas; elas permanecem. São os corpos que mudam” (STALLYBRASS, 2008, p. 41), herdei muitas peças da minha mãe. Andava na confecção na qual trabalhava desfilando as minhas heranças retrôs reinventadas a partir de combinações com modelos contemporâneos. Tentava preencher o vazio que minha mãe tinha deixado nas roupas e, ao mesmo tempo, forçava-as a seguir a minha silhueta.

Em um desses vaivéns, uma das passadeiras, Maria da Graça, me perguntou se eu não vestia uma saia da *Krishna*, reta, até o meio da coxa, com quatro pences, um zíper nas costas e uma bainha simples, o cós só levava uma limpeza entretelada, em um tecido que simula o *tweed*, xadrez, nas cores rosa claro e branco. Embasbacada com a sua memória, a passadeira lembrou do seu tempo como funcionária da *Krishna*, de tudo o que aconteceu por lá, dos padrões, das brigas entre os irmãos e do triste fim de uma das principais marcas cariocas existente entre os anos 1970 e 1990, e do seu deslocar para a atual empresa e os

processos de readaptação.

Em sua fala, lembranças positivas apareceram, deixando a impressão de que foi um tempo muito proveitoso no seu percurso profissional. Maria da Graça provavelmente nunca vestiu nem aquela nem outra peça da marca. Talvez as roupas que tinham sido reprovadas no seu caminho comercial fossem vendidas ou dadas aos funcionários, prática relativamente comum nas marcas cariocas. Ainda assim, ela passou cada uma das peças que estiveram à venda nas lojas, cuidou delas e as transformou em objetos cobiçáveis depois de saírem trituradas das máquinas de costura. A passadeira deu forma às roupas e as tornou impecáveis, como se jamais tivessem sido tocadas. Tirou todos os traços das mãos e as transformou em uma superfície plana para ser apropriada por alguém, para ser usada e preenchida com sensações.

As roupas ficaram em suas recordações, mesmo que o seu trabalho seja o de retirar as marcas indesejáveis da confecção. O longo itinerário das roupas é acompanhado por trabalhadores e usuários em diferentes estágios, em uma linha tênue entre o apagar e o construir memórias.

Na linguagem das pessoas que trabalhavam com confecção e conserto de roupas, no século XIX, os puídos nos cotovelos de uma jaqueta ou numa manga eram chamados de 'memórias'. Esses puídos lembravam o corpo que tinha habitado a vestimenta, eles memorizavam a interação, a constituição mútua entre pessoa e coisa. Mas da perspectiva da troca comercial, cada puído ou 'memória' constituía uma desvalorização da mercadoria (STALLYBRASS, 2008, p. 65/66).

4.1 Roupas ambíguas

As roupas, de acordo com os lugares que habitam, ganham um determinado valor e ocupam uma posição no hierarquizado sistema de troca, variando e reconstituindo suas histórias conforme o caminho que percorrem. Uma vez, durante uma das minhas longas férias de verão, fruto da juventude, eu andava descompromissadamente em uma feira livre no interior da Bahia. Ainda que já fosse o começo dos anos 2000, o lugar emanava uma atmosfera de um tempo muito anterior. Entre homens vendendo frutas, legumes, farináceos, comidas prontas e também artigos de moda e para a casa, como cestarias e acessórios de couro, despertou o meu interesse uma barraca que vendia todos os seus artigos por um

real. Sobre a mesa expositora, havia uma montanha de roupa. Com modelos, tecidos e cores variados, era possível encontrar as mais diferentes peças, não havia tamanho, cor ou qualquer variação sistematizada. Todas as peças tinham o mesmo preço e eram iguais para o vendedor, era pegar e pagar.

Não hesitei em me aventurar naquele monte, mexer naquelas roupas era uma atividade infantil: de acordo com um fragmento de cor, tecido ou textura, eu puxava a peça, testava a sua elasticidade e me divertia ao ver o monte se desmoronar e ganhar outras formas. As peças não me conquistavam e, mais uma vez, voltavam para o monte, porém agora para o topo. Dessa forma, a montanha de roupa ia se desfazendo e se refazendo, cada vez com uma nova textura e um novo contorno.

Até que um desses puxões foi mais demorado e de dentro do monte saiu um vestido mídi de malha listrada em tons *off-white*. A peça era assimétrica: de um lado, um decote cortado a fio, do outro, uma gola plissada que cobria o ombro. As pences do vestido tornaram-se alongados recortes em diagonal. Nas costas, uma malha em tela aparecia, ela começava na linha do ombro e descia na diagonal até quase a cintura. A parte da tela de malha tinha pregas na horizontal e na vertical, criando um volume geometrizado. Ao mesmo tempo que eu estava encantada com a peça, ela me lembrava algo muito familiar. Como um vestido daquela complexidade e com traços marcantes de um design contemporâneo tinha ido parar ali, naquela barraca, por um real?

Com a peça na mão, dei-me conta de que conhecia aquele vestido, não o modelo, mas o contexto ao qual ele pertencia, tinha saído de uma coleção do Jum Nakao. Havia uma loja multimarcas no bairro onde eu morava que vendia roupas de designers presentes nas principais semanas de moda do Brasil. Por ser uma área muito residencial e sem grande apelo econômico, a loja não durou muito tempo, mas era satisfatório conhecer as roupas de perto e manuseá-las.

O caminho que levou a peça até a Bahia foi marcado por percalços e rejeições. Descartado, o vestido foi vendido em um lote fechado para comerciantes nordestinos. Independentemente do seu trajeto, aquela roupa teria seu caminho alterado novamente e não mais se realizaria no interior da Bahia, ela iria comigo ao Rio de Janeiro. Os motivos que levaram à compra da peça, ainda que seu custo tenha sido irrisório, ressaltam a multiplicidade de significados que a roupa pode conter. O vestido continha a inscrição de um pensamento de design contemporâneo, feito em uma produção restrita que evocava um ar de alta-costura e juntava um

desenho sofisticado com um corte e uma montagem com traços artesanais; a peça havia “passado pela mão de alguém cujo trabalho ainda se acha nele inscrito: é a fascinação por aquilo que foi criado (e que por isto é único, já que o *momento* da criação é irreversível)” (BAUDRILLARD, 1993, p. 85, grifos do autor). E essa mão tinha um nome, Jum Nakao, o que revelava outra dimensão da roupa, pois a identificava como um trabalho referenciado e reconhecido por um mercado e um público especializado em moda.

Ao mesmo tempo que essa narrativa estava inscrita no vestido, ela só seria lida dessa maneira por mim, afinal os objetos estão sempre em diálogo. Para cada pessoa, a peça contaria uma história diferente. Todas estariam contidas nela, pois a roupa é como um espelho: “o objeto é assim em seu sentido restrito, realmente um espelho: as imagens que devolvem podem apenas se suceder sem se contradizer. É um espelho perfeito, pois não emite imagens reais, mas aquelas desejadas” (BAUDRILLARD, 1993, p. 98). O vestido é capaz de refletir qualquer narrativa trazida por aqueles que o manuseiam.

Muitos recusaram a peça e, por isso, ela foi parar no interior da Bahia – para mim, um achado surpreendente e prazeroso. A roupa esquecida na barraca volta à sua forma ao ser retirada da montanha de roupas.

Entre os objetos-como-memória e os objetos-como-mercadoria (STALLYBRASS, 2008), os esquecimentos e as lembranças, o antigo e o novo, vemo-nos rodeados de oposições que compõem a complexidade humana e, especificamente, o sistema da moda, do qual as roupas referidas acima fazem parte. “O homem é, de facto, desde o início um ser dualista” (SIMMEL, 2014, p. 21), afirma o filósofo em uma das primeiras frases do seu ensaio *Filosofia da Moda*.

George Simmel constrói seu raciocínio a partir desses contrapontos, focado “por um lado pela tendência ao geral e, por outro, pela necessidade de captar o individual” (SIMMEL, 2014, p. 22). Durante a sua narrativa, outras oposições aparecem em diferentes contextos, como liberdade e submissão e igual e diferente, mas retornam à questão das potências opostas do social e do individual que atuam em cada um. A satisfação dos usuários de moda estaria em proporcionar:

[...] justamente esta combinação da forma mais venturosa: por um lado, um recinto de imitação geral, um nadar tranquilamente nos amplos canais da sociedade, um alívio do indivíduo em face da responsabilidade pelo seu gosto e pelo seu fazer – por outro, no entanto, uma caracterização, um realce, um adorno individual da personalidade (SIMMEL, 2014, p. 42).

Lembro-me da época em que estudei no norte da Inglaterra (2006/2007) e a marca *Primark* ainda não havia chegado a Londres. A loja de departamento causava frisson no interior, pois vendia produtos com um aspecto de moda com preços muito inferiores aos do mercado. Já em 1905, George Simmel sabia que para a massa consumir moda eram necessários produtos acessíveis e de pouca qualidade. “Quanto mais um artigo estiver sujeito a uma rápida mudança da moda tanto maior é a procura de produtos baratos da sua espécie” (SIMMEL, 2014, p. 57/58).

Os lançamentos da loja de departamento, que mudava aceleradamente as roupas em oferta para que o cliente assíduo sempre encontrasse coisas novas, eram vistos logo em seguida na universidade. Sentada na escada principal, eu era capaz de contar inúmeras pessoas usando o mesmo modelo, porém, passados uns dias e com a saída do modelo da exposição, ele já não era encontrado com tanta regularidade. Logo, eu comprava a roupa, mas não a usava imediatamente, caso o fizesse encontraria no campus muitas pessoas com o mesmo traje.

Entusiasmava-me ter as roupas por preços baixos, mas também não queria me situar como parte do grupo. Fugia de uma roupa que podia “moldar-se de acordo com uma perspectiva de subjetividade feita sob encomenda” (PRECIOSA, 2005, p. 39). A abundância dos modelos repetidos trazia uma unidade que aniquilava as diferenças e atropelava as demandas. Não ambicionava ser como todas que compravam na *Primark*, ainda que eu fosse. Almejava me retirar dessa posição mesmo que usasse as mesmas roupas. Sobre essa confusa equação, Simmel a descreve como a antimoda:

Podem brotar da exigência de nada ter em comum com a multidão, exigência que, decerto, não implica independência da multidão, mas antes uma posição interiormente soberana frente a ela; podem também adscrever-se a uma sensibilidade débil, se o indivíduo não conseguir preservar sua pequenina individualidade, no caso de se ajustar às formas e aos gostos e às regras da generalidade (SIMMEL, 2014, p. 41).

Enquanto alguns escapam do lugar sólido e determinante de fazer parte da multidão, outros o encaram como lugar de conforto: “Por isso, um delicado pejo e pudor em não atraiçoar pela estranheza do comportamento externo a peculiaridade do seu ser mais íntimo levam muitas naturezas a refugiarem-se no nivelamento oculto da moda” (SIMMEL, 2014, p. 47). A supressão das diferenças a partir de uma normatividade vigente e implantada pelo sistema moda é uma situação-limite que colabora para a dualidade, o que acalma uns pode ser um tormento para outros.

4.2 Roupas miméticas

Independentemente do lugar que você escolha, o comportamento de moda está centrado no ato da imitação. Replicamos a moda na mesma equação que copiamos a antimoda. Ao ver outros corpos vestíveis, o homem se espelha naqueles em que se vê refletido, como já citado em Jean Baudrillard (1993), um reflexo de nossos desejos nos objetos. Além disso, vemos mais o outro do que nós mesmos, imperando sobre o nosso corpo o reflexo do outro. Esse diagrama de imagens em refrações aparece nos exemplos citados. Carregadas de histórias, as peças perdem a sua funcionalidade e figuram em um plano simbólico, marcado pelas imitações, ainda que a singularidade fosse almejada.

Ao refletir sobre esse gesto, o conceito de mimese emerge como um dos modos de se pensar sobre o comportamento de moda. Na visão da antiguidade grega, “o objeto que desencadeia por sua beleza, o impulso mimético” (GAGNEBIN, 1993, p. 68), ou seja, desejo incorporar ao meu corpo aquilo que considero belo; na fusão com a peça, eu me tornarei bela também. Esse é um dos exemplos de atitudes miméticas que engloba uma diversidade de gestos e faz parte das atividades humanas:

Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer na imitação (ARISTÓTELES, 2007, p. 42/43).

Durante a imitação, o homem não se limita à cópia, ele a ultrapassa. A atitude mimética “não apenas reconhece mas produz semelhança” (GAGNEBIN, 1993, p. 79), isto é, carrega neste ato o aprendizado e a criação. O objeto originário não é o centro da ação, mas a sua réplica, as suas reconfigurações e o seu uso. Essa mimese defendida por Aristóteles sempre traz consigo um potencial criativo.

A moda pode ser percebida como parte desse jogo. Ao imitarmos determinado modelo ou estilo, nunca conseguiremos reproduzi-lo de maneira autêntica. Ao recombinar a peça com outros acessórios, maquiagem ou sapatos, a roupa ganhará outras interferências que mudarão seus aspectos iniciais. Porém,

mesmo que tudo seja igual e a cópia fiel, os corpos e os rostos serão diferentes, o que inevitavelmente reconfigurará o objeto. Reforça-se a ideia da moda como uma plataforma criativa, mesmo que todos os elementos sejam dados e produzidos aos milhares, suas recombinações serão infinitas e o corpo e o espaço serão diferentes, cada um terá que criar um modo de preencher essas roupas.

Ao vivenciar o mimetismo como potência criativa, o corpo sensibilizado usufrui de uma prazerosa sensação de fazer parte. Entretanto, esse prazer também pode ser devastador quando embriaga o corpo e rompe seus limites para pertencer ao todo. Por isso, o comportamento mimético é sempre acompanhado do medo de perder os contornos do seu corpo e, conseqüentemente, a sua individualidade.

A preocupação em não fazer parte do grupo que comprava na *Primark* não termina com a reflexão sobre as potencialidades do mimetismo e a sua aproximação com o comportamento de moda. A ambigüidade também está presente e o lado obscuro é nomeado de mimetismo perverso por Adorno (apud GAGNEBIN, 1993). Nesse caso, o mimetismo originário e criativo é recalcado e surge um aspecto viril, que recusa as configurações fluidas e disciplina os rituais. As formas tornam-se idênticas sem espaço para a criação. Tal efeito tem o objetivo de livrar-se do antigo medo, porém de uma forma terrorista. São os comportamentos de moda obsessivos que não fecundam transfigurações mobilizadoras, mas, ao contrário, fixam o homem em uma posição normativa e esvaziada.

Desse modo, operamos um esquecimento de nossa singularidade e passamos a agir segundo uma ordem autoritária externa. Precisamos fugir desses comportamentos mesmo sabendo que tanto os fenômenos miméticos quanto a moda operam a partir do esquecimento.

4.3 Roupas esquecidas

Ao imitar, destituímos alguns alicerces que formam quem somos. Experimentamos uma sensação de apagamento das diferenças e outras formas de uso do corpo. “*Imitar* o mundo oferece ao humano a possibilidade de se desfazer do *egocentrismo*, do *logocentrismo* e do *etnocentrismo*, além da possibilidade de abrir-se às experiências do outro” (WULF, 2016, p. 557, grifos do autor).

A moda como dispositivo para a deleção das singularidades abre uma lacuna para refletir a roupa como lugar do esquecimento, em oposição à memória que foi contemplada no início do texto. E isto só é possível porque a moda guarda em si essas ambiguidades e trabalha a partir da lógica do mimetismo. Ao mesmo tempo que a roupa pode definir seus contornos e trazer uma estabilidade, ela também pode nos jogar em um campo de incertezas:

Penso no escândalo de se vestir uma peça assim a desfazer-se, que não nos oferece o amparo das formas estáveis, estruturadas, de corte bem definido, mas que reforça em nós um sentimento de perplexidade diante das rupturas que sinalizam, nos atirando sem cerimônia numa existência em frangalhos (PRECIOSA, 2002, p. 5).

Ao seguir os passos de Rosane Preciosa, procura-se uma roupa na qual o esquecimento seja uma potência da instabilidade, capaz de provocar ações mobilizadoras que desarticulem os corpos enrijecidos em modelos gastos.

Procuro roupas que ativam os processos de esquecimento de si mesmas. Ao lidar com essa tarefa, paio sobre um terreno que também abriga contradições: o esquecimento pode ser um triunfo ou um fracasso. Popularmente, o ato de esquecer está atrelado a uma falha do sistema organizacional do cotidiano, quando se esquece a carteira, o celular ou um compromisso. Em um plano mais subjetivo, o verbo esquecer é uma ferramenta para a gestão das lembranças ao contrapô-las às reminiscências, quando se aborda o passado tanto pessoal quanto social.

Nesse espaço coletivo, o Brasil estrutura sua norma baseada no aniquilamento das memórias de uma maioria. Obriga-se a assimilar uma tradição que não é a sua, são os apagamentos das narrativas que não interessam à normatividade vigente. Para deter tal ação, procura-se romper com as camadas do esquecimento a fim de ativar uma história que foi soterrada não só pelo tempo, mas também pela lógica da destruição do outro, principalmente dos mais frágeis. Ainda que o caminho para o encontro com suas memórias seja laborioso, é nítido o crescimento de iniciativas que pairam em reconstituir elos entre o presente e o passado, munindo-se de ferramentas para a constituição de outras formas de existir que estejam conscientes de sua própria história.

Já o esquecimento como potência é uma ferramenta multifuncional para desencadear outras experiências, uma nova travessia perigosa por lugares desconhecidos. Aqui nos deparamos com as questões colocadas por Mihaly Csikszentmihalyi (1997), nas quais o eu se dilata quando esquece de si mesmo, ou

ainda mais imperativamente na fala de Preciosa (2002, p. 12): “Esquecer-se de si também é prudente. Aliás, largar-se não só de si, como também perder a esperança de que algum dia possa reencontrar-se consigo mesmo”. Não há outra forma de dilatação sem o apagamento de um fio condutor que retém as referências que posicionam o sujeito no mundo como ele é. Por isso, o esquecimento é necessário para uma experiência que se preocupa com a presença, não se pode estar em dois lugares ao mesmo tempo. “Não importa passado nem futuro, nem para onde vem para onde vai, mas as relações que se criam em cada território que passa a habitar” (MESQUITA, 2008, p. 22).

O esquecimento é, ao contrário da memória que guarda e retém, um lugar fluido de passagem para distintos começos, onde há espaço para se seguir com novas tentativas, no qual a memória é posta de lado em nome de se relacionar de forma presente com as coisas dadas do mundo. A função do esquecimento passa a ser a regulação da gerência das novidades, “pois esquecer abre o caminho para o novo” (WEINRICH, 2001, p. 175), afinal “a ação não se concebe sem o esquecimento” (NIETZSCHE apud WEINRICH, 2001, p. 181). Ainda que esquecer não seja uma tarefa simples, alcançar um esquecimento apaziguado faz parte da arte da amnésia, na qual deve-se saber esquecer.

Figura 10 - Luísa Tavares, *Contramão*, 2015



Fonte: O autor, 2015.

Até agora os exemplos que construíram o texto tratavam de roupas corriqueiras que, em abundância, preenchem nossas vidas diárias. Contudo, a produção de trajes em outros campos e plataformas também contribui para tornar perceptíveis reflexões acerca da nossa relação com a segunda pele. *Contramão* é um vestido feito para Antígona e Creonte, mas pode servir para todos que estão em situações-limite, um traje que guarda e conserva aquele que veste. Um vestido

inteiriço, sem buracos para os braços e com uma longa gola que se prolonga pelo espaço e se assemelha a uma coluna de sustentação, liga o chão com o teto. Ele é um objeto/instalação.

A palavra *contramão* do título refere-se a ter que andar no sentido contrário, ir de encontro à normatividade, refugiar-se em um casulo, perder a ligação com a exterioridade, quando a roupa se fecha em si mesma e já não há mais por onde escapar. Reduzido à sua casca, lá dentro há um desligamento da superfície das aparências, e como o vestido se prolonga até os extremos, não há saídas. *Contramão* é uma negação de uma sociabilidade doente que não mais motiva, é a vontade de sair de um problema insolúvel virando-se contra a parede, dar a volta e simplesmente esquecer. Fechado em si mesmo, só resta descansar dentro de si e olvidar o que está lá fora.

Durante o isolamento, mobilizam-se as possibilidades de uma transfiguração. É no casulo que os insetos passam por metamorfoses que mudam seus modos de se relacionar com o mundo. Lá, deixaram para trás suas antigas formas, seus exoesqueletos, para entrarem em novos corpos e continuarem suas vidas em outras configurações. Estamos incessantemente buscando experiências que nos modifiquem, percorremos, andamos e nadamos para que destoantes modos de se relacionar com o espaço sejam possíveis. E para que o nosso corpo seja capaz de se alterar, para que seja capaz de assumir outras plasticidades, é necessário que ele seja vulnerável (ROLNIK, 2006), ou seja, aberto à transfiguração.

O corpo mimético possui essa plasticidade, ele é capaz de se modificar de acordo com as relações que estabelece com o exterior e o interior – ao entrar em si mesmo, ele se singulariza, ao sair, ele se socializa.

Entre o interior e o exterior surgem semelhanças e correspondências. Os seres humanos assemelham-se ao mundo e ao mesmo tempo modificam-se. Ao longo dessa transformação, sua percepção do exterior se altera, assim como se altera a percepção que têm de si mesmos (WULF, 2016, p. 565). É o que ocorre quando vestimos uma peça e encaramos um novo personagem, uma roupa que nos tira do lugar de conforto, do lugar de sossego da conduta preestabelecida para constituir uma performance. Um traje singular, expressivo e específico que clama por um uso incisivo que preencha toda a sua potência. Esquecemos os nossos modos cotidianos para operarmos com uma lógica evocada pela roupa.

Além da possibilidade elucidada acima, pode-se atuar de modo ainda mais

radical com os trajes que evocam a amnésia. A roupa que clama o esquecimento do eu para operar uma experiência que acontece no desaparecimento, na assimilação do corpo pelo entorno. Para Jeanne-Marie Gagnebin (1993) e Flávio de Carvalho (2010), uma das primeiras formas de adorno ambicionava a proximidade com o habitat até a sua dissipação:

[...] se cobre de folhagens para melhor desaparecer na floresta, para não ser visto pela onça, mas também coloca uma máscara horrenda para apaziguar, pela aproximação e pela identificação, o deus aterrorizante de que depende (GAGNEBIN, 1993, p. 72).

Ele se comporta como a borboleta e como o inseto: faz seu corpo se confundir com os arredores para que tenha a aparência do ambiente onde se encontra – ele pratica avidamente a camuflagem com o intuito de não ser percebido (CARVALHO, 2010, p. 43).

4.4 Roupas paisagísticas

Outro famoso ensaio, escrito 29 anos depois, também começa de forma semelhante ao de Simmel, evocando as oposições que fazem parte da complexidade humana: “Qualquer que seja o lado por que abordemos as questões, o problema decisivo acaba por ser, no fim das contas, o da distinção: distinções entre o real e o imaginário, entre a vigília e o sono, entre a ignorância e o conhecimento, etc.” (CAILLOIS, 1987, p. 65). Em seu texto, Roger Caillois (1987) estava interessado no mimetismo e na distinção entre o organismo e o ambiente, como os contornos delimitavam o ser vivo para que ele pudesse se tornar independente do meio. Ainda que não trate diretamente de moda, sua comparação tem afinidades com Simmel, já que ambos tratam da relação entre a individualidade e o coletivo.

Ao observar fenômenos como o da homocromia temporária, o sociólogo encantou-se com a capacidade de os animais absorverem aspectos do ambiente e os manifestarem em seu corpo. Caillois irá desenvolver suas pesquisas a partir do paralelo entre o comportamento humano e o dos insetos. A teoria do mimetismo biológico abarca o modo como os animais utilizam artifícios para enganar suas presas e predadores na lógica da sobrevivência na natureza. A camuflagem é uma subárea do mimetismo na qual os animais experimentam ter em seu corpo as mesmas linhas, cores e texturas que compõem o espaço no qual habitam, sem

provavelmente se dar conta dessas semelhanças, mesmo que aos olhos humanos pareçam ter sido meticulosamente calculadas. Ao acompanhar os avanços das pesquisas biológicas, comprovou-se que a maioria dos predadores de animais que se camuflavam com o ambiente para se esconder eram orientados pelo olfato. Dessa forma, pode-se analisar a capacidade do inseto de se assemelhar com um ambiente como um simples gesto autônomo, ainda que pareça uma intencionalidade.

As roupas militares camufladas partem da análise dos procedimentos que se realizam na natureza. Os uniformes operam com o desaparecimento do sujeito em uma multiplicidade de níveis. Primeiro, ele desperta o reconhecimento militar do homem que o veste, o pertencimento a um exército. Independentemente do que se faça, estar em uma guerra ou em uma operação bélica é por si só um aniquilamento de qualquer individualidade em nome de um coletivo maior, na maioria dos casos, de uma nação. Depois, os tecidos camuflados com estampa de formas difusas de amebas, a maioria deles com tons que variam entre os verdes e os caquis, são desenhados para que os soldados desapareçam no campo de batalha. Os uniformes podem ser específicos para cada lugar de confronto ou ter modelos que se adaptam a quase todos os ambientes. É curioso que mesmo que duas nações distintas tenham feito seus trajes para o mesmo terreno e usado uma tecnologia similar, como as fotos de satélite, os padrões continuam diferentes, marcando a unidade e a especificidade de cada exército.

Por meio do uniforme, o soldado sente seu corpo se redistribuir no espaço, como se cada parte pudesse habitar um lugar diferente. Esquecido de si mesmo, a superfície do meio passa a adentrá-lo e completa sua fusão com o ambiente. Dessa forma, ele estará protegido dos olhos do oponente, que já não pode mais encontrar os limites do seu corpo.

A roupa engendra um sistema que aproxima o corpo da natureza, uma membrana em dispersão que mobiliza a unidade entre o organismo e o meio, deixando que as duas forças opostas possam se atrair e se repulsar em um movimento que só torna os dois pontos cada vez mais próximos. A relação entre o soldado e a natureza revela uma dimensão mimética quase literal e as roupas engendram um papel principal nessa ação: elas são capazes de ligar o sujeito ao ambiente quando expandem suas forças para além dos contornos delimitados pela pele. E não são apenas as roupas camufladas capazes de tal feito.

Após reclamar que a “favela é o quintal onde jogam lixo”, Carolina Maria de Jesus muda completamente o tom do seu registro no dia 15 de maio de 1958 em seu diário e contempla a paisagem: “A noite está tépida. O céu já está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido” (JESUS, 1993, p. 28). Ao olhar a noite, ela deixa-se levar pela imagem do céu que comporta a maior parte do panorama quando se observa uma vista.

A vontade da escritora de possuir um vestido estampado de céu é atribuída aqui à tentação que as paisagens naturais exercem em nós. Sendo o céu um lugar encantado em oposição à favela que está coberta de lixo, há uma tentativa de ascensão por meio do contato com a imensidão. Ela busca na natureza as imagens de pertencimento que lhes são negadas em seus conturbados dias, procura atingir o prazer mimético “que se experimenta na dissolução dos limites subjetivos e na embriaguez da fusão com o infinito” (GAGNEBIN, 1993, p. 75). Esse infinito é o céu. As roupas são o dado da sociabilidade que permeia a relação com o céu estrelado, vestir-se com esse padrão é chegar mais perto dele.

As paisagens que contemplamos não são apenas uma composição de objetos, estão impregnadas de uma dramaticidade inerente à construção do cenário.

Se esta árvore fosse uma árvore e apenas uma árvore, se o rochedo fosse simplesmente um monte pedregoso com formas irregulares, se o ribeiro não fosse mais do que água, não completaríamos uma paisagem, mas uma sucessão de objetos justapostos. Ora, nós preenchemos estas formas com conteúdos através de um transporte de atributos vulgarmente admitidos. O conto, a fábula, a lenda, a doxa ajudam-nos nessa tarefa (CAUQUELIN, 2008, p. 113).

Vestir-se desse cenário dramático é o que almejava a moda descrita por Guillaume Apollinaire: “Todas as matérias dos diversos reinos da natureza podem entrar na composição de um vestido de mulher” (1983, p. 83). A paisagem é como uma janela para a natureza, um enquadramento de uma cena que permite uma apreciação de todo o espaço, um contato mediado com o natural. Essa apreciação também possibilita que a paisagem revelada em seus olhos se apresente em todo o seu corpo. Vestir-se de paisagem é manifestar em si o meio que o rodeia, é revelar o contato do organismo com o ambiente por meio da segunda pele. Tal procedimento só poderá ocorrer com o esquecimento de si mesmo e o contato do corpo com a paisagem a fim de que se abra uma lacuna para a efetivação da experiência com o lugar.

E já me esquecia informá-lo de que vi nos bulevares, na quarta-feira passada, uma pirosa qualquer com espelinhos aplicados e colados no vestido. Ao sol era um efeito sumptuoso. Parecia uma mina de ouro em passeio. Mais tarde começou a chover e a dama ficou parecendo com uma mina de prata (APOLLINAIRE, 1983, p. 84).

A senhora descrita acima absorve a paisagem, ela a revela em seu vestido. Como a camuflagem, absorve as características do entorno para reluzir em seu próprio corpo, varia com o meio e está pronta para qualquer processo mimético.

Para tencionar os encontros entre a roupa e a paisagem, saí com a peça *Contramão* para fotografá-la em cenários naturais e urbanos. As fotografias seriam os registros desses encontros, e como a lente nunca se abstém de sua interferência, ela também ajudou a construir a cena. As roupas eram fruto de algum lugar, tratavam de uma colisão, ainda que inconsciente, entre mim e a paisagem.

O vestido foi visitar a praia, sua cor bege ligava-o às areias, ele é seco e áspero como as texturas arenosas, é inteiro e extenso como são as faixas de terra a encontrar com o mar. Em sua performance na praia, o vestido é a presença ausente do corpo que experimenta insurgir da areia com uma força que acompanha as ondas do mar e pode se alinhar até se tornar contínuo como o horizonte.

O vestido reforça o estatuto de paisagem ao introduzir o elemento da coluna, ao mesmo tempo que é incorporado na cena, surgindo da areia e se mimetizando com o ambiente. Ele não perdeu seu status de esquecimento, mas, se o corpo continua apagado na paisagem, os movimentos do vestido que acompanham os traços do local revelam forças que reverberam naquele que o agita.

Figura 11 - Luísa Tavares, *Contramão na paisagem*, 2015



Fonte: O autor, 2015.

“Na verdade” é ao contrário, a mimesis aproxima o indivíduo do uno primordial, que é a força de todo o planeta, é através da imitação da natureza que nos aproximamos dela, pois deixamos de ser o homem racional que nos afasta deste mundo, e passamos a um estágio de ligação com a terra através da sensação e assim se encontra com a verdade do mundo (PEREIRA apud ARISTÓTELES, 2007, p. 11).

Integro as roupas à cena para fazer da vida um filme, e conjugo os figurinos com o cenário para que de lá saia uma força dramática que mobilize e constitua uma presença. O corpo que esquece de si mesmo para se constituir no presente e revelar a sua força que é desencadeada pela mimese com o horizonte e pelo movimento do vestido na areia.

Da memória inerente das roupas, passa-se à sua ambiguidade. Percebemos seu caráter mimético e nos permitimos ir para lugares opostos, assim, levamos a roupa para o esquecimento. Lá desaparecemos e nos camuflamos com o meio e, por meio desse dispositivo, percebemos como a roupa pode nos vincular à paisagem. Vestir-se de paisagem é uma desculpa para uma experiência que reforça o contato com a natureza, ainda que atrelada a plataformas fictícias. O jogo é atravessar as camadas nas quais estamos soterrados e encontrar meios para nos conectarmos às potências que nos rodeiam; as roupas são nossas cúmplices nessa travessia.

5 HORIZONTE PROFESSOR

'Pela hora do meio-dia, com a maré, a Ilha desconhecida, faz-se enfim ao mar, à procura de si mesma'

José Saramago

Conheci a Residência Artística Móvel (RAM) pelo convite da integrante para uma exposição e venda de obras de arte, que financiariam a viagem do coletivo. Procurando incentivar com meus escassos recursos trabalhos de artes desviantes, fui até lá e comprei duas pinturas. Uma delas era a que depois se tornaria símbolo do grupo: sobre um fundo azul esverdeado, uma casa é erguida sobre um tronco-monociclo. A imobilidade do tronco tinha ficado para trás e agora a casa da árvore podia circular valente pela imensidão.

A RAM é um coletivo de dois artistas: Alê Gabeira e Raísa Curty. A proposta da dupla é percorrer o Brasil de bicicleta e realizar trabalhos artísticos durante a jornada. A cada parada eles desenvolvem uma obra que engendra tanto o percurso realizado quanto o local que eles aportam, levando em conta as vivências que ali surgem deste encontro. Ao longo do trajeto, eles experimentam os lugares que passam por diferentes camadas. A bicicleta colabora percorrendo os ambientes, abrindo os territórios, permitindo chegar mais longe. Já as populações locais são conhecidas a partir das trocas, eles se utilizavam de pequenos escambos para dormirem nas casas de quem os recebem. Este tipo de relação não só é favorável à gestão financeira do coletivo como também proporciona uma oportunidade de um contato mais íntimo com os moradores locais.

Figura 12 - Raísa Curty, Residência Móvel, 2014



Fonte: O autor, 2014.

Este convívio permite o despertar de ações criativas. A partir daí são desenhadas situações que desencadeiam obras que, em sua maioria se convertem para instalações, intervenções e happenings. Os trabalhos são um convite à população local, ela participa das obras tanto no começo, contribuindo com a sua construção, como no final, compartilhando com o coletivo a visão refletida do local. A síntese da troca entre os artistas e pessoas que circulam e moram na região formam o repertório do coletivo. Todas as obras são registradas em fotos que se tornam postais e posteriormente são vendidos para garantir a manutenção do grupo. Para os artistas, a residência se passa como uma expedição que tem como foco principal a troca.

A RAM não utilizou nenhuma bolsa ou fomento cultural privado ou público na sua primeira excursão, que será tratada neste texto. A viagem partiu do litoral centro

do Espírito Santo até o norte da Bahia, passando majoritariamente pela praia. Apenas as bicicletas são providas por uma marca, que também colabora com sua manutenção.

A residência é uma prática artística que compreende a importância da viagem para o trabalho de arte, é uma contemporização das antigas bolsas de viagem, e se tornaram mais populares a partir da década de 60. O artista ganha subsídios para viver durante determinado período em outro lugar e produzir um trabalho a partir desta experiência. Na contemporaneidade, esta prática representa uma porcentagem alta nos modos de produção, pois satisfaz tanto as instituições que fomentam as residências quanto os artistas, tornando-se uma importante fonte de capitalização.

Quem fala em residência artística fala em deslocamento. Os programas de residência artística, em sua gênese, propõem a mobilidade dos profissionais das artes como meio de criar condições propícias para a pesquisa em contextos estrangeiros, promovendo literalmente a desterritorialização como condição básica da criação (PACKER, 2014, p. 28).

Ao refletirmos sobre as potencialidades da residência para o artista, o entendemos como alguém que pesquisa e produz a partir de um determinado local. A obra surge do confronto temporal e espacial no qual está localizada a residência e este contexto se torna vital para a prática, pois, do contrário, não haveria a necessidade da viagem. A nova situação desperta relações que serão decisivas para o processo artístico e a estadia é tão importante para a sua obra quanto para as redes de contatos realizadas durante a residência. Por meio do intercâmbio o artista pode conhecer e ser conhecido em outros meios, o que facilitará sua circulação pelo sistema da arte.

O artista viajante, ainda que seja um conceito difundido por William Gilpin (1792), no final do século XVIII como um papel importante para o pintor defrontar-se com o pitoresco, é figura presente na exploração científica dos novos mundos notando-se sua presença, por exemplo, no Brasil, desde o início da sua formação no século XVI. Os artistas estiveram nas mais diversas expedições realizadas ao redor do globo, a viagem se convertia em ponto essencial para a realização do trabalho, afinal, eram os pintores que tinham a habilidade necessária para reproduzir em imagens os lugares visitados. As obras desfrutavam de uma funcionalidade clara, registrar as pessoas, as paisagens, a flora e a fauna de todas as partes do planeta, constituindo-se como um documento. O artista sobrepunha camadas, era ao mesmo tempo artista, biólogo, etnógrafo, antropólogo, arquiteto, fotógrafo etc. Para além de

suas imagens, que se tornavam fonte de pesquisa, o artista ampliava a dimensão do seu trabalho, outras luzes, outras figuras, outras texturas, outras cores, outros pontos de vista que possibilitavam o repensar de seus modos de desenho e pintura, tencionavam a experimentação e enriqueciam seu repertório.

Com o tempo, as funções acumuladas no corpo do artista foram se rompendo, a especialização do mundo moderno e os novos maquinários permitiram que outros profissionais também pudessem compartilhar desta tarefa. O trabalho continuou similar ao dos antigos artistas viajantes, mas sem o comprometimento de retratar de forma verossímilhante os locais visitados. Ao artista restou o gosto pela experiência incomum e a fuga do cotidiano, motivado pelo estímulo de novas sensorialidades. O novo tem a capacidade de despertar latências adormecidas e conectar elos descontraídos.

Então, na contemporaneidade, o artista detém uma plataforma muito mais plural a sua disposição, de acordo com gostos, preferências, métodos e aptidões, ele é capaz de ressignificar o ato vivido em um acontecimento subjetivo e pessoal, que não está atrelado diretamente a nada específico ou pré-determinado, nem mesmo ao local visitado.

A maleabilidade do trabalho, ainda que possa ser cerceada pelas instituições culturais e financiadoras, tornou o processo criativo singular, no qual o modo de se relacionar com o local viajado fica a critério do próprio artista. Mesmo com itinerários às vezes impostos pelo programa, como visitas a determinados lugares, é o artista que se coloca a tarefa de se submeter às forças que agem sobre o espaço. É um exercício de envolvimento: como posso me relacionar com este local? O que devo fazer? Quais lugares devo visitar? Prefiro estar com as pessoas ou contemplar as paisagens? Cada artista trilhará seu caminho para desvendar o local.

Podemos comparar o método do artista com um turista qualquer, aquele que não tem o objetivo de elaborar uma obra ou exposição mas pretende apenas circular no local pelo seu próprio prazer. Para Leonor Antunes, é possível até pensar em uma combinação desses dois papéis.

É como se hoje não se pudesse mais ser um criador contemporâneo sem ter na bagagem algumas viagens, seja de estudo ou mesmo lazer. O confronto com o outro parece ser algo essencial para criar circunstâncias interessantes. Mas nem sempre isto parece ser o caso e nem tudo, muito pelo contrário, é realizado nas condições do que denominamos uma residência artística; termo este que exige um debate per se. A verdade é que fazem poucas décadas que temos a possibilidade de viajar com certa facilidade, talvez até demais, tornando-nos artistas (ANTUNES, 2008).

Antunes é sarcástica em seu comentário. Será que a vida centrada em um local não mais se basta para a realização criativa? Será que o imperativo da viagem deixou de ser uma ferramenta para se tornar um instrumento vital? Como escapar do reducionismo estético presente na experiência turística? Como não fazer do outro uma apreciação ao exótico? Miwon Kwon também critica o modo como as viagens se interpõem na vida do artista: “Assim, se o artista obtiver sucesso, viajará constantemente como *freelancer*, trabalhando em geral em mais de um projeto *sitespecific* ao mesmo tempo, viajando com frequência como hóspede, turista, aventureiro, crítico temporário ou pseudo-etnógrafo” (KWON, 2008, p. 177). Que executivo é este que roda o mundo e agencia trabalhos pelo planeta? Como ele consegue uma efetiva relação com o espaço? Como estes espaços estão sendo evocados pelos artistas? Como eles criam e sustentam estas afinidades momentâneas que parecem se impor como condição da criação, principalmente em uma época onde é possível se manter presente na ausência? As questões citadas pelas duas servem para nos atentarmos aos modos como este tipo de viagem vem sendo realizada e como podem desvirtuar das intenções originais.

Deve-se estar muito atento ao modo como os artistas interagem com estas comunidades. “Quase que naturalmente, o projeto se desvia de uma colaboração para a remodelação do ser, de uma descentralização do artista enquanto autoridade cultural para uma reestruturação do outro em um disfarce neoprimativista” (FOSTER, 1996). Ao habitar as comunidades, a arte contemporânea se contamina pelo campo da antropologia, especialmente as técnicas da etnografia. Entre as principais características que levaram até esta situação estão os modos como a antropologia se converteu em uma disciplina interdisciplinar focada na cultura.

Por interferir na dimensão cultural das pessoas, esta passagem de um lado ao outro requer cuidado. Primeiro, porque se pode argumentar como é possível se relacionar de forma tão intensa com determinado lugar, se se está a todo momento pulando pelo globo e, segundo, como ficaram as pessoas que colaboraram com o artista após a sua despedida e o fim do projeto? Entre as saídas para uma frutífera relação,

muitos artistas utilizaram estas oportunidades para colaborar com as comunidades de maneira inovadora, para redescobrir histórias suprimidas que estão situadas de maneiras particulares, acessadas por uns mais efetivamente do que por outros. E simbolicamente este novo trabalho de

site-specific pode reocupar espaços culturais perdidos e propor contra-memórias históricas (FOSTER, 1996).

Ao tomar consciência do seu papel, como revela Alexia Tala, há a possibilidade de “afirmação do lugar como forma de marcar a própria condição de transitoriedade” (TALA, 2011). Ao debruçar sobre uma outra cultura, às vezes o único que se pode afirmar é o seu desconhecimento sobre as coisas do mundo. A autora parte da premissa que ao compreender o modo passageiro e fortuito, ele se compromete a se dedicar aos lugares que passa tentando fazer com que estes encontros não sejam apenas burocráticos. “[...] um impulso que parte do interesse dos artistas em produzir, ao longo de um processo criativo, uma articulação de pensamento e investigação sobre o que não domina nem compreende” (DALCOL, 2015, p. 3188). Ao final, estão afirmando seu deslumbramento ao mundo que ignoravam e procurando a emoção que se passa ao ir ao caminho do desconhecido.

Contudo, não existe um modo correto de realizar a residência, o campo da arte permite que uma infinidade de maneiras possa ser acolhida. Cada um terá sua própria motivação para conhecer o local e desfrutará de um determinado modo, ainda que existam muitos guias de viagem a respeito de como se deve conhecer um lugar, onde se deve ir, onde se deve comer. Cada um fará os programas que interessar e desvendará o local da forma que achar pertinente, pois o que significa conhecer um lugar?⁴¹

Andar pelo território, observando as pessoas, a arquitetura e a topografia. Anotar em um diário as particularidades que chamam atenção. Partilhar o cotidiano com seus habitantes. Comer e beber como os locais e/ou comer as comidas típicas. Tentar vivenciar o lugar como se fosse um morador. Entre as possíveis respostas, em comum existe um jogo sutil de fazer parte de uma realidade que não é a sua e de sentir no corpo uma outra existência que não anula a sua, mas a complementa. É um prazer para o viajante ser confundido com um local, transpassar uma expressão, um jeito, um sinal de um lugar que até então era desconhecido. Experimentar na pele a atmosfera que o cerca, para desta forma praticar a maleabilidade do homem, sua plasticidade, sua capacidade de se camuflar ao ambiente.

⁴¹ É necessário fazer uma ressalva, não estamos tratando aqui de viagens turísticas que se caracterizam por uma experiência de uma realidade inexistente, que só existe enquanto turismo, como resorts, parques temáticos, cruzeiros e etc. Nestes casos o lazer e o entretenimento são o foco principal daqueles que usufruem, não tendo contato com a realidade do local, apenas de forma superficial nas relações de subserviência dos funcionários dos estabelecimentos.

Sem se utilizar das facilidades que os fomentos artísticos promovem, a viagem entre o Espírito Santo e a Bahia se constitui também como um ato de resistência. O nome deveria ser Resistência Artística Móvel, porque ele se forma a partir de uma subversão aos ideais do que é ser um artista bem-sucedido na cena contemporânea. Não tendo oportunidade ou não querendo participar de uma residência artística nos modos formais, o coletivo cria a sua própria, pautada em sua lógica e sem precisar se encaixar aos moldes estabelecidos pelos editais. Não estando restritos a apenas um local, como a maioria das residências se realizam, a deles é criação autoral, que se constrói durante a sua realização, são as experiências que direcionam os caminhos a serem percorridos.

O tempo também se expande. Em um primeiro momento, a ideia era que o trajeto do Espírito Santo até a Bahia durasse três meses, mas a liberdade que detinham e a fertilidade das trocas fez com que a viagem se prolongasse por mais de um ano. Levados pelos desvios, os artistas escolhem um trajeto distante dos centros e polos culturais brasileiros, eles chegam em lugares pequenos e íntimos onde as interações locais podem ser vividas em outro tempo, mais estendido e não atropelado como nos aglomerados urbanos. Levam seus trabalhos a quem estiver interessado, sem precisar se preocupar com sistemas hierárquicos. As obras são apresentadas em um circuito não habituado a proposições artísticas neste formato, proporcionando ao público uma experiência peculiar e, quem sabe, até devastadora.

Na qualidade de viajante, a partida e a chegada se tornam condições do trabalho que reforça o movimento contínuo como base para a criação. Segundo os próprios artistas, a residência se define como:

Residência Artística Móvel é um projeto que existe desde 2015 e se apresenta como um método de residência artística onde o artista residente habita um trajeto e encara a sucessão de territórios como um lugar. Interessados em processos criativos nômades, temos a intenção de criar uma plataforma online para disponibilizar o conteúdo produzido além de fomentar novas pesquisas (RAM, 2017).

Pelas palavras dos artistas, o nômade aparece vinculado ao processo criativo, carregando a ideia de uma aventura original. Ao ler Michel Maffesoli (2001), percebemos um discurso que coloca o nomadismo e a errância como ato revolucionário, pois se opõe ao poder que se infunde através da imobilidade.

O coletivo percorre os espaços evocando uma proximidade que se processa a partir de uma errância, um andar de bicicleta que proporciona uma circulação

desviante, onde não há pontos fixos ou pré-determinados, sendo o fluxo da viagem o que determina seus percursos. O caminho se faz ao errar o caminho. O corpo aciona o espaço e o espaço aciona o corpo, e essa ação é promovida a partir do deslocamento.

Ao refletirmos sobre modos de contato com o ambiente, sabemos que andar por ele é um dos primeiros passos para se entrar em contato, e que a volta dada por alguém em um território antes de iniciar sua ação é um reconhecimento do campo, ou do palco, ou do canteiro de obra. Para performar sobre dado suporte, atletas, atores ou engenheiros precisam conhecer este local, precisam sentir as tessituras desta topografia. Ao recorrer ao local, apreciam tanto através das sensações como a partir da reflexão. “Aristóteles gostava de dar aulas e ministrar seus ensinamentos em caminhadas com os seus discípulos” (MARCONDES, 2007, p. 69). Percorrer, conhecer e refletir aparecem como uma prática consubstanciada. O pensamento que supõe a troca, a troca que ocorre na circulação, a circulação que provém do caminhar.

A viagem aqui não se limita a percorrer um determinado local, mas se propõe a ser uma trajetória na qual a errância aparece como metodologia. Na condição de errantes, os artistas exploram o território evocando um determinado modo de se relacionar com o ambiente.

A errância, desse ponto de vista, seria a expressão de uma outra relação com o outro e com o mundo, menos ofensiva, mais carinhosa, um tanto lúdica, e seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos (MAFFESOLI, 2001, p. 29).

Este deslocar reafirma a postura transgressiva e de resistência do coletivo, que se qualifica por um outro modo de se ligar aos componentes oferecidos, não pelas vias normativas dadas, mas pela margem que está sempre a oscilar entre dois lados, entre o dentro e o fora, distinguindo-se das formas de residência convencional. Estamos todos sujeitos às capturas e nos faz parte as contradições, mas os artistas se reinventam escapando das configurações pré-moldadas. A independência também pressupõe riscos, sabemos que essas opções são ousadas e muitas vezes não conseguem permanecer duradouras, mas através de suas produções plásticas percebemos a potência criativa na qual estavam envolvidos.

Ainda que a errância esteja atrelada à prática do andar, a evocamos pelos caminhos da bicicleta. A bicicleta é um meio de transporte inventado no século XIX.

No efervescente período das invenções que sublinhariam os ideais modernos, a bicicleta é um símbolo da velocidade, da autonomia do homem, do aumento da sua capacidade a partir do encaixe com a máquina e de um novo modo de se passar o tempo, o lazer. Este sistema operante homem-bicicleta permite uma abrangência que sozinho o homem não conseguiria. A bicicleta potencializa o homem, o homem opera a bicicleta.

Para se andar de bicicleta é necessário não só ter acesso a ela como também aprender a utilizá-la, uma vez que é exigido equilíbrio e coordenação motora. As bicicletas permitem uma outra maneira de se locomover no espaço e trazem novos pontos de vista, ao pedalar enquadrados o trajeto de outra forma.

Esse ponto de vista – mais rápido que uma caminhada, mais lento que um trem e muitas vezes ligeiramente mais elevado que o de uma pessoa – passou a ser minha janela panorâmica em grande parte do mundo ao longo dos últimos trinta anos – e continua sendo (BYRNE, 2009, p. 14).

David Byrne (2009), um músico ciclista, nos informa sobre como percebemos a vista quando estamos na bicicleta, como apreciamos os espaços de outra forma e quão inocentes seríamos se acreditássemos que pedalar se resume a chegar mais rápido do que andando. Pedalar proporciona outro modo de se conectar com os espaços – não existe uma hierarquia em relação ao caminhar, apenas outra forma de estar no mundo. Andar em uma bicicleta é estar um pouco mais alto que as pessoas, é se deslocar com certa rapidez e sentir o vento no rosto ao exercitar o corpo. Todas estas sensações fortalecem o prazer que desfrutamos durante as pedaladas quando percorremos caminhos desconhecidos, quando percebemos como nossa capacidade foi ampliada ao montarmos em uma máquina de duas rodas.

Sentados, com as pernas impulsionando os pedais, as mãos apoiadas ao guidom e as mais variadas inclinações de troco. Os mais inclinados se deslocam com a cabeça para frente, enxergam mais o chão que o céu, sentem seus corpos projetados no espaço e têm uma postura ativa diante da paisagem. Os que têm o tronco mais ereto, pedalam mais devagar, as bicicletas os guiam e têm a janela maior diante de si, com uma postura contemplativa apreciam as cenas em plano-sequência. Este corpo que opera uma máquina se fortalece não apenas pelo exercício das pernas e a força dos braços, mas a cada pedalada, a cada percurso, a máquina e o corpo vão se amalgamando e se tornando um só. Ao dominar a

bicicleta, ela lhe retribui com a autoconfiança.

Um momento da história ocidental demonstra a importância das bicicletas para o empoderamento feminino, tendo tido participação na revolução da mulher na Europa e na América no final do século XIX e começo do século XX⁴². Trago este dado para compreender como esta experiência é efetiva e decisiva para os corpos que se propõem a ela. A autoconfiança foi estimulada pelo poder de alcance que a mulher vislumbrava na operação desta máquina e pela sensação de liberdade promovida pela pedalada. Liberdade e poder eram capazes de reverberar por todo corpo tornando a sensação de autonomia um ato político.

Raísa Curty, me conta em conversas informais, que na maior parte do tempo as bicicletas andavam sobre a areia, eles percorriam a beira do mar. Pedalar de cidade em cidade, ou melhor, de povoado em povoado, já fazia parte do processo criativo desenvolvido por eles, e os longos itinerários trouxeram momentos de reflexão. Ao automatizar e introjetar os movimentos da bicicleta, e principalmente estando em um lugar que não exige muita atenção devido a não presença de obstáculos, como carros, sinais e pessoas, o corpo se sente livre para contemplar a paisagem e jogar com suas ideias.

É fácil observar que a interação com o espaço muda quando estamos sobre uma bicicleta. Primeiro porque não tocamos no chão, são as rodas que o fazem. Deslizamos sobre o ambiente rompendo com o nosso corpo-bicicleta as camadas sobrepostas que estão presentes em todos os lugares, e ao mesmo tempo colando todas elas sobre o nosso corpo-bicicleta. Cada janela vista é também uma janela a ser transpassada, os contornos do trajeto se modificam com rapidez, e ainda que o perfuremos sem temer, seus rastros ficam na pele. É como se passássemos por uma película de gelatina, ultrapassaríamos sem problema, mas no nosso corpo ficariam resquícios desta passagem. No caso dos dois artistas, para além das paisagens, foram a areia, a lama, o sal que impregnaram seus corpos durante o trajeto.

Estes longos períodos a contemplar a natureza em estados de pouca interferência, os levou a pensar sobre o tempo geológico. De alguma forma a

⁴² Para maiores desenvolvimentos a cerca da relação do feminismo com a difusão da bicicleta: MELO, Victor Andrade de e SCHETINO, André. A bicicleta, o ciclismo e as mulheres na transição dos séculos XIX e XX, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2009000100007>>. Acesso em: 05 de nov. de 2018.

conexão que se estabeleceu entre os dois, o trajeto e os lugares vivenciados acionaram uma ancestralidade, algo que os remetia a uma linha do tempo extensa que incluía eles e todos os elementos presentes desde o início da formação da terra. Eles se sentiam parte desta história e compartilhando deste tempo.

As pedaladas forçavam uma conexão com a paisagem, com o espaço percorrido, mas a sensação do tempo também não deixou de ser contemplada, pois esta vinculação não se limitava ao aqui e agora, mas remetia a um tempo anterior. Eles vivenciavam o espaço de forma horizontal, captando as energias que os cercavam, sentindo suas texturas, cheiros etc., e também de forma vertical, pois cada elemento encontrado remetia a uma diferente época e formação, criando uma sensação de tempo plural que ultrapassa a singela existência dos dois. Todas estas percepções só poderiam surgir a partir de uma relação visceral com os lugares que os cercam. Para tal relação a condição básica é a disponibilidade para o espaço, daí se instaura uma condição que proporciona a sensação de integração, na qual a percepção mobiliza uma comunicação equilibrada entre todos os elementos.

Ao retomarmos a errância a partir de Maffesoli (2001), notamos que estes processos também estão presentes em sua reflexão. Para ele, este deslocar permite que a unidade entre o eu e a natureza e o eu e o outro possam se afirmar de forma clara. Encara-se esta posição como uma entrega às demandas e transfigurações que permitem novas conformações que se processam sobre aquele que viaja. O autor aborda esta situação de busca por uma completude com a natureza a partir da ideia do matriarcalismo. Esta sensação de pertencimento, ou até mesmo de uma plenitude, só pode vir por uma via feminina, seria uma busca do oco, uma espécie de volta ao indiferenciado, um retorno ao pré-individual, quando estava potente em nós o que nos liga ao todo.

As forças telúricas, de que trata a propósito do nomadismo matriarcal, são uma boa metáfora da mobilidade essencial de qualquer coisa: a saber, a pulsão que empurra o desgaste, a destruição no todo indiferenciado da mãe natureza. Espécie de regressio ad uterum que, de um modo mais ou menos consciente, atormenta cada indivíduo. É talvez isso que faz ressaltar o ambiente erótico, ou a liberdade sexual, que são ligados a errância. É a busca do oco, do matriarcal perdido, que se tenta reencontrar, numa procura indefinida. Lembrando-se do paraíso perdido, e não se satisfazendo com a estabilidade oferecida pelo sentido positivista do mundo estabelecido, o errante parte para uma série de experiências, frequentemente perigosas, sempre trágicas, que possam fazer que reviva a plenitude perfeita (MAFFESOLI, 2001, p. 63/64).

Ao se colocar em errância, e imerso em um ambiente com pouca interferência

humana ao redor da praia, das pedras e da vegetação, o coletivo ascende a uma dimensão na qual o contato esbarra na ancestralidade, em um diálogo que conecta todos e revive a relação entre o homem e a natureza a partir da indiferenciação. Ao comemorarem os 86 milhões de anos da Terra e também o amor vulcânico que habita cada um⁴³, os artistas expõem como estão sensíveis aos mais singelos movimentos naturais. O andar de bicicleta pela praia foi um gatilho para construir estas afinidades. Mesmo andando juntos, a solidão de cada um em sua *bike* favorece esses devaneios “porque a solidão tem seu poder originário não de nos isolar, mas de lançar, desligando-o, *Daisen* [existir, estar presente] todo na vasta essência de todas as coisas.” (HEIDEGGER apud MAFFESOLI, 2001, p. 71).

Vemos o coletivo percorrer o mundo procurando a vasta essência das coisas, e eles fazem isso usando bicicletas. A experiência a que os dois se propõem, ver e rever o mundo através do deslizar das duas rodas, os coloca já em um jogo de confronto com os mais diversos lugares dentro de um país continental, que quase tudo pode oferecer à contemplação e imersão daqueles que por ali passam. Uma viagem que também é no tempo, pois a interação com as horas se faz de maneira mais prolongada. Nenhuma dessas relações com a natureza poderia ser construída se os artistas não tivessem ouvido o tempo das coisas.

Prolongando sua viagem por mais de um ano, resistindo à velocidade dos modos de vida contemporâneos, os artistas puderam estabelecer outras relações até mesmo com suas próprias criações: “Na verdade, a Residência Artística Móvel, essa obra de arte em formato de expedição de bicicleta, nos tem deixado muito próximo ao nosso trabalho, e estar presente tem sido um grande aprendizado” (CURTY, 2016, p. 49). Acompanhando a viagem pelas redes sociais, podíamos nos surpreender constantemente com as intervenções que o coletivo produzia pelas paisagens, eram em sua maioria instalações e performances executadas nas mais diversas plataformas. A experiência do artista desembocava na experiência do espectador ou, ainda, a proposição do artista desembocava na contribuição à construção do trabalho. Havia tempo para se contaminar com o local, para construir estas relações e compartilhar as sensações e os sentimentos.

As intervenções seguiam a linha do tempo das manifestações artísticas da

⁴³ Referência a dois trabalhos do coletivo, Feliz Aniversário Abrolhos, 2015 e Amor Vulcânico, 2015.

*Land Art*⁴⁴, eram inscrições em um ambiente tomado pela não presença humana. Os trabalhos não balançavam esta qualidade, sua condição temporária só reafirmava a nossa volátil existência. As inserções na paisagem sublinhavam a dimensão humana sobre a terra, ressaltando sua fragilidade e sua admiração pelas forças naturais, os modos de apreensão do homem ao enfrentar a imensidão que o cerca. Às vezes eram pinturas, utilizando materiais orgânicos e volúveis em montanhas rochosas, outras vezes incluíam móveis para interiores na paisagem natural. Era uma busca em habitar de forma irreversível a natureza.

Entre as diversas obras apresentadas durante o percurso do RAM, destaco *Horizonte Professor*, de 2015. Neste trabalho, registrado na foto abaixo, os artistas alinhavam diariamente, por cerca de uma semana, dezesseis carteiras escolares ao longo da Praia da Igreja, em Cumuruxatiba, na Bahia. Segundo a artista, “a interação com as carteiras foi conforme os signos da instalação sugeriam. Cadeira escolar: lugar de sentar e aprender. Horizonte: para onde devemos olhar” (CURTY, 2016, p. 49).

A contemplação da paisagem, prática habitual do homem moderno, é ratificada pela presença da carteira, símbolo da educação formal, objeto que unifica a posição de sentar a de escrever a fim de copiar e anotar as falas do professor. Em uma aula do professor António Pedro Pita⁴⁵, ele me relata que a reflexão sobre a contemplação da paisagem é posterior à contemplação da obra de arte. A obra de arte é o lugar no qual a apreciação se estrutura para em seguida apreciar o mundo. Este ato que parece tão natural só foi elaborado e discutido a partir da apreciação artística. Antes, um gesto corriqueiro, depois, um pensamento que é capaz de ‘corrigir’ o olhar. Sentado na cadeira o espectador imerge na paisagem. É um combate às percepções estereotipadas que moldaram o nosso modo de ver. Este jogo que se estabelece entre o local e o passante, após emoldurar a vista do mar através das cadeiras, nos revela os processos de culturalização da natureza. O horizonte sempre esteve lá, antes ou depois do trabalho dos artistas, o que mudou

⁴⁴ A *Land Art* é um movimento artístico predominantemente estadunidense da década de 70 que inaugura uma nova relação com o ambiente natural. “Não mais paisagem a ser representada nem manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza é o lugar onde a arte se enraíza. O espaço físico - desertos, lagos, canyons, planícies e planaltos - apresenta-se como campo onde os artistas realizam intervenções” (AMBIENTE . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2018).

⁴⁵ Aula proferida no Curso de Estética na Universidade Coimbra no ano letivo de 2016/2017.

foi este convite ao olhar, que modela a paisagem e que estabelece outro modo de estar no território.

Figura 13 - Residência Artística Móvel, Horizonte Professor, 2015



Fonte: CURTY, 2016, p. 48.

Significa que o território não é um fim em si, não é suficiente para se mesmo, sob pena justamente de provocar o fechamento. E, por outro lado, o território só vale se põe em relação. Se remete a uma outra coisa ou a outros lugares, e aos valores ligados a esses lugares. Assim que é preciso compreender o relativismo: é o entrar em relação (MAFFESOLI, 2001, p. 88).

Ao se pôr em relação, o coletivo percebe o tempo geológico como a potência do aprendizado dos espaços que o cercam, a partir da qual podemos experienciar melhor a condição de estar na Terra. O corpo toma consciência de quem se é, porque se é, e onde se está. E quando temos a Terra como professora, vemos nela um reflexo de nós mesmos, contemplamos com orgulho e medo, mas ainda que com diferenças, nos sentimos conectados de forma intensa. Curty pontua o lugar do não humano nos processos de aprendizagem: será que só podemos aprender com os homens, com a família, o trabalho e a escola? Será que não é possível tirar esta lição ao acompanhar os fenômenos da Terra?

Esta relação que impera entre a geografia do lugar e o modo como os artistas

vão construindo suas obras me remete à psicogeografia, “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (Internacional Situacionista, 2003, p. 65). Ainda que os situacionistas estivessem preocupados com as cidades, eles elaboraram uma metodologia aplicável a qualquer topografia. Quando eles se referem conscientemente planejado ou não, eles negam a consciência tanto quanto o planejado, o que permite pensar ambientes que não foram projetados, aqueles naturais.

O coletivo é atingido afetivamente pelo ambiente, é impregnado das paisagens que se seguem ao pedalar. Podemos dizer que os artistas seriam os psicogeógrafos, estudam o ambiente a partir do afeto e reproduzem no seu trabalho modos de exacerbar a afetividade que o ambiente os oferece, compartilhando com os espectadores. Este registro da artista reflete esta posição:

As pessoas nos narraram muitas experiências. Nosso amigo Alexandre se sentou e no início pensou em muitas coisas até que foi interrompido por alguém avisando que a água do mar estava molhando a sua mochila, no mesmo momento que se virou para retirá-la sentiu a água do mar em seus pés, nessa hora fechou os olhos já cheios de lágrimas e pensou: carinho nos meus pés. Como é bom ter um professor carinhoso (CURTY, 2016, p. 49).

Ao olharmos para a instalação enxergamos as carteiras escolares de fórmica, um mobiliário que foi muito popular nas escolas brasileiras, que carrega uma nostalgia por ter feito parte de muitas vidas e hoje já ter sido superado em muitas escolas por outros mais atuais. Diferentemente de uma sala comum, não falta espaço, logo ninguém precisa estar na frente ou atrás do outro. As carteiras são postas uma ao lado da outra, formando uma reta paralela à beira do mar e ao horizonte. Alinhar objetos à frente dessas duas linhas da natureza é inscrever a participação humana na paisagem. Se as duas primeiras fazem parte dos fenômenos da Terra, a terceira é composta por artefatos criados pelo homem e para o homem. Há também a fileira de homens que é induzida pelo alinhamento das carteiras estabelecendo os paralelos céu-mar, mar-areia, areia-homem.

A configuração do trabalho incita a pensar o modo como os homens buscam fazer parte da paisagem sem destoar dela, sem levantar ruídos, como se fosse algo natural, como se sua inscrição completasse de forma orgânica as linhas paralelas da Terra. Sabemos que os homens fazem parte do mundo e são o mundo, no entanto nossos modos de articular a vida nos distanciaram desta perspectiva.

Assim, a obra clama por outra forma de lidar com as questões da paisagem, do tempo geológico e do aprendizado com a Terra e com o não humano. A hora escolhida é precisamente durante a maré baixa, quando a extensão de areia se torna mais larga devido ao recuo do mar. Neste momento, é possível aproveitar uma faixa de terra que metade do tempo está coberta pela água. É agradável pensar neste paralelo, uma hora é do mar, outra hora é do ar, uma comunhão tão bem arranjada que cabe a nós também apreender um pouco do jogo que é composto a natureza. O trabalho limita sua realização a este período da maré baixa, respeitando o ciclo da natureza e entrando em comunhão com ela.

Quando se senta na carteira, local de estudo, se olha para a paisagem, e desta forma, para o mar, e mais precisamente, o horizonte, que se torna o lugar no qual devemos vislumbrar o aprendizado. O trabalho condiciona o corpo do sujeito a um lugar afetivo da cadeira escolar, mas também a um lugar de tédio e preguiça entre muitas outras sensações que estão presentes durante as várias horas que se passa sentado na sala de aula. A praia também pode conter as lições que estão na escola, sentar na cadeira é o dispositivo que leva a modificar o modo de se contemplar o mar, é o estar sentado em uma carteira de estudante, é o corpo a se adequar naquele objeto que mobiliza o horizonte e toda a paisagem como estímulos para o aprendizado. Por que não se pode aprender com o horizonte? Em vez do teto, da parede, do chão e do professor em frente, está a areia nos pés, o sol na cabeça e na, miragem, o mar. Aqui o subtítulo do coletivo conta a obra: “vamos tomar o céu inteiro por teto. O mundo é todo meu. O mundo é todo seu” (CURTY, 2016, p. 1).

Durante a viagem, os artistas almejavam habitar os mais diferentes locais como suas casas, eles queriam estar no trajeto como em um lugar de intimidade e pertencimento, mas também abertos aos imprevistos e acasos da viagem. O símbolo do grupo é a casa, ainda que sobre um monociclo. Ou seja, trazer o local da escola também para o exterior é uma consequência deste processo, o aprendizado está no trajeto e a escola também.

Denise, nossa amiga que por muitos anos deu aula de história nas escolas, teve uma experiência de libertação. Naquele momento revia sua trajetória, sentia o que era ter passado 15 anos em sala de aula como aluna e mais 30 como professora e se questionava. No dia seguinte recebemos a visita da pré-escola que ficava bem pertinho da instalação. Eles já estavam desde o dia anterior olhando por traz da tela de proteção para as carteiras na praia. Chegou a hora deles. Eles saíram correndo em direção as carteiras, naturalmente agruparam elas para ficarem mais perto um dos outros e

observaram por não mais que 30 segundos. As crianças estavam em estado de criação latente. Enxergávamos nas carteiras uma “vontade de não estar na carteira”. Eles ficavam de pé logo ali na frente, fugindo das ondas como se estivessem brincando com o mar pela primeira vez. Entendemos que essa obra, antes de falar sobre liberdade falava sobre libertação. (CURTY, 2016, p. 49/50).

Outra escola era proposta, uma escola mais livre, posto que o professor estava a léguas de distância. Havia uma vastidão de mar antes que a vista pudesse alcançá-lo, ele ficava também muito depois do céu. Todo este espaço projetava no corpo outra forma de entender a escola. Um professor que respeitava o tempo do aluno, que não fazia cobranças e onde cada um pudesse encontrar as próprias perguntas e respostas. Um professor que não exigia silêncio e imobilidade, que aceitava os movimentos que insurgiam no corpo de cada pessoa. Um professor que era o eco das nossas reflexões e que nos acolhia com a sua serenidade, ao admirá-lo nos sentíamos parte dele.

Figura 14 - Residência Artística Móvel, Horizonte Professor, 2015



Fonte: CURTY, 2016, p. 53.

A semana correu, as carteiras serviram como balizas para pré-adolescentes ciclistas que passavam pela praia. Muitos adultos sentaram e aprenderam. Já no final da semana recebemos a visita da Vila-Escola. Uma escola libertária que segundo seu fundador, acredita na educação amorosa. Os alunos e os educadores a princípio se sentaram. Mas crianças precisam brincar, e brincar é criar e criar é aprender. Em alguns minutos as carteiras estavam dentro d'água sendo prancha de surf, sendo trampolim e palco. Foi

o mar que ensinou. A obra continua a reverberar pela cidade. Muitos questionam o comportamento das pessoas que levaram as carteiras para dentro d'água, já falaram até mesmo em vandalismo. Para nós, foi estado de criação latente. Foi se libertar da forma de aprender que nos é imposta desde a infância: parada, sentada e passiva, foi uma linda subversão brincante. Nota de viagem. Cumuruxatiba-BA, setembro de 2015 (CURTY, 2016, p. 50).

Conforme é relatado nos registros de Raísa Curty, as pessoas do local interagiram de forma muito espontânea e sensível ao trabalho, com lágrimas e risadas. A ação mais subversiva foi desmontar a função da cadeira, enquanto lugar de sentar e dispositivo para um olhar atento, para transformá-la em trampolim, prancha de surf e outros objetos que se adequam mais às necessidades das crianças na praia. A interação para os artistas, foi muito bem-vinda, nada melhor do que uma ressignificação do trabalho de forma tão intensa e devastadora. As crianças atuaram como propositoras ao invés de seguir o enunciado do trabalho, elas o recriaram a partir de sua própria lógica, elas não se contentaram com os comandos e preferiram repensar a presença da cadeira naquele local.

Se podemos dizer que o coletivo atribui um novo significado à cadeira escolar por colocá-la na beira do mar, podemos afirmar também que as crianças atuaram de forma mais radical, pois num primeiro momento, os artistas mantiveram sua utilidade praticamente intacta e foram as crianças que subverteram sua funcionalidade ao trazer novas serventias para o que até então era apenas uma carteira. A atuação das crianças só foi possível com a disponibilização das cadeiras escolares pelos artistas, evocando que um gesto puxa o outro, que a proposição incita o ato criativo.

Para as crianças, pouco faz sentido olhar a paisagem com o corpo latente a atuar no mundo, o que se percebe é uma vontade de se misturar na imensidão, de se lançar ao mar, de não contemplar o horizonte mas interagir com ele, fazer parte deste mundo multissensorial. O aprendizado se faz na prática, na brincadeira que reinventa as coisas. Estar na água é estar no horizonte, no encontro do céu com o mar.

6 TRANSMUTAÇÃO DA CARNE / SACUDIMENTOS

Figura 15 - Ayrton Heráclito, Transmutação da carne, 2000 – 2015



Fonte: <http://terracomunal.sescsp.org.br/mai/oito-performances/ayrson>)

Figura 16 - Ayrton Heráclito, Sacudimento da Casa da Torre, 2015

Figura 17 - Ayrton Heráclito, Sacudimento da Maison des Esclaves, 215



Fonte: https://inresidence.videobrasil.org.br/2015/08/24/os-sacudimentos-a-reuniao-das-margens-atlanticas-projeto-finalizado-durante-o-premio-de-residencia-sesc_videobrasil-na-raw-material-company-dacar-senegal/

A camuflagem é um dispositivo que se realiza na superfície. A partir da perspectiva biológica da camuflagem, é o invólucro que possibilita sua efetividade: escamas, penas, pelos ou pele. Na camuflagem militar são as roupas, ao cobrir o corpo, que possibilitam resultados satisfatórios. A camuflagem acontece quando as linhas externas dos seres se alinham à superfície topológica do ambiente.

É a pele que necessita se moldar ao ambiente para atingir um estado em que se confunde com ele, em que perde seu caráter individual para se integrar ao meio. É um retorno ao estágio pré-individual, a interseção entre os dois se dá através do indiferenciado que habita a todos, e toda esta jornada ocorre pela superfície da pele ao interagir com o ambiente. Ao nos debruçarmos sobre este órgão, é possível constatar que foram as suas variações que permitiram o desenvolvimento dos órgãos sensoriais (JUDOVITS apud PALLASMAA, 2011). Logo, a pele está mais próxima do estágio de indiferenciação do que se supõe e talvez por isso possua uma maior plasticidade para tais adaptações. Roger Caillois (1962) já havia declarado que, para ele, os seres humanos não possuem uma carcaça rígida para estarem aptos a remodelar sua superfície constantemente, “su política consiste, pues, em evitar las soluciones orgánicas, que modificam el cuerpo, puesto que tienen el de ser fijas e incompatibles entre si” (CAILLOIS, 1962, p. 37)⁴⁶.

Elucubrar sobre a plasticidade da pele é o que almeja esta reflexão. Mas nos atentemos à seguinte questão: a camuflagem se encontra em um jogo ambíguo entre a pele e o olho. Ao retomarmos alguns dos seus significados, encontraremos: “Vestir(-se) ou cobrir(-se) com materiais ou cores que permitem confundir-se com o meio envolvente” (AURÉLIO, 2018) e “adaptação em que um organismo possui características que o confundem com o meio onde vive” (HOUAISS, 2009, p. 380). Quem é confundido? Os próprios que se assemelharam ao meio ou aqueles que assistem às imbricações entre os dois? Por um lado, a exterioridade do corpo se assemelha ao ambiente, o corpo pousa sobre o meio e compartilha da sua pele com o mundo; por outro, são os olhos externos que devem ser enganados por aquele

⁴⁶ O trecho correspondente da tradução é: “Sua política consiste, então, em evitar soluções orgánicas, que modificam o corpo, já que têm que ser fixas e incompatíveis entre si”.

que se camufla.

A pele é o órgão que submete o corpo ao espaço para sumir, o olho é aquele que é capaz de (não) alcançar. Levando em consideração que os outros animais enxergam de maneira muito diferente de nós e possuem aparelhos sensoriais mais variados, inevitavelmente as percepções de mundo são distintas, e ratifica-se a ideia de que a confusão está na cabeça dos homens. O olho do homem que nomeia o que vê e projeta sua impressão no animal é “o ingrediente tátil inconsciente que existe na visão” (PALLASMAA, 2011, p. 25), que transmite a sensação de comunhão entre a pele do animal e o ambiente. São os olhos que ao não verem os limites do animal sobreposto à topografia, criam a ideia de camuflagem.

Aqui, nos centramos em um problema que se repete da mesma forma na arte visual, a distância entre o tato e a visão:

Percebida por seus criadores ou por seus intérpretes, desde suas origens a obra de arte é o produto do toque, do tátil, do contato e da manipulação; percebida por seus receptores, ela é o resultado da óptica, da visualidade, do distanciamento, do intocável (LAGEIRA, 2011, p. 10).

Nas artes visuais, como citado por Jacinto Lageira (2011), é a visão da exterioridade do objeto que realiza a nossa relação com ele, e é também a partir da superfície que reconhecemos as obras e nos relacionamos com elas. São as cores, as formas e os contrastes que nos captam por um desejo tão profundo quanto superficial. A arte está habituada a enganar os olhos através da aparência na superfície. Não é isso que é feito nas telas de cinema ou de pintura?

A invenção da perspectiva é um marco na mudança de como vemos as coisas, um sistema para reprodução de imagens tridimensionais em duas dimensões, “procura sem descanso mostrar as coisas e os seres da maneira mais fiel e convincente” (JACOB, 1988, p. 24). Desenvolver a perspectiva permitiu tanto examinar os fenômenos de outras formas, em uma visão mais analítica do mundo, como também reproduzir essas ideias por meio das obras de um mundo representado, não simbolizado e ordenado, “criado por um Deus que está fora da natureza e a governa por leis acessíveis a razão humana” (JACOB, 1988, p. 25). A ideia de que é possível copiar a realidade como ela é permitiu que a aparência das coisas servisse como um modo de pensar.

Concomitante a isto, junta-se o problema assinalado por Juhani Pallasmaa (2011) no qual a perspectiva não só situou o olho como sentido principal e

hegemônico do homem como também limitou as possibilidades de percepção, dominadas pela conceptualização. Expressões como “só acredito vendo” ou “o que os olhos não vêem o coração não sente” retratam esta obsessão pelo olhar que é colocado como detentor da verdade – ao enxergar, sabemos, entendemos e acreditamos. Contudo, o olhar é sempre mediado pelo tocar:

Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo. Maravilha muito pouco notada é que todo movimento de meus olhos - ainda mais, toda deslocação de meu corpo - tem seu lugar no mesmo universo visível, que por meio deles pormenorizo e exploro, como, inversamente, toda visão tem lugar em alguma parte do espaço táctil (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 131).

É a partir da camada externa que nos delimita que passamos a nos relacionar com o mundo. O maior órgão humano é a pele e é através dela que captamos muitos dos estímulos externos e aprendemos a nos situar e nos mover no espaço. Mas é através da visão que nos posicionamos e nos subordinamos às regras de convívio social. Um controle que é afirmado pelo sentido da visão, que tende a ser totalizante e impregnado de poder. Eu vejo, eu domino.

Ao associarmos a visão, o poder e a pele, forma-se um conjunto que, inevitavelmente, nos leva a um problema estrutural. É a partir do tom de pele que repartimos a sociedade por tantos séculos e continuamos a distinguir as pessoas por uma característica tão superficial. A pele, que é a mesma em ambas as situações, ganha outra dimensão pela cor que é alcançada apenas pela visão. Por que somos tanto assim atrelados à aparência da superfície e por que isso nos faz crer que somos capazes de julgar e subordinar pessoas? Afinal, o que há de tão denso na superfície das coisas?

Primeiro, uma exclusão do díspar, depois, uma fácil identificação da diferença se sobrepõe para delimitar e agrupar as pessoas, prática que envolve o ser humano, especialmente o branco ocidental, em sua ânsia pelo controle total das coisas. Em seguida, uma estratégia política e econômica para obter desde uma mão de obra barata até o controle sobre o outro, justificada por um discurso que descreve um grupo de pessoas pela sua aparência, e sobretudo em função da cor da pele. A pele mobiliza discursos preconceituosos que procuram enxergá-la como exteriorização de algo interior. Não que ela não seja, suas potencialidades também serão aqui debatidas, porém isso não está atrelado à cor e não pode ser capturado através da visão.

A questão do racismo será abordada nesta reflexão pois além de se tratar da superfície dos homens é também o tema das obras que vamos analisar: *Transmutação da Carne* (2000-2015), *Sacudimento da Casa da Torre* (2015) e *Sacudimento da Maison des Esclaves* (2015). Este problema, central na formação do Brasil, é apoiado pela superficialidade da pele e talvez por isso mesmo que Ayrson Heráclito, o artista, procure resolvê-lo usando o mesmo mecanismo, afinal um problema de pele só pode ser resolvido na pele.

Um campo de interação é aberto pela pele ao se vincular entre o interior e o exterior, no qual a interioridade do corpo habita a exterioridade da pele. Para José Gil (2001), a pele é o órgão responsável por projetar a interioridade do corpo no mundo, ou seja, é através da pele que tornamos palpável aquilo que acreditamos estar no nosso interior mais profundo. Este espaço, denominado limiar, é o interior do corpo projetado em cima da sua exterioridade, no caso, a pele. “Porque é mais por toda a superfície da pele que através da boca, do ânus ou da vagina que o corpo se abre para o exterior” (GIL, 2001, p. 69). Por isso também podemos entender que “o tato é o modo sensorial que integra nossa experiência de mundo com nossa individualidade” (PALLASMAA, 2011, p. 10), ou seja, permeado pela superfície da pele e distinguindo os espaços através do tato nós nos reconhecemos e apreendemos o exterior, em uma relação recíproca que está sempre a unir o dentro com o fora.

O corpo envolve o invisível. A interioridade psicológica que sentimos é fruto de uma dimensão virtual que não se localiza no nosso próprio corpo. Toda a dramaticidade acontece no espaço limiar, é justamente quando sentimos o interior do nosso corpo, na dor, que perdemos a interioridade e passamos a ser um corpo. Só percebemos a presença do nosso corpo quando ele nos falta, “o que significa que a percepção ‘normal’ do espaço interno é a de uma não-presença ou melhor de uma *impresença*” (GIL, 1997, p. 178, grifo do autor).

O espaço limiar, este lugar entre o interior e o exterior do corpo, é melhor integrado em ações performáticas nas quais o gesto e a dança acionam os movimentos de forma consciente e permitem um fluxo contínuo entre o dentro e fora, a tal ponto que passam a ter “um espaço como o espaço do corpo, onde o interior e o exterior são um só” (GIL, 2001, p. 60). Neste caso, “o corpo inteiro se torna superfície (GIL, 2001, p. 75) [...] o movimento dançado [...] esvazia o corpo dos seus órgãos desestruturando o organismo; libertando os afectos e *dirigindo o seu*

movimento para a periferia do corpo, para a pele” (GIL, 2001, p. 78/79, grifo do autor). Logo, tudo se manifesta na pele, e será possível que a superfície do meio entre em contato com o interior, que haja uma confusão entre ambos e a camuflagem que estava na superfície ganhe a densidade do interno.

Quando nos perguntamos: “o que há de tão denso na superfície da pele?”, estamos nos dirigindo ao interior que se expõe através do espaço limiar. Quando o interior está na superfície, estamos exteriorizando algo, e neste lugar de limiar, se torna mais fácil se encontrar com a superfície do mundo, com a superfície topográfica que nos envolve. É esta exteriorização do interior na pele que permite que a troca entre o corpo e o ambiente se efetue de forma avassaladora – neste momento o corpo sente o ambiente em seu interior, e seu interior lentamente vai se espalhando pelo ambiente.

Ayrson Heráclito procura tanto a profundidade da pele no primeiro trabalho aqui apresentado como a relação devastadora com o ambiente nos seguintes. Apesar de serem obras distintas, ainda que girem em torno da problemática do artista, construímos uma relação que enlaça as peças, procurando desvendar se a plasticidade da interioridade sobre a superfície pode ser alcançada através do calor e como esta mesma pele pode, também através do calor, se expandir por antigos edifícios em busca da cura.

A primeira vez que vi o trabalho de Ayrson Heráclito foi numa pesquisa virtual sobre roupas feitas com materiais alternativos para uma disciplina que eu lecionava. Eram trajes completos elaborados com carne de charque que faziam parte de um desfile dentro do circuito oficial de moda que o artista participou na cidade de Salvador. As roupas se utilizavam dos volumes da carne para produzir uma silhueta que trazia uma atmosfera de trajes de época e ao mesmo tempo se adería ao corpo como se fizesse parte dele.

Segundo o artista (FERREIRA, 2006), as roupas de charque tratavam da situação do nordeste brasileiro, que em muitas localidades sofre com a fome e a seca, ao utilizar uma carne salgada, de baixa qualidade, mas ao mesmo tempo forte e resistente. Como era um desfile de moda, também levantava questões pertinentes a este campo, como a oposição necessário *versus* supérfluo, fazia parte do *Projeto Carne* (2000) e envolvia outras ações. Novamente as roupas foram utilizadas, porém, agora elas faziam parte de uma atividade mais complexa, a performance *Transmutação da Carne* (2000-2015). Aqui se desenvolve uma cena que retoma as

roupas de carne, mas exacerba outra questão que já estava latente: a carne era a roupa, mas também a própria pele aberta do performer, era a carne do interior, exposta sobre a pele externa, que foi trazida para fora para ser assinalada.

A obra consiste em um ritual no qual o artista marca os performers com um ferrete. A carne sobre a pele é queimada com o ferrete em brasa. Localizando cada elemento deste trabalho, Ayrson Heráclito discursa sobre a ferida, ainda aberta, do período de escravidão no Brasil, a memória dos maus tratos aos quais foi submetida a população africana trazida ao país. Os traumas da escravidão no Brasil persistem em nossa sociedade tanto pela falta de políticas públicas específicas como no racismo velado presente em todos os espaços sociais.

A obra *Transmutação da Carne* já apresentou distintos formatos, mas nos fixaremos na apresentação realizada em 2015, no Sesc Pompéia em São Paulo, registrada em vídeo⁴⁷ da própria instituição, permitindo examinar mais cuidadosamente o trabalho. Nesta ocasião, as roupas de carne de charque foram perdendo sua complexidade em comparação com as apresentações anteriores, sendo completadas agora com roupas de algodão cru. Apenas o torso leva a carne de charque, em um formato suficiente para que o ferrete possa atingir a carne sem tocar a pele do performer. O que aconteceu com as roupas que me fascinaram? Elas foram se diluindo em nome da performance, que foi se tornando mais relevante que os sofisticados trajes usados no primeiro momento, ou simplesmente pode não ter havido tempo hábil, ou poderia ser até mesmo supérfluo.

O artista percorre o corredor entre os dois galpões da instituição, ele carrega consigo dois lampiões que iluminam seu caminho. Nos seus dois lados, um pouco mais atrás, uma fila de performers. Eles caminham até onde está o fogo em brasas e esperam o ferrete aquecer. O artista pega o instrumento da brasa e queima a pele do performer, e do contato do ferrete com a carne sente-se o cheiro de charque que impregna o local. Esta ação é repetida com todos os performers.

Ao queimar a carne com o ferrete, Ayrson Heráclito evoca tanto eventos punitivos, em que as torturas sofridas pelos negros escravizados seriam a memória mais imediata, como nos remete também a rituais anteriores, eventos em sociedades pré-coloniais que centravam no corpo a cura do paciente. Ainda que

⁴⁷ Vídeo da performance. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LDkKj-hgvcU&list=PLtukD4KW-eVLGNkqkocqpcPWrXwZ6lrg&index=1>> . Acesso em: 12 ago. de 2018.

muito distintos, de forma geral os rituais atuam no corpo enfermo através da voz e da manipulação do curandeiro evocando a plasticidade do corpo e os modos como a consciência pode emergir a partir do toque. É da ferida que nasce a consciência. Tal pensamento aponta para um lugar perigoso, em que a penalização corporal pode servir como uma ação coercitiva, e não queremos de jeito nenhum que o discurso tome este caminho.

A ferida é realizada em um ritual que tem como objetivo não a derrota do oponente, mas a sua cura, afinal, tanto as metas de cura quanto as de massacre se utilizam do corpo, que funciona como um transdutor (GIL, 1997), como instrumento para atingir os seus objetivos. O que ocorre durante a performance é que todas as camadas sobrepostas ganham um sentido unificado quando perpassam pelo corpo – tanto a carne de charque quanto o algodão cru, o ferrete, o fogo em brasa, a marcação, todos são equalizados pela performance e pela sua relação com o corpo. Ao submeter todos esses estímulos ao corpo, ele os descodifica para um só lugar ao realizar uma transmutação de forças que acontece no próprio doente, abrindo-se espaço para a recuperação “que a doença desorganiza e que a cura restabelece integrando de novo o indivíduo no grupo” (GIL, 1997, p. 23).

Esta transmutação ocorre quando o corpo se estabelece como um permutador de códigos. A capacidade de ser transdutor demonstra que todos os sentidos do corpo, conforme mencionado por Pallasmaa, formam um sistema interligado que o atinge por completo. E não são apenas os sentidos que passam por essa descodificação, todos os elementos do ritual, como o próprio significado das palavras recitadas ou qualquer outro tipo de abordagem, chegará ao corpo somado de forma similar pois, para tal, todos precisam estar em um estágio de indiferenciação para equalizar suas potências de maneira direta e equilibrada. “Assim se restabelece a ordem dos códigos simbólicos: à custa de uma arriscada viagem ao incodificável... e o ‘corpo puro’, incodificado, possuidor de energias livres deve regressar à natureza para desempenhar o papel de permutador de códigos” (GIL, 1997, p. 24/25).

Em *Transmutação da Carne*, os rituais corporais são invocados para que haja um tratamento de cura. Entendendo que o corpo de cada homem contém dentro de si uma trajetória anterior ao seu nascimento, a partir de seus ascendentes, o artista procura por meio do fogo retornar a um estágio de indiferenciação para que este possa se reorganizar de forma que se livre dos incômodos causados pelos danos da

escravidão. O passado não será esquecido, mas agora é possível atuar sem que as perspectivas racistas dominantes influenciem os nossos passos.

Ao lidarmos com o pensamento de José Gil compreendemos que o corpo não só é o centro de nossas experiências e o ponto de partida e chegada para a relação com o mundo, mas ele é capaz também de descodificar e transmutar todos os estímulos aos quais é submetido. Reiteremos assim a posição do corpo como um articulador de fluxos capaz de se conectar com os objetos, com outros corpos e com o espaço ao redor.

Quando o autor menciona o conto de Franz Kafka, *Na Colônia Penal* (2011), e o utiliza para refletir sobre como as palavras tatuadas sobre a pele do réu podem fazer efeito em termos de sentença corretiva, ainda que o fim do acusado seja sempre a morte, ele cogita se haverá algum tipo de aprendizado nesta tortura, se existe uma transmutação das palavras na pele para uma consciência do corpo. O modo como o ato corretivo evoca tanto a dor como também as palavras da sentença abre margem para o autor perguntar-se: “como sabemos que o homem apreende o sentido do parágrafo que a grade grava na sua pele?” (GIL, 1997, p. 105). Ao tratar dos rituais pré-coloniais e entender o corpo como transdutor de códigos, surge esta questão que se abre para indagarmos também o ritual do artista. Para o pensador, tal fórmula não fará mais sentido, pois o corpo deixa de ser a base daquelas sociedades, “o fim da era em que o corpo estava na base das correspondências” (GIL, 1997, p. 123).

E quanto à sociedade evocada por Ayrson Heráclito, isto é possível? De certa forma, *Transmutação da carne* opera do mesmo modo, a marcação do ferrete na pele é feita com a inscrição de uma letra, a qual nos tempos da escravidão remetia ao símbolo ou nome dos donos do negócio. Nesses tempos escravocratas, o pertencimento dos negros/escravos pelos seus senhores era reforçado com a marca do ferrete na pele. Esta marca, a ferida em forma de símbolo, era transmutada em subserviência dos escravos aos sistemas a que estavam submetidos. Comparando-a à máquina da colônia penal, onde se buscava uma repreensão objetiva e “para conseguir isto, obrigar-se-á a punição a emanar ‘espontaneamente’ do veredicto, a confundir-se estreitamente com ele” (GIL, 1997, p. 107), as iniciais dos donos das fazendas ressoavam em todos os corpos e os transformavam em posses, em mão de obra, em prisioneiros, em escravos.

Neste ponto a obra evoca o gesto curativo, o artista parte da mesma lógica

para reorganizar estes corpos, tanto curando as feridas dos negros massacrados durante a escravidão como também as de todos os que ainda perpetuam a mesma lógica racista e perversa, agora através de mecanismos de dominação e subserviências contemporâneos.

Ao repetir o mesmo ato Ayrton Heráclito está ciente que “o corpo recebe e emite as energias que percorrem o universo” (GIL, 1997, p. 25). O artista busca as energias remanescentes do período da escravidão para transmutá-las por meio da estetização e da arte, transformando-as em cura. Na experiência artística nos encontramos com as obras ao refletirmos nelas fragmentos de nós e deixando sua presença ecoar em nosso corpo. A roupa de carne de charque é a segunda pele do homem, ao vesti-la o performer incorpora a carne que simboliza o povo massacrado, ele se torna este homem, e a ferida que será aberta pelo artista a partir do calor do ferro remodela este corpo a ser transformado.

Os espectadores, ao assistirem à performance, sentem em sua pele – através do inconsciente tátil da visão, através do cheiro que é exalado, através da experiência multissensorial a qual são submetidos – a incorporação das energias evocadas. O sujeito se vê completamente confundido com o seu corpo e busca uma conciliação entre ele e as energias do passado que persistem na contemporaneidade. O corpo, este transdutor, ganhará a consciência de um passado a ser consubstanciado não pelo esquecimento, mas pela superação das fraturas e pela força mobilizadora de uma sociabilidade mais justa e igualitária. Esta consciência estimulada pelo fogo na pele é capaz de atuar sobre o profundo do corpo, pois o interior esvaziado se reverte em pele, o profundo está na pele, e por isso a ação mobiliza o interior.

Para que o corpo fosse submetido à transmutação ele precisaria ser vulnerável. Um corpo fechado em si, com sua identidade fixa e seus pilares concretos, não está aberto às energias do mundo. Suely Rolnik (2006) acionará este conceito refletindo sobre como nos relacionamos com o outro. Novamente revisitamos a questão trazida pelo artista: o problema central do racismo está no modo como lidamos com aquele que é aparentemente diferente de nós, focando essa diferença na cor da pele.

Quando não somos vulneráveis ao outro nasce em nós uma postura fascista. O que Rolnik reforça a partir do seu conceito de vulnerabilidade é que as identidades não fazem sentido, que ao fixá-las perdemos a oportunidade de interagir e ganhar

com o mundo.

É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade (ROLNIK, 2006, p. 2).

A vulnerabilidade do corpo que é clamada aqui não é apenas para permitir que a plasticidade exigida para a ação do ferrete se efetue, mas que toda e qualquer modulação proposta seja possível. A existência coletiva é centrada na relação, se não nos permitirmos ser afetados pelo outro não conseguiremos atingir outros modos de existência. A vulnerabilidade não é fraqueza, mas a capacidade de se remodelar a partir das experiências, a partir das sensações.

Com ela (sensação), o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo (ROLNIK, 2006, p. 3).

A sensação proporciona o diálogo entre as coisas, através dela eu sou capaz de apreender o mundo no qual estou inserida. As sensações são informações brutas que serão decodificadas através da percepção que, por sua vez, age mediada por reguladores culturais e sociais. Ou seja, temos que cuidar dos nossos reguladores para que as sensações não sejam lidas de forma parcial, o que também explica como, submetidos às mesmas sensações, podemos efetivamente sentir de maneiras distintas.

Apenas quando permitimos que as sensações tomem o nosso corpo de forma integral, quando nos permitimos sentir o mundo com toda a sua intensidade, é que poderemos nos remodelar a partir de cada experiência. Assim como Rolnik, não estamos propondo um corpo que se refaz em todos os seus encontros com o mundo, mas que é capaz de alterar sua plasticidade pois tem consciência do jogo no qual estamos inseridos, conviver é experimentar distintos encaixes entre os corpos.

[...] na medida em que as sensações que vão se incorporando à nossa textura sensível operam mutações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos, provocando uma crise de nossas referências. Assim, integramos em nosso corpo os signos que o mundo nos acena e, através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais. Nesta operação se restabelece um mapa de referências compartilhado, já com novos contornos (ROLNIK, 2006, p. 3).

A partir dos conceitos da pensadora nos deparamos com a fragilidade que as

supostas identidades podem nos trazer, congelando-nos em uma imagem fixa. O movimento parece ser o inverso do que havíamos imaginado, o modo de se relacionar do corpo não é por meio de uma via rígida, mas vulnerável, sendo aberto às reconfigurações incessantes do mundo ao redor. O movimento que refaz a tessitura do corpo continuamente parece ser próprio dos movimentos dos corpos, “é o movimento que desencadeia o movimento; é o movimento que orienta o movimento; é o movimento que dá sentido ao movimento” (GIL, 2001, p. 53). Ele é incessante. Apenas quando anestesiarmos nossa vulnerabilidade é que passamos a ter uma identidade.

Estes dois aspectos (política identitária e recusa do corpo vibrátil) são na verdade inseparáveis porque só na medida em que anestesiarmos nossa vulnerabilidade é que podemos manter uma imagem estável de nós mesmos e do outro, ou seja nossas supostas identidades. Sem esta anestesia, somos constantemente desterritorializados e levados a redesenhar os contornos de nós mesmos e de nossos territórios de existência (ROLNIK, 2006, p. 4).

Para termos uma imagem fixa de nós mesmos precisamos forçar a parada de fluxos e interromper as trocas com o mundo, e assim conservaremos uma identidade. A obra *Transmutação da Carne* procura ativar a vulnerabilidade dos corpos, possibilitando que eles se abram aos atravessamentos que foram interrompidos. Ao marcar a pele com o ferrete, procura-se tornar vulnerável, ou seja, quebrar as barreiras impostas ao longo da história que nos afastaram das trocas com aqueles que estão ao nosso redor. O artista atua abrindo o corpo, “um corpo em comunicação com toda a natureza e toda a cultura e tanto mais singular que se deixa atravessar pelo maior número de forças sociais e naturais” (GIL, 1997, p. 58).

Como se alcança uma singularidade atravessada por outros fluxos? Pensando o corpo como um filtro, os fluxos o atravessam e alguns resíduos se retêm na pele. Para cada fluxo e para cada corpo os resíduos serão diferentes e este conjunto de resíduos forma as singularidades. Quando se perpassa uma diversidade de atravessamentos, cada vez mais se torna singular porque cada um deles joga para distintos caminhos, onde cada um será sempre outro e diferente do primeiro e dos outros, aglomerado de experiências que somos, cada um com as suas próprias, sendo muitas em comum mas nenhuma totalmente igual, e assim vamos nos singularizando ao nos conectar com o mundo. Estes movimentos não implicam corpos singulares díspares que não possuem capacidade de encontro ou conexão, pelo contrário, é a partir daí que surge o corpo comunitário que “implica

uma vivência do corpo singular como não separado, não isolado das coisas e dos outros corpos” (GIL, 1997, p. 58).

A camuflagem condiciona uma ação de contato com o mundo e este impulso faz parte do modo como o ser humano se articula. Para afastar esta tendência é necessário permanecer sempre rígido e fechado à troca, e a normatividade procura nos pausar nesta situação. A capa dura serve para que os fluxos parem de atravessar o mundo, como diz Gil, “assim se conserva a singularidade do sujeito: opondo à dissolução na pura exterioridade uma carapaça de proteção de *stimuli*” (GIL, 1997, p. 158, grifo do autor). O corpo precisa ser vulnerável para se manter continuamente no jogo entre retenção e dissolução, e estas manifestações de expansão e retração podem ocorrer diante de qualquer objeto. Aqui nos interessa suas relações com a arte e o espaço.

O *Sacudimento da Casa da Torre* e o *Sacudimento da Maison des Esclaves* são rituais da religião Candomblé que se realizam também enquanto performances artísticas. Estes trabalhos de Ayron Heráclito estão fundados na relação entre os corpos e a arquitetura, novamente visando a cura. Se no primeiro trabalho era o corpo que devia ser tratado, agora são as edificações, símbolos da escravidão, que devem passar por esta purificação.

O envolvimento corporal que é suscitado ao caminharmos por edificações ancestrais nos permite perceber como o tempo é capaz de se alojar nas paredes eretas, ainda que corroídas, dos prédios históricos que percorremos. Ao andar, vislumbramos uma atmosfera anterior, que conecta tempo e espaço em uma só situação. A arquitetura preserva o tempo da construção e soma a ele todas as vivências que presencia. O visitante experimenta uma existência espaço temporal que se realiza no corpo.

É próprio da arquitetura reforçar esta experiência reflexiva sobre a nossa existência, demarcar em nós o tempo dos homens e o modo como vêm vivendo ao longo de gerações, pois entre objetos que estão ao nosso redor, os prédios são aqueles que guardam maior dimensão temporal. Eles reforçam em nós esta linha contínua que tanto nos conforta quando acreditamos que a ela pertencemos, mas também nos ameaça por evocar a nossa fragilidade diante do tempo e do espaço. “A arquitetura nos conecta com os mortos” (PALLASMAA, 2011, p. 49), revela o arquiteto que busca a subjetividade para além do habitar. Ao compartilhar dessa visão, o artista vai sacudir os mortos de dois monumentos célebres: a Casa da

Torre, em Salvador, e a Maison des Esclaves, em Gorée, Senegal. Mais uma vez o processo se repete, são as inscrições do passado escravocrata brasileiro e internacional que movem o artista a revisitar estes dois lugares.

A primeira casa foi a sede da família Garcia D'Ávila por mais de 250 anos, sua construção foi iniciada ainda no século XVI e representava o extenso território controlado por eles. Senhores de terras e escravos constituíram um negócio baseado na exploração e na crueldade, sendo grandes responsáveis pelo genocídio indígena. O artista conta que a motivação de escolher tal monumento se deve aos apontamentos de torturas sofridas pelos escravos sobre o domínio dos Garcia D'Ávila, especialmente a quarta geração, posto que se tem uma denúncia contra ele no Santo Ofício conservada até hoje nos arquivos da Inquisição de Lisboa⁴⁸. *Transmutação da Carne* também tem seu ponto de partida nos relatos de tortura dos escravos, o que indica que o mesmo registro embasa as duas obras. O historiador Luiz Mott transcreve integralmente a denúncia a respeito de Garcia D'Ávila em uma de suas publicações, suas motivações são concomitantes ao do artista:

Publicando as barbaridades deste senhor de escravos, quero demonstrar meu respeito e solidariedade para com estas criaturas massacradas: com o negrinho Arquileu, que tendo apenas quatro anos, quase morreu debaixo do chicote de seu terrível senhor, simplesmente porque um passarinho picou o figo de que ele devia tomar conta; com o preto velho Antônio Magro, beirando os 80 anos, cujo suplício incluiu o ardor de uma manchieia de pimentas malaguetas introduzidas em seu ânus através de um canudo de pito. Minha solidariedade com estes verdadeiros mártires e a firme esperança de que, no presente e no futuro, negros, mestiços e brancos constituamos realmente neste país uma democracia racial, uma sociedade pluralista, onde a diferença – seja da cor, de sexo ou da orientação sexual – não implique nenhum tipo de dominação (MOTT, 2010, p. 72).

Já a Casa dos Escravos, Maison des Esclaves, é uma casa localizada na ilha de Gorée. Esta construção é um marco da diáspora africana e servia como ponto de partida dos navios negreiros para a América. Ao sair desta ilha, o trajeto é encurtado em 70% devido a correntes marítimas, e tal fato levou a casa a se tornar um dos maiores portos de saída de africanos. Ao adentrar, o preso passa pela porta do não retorno e nunca mais voltará a África.

As casas, ambas na beira do mar, são separadas pelo oceano. A casa dos escravos é a porta de saída, enquanto a casa da torre é a porta de entrada. Para o artista, estes dois lugares ainda emanam as forças provenientes daqueles que

⁴⁸ Registros destes relatos podem ser encontrados no artigo de Luis Mott, Torturas de escravos e heresias na casa da torre, 2010.

habitaram o local e ali morreram, nas palavras de Ayrson Heráclito, “«eguns» do ambiente doméstico, mortos que, recalitrantes, permanecem entre os vivos trazendo-lhes toda a espécie de incómodos e de infortúnios” (FERREIRA, 2015).

O trabalho do artista, baseado na cura, vai do corpo ao espaço, e se antes eram os corpos que deveriam ser submetidos ao ferrete para se tornarem vulneráveis e aceitarem o outro como parte significativa de si, agora são os espaços que deveriam ser atravessados. Na primeira obra, assistimos à plasticidade do corpo refeita a partir do calor, é ele que é capaz de remodelar a pele/carne; agora, os espaços também serão transformados através do calor, mas aqui são as plantas as responsáveis.

O sacudimento é um movimento que mexe com as estruturas do ambiente, desestabilizando a situação que lá se encontrava de forma permanente. O ritual é formado pelo artista e mais duas pessoas com o mesmo cargo de sacerdócio que ele, ou seja, formado por três Ogãs. A relação entre o corpo e o espaço é realizada de forma sacra nesta performance, com a evocação da divindade da floresta, Ague.

Ao corpo são acrescentadas as folhas gún, folhas quentes que servem para afastar os eguns, que são frios. As folhas são um dos elementos centrais do candomblé, é através delas que podemos alcançar o axé, a força sagrada do orixá contida em potência nas folhas. Com os punhos cerrados, os maços de folhas alongam os braços e os transformam em galhos, é a divindade da floresta que parece se manifestar já no modo como os três seguram os maços. Ao percorrer os espaços dos prédios, os artistas se movem de cima para baixo, com os braços esticados, as folhas tocam as paredes, as escadas, o chão, todas as estruturas arquitetônicas que permaneceram ao longo dos séculos. Por meio do ritual as folhas podem emanar a força sagrada e através de seu calor afastam os eguns e procuram sacudir a história.

Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contacto sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição (GIL, 2001, p. 68).

Figura 18 - Ayrson Heráclito, Sacudimento da Casa da Torre, 2015



Fonte: IN RESIDENCE, 2015

Estamos observando a construção de uma relação de ressonância entre o corpo e o espaço arquitetônico. A quentura do sangue dos Ogãs desabrocha através das folhas que já são quentes, reiterando o calor da ação. Os três se movem como em uma dança, cada um ao seu modo, compartilhando uma pulsão comum que reitera a energia que estão evocando. Os movimentos levam o artista a buscar seu lugar dentro do espaço que agora ele move através do calor, ele remodela este espaço estrutural ao retirar os eguns. É fazendo parte desta estrutura que ele consegue sacudir os monumentos. O espaço ressoa no corpo do artista, o artista ressoa no espaço. A divindade da floresta é evocada por meio de um movimento que está subordinado ao interior dos corpos dos performers.

A partir de Mary Wigman (apud GIL, 2001, p. 15), compreendemos pela dança como os movimentos podem articular os espaços de forma decisiva. Segundo a pensadora, o performer é capaz de esburacar o espaço imaginário que, para nós, se consolida no real, e ao esburacá-lo, ele apaga as fronteiras da sua corporeidade e perde-se em um híbrido que ao mesmo tempo participa do espaço e tem o espaço dentro de si.

“Espaço a vários títulos paradoxal: difere do espaço objectivo, não está separado dele. Pelo contrário, imbrica-se nele totalmente, a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço” (GIL, 2001, p. 57). Por alguns instantes, para que

seja possível afastar o incomodo causado pelos mortos que permanecem junto aos vivos, os três ogãs passam a fazer parte do espaço, totalmente integrados, atingindo uma camada que evoca os tempos mais remotos da construção.

O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de certo modo de se tornar espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos. O espaço do corpo, como espaço exterior, satisfaz esta exigência. O corpo move-se nele sem enfrentar os obstáculos do espaço objectivo estranho, como seus objectos, a sua densidade, as suas orientações já fixadas, os seus pontos de referência próprios. No espaço do corpo, este cria seus referentes aos quais as direcções exteriores devem submeter-se (GIL, 2001, p. 61).

São forças ancestrais que ligam estes dois locais que observamos na instalação, nos vemos assim diante de um díptico que liga Brasil e Senegal. Ao percorrer os espaços, o artista sente em seu corpo a ancestralidade de sua origem que devolve para o espaço aquilo que ele é, ele consegue subverter a lógica que percorre séculos e retorna para exorcizá-la. “Não só continua para além do seu fim, como se abre para aquém do seu começo” (GIL, 2001, p. 17). Ele não apenas expande seu corpo como vai até sua ancestralidade mais remota e sofrida para devolver sua potência no espaço, seu corpo está habitado por muitos, múltiplos corpos em um só. O próprio artista, em palestra concedida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 2017, revela que este trabalho é o mais importante de sua vida e que certamente era essa a sua missão ao encarnar na Terra. O trabalho aparece como uma conclusão de vida, como algo que tem tanto sentido em si que traz consigo o fim.

Os corpos dos Ogãs ganham força e submetem o espaço a si próprios, enquanto os corpos também se submetem ao espaço. Para que isso ocorra é necessário um investimento afetivo, apenas o afeto pode mobilizar o gesto curativo contido nos movimentos do sacudimento. O manuseio das plantas supõe a expansão do corpo no espaço. Este novo corpo virtual se realizará através do gestual e tornará possível que o prolongamento do corpo atinja todo o espaço “que o espaço do corpo permite, o conhecimento imediato do espaço sem a necessidade de recursos de cálculo” (GIL, 2001, p. 58).

A maioria dos rituais dentro do candomblé, eles só servem pra fortalecer, é uma forma de você estar em harmonia com a própria natureza. Quando você faz rito pra Oxum, você está fortalecendo a força do rio, não é? Você está restabelecendo, alimentando, você está ao mesmo tempo se harmonizando com o seu elemento principal; se você for no caso filho de Oxum, você está se harmonizando com essa força, que é a força do rio, da

água doce (PAI ANTENOR/JOÃO PESSOA apud SANTOS e GONÇALVES, 2011, p. 2).

Os próprios rituais do candomblé são pensados em termos de harmonização do corpo com a natureza, tendo como base o orixá ao qual se pertence. Neste processo pretende-se equalizar as forças do corpo com o elemento, adentrando em um estado similar ao do ambiente. Ou seja, para a realização deste ritual, Ayrson Heráclito se harmoniza com o ambiente a fim de que suas ações possam interferir nos monumentos.

“É uma certa ligação do corpo com o lugar que escava nele a sua profundidade” (GIL, 2001, 65). Ao pensarmos como as ligações com os lugares podem escavar em nós a nossa profundidade, compreendemos como os Ogãs se tornam parte dos monumentos. O investimento começa com as pesquisas e planejamentos que o artista fez, dedicando tempo e concentração ao espaço que já sugeria uma ligação anterior. A própria ancestralidade dos monumentos e a sua decisiva ação sob os corpos de uma maioria negra e nordestina se alinha à origem do artista, além da presença no local e a realização do ritual. Todas estas atividades forçaram os laços com as casas e escavaram a profundidade nos três corpos. Do profundo do corpo até as paredes das edificações, da profundidade ancestral do monumento até a pele dos performers, estes fluxos permitiram livrar dos incômodos gerados pelos mortos que permanecem entre os vivos.

Para o artista, para que o desejo possa desejar, para que o corpo possa querer o que ele quer é necessário se desfazer deste lugar ao qual os corpos negros vêm sendo submetidos. É preciso desamararrar os nós que insistem em nos atar aos erros do passado e libertar de forma definitiva os lugares que retêm as mais nefastas energias. Ao adentrarmos em uma floresta sentimos nosso corpo ser abraçado pelo ambiente. Segundo Pallasmaa, a floresta é multissensorial, com todos nossos sentidos estimulados e com nossas visões periféricas preenchidas nos sentimos fazendo parte do local.

O homem se sente como uma árvore, não importa que ele não saiba como a árvore se sente, mas ao tocar, ver, cheirar, lambear, ouvir, ele passa a conhecê-la de tal maneira que chega a se sentir como ela. Essas vontades e desejos do homem são decorrências de seu desfrute do mundo como corpo, pois ao analisar racionalmente a árvore o homem não se sentiria como ela. Para uma análise científica, é necessário um afastamento do objeto a fim de que os aspectos

investigados não se misturem ao corpo, ao desejo e às vontades do homem.

Este trabalho, para além de todas as questões já mencionadas, também evoca a relação de duas árvores localizadas no entorno das casas. Elas aparecem tanto nas fotografias como no início de cada vídeo. As árvores são representadas por uma gameleira nas ruínas da Casa da Torre e um baobá na Casa dos Escravos. A partir destas reflexões podemos dizer que as árvores exercem papel decisivo nas obras. Ao ouvir o artista falar como sacerdote do candomblé, percebemos a amplitude deste componente, já que sua função é cuidar das árvores. Ele é responsável por tratar os assentamentos do tempo, e as árvores são uma representação do tempo. Ayrson Heráclito se equaliza com as árvores, se torna árvore para que possa assim mexer com o passado registrado nas paredes.

O papel de Ogã passa pela proteção do axé, já que são as folhas que articulam esta energia proveniente das árvores. Este axé, esta força sagrada presente no entorno desses monumentos, revela uma força de revolta, de regeneração da própria natureza. Se o trabalho do artista é se harmonizar com as forças do espaço, ou as forças do espaço se harmonizarem com ele, é necessário que todos elementos envolvidos estejam em correspondência. O artista utiliza a tríade corpo (transformado em árvore) – monumento – árvore para possibilitar que o trabalho aconteça. A árvore é a força ancestral detentora de todo o axé; o monumento é o espaço empestado pelos eguns; já o corpo, transformado em árvore, é o que poderá articular todas essas energias ao clamar pelas forças sagradas e realizar a transmutação do espaço. O corpo aqui é novamente o permutador de códigos, é através dele que todas as camadas poderão retornar à harmonia depois da dispersão dos eguns.

A gameleira se apresenta como um portal a partir do qual é possível unir os dois mundos. O artista nos diz que são o presente e o passado. Alterar o passado para se refazer no presente. Mas muitos outros mundos são contemplados através dessa ação, é a vontade de unir a América à África, o povo branco ao povo negro, os pobres aos ricos, e todas as demais divisões às quais o mundo está subordinado. Podemos pensar todo o trabalho do artista como uma vontade de borrar esta divisão tão presente no mundo de ontem e hoje, não no sentido de se apagar as diferenças, mas de romper com as hierarquias construindo um mundo que se relaciona por meio da rede.

No terreno da Casa do Escravos, o baobá parece compreender o que

ocorreu, a casa é um símbolo da morte para os africanos, não só pela condição de escravo, que se iniciou na vida de quem por lá passou, mas também pela morte da vida na África, pois ninguém retornaria. O baobá “é árvore ligada ao orixá Nanã, à morte, e suscita a ideia de limiar e de transposição, sempre involuntária, para a outra margem da vida” (FERREIRA, 2015). Logo, Ayrson Heráclito nos sinaliza que esta outra margem, que estava lá a espera dos africanos, triunfa por meio da ocupação da população afrodescendente nas Américas.

Ayrson Heráclito pensou o trabalho a partir da ideia de um díptico, as duas margens do atlântico que se encontram e se reencontram mediante os rituais realizados em monumentos que margeiam o mar aberto. São histórias contínuas que, apesar da distância, sobrevivem nos corpos de cada africano e de cada afrodescendente. A resistência está no corpo e transparece na pele, se harmonizando com os espaços e transgredindo sua ordem. O artista coloca sua rebeldia em ação. Ele procura reunir novamente estes dois lados da mesma história, os dois lados que não se opõem mas se completam, e ao se reconectar com suas origens ele percebe que não há ontem ou hoje, todos somos a força do axé.

Diante das duas obras, a pele é sempre mediada por uma prótese. Na primeira obra é a carne de charque que é queimada pelo ferrete sobre a pele; na segunda, são as folhas quentes que tocam o prédio. O que se passou com a pele? Como tratar um texto sobre a pele quando ela está mediada por outros aparatos, quando não é ela a entrar em cena? Vejamos isso de outro modo – “é a primeira prótese natural do corpo: dá-se a si próprio prolongamentos no espaço, de tal modo que forma um novo corpo-virtual, mas pronto a actualizar-se e a deixar que gestos nele se actualizem” (GIL, 2001, 58). Merleau-Ponty também nos revela que ao manipular qualquer objeto, este objeto passa a fazer parte do nosso corpo, e que o espaço do corpo passa a ser articulado através do seu manuseio preciso, significando que isto fará parte de seu corpo e ainda ampliará sua atuação no espaço.

Habituar-se a um chapéu, a um automóvel ou a uma bengala é instalar-se neles ou, inversamente, fazê-los participar do carácter volumoso de nosso corpo próprio. O hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência anexando a nós novos instrumentos (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 199).

A carne de charque e o maço de folhas gún não são quaisquer objetos, são elementos da natureza – a carne de charque é uma carne de vaca tratada com sal e

as plantas são retiradas da terra. Estes dois componentes se articulam com a natureza, e ao ampliarmos as perspectivas do nosso corpo através deles não perdemos o contato da pele com o ferrete em chamas ou com as paredes dos monumentos.

No primeiro trabalho, podemos pensar a carne como a segunda pele de Hundertwasser (apud RESTANY, 2003), o que já configura o traje como corpo, como pele protegida que será muito necessária devido ao fogo. A obra é estética, Ayrson Heráclito não tem intenção de queimar literalmente os corpos de ninguém, pois compreende que o espaço limiar contido na pele não será alcançado com o ferrete em chamas. As camadas que devem ser rearticuladas nos performers e nos homens comuns estão no interior, ainda que se manifeste na pele, ainda que sejamos um invólucro vazio.

Já as folhas, como mencionado, transformaram em árvore o homem. Ao se tornar árvore, o modo de se conectar com o mundo muda. As folhas das árvores ficam no topo, são elas que recebem com mais intensidade a luz do sol e o frescor da água da chuva; em compensação, é na raiz que está o contato com as profundezas do mundo, com a água do solo e os nutrientes da terra. As folhas atraem os eguns e os expulsam do local, como elemento da natureza, farão com mais perspicácia esta ação. Elas harmonizam aqueles que a seguram e os dois harmonizam o ambiente, e após o ritual, serão entregues novamente à natureza, respeitando e mantendo este ciclo.

As plantas, trituradas em água, são usadas para lavar e sacralizar objetos rituais, para purificar a cabeça e o corpo dos sacerdotes nas etapas iniciáticas, para curar as doenças e afastar males de todas as origens. Mas, a folha ritual não é simplesmente a que está na natureza, mas aquela que sofre o poder transformador operado pela intervenção de Ossaim, cujas rezas e encantamentos proferidos pelo devoto propiciam a liberação do axé nelas contido (PRANDI apud SANTOS e GONÇALVES, 2011, p. 4).

Ao examinar com cuidado os registros, imagino que os pés dos performers estão descalços, reforçando a ligação do lugar através do contato com a sola do pé. Para minha surpresa, alguns calçam chinelos, mas a maioria se comporta de forma mais similar às árvores, com os pés na terra, as folhas nas extremidades. O contato entre o prédio e o performer se dá através das folhas que já pertencem ao corpo de Ogã, agora transformado em árvore para restabelecer o espaço e finalmente nos livrar dos eguns que ali habitam.

O artista recorda que se livrar do eguns e dos infortúnios causados por eles

não significa esquecer parte tão marcante da história do velho e do novo mundo. O objetivo é conseguir uma purificação dos atos transcorridos no passado para que se compreenda a situação presente que está instaurada e, sobretudo, reformular tal estado a partir da natureza, da consciência e das ações transgressoras.

Quando Ayrson Heráclito nos convida para pensar questões relativas ao candomblé, surge a possibilidade de vermos a nossa pesquisa por outro viés. Ao pesquisarmos os orixás, percebemos como se vestem com os elementos que representam tanto sua força como proteção. As roupas servem não só para simbolizar a força da natureza na qual eles atuam, mas também como uma camuflagem, somente cobertos com aquilo a que pertencem sua força poderá se efetivar.

Percebemos a camuflagem de distintas maneiras neste reflexão. Primeiro, para ela se efetuar é necessário que a pele seja plástica, que esteja apta a se modificar de acordo com os espaços que habita. Segundo que, para atingirmos a cura a partir do corpo, precisamos adentrar estágios de indiferenciação que se assemelham aos processos que buscamos na camuflagem, em que o corpo se equaliza com todos os elementos envolvidos para entrar em equilíbrio. Terceiro, que o corpo e o espaço podem entrar em comunhão tanto por meio de rituais religiosos com o uso dos elementos da natureza como através do gesto e da dança, elaborando um espaço paradoxal e diluindo as diferenças entre o corpo e o espaço.

Estamos sempre atuando na superfície, independentemente da profundidade que qualquer coisa pode ter, pois tudo sempre se manifestará no espaço limiar. As obras nos ajudam a entender como, ao tocarmos na superfície temos a capacidade de modificá-las, e que o corpo integrado à natureza é capaz de qualquer alteração, tanto no seu próprio corpo como também nos espaços que habita. Para tanto, sempre será necessária uma inserção do corpo no espaço e a interiorização do espaço no corpo: com esta troca os caminhos poderão se abrir e os ranços fixados na superfície de uma pele – o racismo, a inveja, o poder – poderão efetivamente se diluir.

7 A SAGRAÇÃO DE URUBUTSIN

‘Nascemos entre as fezes e a urina’

Santo Agostinho

‘Tiro a roupa, guarda minha alma num ovo de obsidiana e vou ao encontro, ser a carne, cavalo, desse urubu que logo sou’

SaraElton Panamby

Lembro-me do meu primeiro dia como estudante no mestrado em Artes, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2011. Eu trabalhava em uma confecção de moda pela manhã e depois do almoço peguei o metrô com destino ao Maracanã. No vagão vi uma menina pequena, magra, com uma espécie de estaca de madeira no lugar dos brincos, um graveto fino atravessando o nariz e dois chifres tatuados na cabeça.

Na verdade, àquela altura eu tentava perceber o que eram aqueles desenhos, visíveis pela cabeça raspada. Eu fiquei admirando toda aquela composição, sem compreendê-la ou nomeá-la, percebia a instauração da presença que esse corpo emanava. Talvez seja o que ela e José Gil (1997), chamem de monstruosidade, e possui um magnetismo que seu olhar quer buscar de novo. Por sorte saímos na mesma estação, eu a seguia, seguia seus chifres. Adentramos na UERJ, subimos para o 11º andar, entramos na mesma sala. Tive a sensação de que estava no lugar certo. Obrigada, SaraElton Panamby, por me guiar no meu primeiro dia.

O olhar que ela tanto condenou, eu o repetia, eu me via ao ler seus textos: “Um sinal da cruz e um olhar de reprovação. ‘Posso tirar uma foto?’ ‘Que porra é essa?’ Essas são algumas das perguntas e ações sofridas cotidianamente por pessoas modificadas corporalmente [...] no encontro com o *outro*” (PANAMBY, 2013, p. 33, grifo do autor).

SaraElton estudou comigo durante o mestrado e tive a oportunidade de conhecer um pouco de seu trabalho e presenciar algumas de suas performances. Sem estreitas aproximações, admirei seu modo de se debruçar sobre a arte e defender suas crenças. Ao assisti-la, testemunhei sua potência e fui contagiada por

um trabalho que emanava verdades. Chamo verdade um comprometimento com a performance e, conseqüentemente, com a arte e os elementos que transitam por esta área, mas também um processo que para o público ficava latente, a necessidade da execução das performances para que SaraElton pudesse existir. O arrebatador que ecoa de sua obra está na sua presença. Não importa se ela é capaz de viver sem performar, porém o modo como realiza os trabalhos nos faz acreditar que eles são imprescindíveis.

É um privilégio poder escrever sobre sua obra sem que ela tenha sido massacrada por inúmeras críticas e revisões. Como ela mesma declara em sua dissertação de mestrado, também não faz mais sentido “dar voz mais uma vez aos artistas célebres, oficializados pelo discurso dos livros de arte e instituições, é repetir padrões cimentados sobre uma autoridade do mercado de arte” (PANAMBY, 2013, p. 76). Ao tentar me desviar dos artistas e das obras saturadas, encontro em seu trabalho uma força aniquiladora que se realiza na transgressão. Quando a artista rompe seus limites em experiências radicais, a vejo em um caminho que tangencia a vida e a morte em busca do indiferenciado. Seu trabalho revela as formas mais extremas no percurso da camuflagem.

A obra norteadora deste texto é *A Sagração de Urubutsin*, de 2013, na qual a artista performa um ritual em que se metamorfoseia em um urubu, num sacrifício que passa pela introdução de penas por toda a pele do seu corpo, além de agulhas que perfuram sua boca. SaraElton é um monstro, é um corpo transgressor das ruas a caminho do urubu que existe em si. O trabalho me interessava, pois ao se transformar em um pássaro a artista se converte em componente da natureza, deixando sua humanidade de lado para fazer parte do mundo natural. Ela tensiona a plasticidade do seu corpo, moldando-o para que seja possível chegar ao urubu.

Ainda que utilize a obra como foco do texto, ao ler seus escritos sobre sua própria trajetória, ficou evidente que não se trata de uma obra isolada, mas que esta performance corresponde apenas a um dos aspectos que relaciona a artista com o indiferenciado e, conseqüentemente, com a camuflagem. Ela empreende uma força que conjuga vida a arte; esta última aparece como via para estetização das questões latentes na primeira, e essa ressignificação servirá como acesso para transfigurar os acontecimentos que marcaram sua narrativa. Compreendendo seus textos como parte de suas obras, passamos a acompanhá-la em suas “histórias catadas como caranguejo no mangue” (PANAMBY, 2017, p. 24), em que as partes

de sua vida nos aparecem como um sopro de realismo fantástico, mas as situações vividas permanecem como traços marcados em seu corpo.

Resgatando práticas ancestrais ou na criação de um novo tribalismo, desta vez comprometido com uma natureza urbana, transações e trans-vidas se revelam em outras perspectivas de entendimento que abarcam vetores para além de uma perspectiva a + b. Envolvendo rituais de passagem, modificações corporais não convencionais, modos de vida que empreendem performances num registro diferente do desempenho e da funcionalidade, linhas de fuga se revelam nesta zona de confronto que é o corpo (PANAMBY, 2013, p. 44).

Figura 19 - SaraElton Panamby, A sagração de Urubutsin, 2013



Fonte: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, 2015.

SaraElton reelabora seu corpo a partir de seu percurso artístico se afirmando como um monstro e discorre sobre o apelo da monstruosidade. Ela atrai tanto quanto aterroriza. O monstro não pode ser destruído, ele sempre retornará de algum modo, ainda que em outra forma ou em outro território. Ele é o detentor da diferença, é o que escapa do corpo normativo.

Porém minha experiência como ser monstruoso me diz o contrário: cada vez que a minha diferença (ou minha identidade múltipla) entra em contato com o outro, este é tangenciado pelas informações que carrego e vice-versa, contatos por mais superficiais deixam algum tipo de marca (PANAMBY, 2013, p. 39).

Como o manejo entre arte e vida de SaraElton perpassa a camuflagem? Ela nega o lugar normativo, da massa, onde a camuflagem se completa de forma exemplar. “Somente sendo idêntico à norma é que podemos nos esconder” (ORTEGA apud PANAMBY, 2013, p. 44). A camuflagem mais uma vez toma outros rumos, talvez me utilize dela de forma leviana, ela me serve para tudo, estico-a de

tal modo que sou capaz de encaixá-la em qualquer lugar. Agora percebo o equívoco, é o conceito de camuflagem que é capaz de se moldar a tantos exemplos, é nesse limbo entre se esconder, se disfarçar ou se adaptar que ele parece se adequar às situações mais distintas.

SaraElton entra nesta roda não pela normatividade, ela vive o oposto e se aniquilaria para matar o homem branco que nela se assenta, a se situar na potência do princípio e do fim. É pelo ato trágico e transgressor que ela é capaz de se camuflar com uma energia etérea que a leva aos seres indiferenciados. E nesta jornada nenhum encontro passará impune, muito menos a casa que habita.

No período em que viveu no Rio de Janeiro, momento que as obras citadas e os textos pesquisados foram desenvolvidos, SaraElton funda na casa onde mora um espaço para reflexão, pensamento, arte e transgressão. A Casa 24 já é um indício do processo de expansão do corpo e propostas da artista para o ambiente, ela elabora sua casa como dilatação dos seus devaneios. O local serve de palco, de morada, de camarim, de terreiro, de auditório. A casa protagoniza parte importante desta trajetória se firmando ao mesmo tempo como um centro cultural, como sede de uma companhia ou simplesmente como ninho que recebeu diversos artistas, ativistas, amigos, bichos, enfim, todos que quiseram somar de alguma forma às propostas da casa e dos trabalhos dos anfitriões, SaraElton, e seu companheiro, Filipe Espíndola.

Ao adentrar na casa, percebemos o quanto ela concentra as energias emanadas de seus moradores. Não por acaso, muitas das performances foram elaboradas neste local e eram impossibilitadas de se realizar no duro e frio prédio da UERJ, pois também era necessário que este estivesse preparado para troca, para contrair e expandir tal carga energética. “[...] o corpo se metamorfoseia nos espaços que ocupa e assim transforma o ambiente em um movimento de mão dupla. Como processo nunca está pronto” (GREINER apud PANAMBY, 2013, p. 126).

Em seus relatos visitados em sua dissertação (2013) e sua tese (2017), nota-se que viver, resistir, agir e performar se confundem e se mesclam em todo o processo, principalmente na tese, quando ela evoca uma escrita pulsante e verborrágica em que memórias, aspirações, arte e resistência se misturam em um ‘jorro’, para usar suas palavras, perdendo as bordas e os limites que muitas vezes se instauram entre vida, arte e academia. Junta-se a isso o monstro no qual SaraElton se reconhece e reproduz em suas falas: “Monstro sem cara, sensual e

informe, que vomita sobre as normas aquilo que o corpo não aguenta mais obedecer e assujeitar” (PANAMBY, 2017, p. 437). Estamos diante de um corpo desviante e resistente que clama por uma existência transgressora.

A partir de George Bataille (2014) podemos caracterizar todas as enfermidades sociais apontadas pela artista, inclusive o próprio homem branco que se deseja matar, como parte dos interditos que consolidam a normatividade que habitamos, das regras e modos de convivência social que SaraElton procura incessantemente violar. E só existe um modo de superar o interdito: a transgressão. Essa é a superação do interdito, mas não o seu fim.

A transgressão vence o interdito sem suprimi-lo, isto é, só existe porque existe o interdito. Então, quando a transgressão supera o interdito, os dois se complementam. “Não há interdito que não possa ser transgredido” (BATAILLE, 2014, p. 87). A transgressão não é a liberdade animal, ela tem como objetivo desestruturar esse modo regrado de operar que constitui nossas vidas, mas se aproxima dele muitas vezes o tangenciando. A transgressão “deve-se à existência dos interditos que se opunham à liberdade da violência mortífera ou da violência. Inevitavelmente, esses interditos determinam o movimento explosivo da transgressão” (BATAILLE, 2014, p. 140).

A transgressão é um dos caminhos para se atingir um estado de continuidade na existência descontínua que vivemos. “Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade que esse mundo é capaz” (BATAILLE, 2014, p. 42). Para Bataille, a nossa existência é descontínua, no sentido de que, entre o nosso nascimento e a morte, vivemos uma descontinuidade da eternidade que está tanto antes como depois da nossa existência. Sem temer a morte e compreendendo a sua importância para a vida, a natureza nos empresta por um breve tempo a oportunidade de sermos, a possibilidade de nos distinguirmos neste cosmos para, em seguida, passarmos esta oportunidade para outros e voltarmos a fazer parte do contínuo do universo. Assim, durante a nossa fase descontínua tentamos de diversos modos nos conectar com este estado contínuo que nos cerca.

Entre os modos de nos conectarmos com a continuidade ainda na descontinuidade estão os rituais e os sacrifícios, nos quais os envolvidos presenciam diferentes formas de transe para alcançar estados alterados de consciência que permitam transitar por uma atmosfera livre de interditos, unindo seu

corpo a uma existência maior e possibilitando tangenciar a continuidade. Não há dúvidas de que o trabalho de SaraElton se configura como um sacrifício, segundo o autor, “um romance, um conto, ilustrado de maneira sangrenta” (BATAILLE. 2014, p. 111). Na maior parte das performances apresentadas a carne e o sangue são presenças imprescindíveis para que o trabalho se concretize. Estes elementos são marcantes em suas obras e ditam a dramaticidade da cena, que é composta pela pele perfurada e o jorro de sangue referenciado.

SaraElton busca romper com o seu próprio corpo a fim de alcançar estados de transe que entrelaçam o prazer e a dor. Em cena, quase sempre nua, ela molda seu corpo às situações extremas a que se propõe. “A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua” (BATAILLE, 2014, p. 41). Como nos revela o autor, a nudez nos abre para um contato outro com o mundo, passamos a habitar uma sensação de continuidade que não é interrompida pelo fechamento do corpo trazido pelo tecido que o envolve. A roupa, segundo o filósofo, fecharia o corpo para o mundo, protegendo-o, e ao mesmo tempo recortando-o da continuidade, celebrando a individualidade e, conseqüentemente, a descontinuidade do homem.

O contato da pele com o mundo nos proporcionaria a experiência oposta, permitindo que nos conectemos de forma mais direta com as forças que atuam na terra. A descontinuidade funda os limites de si, enquanto “os outros não cessam de ameaçar, de provocar um rasgão no vestido sem costura da descontinuidade individual” (BATAILLE, 2014, p. 127). Por que o vestido da descontinuidade é sem costura? Para Bataille, a roupa demarca os limites do indivíduo evidenciando a diferenciação do homem em relação ao meio e exacerbando suas características únicas. O vestido da descontinuidade é sem costura, pois não se liga a nenhuma outra parte.

O corpo pequeno de SaraElton é como um elástico, uma membrana, um vazio, um saco de fluidos dos mais variados. Toda a sua plasticidade pode assustar de início, mas ao lembrarmos os biótipos necessários para ser atleta de, por exemplo, ginástica artística, percebemos que este corpo é o ideal para estas ousadias. Ele guarda em si a possibilidade de metamorfosear sem danos futuros, pois tem a capacidade de regeneração, seu corpo é fluido, gomado e intenso.

Nada mais erótico e, ao mesmo tempo não erótico, do que os trabalhos de SaraElton. Ela está todo o tempo nos ameaçando com a sua escatologia, sozinha ou

com seu grupo de amigos, afrontando-nos com sua libertinagem, eles nos tiram do eixo tentando nos mostrar as possibilidades e extravagâncias do corpo. Eles nos convidam a uma existência que se faz em um desvio, eles se encontram na negação da normatividade. É uma tentativa de exacerbar uma existência que é tolhida pelas normas de conduta. A exploração do corpo escatológico os coloca na fronteira, nem a via normativa nem a morte antecipada, apenas experimentando uma vida que tensiona no próprio corpo os seus limites, afinal eles estão conscientes que “o interdito está aí para ser violado” (BATAILLE, 2014, p. 88), e o desejo incide justamente sobre o objeto do interdito.

No trabalho de SaraElton constatamos justamente este desejo. “Através da suspensão corporal levei ao extremo meu desejo de deflorar, me induzi ao transe pelo choque, pela reorientação do meu eixo gravitacional” (PANAMBY, 2013, p. 28). Fundado em um trabalho altamente erótico, no prazer da carne, a transgressão é exigida para que a intensidade da liberdade sexual seja vivida plenamente. O tesão transparece não só pelo simples desejo sexual, mas pela vontade de transpor o interdito, o desafio e a atração por transgredir a normatividade imposta, e leva aos extremos a possibilidade de dor e prazer.

Atrelada ao erotismo, ela é capaz de jogar com a morte. “Não há melhor meio de se familiarizar com a morte do que aliá-la a uma ideia libertina [...] O erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual” (BATAILLE, 2014, p. 47). A artista arrodeia os limites, encostando e tangenciando a morte, mas não quer alcançá-la, pelo contrário, a pulsão da vida é irreversível em seus trabalhos, é esta energia que a faz chegar tão longe. Sentir o ferro que atravessa a sua pele a faz sentir-se viva. Reconhecer cada parte do seu corpo, perceber que tudo está ali vibrando, todas estas coisas a levam a chegar mais perto da continuidade. “É geralmente próprio ao sacrifício fazer concordar a vida e morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte, mas nele, no mesmo instante a morte é signo da vida, abertura ao ilimitado” (BATAILLE, 2014, p. 115). Este é o sacrifício do trabalho de SaraElton, uma confirmação da vida após a rearticulação com a morte:

As performances que faço, que fazemos, são expurgos, rituais de refazimento da vida pelo desfazimento do corpo, a exaustão, o sangrar, o tempo dilatado, o espaço denso, às vezes para tentar alguma cura [...] Que esse processo de mergulhar no próprio abismo e deles fazer alguma matéria nos ajude a sobreviver à esta existência frustrada, dessaborosa (PANAMBY, 2017, p. 422).

O grito de SaraElton é escrito em sua pele, é sempre o corpo que faz a interface para qualquer de suas ações. Reproduzindo a máquina da colônia penal de Franz Kafka (2011), ela tatua (sem tinta) na pele as suas palavras, misturadas com Carolina de Jesus (1993) e Estamira (2004), corpos que se juntam ao dela para gritar. As palavras aparecem como uma ferida que escurece a pele e depois se converte em queleide vermelho, tornando evidente a leitura. Tatuar na pele o berro de resistência que ecoa de todos aqueles que foram deixados à margem reitera nossa crença de que os corpos são a resistência, de que as pessoas são a resistência: “nasce milhares dos nossos, cada vez que um nosso cai”⁴⁹. Ela procura inscrever todas as experiências no corpo, deixando suas feridas abertas para o mundo, ainda que os olhares condicionados não possam enxergá-las.

Os rituais aos quais SaraElton se submete fazem alusões a antigas feitiçarias de origens africanas ou mesmo sacrifícios xamânicos, provenientes das populações indígenas no Brasil. Estas referências constituem o seu trabalho de trazer conhecimentos e tradições de povos que em sua maioria são massacrados pela normatividade imposta socialmente. Ao se conectar com suas ancestralidades, a artista percorre o tempo, abarca nela as energias dos antepassados que buscavam incorporar as forças da natureza. A artista é extremamente sensível e resistente pois marca a sua dor e a dor dos outros em seu corpo. Ao fim, é a mesma dor, o seu derramar de sangue registra o “reconhecimento de uma identidade diaspórica” (PANAMBY, 2017, p. 24), mas também evoca as potências de resistência quando, ao passar pelos processos, renasce cada vez mais forte.

Ao visitar seu trabalho, percebo que por mais que ele se desenvolva em uma perspectiva de luta por vidas marginalizadas, é possível encontrar nos transes ensanguentados de SaraElton tanto uma tentativa de tangenciar a continuidade como a de chegar em um lugar do indiferenciado, no qual a sua perda de consciência e a abertura do seu corpo para o mundo manipulam estas forças. Deste modo, a experiência se aproxima das questões da camuflagem.

A camuflagem procura a continuidade do corpo no espaço, nas árvores milenares, no mar, locais que ultrapassam a existência humana. Procurando conectar o corpo a uma experiência de transcendência, a camuflagem nega o

⁴⁹ Verso da música “Cota não é esmola”, de Bia Ferreira.

indivíduo pois sugere uma experiência que se realiza na indiferenciação, quando o corpo se permite desligar dos contornos rígidos que o cercam e habitar coletivamente o mundo. A morte é nosso retorno definitivo para a continuidade da existência como energia indiferenciável. Se para habitar o indiferenciado é necessário se ligar à continuidade, ou se para habitar a continuidade é imprescindível o ser indiferenciado, percebemos então que a transgressão é uma das vias para se chegar a este lugar quando refletimos que “a transgressão do interdito tomou o sentido de retorno à natureza, de que o animal é a expressão” (BATAILLE, 2014, p. 118).

Assim, nos redirecionamos desta forma novamente à camuflagem, pois ela consiste no princípio de nos ligar ao ambiente e, conseqüentemente, à natureza; e de procurar ser natureza e, conseqüentemente, indiferenciado, e, conseqüentemente, contínuo. Inúmeros são os trabalhos de SaraElton que percorrem este caminho, mas a performance *A Sagração de Urubutsin* evidencia isto de forma incisiva. Nela, Panamby articula a paisagem com a sua própria pele por meio das penas de urubu. Elas servem de dispositivo para metamorfosear a artista em pássaro.

Os urubus⁵⁰ são aves encontradas em abundância em todo o território brasileiro e das Américas, com papel fundamental no equilíbrio ecológico pelos seus hábitos alimentares. Foi esta dieta que fez sua fama, inclusive tendo sido citado por Darwin, “como aves nojentas, que se divertem na podridão” (DARWIN apud MENQ, 2014). Suas refeições incluem majoritariamente carcaças de animais mortos e matéria em decomposição, ou seja, têm uma alimentação necrófaga. Atuam limpando os restos mortais e qualquer coisa em putrefação, agindo de forma imprescindível no equilíbrio dos ambientes em que vivem e prevenindo diversos tipos de doença. Nos espaços urbanos são vistos em locais socialmente problemáticos, como os lixões.

Quando SaraElton se afirma como urubu, ela assume para si o processo de comer os restos mortais, ela toma para si a responsabilidade de lidar com os corpos mortos, de dar fim àquilo tudo que foi esquecido e jogado fora. Ela quer se alimentar dos destroços podres que são lançados dia a dia nos lixões, corpos, pessoas,

⁵⁰ Informações retiradas do site Aves de Rapina no Brasil. Disponível em: <<http://www.avesderapinabrasil.com/materias/urubusbrasileiros.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

animais, se alimentar dos seus que são excluídos diariamente em uma sociedade que insiste nos privilégios, que persevera em não compartilhar.

Ao retornarmos a Bataille, percebemos que um dos importantes interditos ao qual ele se refere é o enterro dos mortos. Todos os mortos devem ser enterrados para que não sejam novamente alvo de outra violência, pois a causa da morte já constituiu a primeira violência pela qual o, agora morto, passou. Não enterrar um morto é considerado uma transgressão dentro da normatividade seguida pelo escritor, levando a infortúnios retratados, por exemplo, na tragédia *Antígona*. Além, é claro, do horror sentido pelos vivos sobre aqueles que estão mortos:

O cadáver deve ter sido sempre, por parte daqueles de vivo, ele era companheiro, o objeto de um interesse, e devemos pensar que, vítima da violência, seus próximos tiveram a preocupação de preservá-lo de novas violências. A inumação significa sem dúvida desde os primeiros tempos, por parte daqueles que sepultaram, o desejo que tinham de preservar os mortos da voracidade dos animais. Mas, mesmo que esse desejo tenha sido determinante na instauração do costume, não podemos considerá-lo o fator principal: por muito tempo, o horror dos mortos provavelmente dominou de longe os sentimentos que a civilização suavizada desenvolveu (BATAILLE, 2014, p. 70).

Como em um ritual antropofágico, ela come os seus mortos. Ao se propor a tal ação, SaraElton ao mesmo tempo que transgride, acometendo outra violência sobre os corpos, ela também rearticula o fim dessas matérias em decomposição. Pretendendo reelaborar o modo como os periféricos são tratados na normatividade, ela utiliza seus antepassados para dar outro destino aos presentes, para prover outros caminhos para os vivos. O urubu é a encarnação de todos pois comeu todos os vencidos, que ficaram na beira, sem túmulo. Ele “anuncia a vitória dxs vencidxs, dos rejeitados caídos sobre o reino dos homens” (PANAMBY, 2017, p. 407).

No Alto da Boa Vista, bairro do Rio de Janeiro predominado pela Floresta da Tijuca, é onde SaraElton cata as penas do urubu – na imagem que abre este texto, ela está na floresta. Dessa forma, assistimos o jogo entre os restos e a natureza. Apta a comer sobra, ela se vira para a natureza e se funda como parte deste ciclo. Afinal, na natureza não sobra nada, mesmo que haja restos de uma determinada ação, eles se convertem em protagonistas em outra atividade. Não existem excessos ou desperdícios, tudo pode ser reaproveitado. Na natureza vislumbramos o ciclo do qual queríamos fazer parte, mas nossos exageros nos distanciam dele cada vez mais.

SaraElton quer ser “menos humana, muito menos humana. Monstra, bicha,

bicho. Afasto-me gradativamente da humanidade. Afastar todo o traço de humanidade restante em mim” (PANAMBY, 2017, p. 151). Comendo dos seus próprios entes será possível rearticular o corpo e assentar com a paisagem uma unidade que será capaz de, além de colocá-la em um abismo, gerar forças que tensionem a escassez na qual se vive hoje e ontem, sobretudo a maior parte das pessoas negras e indígenas massacradas neste país. E será do fim e será do lixo que ser urubu a transformará em revolução.

Quem são as pessoas que SaraElton come? Ao lermos os seus textos percebemos sua fascinação por pessoas em situação de precariedade que se encontram nas ruas da maior parte das cidades do Brasil. Ela nos conta que sente uma atração magnética por essas pessoas, mesmo sabendo que participam de realidades distintas que nunca poderão ser transpostas, por mais que possam trocar na rua. Ao mesmo tempo, SaraElton se identifica com muitas situações vividas por elas e os olhares tortos a que estão submetidas cotidianamente: “E para elas eu também sou um corpo estranho por minha composição estética e de pensamento, e nesse sentido somos iguais, recebemos os mesmos olhares de estranhamento” (PANAMBY, 2013, p. 131).

Nestes espaços de exclusão e, conseqüentemente, fragilidade, Bataille reforça o modo como essas pessoas são notadas socialmente: “mas, por se tornar alheia ao interdito sem o qual não seríamos humanos, a baixa prostituta se degrada à categoria dos animais: ela suscita em geral um nojo semelhante àquele que a maior parte da civilização demonstra pelas porcas” (BATAILLE, 2014, p. 159). Ao comparar as prostitutas às porcas, Bataille me faz recordar o célebre curta-metragem de João Furtado, *Ilha das Flores* (1989), no qual as pessoas que se alimentam dos restos de um lixo catam suas comidas após os funcionários já terem selecionado e recolhido os alimentos destinados aos porcos. São essas pessoas, camufladas nas cidades, que SaraElton precisa comer para redirecionar aqueles que ainda vivem. “Em sua invisibilidade cotidiana são diluídos na massa das cidades (quantas vezes você já confundiu uma pessoa dormindo na calçada com um monte de lixo?)” (PANAMBY, 2013, p. 130).

A artista nos leva a uma imagem extrema, com as penas incrustadas no corpo, sangrando, ela adiciona à sua pele o que encontrou nos lixões e em outros lugares por onde passou. As penas são os vestígios dos animais e demonstram que ali eles estiveram, ali eles se alimentaram e mantiveram seus ciclos. Atribuir à sua

aparência as penas de urubu, perfurar a pele, querer ter as penas entre as entranhas são processos radicais aos quais o corpo da artista é capaz de se submeter, ela se sensibiliza e procura o extremo em uma situação caótica, se refazendo a todo instante. É um corpo preto, um corpo preparado para o mundo, um corpo que é resistência e abarca o mundo na profundidade de sua pele, para depois se articular em potência revolucionária e seguir gritando o que a maioria ainda tenta calar.

Assistir a performance de SaraElton é se colocar junto com a artista diante do abismo, o abismo intranquilizante de Heidegger (2016), no qual a obra permite abrir um mundo não habitual que confronta a realidade. O estranhamento é o primeiro fio que conduz à sua performance, após a primeira impressão nos deixamos levar pela condução precisa da artista que nos oferece um mundo sangrento, radical e revolucionário, no qual nossas perspectivas são postas em cheque. Um mundo homem animal em que as diferenças são menores, as identidades não são marcadas e a coletividade impera. A camuflagem contribui para este retorno do homem à natureza ao se disfarçar de bicho, prática comum em muitas etnias ao redor do mundo, em especial na América, na África e na Oceania.

Figura 20 - SaraElton Panamby, A sagração de Urubutsin, 2013



Fonte: PANAMBY, 2017, p. 19.

A disjunção que ocorre a partir do trinômio homem, bicho e paisagem só existe para os homens, únicos bichos que se separaram radicalmente (ou, ao menos, tentaram; ou, ainda, acreditaram que de fato se separaram), assim, para nós resta buscar o retorno. E é a aparência que radicaliza isso para o homem, que permite que isso seja feito. A camuflagem é o modo como o homem vê a fusão do animal com o espaço, ela não é utilitarista, não serve para nada, faz parte dos mecanismos dos animais serem floresta porque na verdade o são. Aprendemos com as populações indígenas brasileiras que não há divisão entre animais e plantas, e tudo que nos cerca é uno. E este uno é uma perseguição obsessiva da sociedade ocidental pós-industrial em busca de algum sentido, uma procura que perpassa a aparência e deságua na natureza as suas vontades.

Ao se tornar um urubu, SaraElton se aproxima dos deuses que são formados pela fusão entre o homem e o animal, alheios aos interditos e com sua violência latente, esses seres indiferenciáveis contribuem para a imagem de uma divindade que transpõe os limites sociais e se realoca na experiência da continuidade. A performance é a “recriação da imagem mítica de Urubutsin presente nas cosmologias das tribos indígenas xinguanas: o Urubu Rei que traz a sabedoria do fogo, da noite e do dia” (PANAMBY, 2013B, p. 2512). Este tipo de urubu possui especificidades que o colocaram na posição de rei, já que seu bico é o único capaz de abrir carcaças de animais grandes, por isso, as outras espécies esperam ele separar a carcaça para depois iniciarem sua alimentação.

Ser urubu é ser capaz de abrir esses cadáveres, comer estes corpos e transpor a linha que separa o homem do animal. Colocar a violência como parte inerente de si. E o animal está em nós, pois somos também animais, ainda que a maior parte do tempo nós neguemos este fato, e por isso a nossa animalidade, a parte indiferenciada que habita em nós, pode ainda florescer novamente.

As duas obras, *O Erotismo* (BATAILLE, 2014) e *A Sagração de Urubutsin*, me levam para o lado mais oculto da camuflagem, é o momento que se esbarra na morte. Perda, esquecimento e diluição, todos estes nomes indicam o processo de fusão com o ambiente e, conseqüentemente, com a natureza. Tal atitude necessita de uma impulsão, uma vez que na normatividade as forças da diferenciação limitam o nosso poder de conexão com o que nos cerca. Ao mesmo tempo, tenho medo de parecer que afirmo uma existência em transcendência que aponta para uma religiosidade, como se no fundo o intuito fosse sempre afirmar uma fé, se ligar a algo

que é intangível. Contudo, aí se afirma um eu individual, uma eternidade de um eu singular e descontínuo, e deste modo nega nosso principal preceito, a indiferenciação.

A indiferenciação se encontra com a continuidade de Bataille, presente na morte, ainda que se possa senti-la em vida, nos nossos momentos de transgressão. SaraElton também toca na morte, ela perfura a carne para aproximar seu corpo de um estado quase fatal, e por isso mesmo, ultra potente. Talvez este seja o caminho que ela queira percorrer, um lugar de perceber como as forças que tangem a morte chegam neste momento. Como o corpo se comporta em estados extremos? Como as forças atravessam seu corpo?

Este quase fim é sempre um recomeço, pois a pulsão da vida a supera, na dor ela se reabilita e continua, ela renasce a cada trabalho. E as pessoas que ela convida para estarem junto passam por este mesmo processo, estão sempre a tocar na morte, a vida periférica é uma constante fuga do fim. Ao virar urubu, ela se capacita a comer cadáver, a comer lixo. Ao comer os mortos, ela cumpre um duplo papel, tanto o de ressignificar os restos, fazendo deles alimento, como se fortalecendo com esta ação. Ela incorpora a si mesma aquilo que está sendo desviado, e por este motivo, que ela elenca como o mais potente, lhe interessa tudo o que esta sociedade rejeita. Aí está a transgressão, daí provém sua força.

Por isso a vontade de morrer, para Bataille, nunca chega às vias de fato. “Mas antes a morte do desejo que nossa morte! Satisfazemo-nos com uma ilusão” (BATAILLE, 2014, p. 166). O desejo leva à morte e sua interrupção é o que nos mantém vivo. Almejamos a morte da SaraElton, assim como ela mesmo a ambiciona, romper limites, descolar do corpo, mas o desejo se esvai antes que se chegue à morte.

Os rituais de passagem os quais participei em certa medida rememoram esta lembrança corporal de um revirar-se, um virar do avesso, pela sensação pulsante de que se está transgredindo um limiar muito físico, muito sensível, revelando um sentido de realidade que passa pela crueldade visceralizante de Artaud: eu sei que estou viva porque posso morrer. Encarando o horror e reconhecendo o que nele há de potência de vida é possível deslocar e romper limites (PANAMBY, 2013, p. 117).

As referências de SaraElton partem do seu trabalho de campo e de inúmeros rituais que a artista presenciou. A própria frequência massiva de urubus na Floresta da Tijuca foi causada pelas oferendas de religiões afrodescendentes, majoritariamente do candomblé. Seja qual for a posição, a artista impregnou-se dos

mais diversos ritos, e ainda que a brutalidade dos sacrifícios esteja em seu trabalho é inegável tanto o espaço que a própria história da arte contemporânea ocupa quanto o recurso estético suscitado na obra, que multiplica não só seus significados como seu apelo diante do público.

A experiência mística que a artista mobiliza por meio dos caminhos das artes extravasa seu caráter estético e descontextualizado de qualquer religião. A performance que ela realiza se faz nesse lugar entre a arte e o místico, reverberando a imaterialidade a que o seu trabalho e vida se propõem. É na arte que SaraElton pode conceber seu ritual que se alimenta de tantas tradições, que se fortalece a partir de visualidades distintas e que se compromete com a presença, plainando em uma atmosfera que lhe permite inventar seus próprios costumes, criar seu próprio sacrifício, que diz respeito a ela e a todos que ela homenageia. A arte, e principalmente a performance, se permitiram criar um espaço para a cura que acontece a partir da experiência estética, e nem por isso deixa de ser sagrada.

Na aproximação do trabalho de SaraElton com a morte, tornamos mais estreita sua relação com as ideias de Bataille e o anseio de continuidade. Para o filósofo, a busca da continuidade se referia também ao modo de se relacionar com os espaços, e por isso podemos conectar com a camuflagem, porque a mesma rompe limites do corpo para ocupar o espaço. Além disso, segundo o escritor, para chegar à continuidade é necessário a transgressão, que é uma forma possível de reaproximação com a natureza. São diversas as passagens de *O Erotismo* que trabalham com essa ideia de indistinção do homem e de outros objetos, ou da sensação de se perder, que o transbordamento dos limites oferece. Disponho, a seguir, trechos que o processo de transgressão desencadeia, se aproximando da camuflagem.

Ao considerar que “o homem é livre para se assemelhar a tudo aquilo que não é ele no universo” (PLACE apud BATAILLE, 2014, p. 12) se torna possível equiparar-se a qualquer coisa, como na ocasião em que SaraElton declara: “como é bom se sentir um lixo. Eu sou um lixo da rua perambulante” (PANAMBY, 2013, p. 190). A plasticidade dos corpos humanos é fundamental para que possamos iniciar este processo, aos que tem seus corpos fixos e suas características rígidas se torna impossível desencadear esta experiência, apenas a morte o levará ao indiferenciado.

Em seguida, passa-se ao processo de esquecimento, já que no caminho para

a indiferenciação é necessário não se vincular a um eu. “No ápice, a negação de outrem é a negação de si” (BATAILLE, 2014, p. 201), e não há negação do outro como se espera. “Não podemos nos desviar, sem nos desviarmos de nós mesmos” (BATAILLE, 2014, p. 219). A princípio parece uma contradição, mas não, já que se o sujeito mantém o pensamento em si, ele é incapaz de expandir seu poder de atuação. SaraElton acumula as coisas para também se desconhecer:

Às vezes também preciso amontoar as coisas sobre esse corpo. Acúmulo de objetos, tecidos, papéis, ossos, terra, sal grosso, barro, informações, notícias sobre as mortes mais recentes, meu próprio corpo dobrado sobre mim muitas vezes até me desconhecer, para dissolver meu ego (PANAMBY, 2017, p. 416/417).

O segundo passo para o indiferenciado é esquecer quem se é. O estágio seguinte é a eliminação dos contornos, momento em que o homem começa a desfazer o que torna ele um. A perda dos contornos é a consequente fusão com a agora desfeita externalidade. Ela nos leva à continuidade, porém não podemos destituir todos os limites, se não seríamos levados à morte. Por isso vivemos nessa eterna contradição entre desfazer as bordas e, ao mesmo tempo, preservar algo de nós que permita que nossa vida descontínua prossiga: “esforçamo-nos por atingir a perspectiva de continuidade, que supõe o limite transposto, sem sair dos limites da vida descontínua. [...] Esses limites, a qualquer custo, queremos transpô-los, mas gostaríamos de, ao mesmo tempo, excedê-los e mantê-los” (BATAILLE, 2014, p. 165).

O mesmo que ocorre com SaraElton, apesar de todos os cortes e perfurações que são feitos sobre sua carne, alguns vestígios são deixados para que após a performance ela possa voltar a ser quem é, perfurada, transformada, mas ainda viva nessa descontinuidade da vida. Em sua obra isto também aparece durante as transcrições sobre os rituais dos quais participa, com foco na suspensão corporal: “para mim não existia dor, medo, ansiedade. Havia apenas a dissolução de nossos corpos no espaço e no tempo, o contato com um desconhecido possível de conhecer apenas através da transformação” (PANAMBY, 2013, p. 101/102).

Há também a decomposição, a quebra, o dilaceramento, a destruição do indivíduo que permite que suas partes se afastem, aumentando o campo de atuação que interage com o espaço. São diversos os acontecimentos que denotam esse estágio: “quebrando a crisália, ele tem a consciência de dilacerar a si mesmo” (BATAILLE, 2014, p. 62), “destruição da estrutura do ser fechado” (BATAILLE, 2014,

p. 46), “essa experiência, com efeito, nos decompõe, exclui à reflexão calma, já que seu princípio é colocar fora de nós mesmos” (BATAILLE, 2014, p. 286). Como anteriormente, as ações se repetem continuamente num processo, que pode ser longo, “as formas se decompõem e se recompõem indefinidamente, resultando num processo vertiginoso de contínua alteração dos objetos” (BATAILLE, 2014, p. 309). Ou, como em SaraElton: “Os poros dilatam, as veias e artérias expandem, cabeça pescoço tronco membros tudo na latência prestes a desintegrar” (PANAMBY, 2017, p. 253).

Outra sensação experimentada é a perda. Após a decomposição, o sujeito se arruína “trata-se de engajar a totalidade do ser num deslizamento cego rumo à perda” (BATAILLE, 2014, p. 137). Essa perda é o indiferenciado: “a desordem do ser que se perde e não opõe mais nada à proliferação desvairada da vida” (BATAILLE, 2014, p. 137/138). Logo, o sujeito passa a aspirar pelo seu desaparecimento completo, que possibilita outras formas de relação com seus modos de viver: “O desejo de soçobrar que fustiga intimamente cada ser humano, difere, entretanto, do desejo de morrer, sem dúvida, mas ao mesmo tempo o de viver, nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade cada vez maior” (BATAILLE, 2014, p. 266). Depois, não há mais distinção, sendo possível usufruir das condições de se estar atrelado ao universo, ou ser o universo:

Não há mais, em ponto algum, diferença: impossível situar uma distância, o sujeito, perdido na presença indistinta e ilimitada do universo e de si mesmo, deixa de pertencer ao desenrolar sensível do tempo. É absorvido no instante que se eterniza aparentemente de maneira definitiva, sem que dure o apego ao porvir ou ao passado, ele existe no instante, e o instante por si só, é a eternidade (BATAILLE, 2014, p. 276).

Por fim, o estágio da unidade como algo maior, surgida do instante eterno anterior: “da singularidade dos seres para a massa indistinta do universo” (BATAILLE, 2014, p. 308/309). Esse deveria ser um dos nossos alvos, toda essa imersão com tantos estágios tem por fim a unidade, “a humanidade devia enfim conhecer a si mesma inteiramente, devia dominar seus poderes e reencontrar sua unidade” (BATAILLE, 2014, p. 328). Ou quando SaraElton percebe que “tacitamente entendia que meu corpo também era um espaço, como o rio. Na terceira margem renasci” (PANAMBY, 2013, p. 119).

Um dos colegas que a artista convida para participar de sua tese é o maranhense Mondengo, que ficou conhecido por ficar em silêncio durante muitos

anos, e sobre esta experiência ele descreve: “a questão do silêncio é uma força interior que se encontra no universo, em nosso redor... entrará em seu universo, e esse universo em um silêncio profundo. Só dessa maneira perceberá seu contato com o grandioso, para alimentar sua alma” (MONDENGO apud PANAMBY, 2017, p. 413).

O silêncio se apresenta como uma das vias para o encontro com uma força maior, que aqui pontuamos como a continuidade, sem interferências desviantes e emanações de sons individualizantes, com ele podemos evocar forças que estão ao nosso redor mas que às vezes temos dificuldade de perceber. Sara Elton usa o silêncio como exercício de escrita, ela se conecta a outras energias ao mesmo tempo que no momento de escrever o concebe como um jorro muito mais potente, devido a todas as forças que foram retidas durante os momentos sem falar.

Todas as etapas podem ocorrer em conjunto ou isoladamente, e em ordens diversas. O que permanece é a relação de entrega, que permite uma transgressão possível de encontrar uma unidade que aceite uma experiência do indiferenciado na continuidade. A artista, ao propor atitudes radicais, reverbera uma força perturbadora que se acende a partir de uma transcendência. Toda a sua potência está a serviço da revolução, e é dos encontros do lixo com a natureza que podemos vislumbrar outras formas de combate, “e quando superarmos o medo da morte, quando já não tivermos medo de ver nosso próprio sangue brotar do corpo talvez tenhamos coragem que falta para implodir as estruturas que nos fazem rastejar quando queremos caminhar” (PANAMBY, 2017, p. 412).

8 A FLORESTA

Entre as primeiras cenas do documentário⁵¹ sobre a vida e a obra de Alberto Carneiro está a apresentação do personagem principal. Através de um contraplangeé vemos as mãos do artista segurando uma tesoura de jardinagem e cortando galhos para a câmera. Ao fundo, um céu azul de verão aquece a cena. O artista está em meio ao seu jardim, local onde trabalhava diariamente e tratou como sua última e grande obra. É através do jardim que os espectadores do filme podem conhecer este artista.

Cortar, serrar e catar estão entre as ações realizadas por Alberto Carneiro na interação com o terreno a que se dedica de corpo inteiro. Todos os gestos são precisos e a consciência do movimento sinaliza um corpo que tem os registros da técnica incorporados em seu fazer. Os aprendizados de outrora se mantêm vivos por meio da repetição cotidiana. Foi a prática contínua dos fazeres no campo, a partir da observação do cuidado dos trabalhadores rurais ao manipular suas interferências na natureza, que levou o artista a pensar cada um destes gestos enquanto possibilidade de uma atitude estética.

A atitude estética consciente iniciada com a profissão de santeiro ainda na adolescência abriu caminho para obter uma intimidade na manipulação da madeira. Com a nova profissão, o contato que era feito de forma experimental, somente regulado pelo desejo e pela vontade de manuseio na infância, passa a ser disciplinado pela técnica e pelo mestre da oficina. O tempo das brincadeiras infantis realizadas no vasto campo rural, que devido a sua precariedade de produtos pré-fabricados abriu a imaginação para a construção dos mais variados brinquedos a partir do manejo dos elementos naturais encontrados em abundância, é colocado de lado em nome da vida profissional. O trabalho de santeiro, como nos relata Alberto Carneiro, era feito aos modos medievais, incorporar a técnica a partir da prática profissional, em um lugar que não havia a fala, indicava que era o corpo que aprendia através de um processo de tentativa e erro, regulado pela imitação dos outros empregados da oficina.

A aquisição destes conhecimentos agregados à sua bem-sucedida passagem

⁵¹ O documentário *Difícilmente o que habita perto da origem abandona o lugar* foi realizado em 2008, por Olga Ramos e Catarina Rosendo, sobre o artista Alberto Carneiro.

por este ofício fez com que as portas do mundo da escultura fossem abertas para o jovem vindo do campo. Após a passagem pela Universidade do Porto e se estabelecendo como escultor de formação acadêmica, sua ambição será um retorno ao local de origem. De certa forma, o aprendizado acadêmico o havia afastado de uma realidade rural e inocente que fazia parte dele. Foi através de anamneses da infância que o artista pode se conectar novamente com a inocência da relação com o campo. As experiências de criança trouxeram a lembrança de um corpo empírico no trato com a natureza.

Esta vivência corporal do terreno tinha necessidade de ser reelaborada por meio de um trabalho que fugisse dos modelos escultóricos apoiados em pedestais. Estudando na Inglaterra, o artista percebeu que seu trabalho poderia ser capaz de evocar mais sensações que apenas a contemplação de um objeto escultórico. Contemporâneo do estabelecimento da *Land Art*⁵² nos principais centros de arte e se dedicando às leituras fenomenológicas, foi possível vislumbrar trabalhos que provocassem vivências que trariam de volta a relação estabelecida com a natureza em seus primeiros anos de vida.

Ao recorrer, sobretudo, aos elementos naturais, sua trajetória artística é fundada em um jogo de tensões que forçam as barreiras entre a arte e a natureza. Como o gesto do artista pode ressignificar as matérias ancestrais que compõem as paisagens percorridas por Alberto Carneiro desde a sua infância até o final de sua vida? Se, por um lado, fazer arte é um modo de afirmar que uma pedra é uma pedra, por outro, os elementos estão carregados de simbolismos. Para o artista, usar uma árvore em uma obra não é afirmá-la enquanto obra de arte, mas incorporá-la ao seu trabalho artístico. As horas percorridas no campo proporcionaram ao artista uma vivência que ele almejou conectar com o mundo da arte.

O percurso de Alberto Carneiro é permeado por estas experiências que induzem a realização de suas obras. É o caso de *A Floresta*, de 1978, que está inserida em um contexto de fotos-performances realizadas pelo artista entre 1976 e 1981. As fotos fazem parte de uma série singular na sua trajetória, já que ele se intitulava escultor e tinha como escopo de sua obra majoritariamente esculturas e instalações.

Durante toda a série vemos o corpo do artista, nu ou vestido, interagir com a

⁵² Vide nota de rodapé 44.

paisagem através de movimentos simples e leves. A presença do artista é construída com naturalidade, promovendo uma sensação de afinidade e similaridade entre ele e o ambiente que o cerca. Desta simbiose desperta uma conformidade com a natureza que é a força motriz de seu percurso, na qual seus trabalhos podem surgir. A obra de Alberto Carneiro é concebida a partir das vivências do artista no terreno, e para acrescentar outras perspectivas a esta atitude de confronto com o meio, proponho pensar a postura presente na obra *A Floresta* como uma estratégia de camuflagem, semelhante àquela observada nos insetos.

A camuflagem é um conceito marcado por dois estereótipos, o uniforme militar e o camelão. Inserida nas práticas de guerra e posteriormente fazendo parte do léxico que antes era dominado pelo mimetismo na biologia, esta palavra vem sendo empregada nos mais diversos devaneios, usualmente com o sentido de se passar despercebido em determinada paisagem ou situação. Em sua deambulação, o termo chegou sem percalços até a arte contemporânea.

Para Roger Caillois (1962; 1980; 2003), a análise da camuflagem e todos os mecanismos miméticos dos animais, com foco nos insetos, foi um terreno fértil para compreender certos comportamentos humanos, prática que se convencionou chamar de antropomorfismo. Este conceito está inserido em um debate controverso entre o final do século XIX e o século XX. Enquanto para alguns pensadores estas comparações são inverossímeis e distorcem a realidade dos animais⁵³, para Caillois não há problema em projetar os comportamentos humanos nos insetos, e nem o contrário. Conhecido pela sua pesquisa sobre jogos, o intelectual considerava que introduzir o elemento do jogo na natureza criava outras camadas de apreciação, ao passo que pensar o homem como ser completamente distinto dos outros animais era isolá-lo. Quando se exclui o humano do mundo animal, reforça-se a visão de que o homem é um ser fechado e capaz de analisar a natureza sem se confrontar com as distorções que estar no mundo e ser homem provocam.

A camuflagem está inserida na teoria do mimetismo, que também abrange o disfarce e a intimidação, no entanto tem como foco o desaparecimento diante de um ambiente específico. A camuflagem foi observada, inicialmente, como mecanismo eficaz na seleção natural que conferia adaptabilidade aos seres. Diante dois insetos,

⁵³ Como em François Jacob: “Foi preciso lutar sem cessar, nas ciências da natureza, para as libertar do antropomorfismo, para evitar atribuir qualidades humanas a entidades variadas” (1988, p. 31).

um com uma cor estridente e outro com uma similar ao ambiente que habita, o que sobreviveu e se reproduziu foi o que tinha a cor equivalente ao meio. E através desta justificativa se perpetuou a ideia de camuflagem como sistema eficaz de proteção dos insetos.

Mais tarde, com o desenvolvimento da pesquisa nesta área, pôde-se perceber que muitos dos insetos camuflados tinham como predadores animais orientados pelo olfato, desta forma a justificativa de preservação da espécie começou a ser questionada. Mesmo Charles Darwin (2009) e posteriormente François Jacob (1988) vão admitir que as mutações e, conseqüentemente, a seleção natural são processos capazes de gerar subprodutos sem finalidade definida, ou seja, determinadas características se perpetuaram ao longo de gerações sem acrescentar vantagens adaptativas aos seus usuários. O próprio Darwin afirma que a aparência dos animais é na maior parte das vezes um dado indiferente para a lógica da natureza (DARWIN, 2009, p. 89).

Foi justamente a apreciação da falta de finalidade daquele recurso, que aos olhos humanos parece ser precisamente calculado, que motivou Caillois a retomar tantas vezes esta discussão em sua trajetória intelectual. Pensar a camuflagem não como proteção para sobrevivência, mas como possibilidade de fruição do ambiente, foi um dos vetores que norteou seu trabalho com insetos. O contágio entre o inseto e o meio seria o principal motivador de uma camuflagem, pensada como um gesto autônomo sem finalidade. A partir das teorias de Le Dantec (apud CAILLOIS, 1980), o inseto possuiria um órgão capaz de tirar uma foto 3D do ambiente e cobrir sua própria superfície com a textura registrada. Ao longo dos anos, este órgão teria sumido, e as evidências de que em um passado remoto ele existiu seriam os animais camuflados.

A camuflagem pode ser entendida com um jogo de esconde-esconde, no qual o desaparecimento nunca é completo e definitivo, ele é um estado que pode ser quebrado a qualquer instante com o movimento do inseto. A imobilidade e a inércia são essenciais para o jogo acontecer, ainda que o movimento possa existir se ele estiver acompanhando o balanço do suporte. A magia do desaparecimento é uma suspensão com duração limitada e fácil retorno ao estado singular.

Em estado de camuflagem o animal se assimila com o seu entorno, perdendo assim os contornos que o limitavam, diluindo sua unicidade e se fundindo com o meio em um estágio de indiferenciação. Sem poder compreender o que significa isso

para o animal que vivencia tal fenômeno, esta experiência, conforme descrita acima, talvez só faça sentido para os homens que admiram as similaridades da natureza. São características que evidenciam o caráter estético da biodiversidade, que transmitem uma ideia de que o mundo natural consegue ser díspare e harmônico ao mesmo tempo.

Com a admiração do fenômeno e seguindo um mimetismo inerente à humanidade, o homem é atraído pela paisagem natural e se coloca à disposição para estabelecer uma relação de camuflagem com a natureza. Ele oferece o seu corpo imóvel ou acompanha os fluxos do local, como a lama que percorre Charles Simonds em *Body<-->Earth*⁵⁴ (1974). A lama em contato com a sua pele preenche seu corpo de terra. Invadido pelo território, ele se dissolve pelo ambiente, ocupando todo o rochedo. Os movimentos contraditórios, de supressão e expansão, reforçam a sensação de unidade que se estabelece entre o artista e o terreno. O homem pressente um retorno à origem, como se ele pudesse voltar a fazer parte do ambiente e não mais ser aquele que, pelos processos racionais, acabou se afastando da natureza.

As etapas às quais o corpo se submete para a realização da camuflagem podem ser comparadas à experiência estética proposta por Michel Dufrenne (2004). Se o objetivo é propor que a camuflagem possa ser uma estratégia para alcançar a experiência estética, é necessário que se assemelhe a uma teoria de estética e que se encontre as similaridades entre os dois processos. Como se trata de uma experiência que tem o corpo como figura central, é conveniente que a experiência estética também se mova através desse mesmo lugar. O filósofo emerge de uma teoria fenomenológica que traz o corpo como mediador principal na relação com o mundo, o que possibilita estas aproximações.

Em Dufrenne, a experiência estética começa na suspensão da crença do mundo, ou seja, em um estado de concentração que mobiliza todas as energias do homem para aquela atividade específica, caso contrário, não haverá êxito. Este requerimento é exigido devido à complexidade da ação, que requer todo o corpo presente. Para que tal fato ocorra, o espectador tem que neutralizar tanto o irreal quanto o real, ou seja, acreditar no que a obra se propõe e esquecer que a materialidade da obra, na maior parte dos casos, não carece de sentido prático,

⁵⁴ Vídeo Performance de Charles Simonds no qual o artista interage com a lama.

possuindo apenas valor simbólico.

Por isso o filósofo compara a experiência estética com uma brincadeira de criança, é necessário um pouco de ingenuidade e imaginação criativa. Depois de se concentrar para atingir o mesmo plano que o objeto, será a percepção estética que começará a agir, ela é responsável por captar o sensível que a obra expressa através de sua aparência. Quando isto ocorre, aparecer e ser se mostram idênticos, o que torna mais fácil a apreciação da obra, além disso, durante esta relação o objeto se cola ao sujeito, já que “conhecer é entrar em união com o objeto, é fazer um com ele” (PITA, 1991, p. 7).

Nesta união com a obra, o espectador consegue apreciar o mundo que ela ilumina, passa a conceber este mundo a partir da obra. A materialidade da obra é como uma lupa na qual se pode enxergar mundos de possibilidades gerados pela construção do artista. As conexões que se estabelecem entre todos estes objetos fazem com que um sentido de intimidade se estabeleça. A apoteose da experiência “se situa na origem, naquele ponto em que o homem, confundido inteiramente com as coisas, experimenta sua familiaridade com o mundo” (DUFRENNE, 2004, p. 13). Porque mais do que conceber pontos de vista sobre o que nos cerca, mais do que dar múltiplos olhares, a obra revela uma cumplicidade com o lugar que se habita, um sentimento de apreensão do que se vive.

É a percepção estética a responsável por captar este sensível da obra, que ilumina determinado aspecto do mundo e possibilita a experiência mencionada anteriormente. Porém, para Dufrenne, a percepção estética é sempre realizada a partir de um objeto que se torna estético durante a experiência, de acordo com o modo que se dirige a ele. Este objeto não precisa ser necessariamente uma obra de arte, qualquer elemento pode ocupar esta função, basta se imbuir de uma atitude estética ao percebê-lo, inclusive em relação a um ambiente e à natureza.

Assim, o filósofo dedica-se a um texto que se chama *Experiência estética da natureza*, no qual ele demonstra como somos envolvidos no espetáculo natural e concebemos a sensação de consubstancialidade:

Existir não é somente um destino comum ao homem e às coisas, o homem existe com as coisas e tanto mais profundamente ele está junto com elas. Mas o que a percepção estética aduz, por acréscimo, é a garantia de uma conaturalidade do homem com a natureza. Pois a natureza me fala e eu a escuto. Ela me diz menos do que a arte, mas ela me diz ao menos sua própria necessidade. Essa necessidade que, de resto, eu experimento ou utilizo ou tento pensar através de meus conceitos, ela se revela a mim (DUFRENNE, 2004, p. 76).

É a partir desta experiência que Alberto Carneiro vai conceber a maior parte de sua obras, inclusive *A Floresta*. Uma composição de fotos forma na parede um retângulo, que remete a uma foto panorâmica. Distante, ainda não é possível identificar muita coisa, mas vê-se os tons de cinza nos retângulos verticais e os intervalos simétricos entre eles que formam o retângulo na horizontal. O primeiro e último retângulo têm intervalos maiores entre eles, é o que marca o início e o fim da sequência. A série remete a uma composição fílmica, como se pudéssemos assistir a cada fotograma de um filme, ou como se o rolo fotográfico fílmico tivesse sido aberto e exposto por inteiro. Assim, está instaurada a ideia de duração no trabalho. A presença do tempo é fundamental para que a obra se realize, e agora ela é exposta em um só tempo, como se todos os instantes contidos em cada foto estivessem agora no mesmo presente, existindo simultaneamente.

O título da obra, *A Floresta*, convida a adentrar este lugar que é universal – quem não conhece a floresta? Porque a ideia da floresta está presente no imaginário de qualquer pessoa, daqueles que tiveram a possibilidade de viver ou estar neste espaço em algum momento de sua vida, ou daqueles que nunca saíram da cidade ou só conheceram outros tipos de paisagens naturais, mas que também têm em mente o que é a imagem de uma floresta: um território coberto por um denso conjunto de árvores. O que marca a floresta no imaginário coletivo é a presença das árvores, tanto quando ela é vista como um lugar de paz e encantos, um refúgio paradisíaco do homem, como quando sua presença é marcada pelo mistério e pelo medo, como uma floresta assombrada.

A Floresta de Alberto Carneiro é a preto e branco, este filtro preto e branco é uma camada acrescida à imagem que lhe dá uma unidade, já presente na floresta, mas que ao mesmo tempo retira a cor, reforçando a ausência da policromia. E diante desta unidade, fica mais fácil ajustar o corpo do artista à paisagem, como veremos a seguir, distanciando o espectador do que seria uma floresta real. Este é o objetivo do artista, segundo suas próprias palavras:

Trabalho com fotografia a preto e branco. Sendo a natureza a matéria das minhas comunicações estéticas, considero que a cor seria aqui imitação. A natureza natural basta-se a si mesma e eu não direi que ela é uma obra de arte “eu apenas poderei tomá-la e transformá-la em obra de arte.” A fotografia a preto e branco permite o distanciamento afectivo relativamente ao natural da natureza, transformando-a no artificial, num dado possível para acontecer a obra de arte (CARNEIRO apud ROSENDO, 2007, p. 181).

Figura 21 - Alberto Carneiro, A floresta, 1978



Fonte: FUNDAÇÃO DE SERRALVES.

Estamos prontos para entrar na floresta fotografada por Alberto Carneiro. No primeiro retângulo vertical, dividido em cinco quadrados iguais, vemos a imagem de cima para baixo. Um diagrama na parte superior nos revela que esta floresta está sendo mapeada, uma espécie de radar com um traço fino branco sobre um cinza, que intercala círculos e quadrados e é cortado ao meio por uma linha que fica entre o dividir o radar na horizontal ou na diagonal – este é o desenho base que estará em todos os topos dos retângulos verticais. Sobre esta imagem se vê os “ponteiros” – traços brancos mais grossos, que variam de acordo com a imagem –, que neste primeiro momento são dois e fazem um “x” sobre o radar; além disso, um outro traço branco mais grosso, presente apenas no círculo menor, acompanha a linha que corta o radar.

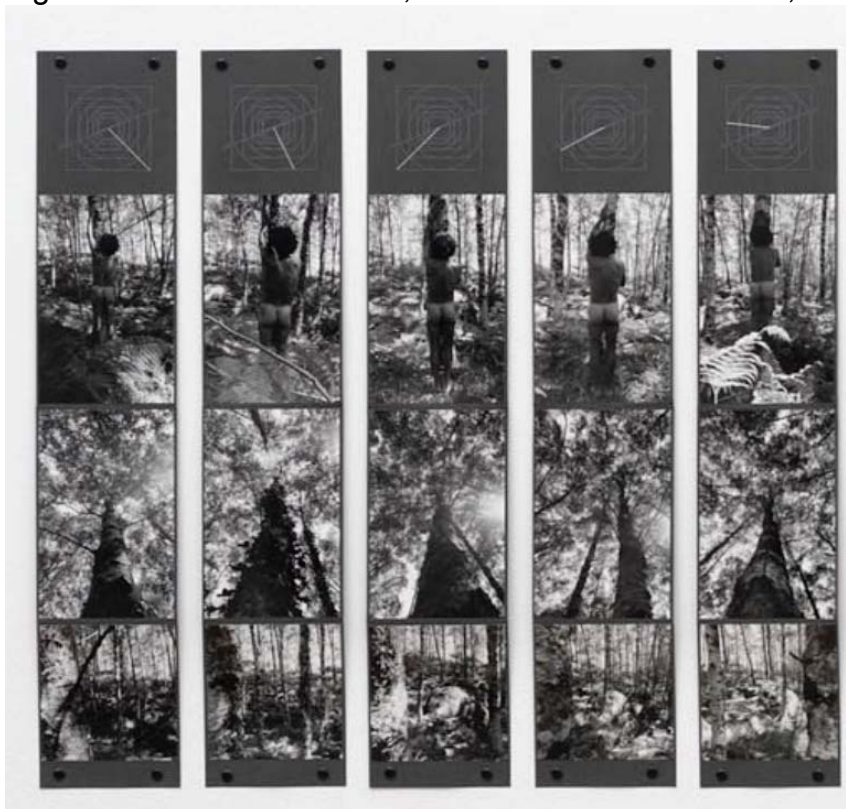
Considerando-se que Alberto Carneiro tem um forte engendramento intelectual na elaboração da sua obra, e que nesta específica o vemos falar sobre o apuramento que foi a escolha do lugar, o radar surge como um processo de identificação do espaço. Contudo, estriar a floresta, que de acordo com a leitura dos espaços de Deleuze e Guattari (1997)⁵⁵ já é um espaço estriado, não parece ser a atitude mais indicada para aquele que ambiciona uma relação fenomenológica com a natureza.

Por outro lado, retomando as leituras e entrevistas sobre a obra do artista, a figura da mandala aparece como elemento central a partir de seus estudos sobre o Zen, o Tao e o Tantra. Esta figura, que em um primeiro momento chamei de radar de localização, também pode ser lida como mandala, e neste caso, a “que contém

⁵⁵ Deleuze e Guattari analisam os espaços a partir dos conceitos de espaço liso e espaço estriado, em que o primeiro é simbolizado pelo mar, habitado por nômades e com o potencial desterritorializante, já o segundo tem como símbolo a cidade, habitada por sedentários e com potencial organizacional. Para maiores desenvolvimentos sobre espaço liso e estriado, cf. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 5, 1997 e na página 89 desta tese.

nela mesma o centro profundo do eu e o universo” (CARNEIRO, 2007, p. 126). O desenho localizado no topo de cada retângulo vertical retomaria a unidade que se pretende estabelecer entre o artista e a árvore e, conseqüentemente, entre o artista e a natureza.

Figura 22 - Alberto Carneiro, detalhe da obra A floresta, 1978



Fonte: FUNDAÇÃO DE SERRALVES.

Abaixo do desenho, as outras imagens que compõem o primeiro e o último retângulo verticais possuem o mesmo tamanho e revelam as paisagens da floresta. É a partir do segundo retângulo vertical, até o penúltimo, que vislumbramos o corpo de Alberto Carneiro na paisagem. Abaixo do radar/mandala, vemos três imagens. A primeira, de baixo para cima, é a paisagem da floresta, seguida pela imagem da árvore, que para o artista é o símbolo que atravessa civilizações, e a terceira é o corpo do artista nu, diante de uma árvore – esta composição se repetirá em todas os quadros.

As fotos e os locais são diferentes, ainda que seja possível perceber que alguns lugares se repetem, contudo, o ângulo e o enquadramento das fotos mudam. A obra nos aponta os principais elementos da trajetória do artista: a paisagem, a árvore, o encontro do corpo com a natureza e, por último, representando a unidade

com o cosmo, o radar/mandala.

Como mencionado anteriormente, o território rural é o lugar no qual o artista, quando criança, vivenciou a terra e experimentou uma apreciação estética da natureza que continuou percorrendo durante toda a sua vida. As fotos dedicadas às árvores nos mostram como a relação do artista com este símbolo está impregnada de um vigor transformador. Em vez de fotografá-las como os outros elementos, de frente, ele prefere posicionar a câmera para o céu e sugerir que estamos vendo a árvore como se inclinássemos nosso pescoço para cima, vislumbrando sua altura e percebendo nosso ínfimo tamanho, podendo assim captar a energia da matéria, capaz das metamorfoses e simbioses tão caras ao artista.

Nas fotos com a sua presença, diante do tronco, o artista abraça a árvore, ainda que o braço esquerdo esteja levantado. Assim como os insetos, Alberto Carneiro procura se alinhar ao tronco para que haja, em suas próprias palavras, uma simbiose com a natureza. Ainda que seja uma foto, percebemos que a atitude de imobilidade e inércia do corpo se repetem para atingir a camuflagem. As questões levantadas por Caillois se efetuam aqui de forma quase literal. O artista se ajusta à superficialidade do ambiente, fazendo com que seu corpo passe a ativar todo o terreno, enquanto a atmosfera local invade seu corpo aumentando a elasticidade da extensão da pele. “A natureza recriada à nossa imagem e semelhança: nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos” (CARNEIRO, 2007, p. 25).

Com seu corpo encostado no tronco, ele submete a árvore e a floresta às suas próprias direções, criando suas próprias referências, de modo que o espaço interno do artista se torna igual ao espaço externo da floresta. A estratégia utilizada não demanda outros recursos além do posicionamento e da imobilidade do artista nu. Para Caillois, uma das vantagens da espécie humana é evitar soluções orgânicas irrefutáveis para que o corpo possa se envolver com distintos lugares sem que isso seja definitivo. Alberto Carneiro conecta-se com o ambiente sem que a permanência seja imposta, sem que rastros sejam fixados em sua pele. Ainda assim, a pele recobre a floresta, o corpo vira paisagem. Para que esse movimento aconteça, a estratégia da camuflagem é um dos caminhos.

Podemos perceber que do fundo do corpo se vai para a profundidade do espaço, do espaço interno de Alberto Carneiro se vai para a profundidade da floresta. Através da camuflagem o artista experimenta esteticamente a natureza, e deste encontro surge a obra. “A experiência estética que ela suscita nos dá uma

lição de estar no mundo” (DUFRENNE, 2004, p. 76). É na fusão do corpo com a natureza que o artista vai reconhecer sua identidade estética, é se perdendo na floresta, se misturando à materialidade terrena que ele pode se reconstituir e compreender seus próprios anseios artísticos.

Diante das fotos, sua bunda branca é algo que não passa despercebido. Destacando-se do resto da imagem como duas esferas de luz, ela nos aparece como dado de que aquele que aqui se despe não anda assim em seu cotidiano. A marca da sunga nos leva a compreender que este momento também é único para o artista, que é um ritual, no qual estar pelado é um imperativo, mas não constitui uma prática. Ela traz o dado do homem civilizado. O branco da bunda se encontra com outros brancos da imagem trazendo para a foto uma textura mesclada, que está presente no corpo do artista, justamente pelo uso anterior da sunga. Usar uma roupa marca no corpo do artista outros tons, e são estes tons diversos que serão necessários para o artista se camuflar na floresta.

Ao caminhar pelas fotos que se diferem por detalhes uma das outras, consideramos que estamos diante das primeiras formas da imagem animada, o tempo se move entre elas. O tempo que é o do artista diante da árvore. A obra é o reflexo da experiência do artista e estimula os caminhos do espectador.

Para a constituição de um trabalho de arte, segundo Dufrenne, o artista precisa passar por uma experiência estética que, diferente da do espectador que o faz perceber a obra, permite criá-la. Através de uma investigação do território português que perpassava os afazeres experimentais do corpo na sua vivência da terra e no contato com aqueles que vivem do trabalho no campo, Alberto Carneiro impulsionou seu olhar estético para ser árvore, flor e fruto, em um prazer profundo que revelava a paisagem em seus olhos, mas também em todo o seu corpo. Deixar o corpo acessível aos movimentos naturais é a ambição de estratégias como a camuflagem, que supõem que a natureza é um veículo para o sossego, mas também para a criação.

9 ENCRUZILHADA

Um sol forte iluminava o céu, o azul claro intenso só era interrompido pelos próprios raios, que podiam reverberar ao infinito. A obra brilhava no meio da rua. Para o fluxo intenso da cidade passava despercebido, mas a senhora, mesmo apressada, não concebia perder esta oportunidade, ser a primeira transeunte a entrar no labirinto e usar o traje. Ela falava encantada sobre o uso dos materiais e se sentiu realizada após a sua interação, “eu ganhei o dia”, ela revelou.

No final de janeiro de 2018, iniciei este percurso que viria a se chamar *Encruzilhada*. Nas páginas que se seguem descrevo as etapas que se sucederam até sua exibição, em 02 de outubro do mesmo ano. Inicialmente, os encontros eram semanais, mas com a apresentação se aproximando a dedicação passou a ser diária. Os dois meses anteriores foram muito intensos e me fizeram me afastar do exercício de leitura e escrita que percorri ao longo dos últimos dois anos.

Durante todo o período que antecedeu a prática, mostrou-se difícil elaborar uma nova peça plástica, pois a necessidade da leitura e da escrita se impunham como pontos-chave do fazer acadêmico presente no doutorado. Ao me propor a este exercício, estava engendrando em um meio que se articula através das palavras, das teorias, dos textos e dos autores, e embarquei nesta jornada com a certeza de que estes dois seriam seus principais pilares. Mas como é recorrente na arte, as leituras e as escritas não se moldam à forma acadêmica proposta regularmente e, felizmente, é exigido que a teoria seja aliada à prática. Além de todas as reflexões pressupostas em qualquer tese da área das ciências humanas, faz parte das exigências do Programa tornar estes escritos uma obra que se utilize menos de palavras e que possa acessar o outro também através das sensações.

No cronograma, que mesmo com atrasos procurei seguir para que eu pudesse concluir o doutorado na data esperada, previ terminar a escrita em junho de 2018 e desenvolver uma peça plástica em julho do mesmo ano. Ainda desconhecia sua ideia central, mas queria realizar alguma intervenção nos arredores da Biblioteca Parque Estadual⁵⁶, assolava-me o fato de a biblioteca ter ficado fechada para reformas durante anos e, após menos de dois anos aberta, ter sido novamente

⁵⁶ A Biblioteca Parque Estadual se localiza na Av. Presidente Vargas, nº 1262, no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

encerrada sem motivo aparente. O governo estadual alegava falta de verba e a resposta adequada para tal descaso só poderia vir através da arte. No entanto, o trabalho que idealizei na Biblioteca Parque Estadual nunca chegou a ser realizado, o máximo que fiz foi caminhar em seu entorno na busca de elementos que me conectassem ao lugar, procurava pistas do que poderia ser esta ação.

Antes do início do ano letivo de 2018, eu tinha sido intimada a escrever um capítulo de um *e-book* que o grupo de pesquisa do qual faço parte, na Universidade Veiga de Almeida, estava planejando. O objetivo era que cada linha de pesquisa desenvolvesse o texto a partir de um Projeto de Iniciação de Científica que começaria no início do ano. Como já havia participado de diversos projetos como esse, com pesquisas teóricas que mesmo almejando uma materialização nunca haviam se realizado, optei por uma perspectiva prática sobre a qual, ao final da jornada científica, seria elaborado um registro de seus processos e resultados para o *e-book*.

Divulgamos o projeto nas redes sociais e alguns estudantes apareceram para a apresentação das propostas. Cada professor anunciou suas ideias, eu sublinhei que desenvolvia performances urbanas utilizando vestíveis, e que fazer uma intervenção nas proximidades da universidade era meu objetivo com o projeto. Duas alunas se interessaram pelo mote, porém apenas uma se comprometeu, a outra desistiu antes do primeiro encontro, por e-mail informou que não teria disponibilidade para comparecer aos eventos semanais.

Ao final do processo de captação dos alunos, fui para a primeira reunião com a Mayara Sobreira. A aluna não me conhecia, assim como eu não a conhecia. Desde o começo deixei claro para ela que estava se comprometendo com uma pesquisa que começaria em fevereiro e só terminaria no final do ano, que não poderia desistir no meio e deveria seguir até o encerramento da atividade. Uma vez que ela estava convicta de sua participação e almejava uma realização prática, começamos o projeto

Na primeira etapa formulamos quais motivações tínhamos para fazer uma intervenção na rua. Porque faríamos uma ação na cidade? Mayara mora em Austin, um bairro de Nova Iguaçu⁵⁷, e para chegar a universidade, todos os dias, ela utiliza os trens da SuperVia. Ela leva em média duas horas no trajeto. Nos horários de

⁵⁷ Município localizado na Baixada Fluminense do estado do Rio de Janeiro.

rush, o trem fica exaustivamente cheio, nos outros, se convive com uma grande diversidade de vendedores ambulantes de todos os tipos de mercadoria, pregadores de diferentes igrejas, músicos e afins. A estudante elaborou esta questão a partir destas ideias: da diversidade do trem, dos seus fluxos e de seus encontros. O trem passou a ser o primeiro mote de nosso trabalho.

Ao pensar sobre o lugar onde deveria acontecer a intervenção e de como este também deveria dialogar com a instalação, pensamos em uma área que nos motivava acerca da universidade. No final da Rua General Canabarro⁵⁸, diante das estações de trem e metrô de São Cristóvão, uma extensão da rua foi interditada, de tal forma que não mais passam carros neste local. O trecho é uma ponte sobre o Rio Maracanã e me fascinava que um lugar destinado aos carros tenha se tornado dos pedestres. Os ajustes no trânsito local deixaram este pedaço bloqueado, gerando um espaço amplo e com grande circulação de pessoas. O asfalto, as faixas de pedestre e o semáforo permaneciam no local, evidenciando o bloqueio.

Fomos visitar a área escolhida, ficamos por lá um tempo, observando as pessoas passarem. As ruas onde não transitam carros têm algo de diferente – aqui não era propriamente dita uma rua, mas um pedaço, uma ponte, que guardava sinais de uma arquitetura adornada que lembrava outro tempo no meio de todas as retas concretas que o cercavam. O lugar era ideal. Meus trabalhos têm o desejo de asfalto, vontade de se configurar como personagem principal e ocupar o lugar dos carros. Os veículos motorizados figuram pelas ruas como protagonistas, são eles que tomam a maior parte e a centralidade do evento rua. Por isso esta parte bloqueada para carros me fascinava tanto, era a possibilidade de ser o foco no asfalto.

Não havia dúvidas de que devíamos fazer a intervenção naquele local. Ali estaríamos conectados com os trens e os metrôs, ou seja, com os transportes expressos urbanos, com uma grande rodovia como a Radial Oeste, sobre um dos principais rios da cidade, o Maracanã, e perto da nossa universidade. Além disso, há também ali um registro que está quase a desaparecer, os trilhos dos bondes que um dia passaram por lá e hoje afundam sobre o asfalto. Sobre este percurso marcado por diferentes fluxos passamos a conceber o projeto.

Situada em uma área militar, a rua tem em seus extremos de um lado o

⁵⁸ Esta rua localiza-se no bairro Maracanã, no município do Rio de Janeiro.

Colégio Militar e do outro uma instituição do exército. Não é por acaso que está nomeada como General Canabarro, que ficou conhecido por selar o acordo de paz entre as partes na Guerra Farrroupilha, ocorrida na região sul do Brasil no fim do século XIX. Tais histórias não nos interessaram, apenas o fato de ter sido um personagem em uma “revolução” que tinha sido denominada como farrapos. A característica marcante dos revoltosos era seu traje, visto pelos opositores como maltrapilhos, aqueles que se vestem com trapos e farrapos.

Para compreender de forma esquemática o que nós almejavamos com a intervenção, elaboramos um mapa mental que seria um espelho dos nossos devaneios. Um mapa que que tornasse visível nossa aspirações e vontades e possibilitasse configurar as ideias que fariam parte desta trajetória. A partir dele começamos uma colagem que retratasse o percurso que a instalação promoveria. Acostumadas aos processos de moda, nos quais a colagem está presente na maioria de suas metodologias, era um hábito inerente ao nosso fazer.

A técnica parte da ideia de que os trajes produzidos são fruto de um conjunto de referências existentes no mundo, pois leva em consideração que a moda é feita de suportes vestíveis que têm suas formas, cores, texturas etc. sugeridas por um tema que já possui seu repertório imagético. A colagem é formada por imagens relacionadas com o tema e contribui tanto para visualizá-lo como para reelaborá-lo ao juntar imagens dissonantes que formam outras figuras. Ela contribui no processo formal de construção das peças, ao ser utilizado como base para o desenho dos trajes.

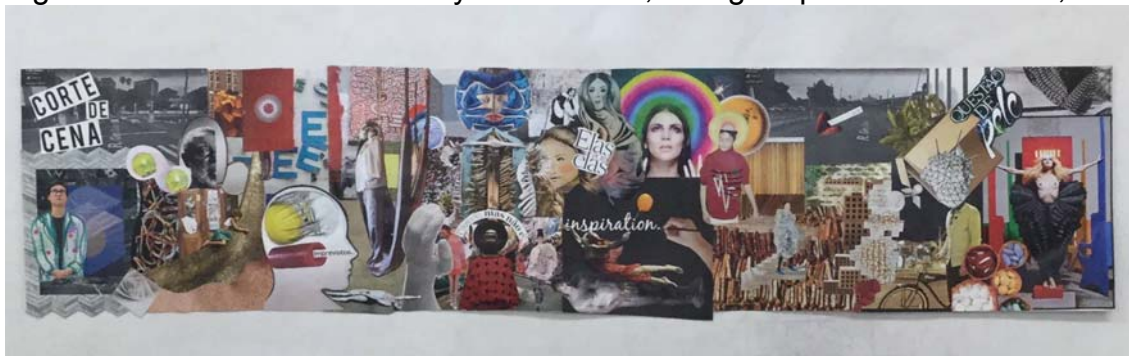
No nosso caso, a colagem era uma forma de formatar o percurso ainda desconhecido a partir de referências que dialogassem com nossas intenções e desejos. Procurávamos imagens que contassem o processo que sugeriríamos ao transeunte. Os primeiros passos formais do trabalho surgiam ao pensar as relações que o espectador poderia desenvolver durante sua passagem pela obra.

Conversávamos sobre a possibilidade de realizar um museu, algo que o transeunte entraria durante a sua passagem pela rua e sairia do outro lado, sem modificar seu caminho, apenas passando, a instalação se instauraria no próprio caminho do caminante. As ideias de Oiticica sobre o museu mundo se faziam presente: “O museu é o mundo: é a experiência cotidiana” (OITICICA apud TESSLER, 1993, p. 7). Era um lugar de passagem, que continuaria sendo um lugar de passagem acrescido da intervenção, que sublinhava a potência do mundo de ser

museu, que passa despercebido para muitos.

O processo da colagem demorou muito mais do que esperado. Primeiro porque a dimensão foi de 1,66 m x 0,38 m e, segundo, porque nesta etapa queríamos traçar os itens que estariam presentes nesse caminho. Então fomos selecionando e arrumando as imagens de modo que elas contassem o que aconteceria durante o percurso do transeunte em nossa instalação. Estávamos cientes de que isto eram previsões e de que se assegurar de um comportamento de outros diante de uma obra é exterminar as suas potencialidades e as dos transeuntes.

Figura 23 - Luísa Tavares e Mayara Sobreira, Colagem para Encruzilhada, 2018



Fonte: O autor, 2018.

A colagem contava sua narrativa a partir da extremidade esquerda até a direita, seguindo o modo como nossos olhos estão acostumados a ler e ver as coisas, formando um texto através das imagens, como um *storyboard* ou uma tira de quadrinhos sem os intervalos, já que os estágios eram imprecisos.

A primeira imagem era do local onde a instalação seria realizada, nosso ponto de partida. As palavras que encontramos que deram o tom para esse ensejo foi 'corte de cena': era uma ruptura naquela cena corriqueira, um corte no caminho já determinado. Depois um portal, o estranhamento que se abre diante de algo inesperado. Um emaranhado de linhas que nos leva até uma entrada, o começo. A natureza inerente ao ser humano aparece através de uma sumaúma, reconhecida posteriormente, que acolhe uma criança, é a árvore rainha, a "mãe" de todas as árvores. Há também um espelho, pois aqueles que se sentem envolvidos a participar se simpatizam com a instalação e constatam que também fazem parte dela. A obra nos reflete ao nos conectarmos, ela reverbera algo que já estava presente em nós.

As letras que seguem são o nosso texto, estão embaralhadas e podem ser

formadas pelo transeunte, ou poderia continuar neste estágio de latência, de vir a se tornar uma palavra. Abaixo, uma cabeça em perfil que tem no espaço do cérebro uma bola atirada em um líquido e a palavra imprevisto saindo de um cano um pouco abaixo. A aleatoriedade de levar uma bolada, chacoalhar a cabeça para emergir questões antes não pensadas, para rever os modos de se ver o mundo, para continuarmos na incessante fuga da normatividade, pronta e pasteurizada, que nos domina.

O percurso que parecia tão confuso surge como um labirinto. Imagens deste circuito sugerem a forma que queremos dar à instalação, em origami ou em grafite. Um corpo nu que tenta se agarrar em algo e um manequim de caveira com uma roupa de cauda se sucedem, todos estão em suspensão. São estes corpos sombrios que nos levam ao centro da colagem.

No meio, uma figura é formada através de um rosto com uma máscara azul, uma bolsa azul com dourados, restos de ossos aos lados; por baixo, uma modelo usa uma esfera preta envolta na cabeça e um casaco volumoso vermelho. Dos dois lados temos aglomerados de pessoas, um se assemelha ao Círio de Nazaré, em Belém, e o outro é uma foto do garimpo de Serra Pelada, no Carajás. Pelas coincidências e casualidades do processo da colagem, as duas imagens são do estado do Pará. Acima de seu “capacete”, a frase: Parece mas não é. Toda a construção evidencia o óbvio, mas não é isso que queremos sublinhar? Não são as simplicidades e particularidades da vida, no macro ou no micro, que queremos multiplicar através da nossa linguagem, em busca de um caminho expressivo que ressoe e que ao mesmo tempo não se defina, pois o parecer é tão sensorial quanto duvidoso. E isto não é uma característica negativa, é para dialogarmos com as dissonâncias.

Seguem-se imagens mais fluidas, de mulheres a se dissolverem e homens enrolados em um plástico, ressonâncias do corpo após o encontro com o centro do caminho. Depois de atravessar os percalços construídos por nós neste trajeto, com caixas de papelão, tacos de madeira e plantas que dificultam a passagem, o trecho da rua General Canabarro interditado por nós vai ficando para trás. Por último, uma imagem em que uma mulher radiante, que parece brotar de sua saia volumosa que lembra o asfalto, completa o renascimento após esta jornada. Acima dela, as escadas da passarela relembram que todos retornarão ao seu percurso.

Foram muitas imagens construídas nesta colagem e foi interessante acessar

as possibilidades para a intervenção urbana que estávamos construindo, técnica que pega emprestado referências e as retira de seu contexto habitual para fazer ressurgir de outra forma. É a prática que descreve a contemporaneidade, um massivo copiar, colar e encaminhar.

Ao final da colagem ficamos observando nosso painel, na certeza de que tiraríamos de lá muito do que precisávamos para tornar realidade a intervenção. Os nossos próximos passos foram pensar sobre como construiríamos o labirinto que estávamos propondo. Este percurso pelo qual o transeunte passaria e desenvolveria esta pretenciosa relação. As obras que ressoavam em nossas cabeças eram o *Através*, de Cildo Meireles, (1983-1989) e *América: 500 anos de devastação e saque*, de Washington Santana (1992).

Voltamos ao lugar onde seria realizada a intervenção e, com alguns desenhos prévios, passamos a desenhar no asfalto, com giz, as possíveis formas deste labirinto. Era um desenho de uma planta baixa feito no próprio local. Ao chegarmos em uma forma satisfatória, dois caracóis que se encontravam, fotografamos de cima da passarela e tiramos as medidas para termos ideia das proporções que estávamos propondo.

Paralelo a este processo, eu construía o texto da minha tese. Como éramos apenas eu e Mayara, com passagens relâmpago de outras duas alunas que não se mantiveram no projeto, eu me envolvia cada vez mais, colando as questões presentes em meus estudos. E claro que Mayara não se contrapunha a nada que eu propunha, pelo contrário, ela me incentivava em todas as ideias. Dessa forma, a intervenção ia se tornando cada vez mais sobre a minha pesquisa. Pois chegou julho, momento que eu tinha selecionado para começar a realizar minha intervenção para a conclusão do doutorado, e eu tinha esta peça em aberto que precisava ser finalizada devido aos prazos para a produção do *e-book*. Eu deveria construir um artigo sobre ela e estava envolvida tanto quanto minha aluna, então tomei a decisão de que este seria o trabalho elaborado em julho e o incorporei à minha tese.

Construir um labirinto de 40 m de extensão, no meio da rua, era o que nós ambicionávamos. O projeto não possuía nenhum tipo de recurso financeiro, por isso deveria ser feito com o menor gasto de material possível. Eu sabia que era impossível realizar uma intervenção sem nenhum tipo de custo, mas precisava tentar otimizar os gastos. Sabíamos que a instalação envolveria tecidos, pois além de estarmos em um curso de moda, ele estava presente em todas as minhas obras.

Levei então para a sala que estávamos ocupando na universidade todos os tecidos que eu tinha naquele momento. Os meus cortes eram formados por sobras e doações, mas também havia itens que foram comprados e nunca usados.

Com as peças em mãos, imaginávamos um modo delas se tornarem suspensas, de virarem um labirinto. Para os tecidos ficarem em pé precisariam de uma estrutura interna. Foi deste modo que as caixas de papelão entraram na instalação, para se tornar seu alicerce. Ao catarmos algumas no próprio lixo da UVA, percebemos que funcionaria sem a necessidade de muitas elaborações. Seria um trabalho sem custos, conforme previmos, pois já tínhamos os tecidos, e as caixas de papelão poderiam ser pegadas nos lixos sem grandes dificuldades.

A ideia do papelão conectava este projeto à parte da minha pesquisa que trata da rua e dos catadores. Entre os materiais que os catadores de burro sem rabo selecionam está majoritariamente o papelão. Para um catador de saco, é inviável este tipo de coleta devido às suas dimensões e ao grande volume necessário para se obter um valor recompensador. Passei então a recolher as caixas de papelão em bom estado, pois as rasgadas, amassadas ou sujas não me interessavam. De acordo com o projeto, nós precisávamos recolher 160 caixas para construir o labirinto que planejamos. Tentei, sem sucesso, fazer acordos com o porteiro do edifício onde moro e os profissionais de limpeza da UVA, ambos se negaram a contribuir.

A coleta foi feita então praticamente do mesmo modo que ocorre com os catadores. Eu passei a andar pelas ruas com um barbante e um estilete, ao me deparar com uma caixa de papelão que eu considerava propícia para a instalação, eu as desmontava e fazia um pequeno furo para passar o barbante e poder carregá-la sem problemas. Como me desloco majoritariamente de bicicleta, as alças eram necessárias para pedalar e carregar o material ao mesmo tempo. Foi uma jornada quase obsessiva pelos lixos, tanto os da universidade quanto os da rua, para obter a quantidade necessária, e Mayara também passou por percalços para trazer de trem as caixas de papelão que recolhia em Austin.

Em determinado momento, me deparei coletando os mesmos papelões que um catador, pois achei que ele estivesse colocando o lixo na rua e não pegando. Desculpei-me e devolvi o material para ele, mas ele queria me ajudar a desfazer as caixas, queria que eu as levasse comigo. Ele não tinha um carrinho sem rabo, apenas uma bicicleta. Ficamos conversando sobre ele trocar a bicicleta pelo

carrinho, sobre a dificuldade de obter um carrinho, que chega a custar R\$ 1.500,00, e de como ele nunca trocava sua bicicleta, o que eu imediatamente entendi, dizendo a ele, inclusive, que o nome da minha bicicleta é Fiel. Acabei levando uma caixa e deixando as outras para ele, arranjo com o qual ambos ficamos satisfeitos.

Aos poucos, todos os espaços iam sendo preenchidos por papelões, tanto a sala na UVA onde estávamos realizando o projeto como a minha casa foram tomadas por esta presença. Eu reparava como tudo o que estava a minha volta era embalado por papelão. Também descobri que se realizarmos uma compra no supermercado acerca da minha casa, podemos sem custo pegar três caixas de papelão. As caixas não estavam disponíveis, você recolhe as que estão sendo esvaziadas pelos funcionários responsáveis pelas reposições das gandulas. Conforme eu ia pegando, cada vez eu via mais pessoas interessadas pelo mesmo material. A maioria dessas pessoas tem como objetivo usá-las para mudanças, como foi constatado durante as conversas informais.

Durante este processo de coleta do material havia uma certa aventura envolvida, uma caça ao tesouro, uma alegria ao me deparar com uma caixa de televisão imensa, que ocuparia uma parte considerável do projeto. Eu me sentia envolvida com o lixo, como se fosse sendo tomada pela intimidade, aquelas que os catadores me relataram durante as minhas conversas com eles. Ao mesmo tempo que sabia que seria algo temporário, ao final, já estava exausta de executá-la. No trajeto da minha casa, à noite, era o momento que eu deveria parar para catar nos lixos – em especial em locais como McDonald's, onde há caixas de tamanho grandes e de um bom material –, desmontar, passar o barbante e equilibrar na bicicleta.

Outro tipo de caixa que nos interessava eram os caixotes de feira, feitos de madeira, que apesar de ser um material mais pesado e sem a possibilidade do desmonte, trazia outras oportunidades para a instalação. A coleta dos caixotes se dava de forma um pouco diferente, pois estes parecem ter lugares mais específicos e não serem alvo dos catadores, o que os torna mais abundantes nesses determinados locais. Ao descobrir um lugar e horário que depositava regularmente este tipo de caixote no lixo, bastava recolher semanalmente.

Todo o processo de coleta das caixas foi realizado junto ao processo de construção da instalação, às vezes tínhamos material sobrando, noutros dias tudo já tinha sido usado e era necessário sair para pegar mais. A construção da instalação

começou após o desenho da planta baixa, que era formado por duas espirais que se encontravam no centro, e permitiam entrar por um lado e sair no outro.

Continuando com a ideia do museu, idealizamos que este trajeto que levaria o espectador por diferentes situações, que seriam expressadas por distintas intervenções nas caixas. Era um andar na rua transmutado por um andar no museu, que retorna novamente para a rua. Ao andarmos pelas vias, nos deparamos em cada passo com um novo objeto ou acontecimento, do mesmo modo se passa no museu, onde percorremos os seus grandes corredores nos encontrando com peças que nos saltam aos olhos. Agora retornaríamos à rua com esta mesma lógica.

Quando se está em um processo como o de doutorado e, mais ainda, quando se está construindo uma obra, estamos em constante investigação de referências que possam nos ajudar a compreender o que queremos com a intervenção. Ao conectar esta intervenção com a minha pesquisa, eu retornava aos seus temas. Estudando divindades que se camuflam, vestidas do ambiente a que se referem ou moram, me deparei com o mito da orixá Onilé, pouco difundida na cultura brasileira, conforme descreve Reginaldo Prandi:

Nesse clima de “retorno ao mundo natural”, de preocupação com a ecologia, um orixá quase inteiramente esquecido no Brasil vem sendo aos poucos recuperado. Trata-se de Onilé, a Dona da Terra, o orixá que representa nosso planeta como um todo, o mundo em que vivemos. O mito de Onilé pode ser encontrado em vários poemas do oráculo de Ifá, estando vivo ainda hoje, no Brasil, na memória de seguidores do candomblé iniciados há muitas décadas. Assim a mitologia dos orixás nos conta como Onilé ganhou o governo do planeta Terra (PRANDI, 2005, p. 8).

Este orixá está ligado ao plano indiferenciado da natureza e seu mito conta sobre o evento em que Onilé, por ser muito tímida, escondeu-se embaixo da terra por ocasião da festa de Olodumare. No evento, onde seriam distribuídas as forças da natureza de acordo com os seus trajes, Onilé, que todos acreditavam que estava ausente mas estava escondida sob a terra, acabou responsável por ela.

Disse que dava a Terra a quem se vestia da própria Terra.
 Quem seria? perguntavam-se todos?
 “Onilé”, respondeu Olodumare.
 “Onilé?” todos se espantaram.
 Como, se ela nem sequer viera à grande reunião?
 Nenhum dos presentes a vira até então.
 Nenhum sequer notara sua ausência.
 “Pois Onilé está entre nós”, disse Olodumare
 e mandou que todos olhassem no fundo da cova,
 onde se abrigava, vestida de terra, a discreta e recatada filha.
 Ali estava Onilé, em sua roupa de terra.
 Onilé, a que também foi chamada de Ilê, a casa, o planeta.
 Olodumare disse que cada um que habitava a Terra

pagasse tributo a Onilé,
pois ela era a mãe de todos, o abrigo, a casa.
A humanidade não sobreviveria sem Onilé.
Afinal, onde ficava cada uma das riquezas
que Olodumare partilhara com filhos orixás?
“Tudo está na Terra”, disse Olodumare (PANDRI, 2005, p. 10/11).

A leitura deste mito me deixou com a imagem dessa entidade embaixo da terra a ressoar, eu passei a imaginá-la saindo dessa terra, como uma aparição. Como em um lugar de revolta, de tormento, quando alguém insatisfeito brota para exigir uma resolução, mas também para ofertar uma palavra de consolo, para sugerir um outro caminho. As deusas já faziam parte do meu trabalho, e eu me via novamente envolvida com uma narração que me trazia visualidades que poderiam ser incorporadas a instalação. Como não tenho relação com a religião da qual o mito faz parte, me utilizo dessa história como uma referência de mote narrativo.

Desta forma, passamos a organizar a instalação da seguinte maneira: um labirinto em forma de duas espirais que se encontram. O caminho do labirinto é cercado de referências que contam sobre nossas histórias cotidianas e os fluxos aos quais estamos submetidos. No meio, a aparição de uma deusa que vive dentro da terra e resolve emergir para confrontar os moradores da superfície. Este irromper se dá através de um traje.

Após a construção da narrativa, era necessário trazer a materialidade para a peça. Ao pensar em construir uma intervenção que se relacionasse com a pesquisa, decidimos construir, primeiro, o labirinto. As características deste micromundo seriam utilizadas para a montagem do traje, a roupa da deusa refletiria o espaço onde ela habita. O labirinto foi dividido em quatorze parte.

Na primeira, queríamos algo que chamasse a atenção para a instalação, que despertasse o interesse das pessoas em entrar. Algo que agradasse visualmente e fosse convidativo. Uma das imagens que conduziu o modo como começamos a intervenção foi a foto do coletivo Dulcineia Catadora.

Figura 24 - Dulcineia Catadora, O que te move aqui?, 2018



FONTE: DULCINEIA CATADORA.

Este projeto, desenvolvido com a colaboração de artistas e catadores, faz parte das editoras cartoneras. Essa iniciativa começou na Argentina em 2003, dentro de um cenário de crise, de incertezas e de medo, com a cooperativa Eloísa Cartonera. A ideia era simples, editar livros de autores conhecidos ou não, com as capas feitas de papelão, compradas diretamente dos catadores por um preço três vezes mais alto que oferecido pelos sucateiros, e realizar os livros a partir de oficinas que envolvem os filhos dos catadores e a comunidade em geral. O objetivo é levar os livros a todos, independentemente da situação social e dos lugares ocupados na sociedade. A Dulcinéia Catadora trabalha da mesma forma aqui no Brasil, baseada em São Paulo.

Ao quisermos trazer empatia para nosso trabalho, pintamos com motivos geométricos, livremente inspirados nos padrões indígenas brasileiros e africanos, para atrairmos os transeuntes. Abríamos as caixas, tornando uma grande superfície plana de papelão, e usávamos a parte interna, livre de qualquer inscrição. Repetimos esta ação em praticamente todas as caixas da instalação, apenas as que foram completamente encapadas não necessitaram desta etapa. Agora, com a intervenção já realizada, posso dizer que não surtiram o efeito imaginado. O que atraía o público era todo o acontecimento de uma forma geral e não o fato de

começar com peças coloridas.

Num segundo momento, colocamos espelhos dentro das caixas e pintamos sua parte, agora interna, para que os nomes das marcas não fossem vistos. A parte externa mais uma vez era originalmente a parte interna, sem inscrições. Realizamos pequenos buracos para que funcionassem como um olho mágico ou fechadura. O transeunte deveria se abaixar e colocar seu olho no buraco, assim, veria seu próprio rosto. Era importante frisar que a pessoa fazia parte daquela instalação, que ao entrar na obra ela estaria entrando em um jogo que trataria, antes de tudo, sobre ela.

Alguns alunos nos apoiaram com a intervenção no dia da sua realização, conduzindo os transeuntes e auxiliando no modo de entrada e saída da instalação. Então, sempre tinha alguém para chamar o transeunte a olhar o buraco. Antes da pessoa olhar, por incentivo das minhas alunas, dizíamos veja quem está na obra, é alguém bonito e maravilhoso, e geralmente ficavam contentes nestes primeiros instantes dentro da peça.

Após as caixas com os espelhos, passávamos para os devaneios, um momento de entrar na fantasia que a obra conduz, uma outra realidade que deságua no despropósito que é esta intervenção, pois assim conduzimos nosso olhar desinteressado, aberto e disposto ao encontro com outros lugares, distantes da nossa rotina. Neste momento, das caixas saíam tiras de tecidos, amarradas ou enroladas, que desenhavam inscrições na superfície da caixa de acordo com as formas elaboradas através do corte no papelão.

Na etapa seguinte, retomamos o tema inicial que tinha desencadeado o projeto, os fluxos incessantes da cidade, a partir de um material coletado na rua, uma sobra de tiras de tatame de espuma vinílica acetinada (EVA), catadas na frente de uma academia. Usando uma caixa de papelão aberta, geralmente utilizada para frutas e legumes, nós enrolávamos as tiras e as colávamos dentro da caixa. Dependendo do tamanho e do modo como ela se abria ao entrar na caixa, um movimento surgia e era repetido por todas as outras tiras. As caixas passavam uma sensação de estarem lotadas, a ponto de eclodirem, pois as tiras também pareciam querer retornar ao estado reto. Eram os fluxos nos quais somos apreendidos, os movimentos que somos forçados a fazer, sendo obrigados a nos enroscar para caber nos modelos dados.

Figura 25 - Norberto Nicola, Clareira, 1991



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/340725528033588702/>

Depois tratávamos sobre os arranjos, a teia à qual estamos atados, onde mesmo nos protegendo e nos isolando estamos suscetíveis, a qualquer momento, à ação do outro, estamos contando que nada vai se virar contra nós, seja com intenção ou por acidente. Neste trecho, nossa referência era o trabalho de Norberto Nicola. Sua tapeçaria tridimensional me permitia pensar como estamos atrelados uns aos outros e como essas configurações se assemelham aos modos e formas da natureza. Seu trabalho contém uma dimensão natural que o próprio artista coloca como missão, “o artista brasileiro em geral acredita que está mais em contato com a natureza do que os outros e que sua missão é resgatar a herança mística, cultural e formal do país” (KLINTOWITZ apud NICOLA, 2018).

Assim, utilizando o papelão como superfície, nós íamos entrelaçando os fios de malha e os amarrávamos sobre pedaços de pelúcia preta e imagens de revistas, tornando mais explícito o modo como os emaranhados nos afetam e estão conectados.

A próxima parte tratava da violência, entendíamos como uma certa homenagem àqueles que perderam sua vida em uma situação de covardia. Comprei roupas no brechó, aquelas que ficam na banca de um real, e Mayara trouxe roupas que não usava mais. Nós as cortávamos, tornando-as planas, em seguida costurávamos umas nas outras formando uma capa para a caixa, depois respingamos um pouco de tinta vermelha. As roupas deixam este registro de falta, sublinham o que não está mais habitado, o uniforme escolar sujo de sangue que a mãe desesperada carrega para provar a inocência do filho.

Por fim, havia caixas cobertas com saco plástico preto, amarrados com um fio dourado. Era sobre a morte trágica que tanto nos assola. Após percorrer todas essas caixas, se chegava ao centro da instalação. Ali havia a aparição da deusa, que sai das profundezas da terra, quebra o asfalto e aparece na Rua General Canabarro, em frente à Avenida Radial Oeste, atrás da Avenida Maracanã, sobre o Rio Maracanã, em frente a Estação de Metrô e Trem de São Cristóvão.

Após a morte, recomeçamos o percurso com a vida. Em frente às caixas pretas estavam caixas com tiras brancas entrelaçadas que formavam um tecido, cobrindo quase toda a superfície. O centro, então, se assemelhava ao *yin* e *yang*, metade preta, metade branca. Era um igualar de forças originadas das duas extremidades da espiral. Enquanto na primeira íamos da empatia e do reconhecimento até à morte, na segunda, optamos por um caminho que fortalecesse o transeunte que percorria o trajeto, ainda que o mesmo fosse de batalha. Usamos as palavras vida, força, resistência, sobrevivência, luz e renascimento como referência, estas seriam as ideias que guiariam o caminho da saída.

Logo após a vida, vinha a parte da luta. Durante a colagem, colocamos como elemento central uma imagem que parecia a de uma bolsa, que tinha como ornamento um punhado de canutilhos em ouro velho colocados de forma irregular. Os canutilhos eram grudados ao redor da abertura da bolsa e a foto foi tirada de cima. Esses canutilhos me remetiam as cápsulas de balas, e ainda que sejamos desarmamentistas, utilizamos este objeto como símbolo de luta. A própria natureza do material coloca estas cápsulas como um item carregado de valor, o metal de tom ouro velho reluz e brilha. Nestas caixas fizemos composições com tecidos africanos e canutilhos, associando as duas ideias.

Na palavra força partimos da premissa de que aquilo que nos une, nos fortalece. Como estávamos discutindo os fluxos intensos da cidade, confiávamos que a nossa força viria do fato de podermos nos ligar com aqueles que pensam e agem a partir dos mesmos ideais, formando uma espécie de teia, de nós entrelaçados, que por estarem conectados, são mais fortes.

A parte da sobrevivência foi desenvolvida a partir da técnica de prensagem, usando os mais variados sacos plásticos. Cortávamos e recombínávamos os plásticos, criando desenhos abstratos, coloridos e geométricos. Depois prensávamos, e com o calor, as pedações de plástico se tornavam uma folha colorida. Após repetir a operação cinco vezes, encapávamos a caixa, e usando o

ferro de passar grudávamos os lados e o topo, formando uma capa de plásticos para as caixas. Duas características uniram a sobrevivência ao plástico. Primeiro, o material em si, pois o plástico já pressupõe uma maleabilidade, um potencial adaptável, e isto é pressuposto para todos aqueles que sobrevivem, a plasticidade de acordo com cada situação. Segundo, o plástico é um dos materiais mais abundantes e baratos e que está disponível para uma parcela considerável da população, seu uso é um modo de sobrevivência.

A seguir, a resistência foi inspirada no manto dos Tupinambá. Este manto, feito para ser usado pelos pajés, é construído a partir do entrelaçamento de fibras naturais e decorado com penas dos pássaros guará. O exemplar mais conhecido se encontra no *Nationalmuseet*, o Museu Nacional da Dinamarca. Por ser uma peça retirada da cultura de que fazia parte e levada para Europa pelos holandeses, por volta de 1644, para ser oferecida ao rei da Dinamarca, ela carrega em seu fluxo uma marca de sangue, que habita toda a história dos povos indígenas brasileiros. Estes, apesar de todas as forças contrárias, persistem. Usando bandeirinhas de algodão em tons de vermelho, as caixas tratavam do sangue que é derramado nos atos de resistência.

Figura 26 - Manto Tupinambá, século XVII



Fonte: ALVIM, 2018.

As duas últimas seções tratavam de luz e renascimento, era um modo do trabalho terminar de maneira positiva. As caixas que representavam a luz, talvez uma luz no fim do túnel, possuíam vazados geométricos, em forma de quadrados,

triângulos, círculos etc., e eram cobertas por papel celofane de cores variadas. Quando o sol se pôs e começou a escurecer, nós colocamos luzes dentro das caixas, transformando-as em lanternas.

Ao final, o renascimento era formado por caixotes de madeira de feira que adornamos com galhos de pinheiro, era um retorno ao natural. Nesta etapa, os transeuntes eram convidados a escrever em um papel de 8,5 x 8,5 cm, de cores diversas, o que tinham achado do trabalho, e depois o papel era adesivado nos caixotes. Conforme o dia foi passando, os papéis coloridos foram cobrindo a madeira com as mensagens.

Ao construir todo o labirinto, sentimos a necessidade de ver a peça montada antes do dia instalação, principalmente para checar possíveis erros, conferir se as coisas estavam como prevíamos e entender a logística necessária para o dia da montagem.

A partir daquele momento iríamos nos dedicar à confecção do manto – se este deveria ser um reflexo do micromundo que criamos, precisávamos vê-lo e senti-lo. Para fechar e montar todas as caixas demoramos mais de 10 horas, o que nos levou a concluir que seria impossível montar as caixas no dia, sendo assim, após esta montagem teste, as caixas não foram mais desmontadas e permaneceram armadas até o dia da instalação. Este dado foi estratégico, pois senão a montagem no local teria sido desastrosa, atrasando muito o início do evento. Após pequenos ajustes em relação às posições dos grupos de caixas, ficamos satisfeitas e foi possível passar para a produção do manto.

Durante o processo de confecção das caixas, ficávamos pensando em como seria a representação desta deusa que sai do chão, entre a vida e a morte, no centro do labirinto e no meio desta encruzilhada na qual se localiza o trabalho. Era através da vestimenta que esta divindade faria sua aparição, mas como este traje seria? O que, ou quem, estaria vestindo esta roupa?

Com estas questões em mente, me deparei com a obra da artista Mary Sibande, da África Sul, e a peça *Her Majesty, Queen Sophie*, de 2010. Ainda que trate aqui especificamente desta, ela pertence a uma série na qual o traje é o elemento central da instalação. Um manequim de uma mulher negra traja um vestido inspirado nas roupas de empregadas domésticas. No entanto, o vestido é volumoso e tem uma silhueta de princesa, com muitos babados e mangas bufantes, é o avental branco que nos remete a serviçal. No meio dos babados da saia é possível

ver outros babados de diferentes cores também presentes, porém elas acabam soterradas pelo azul. Sobre este traje de submissão europeu está uma gola/colar de miçangas que ocupa quase todo o peitoral, e os fios de miçangas continuam até o chão, formando montes de miçangas. Ela também usa um turbante branco, e quatro raios vermelhos saltam por de trás de sua cabeça.

Figura 27 - Mary Sibande, Her Majesty, Queen Sophie, 2010



Fonte: CNN, 2014.

O trabalho de Mary Sibande resgata as questões da sua família. Todas as mulheres que lhe antecederam foram empregadas domésticas. Mulheres negras africanas que trabalharam toda a sua vida servindo as mulheres brancas, em plena África. Seu trabalho se concentra nesse personagem para recontar esta história a partir de um outro viés. Esta mulher agora é representada como uma rainha, uma mulher poderosa, que parece centrar grande poder e força. Uma vitalidade que permeia todos os seres e que parece ter sua origem na figura desta mulher. O restante da série apresenta o personagem de Sophie em diferentes situações, através de um realismo fantástico centrado na relação dela com o mundo, em uma existência que só se realiza no protagonismo. Ela reconstrói a história das mulheres de sua família, explorando a criação de identidade no contexto do pós-apartheid.

Ao pensarmos quem é esta deusa que usa este manto, cheguei à conclusão de que éramos todos nós. Somos todos nós que possuímos em alguma parte de nossa configuração um elo que nos liga a deusa, à mãe-terra e à entidade indiferenciada da natureza. Por isso resolvemos que esta roupa deveria estar vazia

e que os transeuntes poderiam vesti-la, se assim desejassem. Para facilitar o uso da roupa por diferentes pessoas, o formato de manto seria o ideal, permitindo se ajustar a todos os tamanhos.

Figura 28 - Maïmouna Guerresi, Rhokaya, 2010



Fonte: ARTSY, s/d.

Outra artista que trabalha com instalações de traje também foi fundamental para a construção do manto. Maïmouna Guerresi é uma artista italiana, convertida ao islamismo após morar no Senegal. A série de fotos *Giants* traz pessoas vestidas com trajes de inspiração árabe, com longos mantos brancos que transformam os modelos em gigantes, sendo cada um ornado com diferentes tecidos e chapéus. A veste, sempre aberta, se apresenta como um certo tipo de refúgio/casa/cabana. Pelas palavras da própria artista, percebemos como os corpos se tornam templos divinos:

In my *Giants* series I was inspired by mystical Muslim subjects and I tried to interpret their greatness and spiritual beauty but not their actual appearance. In fact, I photographed ordinary people and members of my family, depicting them as unreal, metaphysical beings draped in robes which are like architectural structures signifying their form, faces and hands. They're like ancient icons: whilst their bodies are as empty as dark and mysterious caves, they create new, unknown spaces that are part of an infinite universe (GUERRESI, 2016).⁵⁹

⁵⁹ O trecho correspondente da tradução é: “Na minha série *Giants* eu fui inspirado por assuntos místicos muçulmanos e tentei interpretar sua grandeza e beleza espiritual, mas não a aparência real deles. Na verdade, fotografei pessoas comuns e membros da minha família, descrevendo-os como seres irreais, metafísicos, envolvidos em vestes que são como estruturas arquitetônicas que significam

Ao desenvolvermos o manto, optamos pela modelagem reta, ou seja, o traje teria um formato retangular, o que não só facilitaria a confecção, como também tornaria mais visível os beneficiamentos da peça. As costas e a frente tinham praticamente o mesmo tamanho, só variando pela abertura no meio da frente. A peça final tinha a largura de 1,40 m e o comprimento de 1,80 m.

Para seguir o mesmo caminho estético do labirinto, dividimos o manto em quatro faixas horizontais. A primeira era formada de um tecido de decoração com uma estampa que mistura diversos grafismos, com características tanto de povos indígenas quanto de africanos. Ela fazia referência ao primeiro grupo de caixas, as que pintamos com formas abstratas geométricas, além de dialogar com as de tecidos africanos. As cores predominantes na estampa eram o vermelho e o dourado, esta foi uma das razões para ter sido escolhida. O vermelho remete ao sangue, e a deusa que sai da terra tem seu corpo ensanguentado daqueles que foram brutalmente assassinados na superfície, além do vermelho ser a cor da paixão e ao mesmo tempo da agressividade, junto com o dourado, que representa luz e luxo. Sobre o tecido foram costurados pequenos pingentes de metal em formato de espelho, distribuídos 20 entre a frente e as costas, de forma homogênea. Fazia referência ao segundo grupo de caixas, as ideias de empatia e reconhecimento de si no outro.

Após esta faixa, duas pregas horizontais vermelhas, uma sobre a outra, faziam uma espécie de intervalo. Este volume que se projetava para frente do plano de tecido se relacionava com os tecidos que saíam das caixas dos devaneios. A segunda faixa fazia referência ao manto tupinambá. As “penas” eram feitas de tecido cortados em formato de bandeirinha, depois elas foram costuradas lado a lado sobre uma fita e, em seguida, pregadas no tecido, formando uma textura homogênea de bandeiras. A cor predominante é o vermelho, porém também usamos pontos roxos, vinhos e beges para destacar a sobreposição das bandeirinhas.

A terceira faixa juntava todas as caixas que traziam entrelaçamentos, que remetia aos nossos fluxos como fios que vão se amarrando por todos os lugares que

sua forma, faces e mãos. Eles são como ícones antigos: enquanto seus corpos são tão vazios quanto cavernas escuras e misteriosas, eles criam novos espaços desconhecidos que fazem parte de um universo infinito”. Esta declaração foi retirada da entrevista de Maimouna Guerresi para o site [yatzer.com](https://www.yatzer.com/maimouna-guerresi), em 2016. Disponível em: <<https://www.yatzer.com/maimouna-guerresi>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

percorremos, além de tratar também deste fluido que escorre ao passar. Sobre um feltro são pregadas fitas de feltro, que são enroladas nelas mesmas formando uma espécie de “enroladinho”. No topo do feltro é pregado a fita, depois ela vai se abrindo até a altura de preferência, e então este enroladinho também é pregado. Às vezes este enroladinho pode não começar no topo do tecido, mas ser pregado a partir do meio e ser enrolado com outro enroladinho, ou até três. A variedade de cores que foram usadas passou pelo vermelho, roxo, vinho, rosa, preto, bege, verde-musgo, entre outras, mas sem tirar a evidência dos tons avermelhados. A seção continha o movimento de gotas quando escorrem em uma superfície na vertical. Ao mesmo tempo, por ser a parte de baixo do trabalho, também trouxe a ideia de raízes, como se estes entrelaçamentos fossem os responsáveis por manter em pé a estrutura.

A quarta faixa é o acabamento do manto, composto por um tecido usado em uma das caixas, uma pelúcia preta que a cor e a textura remetem ao asfalto. Era necessário que a camada do manto que estivesse junto ao chão fosse similar a ele, criando o movimento de rompimento da terra e aparição da deusa.

Para finalizar, o manto foi forrado com algodão cru, o que tornava a peça uniforme também pelo lado de dentro. Este forro foi pregado através da pala do decote. Ao redor de toda abertura foi aplicada esta pala, que tanto servia para colocar o forro de forma embutida, como para dar acabamento a peça e delinear uma linha em torno daquele que veste. Nesta pala branca, na parte superior do traje, foram pregados os mesmos canutilhos que foram usados nas caixas que remetiam à luta. Eles traziam uma luminosidade para aquele que o vestia.

Além da roupa, também elaborei um adereço de cabeça. Apesar do trabalho se estruturar a partir da ideia de uma deusa que sai da terra para se comunicar com os que vivem na superfície, o adorno poderia trazer uma conexão também com o reino dos céus, algo que se ligasse com as camadas que estão sobre nossas cabeças. Logo, a roupa se completaria na verticalidade, saindo do chão, de dentro da terra até o céu. Além disso, esta peça também poderia reforçar a ação de vestir o manto. A presença, o próprio peso, a necessidade de se equilibrar, levam o corpo a uma outra relação, forçando uma nova tomada de atitude. Usando como base um carretel de papelão, enrolei um cordão de algodão colorido em volta de todo o seu corpo, antes eu havia furado as duas extremidades opostas da parte de baixo do cone para passar um fio de malha. Repeti esta operação quatro vezes, e ao final

tinha um adereço com os quatro cones encapados. Pela parte de cima preguei correntes douradas que tornaram a peça mais chamativa e com maior apelo místico.

O suporte do manto também teve que ser elaborado. Quando decidimos que as pessoas é que seriam a representação dessa deusa, a manifestação desta entidade na terra, precisávamos de um objeto que não preenchesse este lugar. Era necessário um vazio, por isso manequins em qualquer formato foram descartados. A roupa precisava estar desvestida para que a narrativa construída pelo trabalho fosse realizada.

Inicialmente, eu encomendaria com um aluno, que tinha uma serralheria, uma peça específica, mas como ele declinou da proposta, me levou a procurar outras soluções. Percebi que eu poderia usar o próprio pé do manequim, e ao colocar um bastão de madeira, eu formava uma espécie de cabideiro. Utilizando dois, um em cada extremidade da roupa, eu conseguia suspendê-la, deixando livre a entrada, como se ela estivesse realmente flutuando vaga, trazendo o efeito desejado. Os paus que foram utilizados eram rodos novos, e por possuírem uma ponta larga, deixaram a roupa reta como uma bandeira. Desta forma, o traje ficou completamente esticado, sendo vistos todos os seus detalhes, a abertura funcionou e as pessoas podiam facilmente entrar e sair da peça. O suporte não ficava perceptível e a roupa reinava solta no centro do labirinto.

No centro da intervenção também havia uma poltrona, que foi encontrada no lixo em frente à minha casa. Era uma poltrona estofada em marrom e com trabalho de capitonê no encosto, além do acabamento com tachinhas de metal. Quando levei para casa, ainda não tinha certeza se a peça entraria na instalação. Coloquei na cozinha e fiquei pensando se faria sentido. As partes que estavam esburacadas foram completadas com os enroladinhos de feltro que estavam presentes no manto, era uma forma de conectar os dois. A parte do assento continha uma estampa floral bastante gasta, logo foi coberta com um tecido africano, usado também nas caixas. Ao final, considerei que a poltrona completaria o status de divindade que eu estava sugerindo e poderia ser mais uma ação que os transeuntes propostos a participar podiam realizar. A poltrona seria uma espécie de trono da nossa deusa.

Havíamos nomeado o Projeto de Iniciação Científica de *A rua que fala: intervenção urbana na Rua General Canabarro*. Durante o processo, buscamos um nome para a peça e ele surgiu de forma espontânea. O nome *Encruzilhada* confere este duplo sentido, é tanto uma forma de descrever uma localização geográfica,

lugar onde se cruzam dois ou mais caminhos, cruzamento, quanto um significado figurado, proveniente do próprio sentido do espaço, de não saber o que fazer, qual caminho escolher. A intervenção parte do pressuposto que algo está fora da ordem que acarreta a aparição, que estamos em uma encruzilhada, e o local desta intervenção radiava por muitas vias.

Enquanto nós produzíamos o material, eu conectava a *Encruzilhada* à minha pesquisa. O processo nos levou a pensar que o meio de transporte ideal para levar as caixas para o local da instalação seria o carrinho dos catadores. A foto que fiz de Elias Filho me parecia um ponto de partida para a realização de todo este trabalho. Quando a criança surgiu em cima daquele monte de papelão, me remeteu a algum tipo de divindade, tanto que a nomeei *Elias e seu elefante*⁶⁰. Apesar de ter trocado telefone com eles na época do encontro, em 2016, eu já não possuía mais seus números. Eles seriam as pessoas ideais para a realização do trabalho, mas eu não sabia se os encontraria novamente.

Uma tarde, em julho deste ano, eu saía do metrô do Flamengo, lugar que não frequento, a caminho de uma entrevista de emprego, e me deparei com aqueles carrinhos parados na rua. Foram dois segundos que eu demorei para conectar as referências e poder falar: “oi, Elias!”. Com ele estava seu filho, sentado no carrinho que ainda estava vazio. Como era de se esperar, ele tinha crescido muito nos últimos dois anos. Logo atrás estava Ezequiel, e por último ainda havia um outro catador que eu não conhecia, o Marcelo. Eu mostrei para o Elias Filho a foto que tinha tirado dele, claro que ele não lembrava de mim, mas os adultos sabiam perfeitamente quem eu era. Conversamos um pouco sobre o que tinha acontecido nesses últimos dois anos e eu novamente anotei o telefone de Elias, já com a intenção de chamá-lo para a intervenção.

Quando chegou o momento da produção, entrar em contato com o fotógrafo, com o segurança, com os alunos que apoiaram a montagem e a ação, nós precisávamos combinar também com os catadores que levariam o trabalho até lá. Não consegui entrar em contato através do telefone do Elias, porém mais uma vez encontrei, pelos acasos da rua, Ezequiel. Era a primeira vez que o via sozinho. Conversei com ele sobre o trabalho, combinei com ele a data e anotei seu telefone. Ele disse que o Elias também participaria e que estava tudo certo para isso.

⁶⁰ Cf. página 49 deste trabalho.

Combinamos de nos encontrar na Praça XV no sábado, durante a feira de garimpeiros que ocorre ali. Eu já imaginava o Elias Filho no topo das caixas, vestido com o manto. Talvez no topo das caixas não fosse possível, mas sentado na poltrona. Eu desejava construir este tipo de imagem. Quando fui até a feira, Elias não estava lá, combinei então o valor com Ezequiel, mas sempre me questionando se ele realmente cumpriria o combinado, chegar na minha casa às 6 horas da manhã de uma terça-feira.

No dia da instalação, eu os aguardava em casa, e após alguns contratempos, com meia hora de atraso, Ezequiel e Marcelo chegaram. Infelizmente Elias e Elias Filho não vieram. Apesar de suas faltas, sabia que o trabalho poderia seguir sem maiores percalços. Eles entraram com os carrinhos na minha garagem, onde estavam as caixas, colocadas no dia anterior. Como já mencionado, as caixas seriam levadas montadas, pois se assim não fosse, levaríamos muito tempo para montá-las. A nossa ideia era de que o trabalho começasse às 8 horas da manhã e as pessoas ao caminho do trabalho se deparassem com a obra.

Ao serem colocadas nos carrinhos, as caixas iam se deformando e isto me dava um certo desespero, mas também entendia que o trabalho tinha começado naquela ação e agora ele estaria sujeito aos outros e aos próprios movimentos da cidade. Depois de algumas tentativas e erros, pois os carrinhos ficaram abarrotados, saímos pelas ruas até o local da instalação. Ezequiel e Marcelo são muito acostumados com o trabalho, e como é de se imaginar, eles andavam tão rápido quanto nós, no caso, eu e o fotógrafo Bruno, que correu muito para poder tirar as fotos. Os nossos carrinhos não diferiam dos carrinhos cotidianos, entre uma ou outra cor colorida, a predominância continuava sendo do tom pardo do papelão.

O trajeto durou menos de 15 minutos, pois moro a cerca de 1,6 km do local da instalação. Ao chegarmos, Mayara e outras pessoas já nos esperavam. Com as caixas todas no chão, passamos a montar o trabalho. No dia anterior, nós tínhamos marcado com o giz no chão o centro do trabalho e as duas espirais. As marcações foram úteis para identificar o centro, mas as outras posições faziam pouco sentido quando confrontadas com a realidade. Desta forma, resolvemos começar pelo centro e irmos montando até as extremidades. No meio estaria o manto, a poltrona e o adereço de cabeça. De um dos lados sairia a parte da morte, do outro, da vida.

Depois de mais de uma hora, conseguimos posicionar tudo de forma satisfatória. Apesar da garoa do dia anterior e nosso medo pela chuva, que poderia

adiar nossos planos, o dia amanheceu sem nuvens e com sol forte. Durante todo o dia a intervenção foi feita sob um calor de mais de 40 °C. Felizmente, não houve chuva, mas a alta temperatura intimidou as pessoas a se aventurarem a colocar o manto.

Também produzimos para a instalação uma espécie de fanzine/folder. O folder era ilustrado com imagens da colagem e continha o nome da instalação, a data, nossos nomes, endereço digital e um saco de sementes grampeados. As sementes sugeriam uma continuidade para o trabalho, que ele pudesse se transmutar em qualquer direção para fazer ressoar em outros espaços um caminho de desvio. Elas também eram comestíveis, e ficava a cargo daquele que o recebesse dar um destino a ela. Na última página, descrevíamos as formas de plantio.

O fanzine afinal serviu também como gatilho para chamar os transeuntes para a instalação. Quando estamos andando pelas ruas, somos interpelados o tempo todo por pessoas que nos entregam panfletos. A maior parte das vezes que eu pego, pois em geral me recuso, é para colaborar com aquele que está entregando. O ato de pegar o folder já configura uma ação do corpo em relação à proposta daquele que o oferece. Quando estávamos chamando as pessoas para a intervenção, oferecer um papel com o gesto da mão já a tornava mais próxima. Muitos pegaram o fanzine e seguiram seus fluxos, mas outros paravam alguns metros depois.

Apesar de ofertarmos às pessoas a oportunidade de entrarem em uma instalação de arte, o modo como se opunham, geralmente com a desculpa de que estavam com pressa, fazia parecer que queríamos tirar-lhes algo – e queríamos mesmo, a sua atenção. Mesmo realizando o trabalho na rua, em frente à estação de São Cristóvão, ficamos com sensação de que as pessoas que interagiram com a peça foram aquelas que já possuíam algum tipo de relação com a prática artística. Desde senhoras que fazem algum tipo de trabalho manual até estudantes, professores, ou qualquer pessoa que já tenha tido esta vivência. Aqueles que não têm uma abertura prévia não se interessavam de imediato pelo trabalho, sem chance para qualquer tipo de convencimento.

O trabalho funcionou bem durante todo dia, apenas o vento atrapalhou em alguns momentos a ação, mas ela aconteceu sem maiores percalços. Muitas pessoas se sentiram motivadas a vestir o manto e participar de todo a misancene

criada. Ao final, as palavras em nosso mural mostravam o quão pertinentes são trabalhos como este. Quando anoiteceu, desmontamos e finalizamos o trabalho, guardamos o manto e o adereço de cabeça. Todas as outras partes foram recolhidas por Ezequiel e Marcelo e foram levadas para serem vendidas na reciclagem ou jogadas no lixo. O trabalho fechava o seu ciclo.

Após o final da instalação, recolhemos 151 bilhetes de nosso mural. O número nos surpreendeu positivamente. Apesar das pessoas serem incentivadas a deixar algo anotado, isto era opcional. O levantamento sobre esses registros mostra que:

- 80 falavam diretamente sobre a intervenção de forma elogiosa, parabenizando pela instalação. Entre os adjetivos estavam: interessante, maravilhoso, criativo, lindo etc. Além dos verbos: amei, gostei, adorei etc.

- 9 abordavam a palavra arte de uma perspectiva global, colocando sua importância para a vida. Exemplos: Viva a arte!; Arte é vida!; Tudo pode virar arte!; Que a sua arte leve a onde você deseja!; Transformador, vamos apoiar a arte sempre!; etc.

- 10 elogiavam a peça e pediam tanto para continuar a fazer este tipo de intervenção quanto para que tenham mais iniciativas deste tipo, que ocupemos mais o espaço. Exemplos: Nós precisamos de mais cultura, de mais exposição, de mais manifestações e representações. Continuem!; Achei bem criativo! Mais pensamento como o de vocês!; etc.

- 5 bilhetes diziam ter gostado da instalação, mas apresentavam objeções sobre ela. Um achou interessante mas não entendeu, outro considerou diferente mas conseguiu aproveitar, dois gostaram mas reclamaram do sol forte e do calor, outro estava muito envergonhado mas considerava que também tinha tido uma boa experiência.

- 4 agradeciam pelas mudanças que foram provocadas na paisagem urbana.

- 3 abordavam a relação do projeto com a mãe-terra/mãe-natureza.

- 2 mencionavam nomes de orixás.

- 2 diziam que aproveitariam a experiência em projetos futuros, um deles com crianças.

- 2 elogiavam o reaproveitamento dos materiais.

- 3 apontavam sobre as ideias debatidas no trabalho, sendo que um deles menciona o título do trabalho. Exemplo: Boa representação do nosso caos interno!

Agradeço a arte!; Tá tudo separado e interligado ao mesmo tempo! Uma Encruzilhada!.

- 9 tratavam exclusivamente da popular *hashtag* #elenão⁶¹ e derivações desta questão, sem mencionar objetivamente o trabalho.

- 22 traziam frases inspiracionais mas que não tratavam diretamente do trabalho. Exemplo: Viva sem arrependimentos!; Siga sempre sorrindo!; Sua felicidade é tudo!; Você é capaz!; A ciência nunca é um gasto!; etc.

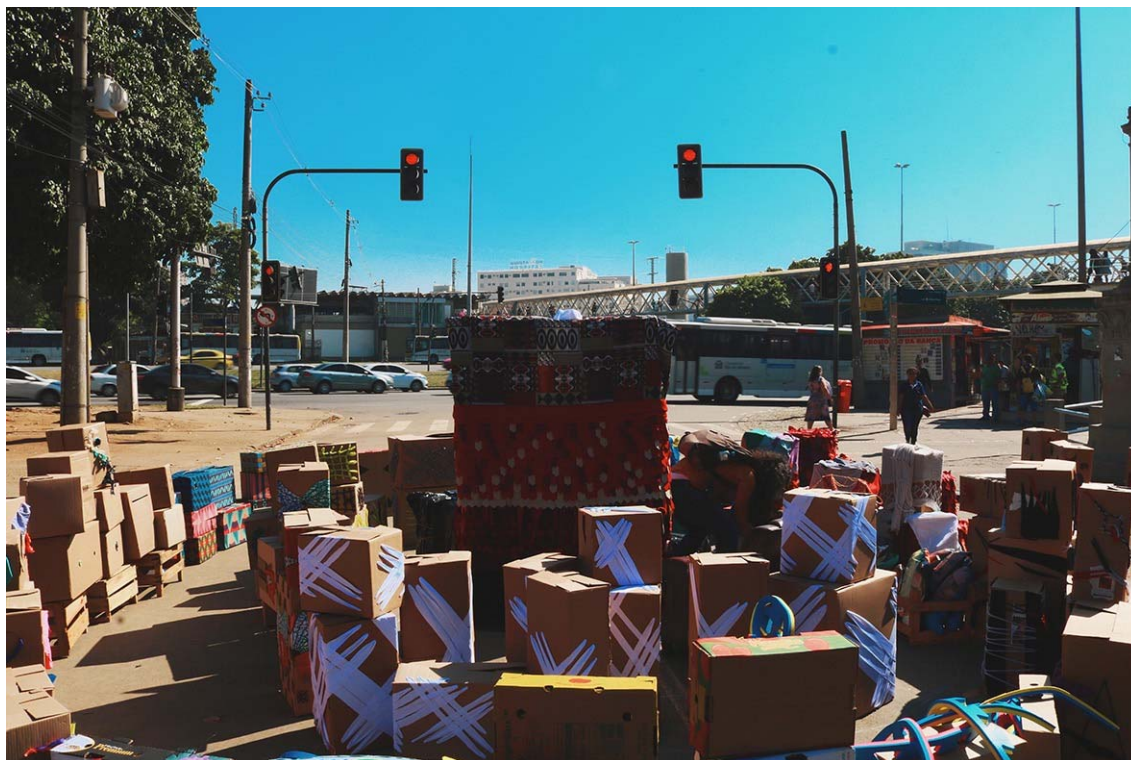
A aparição da deusa em seu microcosmo labiríntico nos remete à frase de Mia Couto, “quem vive num labirinto, tem fome de caminho” (COUTO, 2009:130). Procurando outros modos de habitar o território, criamos nosso próprio mundo para que nossa deusa o refletisse com perfeição, surgindo para nós como forma de acalanto, esperança e luta. Convidamos a todos para fazer parte dessa aparição, na certeza de que ela habita cada um de nós.

Figura 29 - Luísa Tavares e Mayara Sobreira, Encruzilhada, 2018

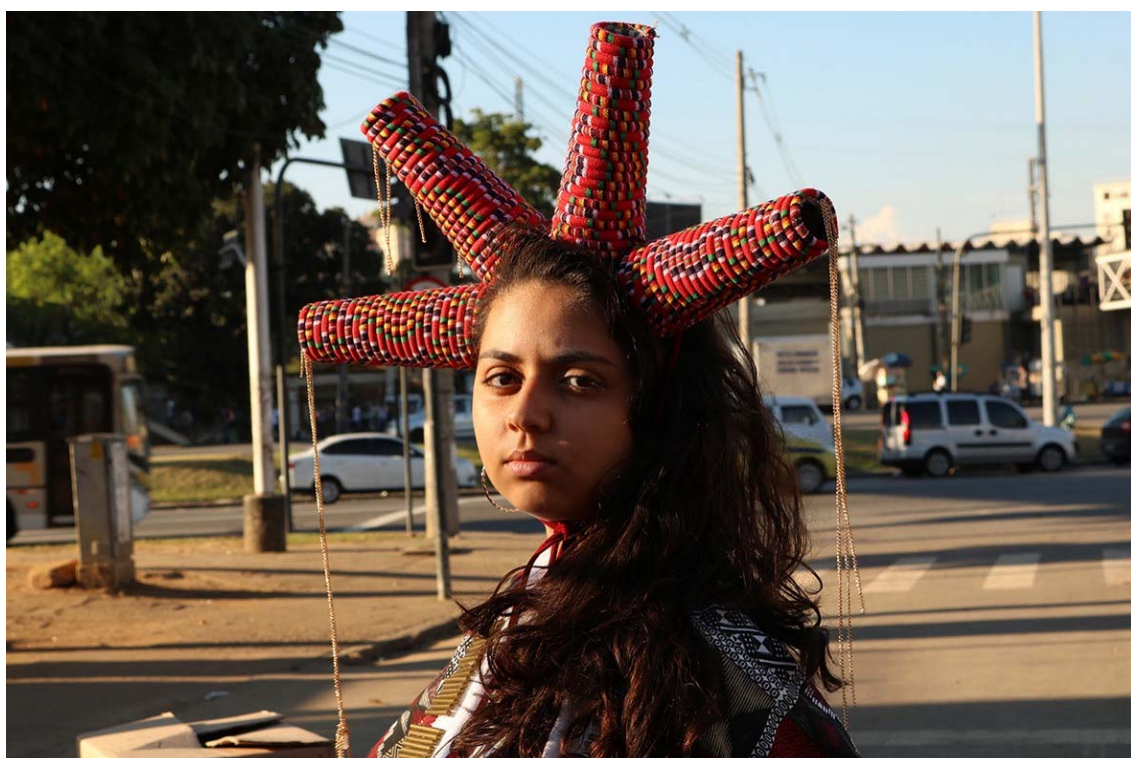


Legenda: Luísa Tavares e Mayara Sobreira, Encruzilhada, 2018

⁶¹ A *hashtag* #elenão foi usada na campanha eleitoral para presidente em 2018, contra o candidato que posteriormente foi eleito nesta eleição.



Legenda: Luísa Tavares e Mayara Sobreira, Encruzilhada, 2018



Legenda: Luísa Tavares e Mayara Sobreira, participantes na Encruzilhada, 2018



Legenda: Luísa Tavares e Mayara Sobreira, participantes na Encruzilhada, 2018



Legenda: Luísa Tavares e Mayara Sobreira, detalhes da Encruzilhada, 2018



Legenda: Luísa Tavares e Mayara Sobreira, desmonte da Encruzilhada, 2018

Fonte: O autor, 2018.

INDIFERENCIAÇÃO (UMA DESPEDIDA)

Agora, passados todos estes textos, após o mergulho pela camuflagem à procura de algo em comum que reverberasse em nós e nas obras em direção ao indiferenciado, podemos dizer que nos despedimos, rearrumando nossas singularidades, aptos a outras imersões como esta. O indiferenciado, almejado pelos processos de camuflagem, não é o caracterizado como um qualquer, como o banal, mas o que nos permite nos conectar com as coisas e os espaços, expandindo o corpo pelo esquecimento de um eu marcado e descontínuo.

Na citologia, as células que não passaram pelo processo de diferenciação são as células indiferenciadas, e por isso não possuem características específicas, mas carregam a potência de se transformar em qualquer célula do nosso corpo, são as responsáveis pelos processos de regeneração que somos capazes de realizar. O indiferenciado está presente por todo o texto, é como o lixo do Manoel de Barros ou da Cora Coralina que podem ser transformados em qualquer coisa, e também o heterogêneo perseguido por Bataille, que sem ter uma função específica é múltiplo, ou ainda as energias que foram transferidas das plantas para as paredes dos edifícios na obra de Ayrson Heráclito, ou mesmo nos rituais realizados por SaraElton Panamby. Ou seja, uma das principais qualidades do indiferenciado é a potência do vir a ser.

Ao nos remetermos à classificação celular, percebemos como as ciências naturais contribuíram para explicar os processos que envolviam a camuflagem, abarcando desde o modo como as morfologias animais se alinham aos territórios que habitam até os estudos para compreender as vantagens e desvantagens para os que possuem estas características. Perceber como a camuflagem não tem uma finalidade precisa, nos atentou para a aleatoriedade das mutações genéticas, permitindo configurar características sem propósito.

Segundo François Jacob (1988), faz parte da natureza utilizar seus próprios dejetos para se reconstruir, a este processo dá-se o nome de engenheiro, uma espécie de engenheiro inventor, que o tempo todo refaz seus órgãos a partir de restos de outros: “fabricar um pulmão com um pedaço de esôfago é muito semelhante a fazer uma saia com uma cortina da nossa avô” (JACOB, 1988, p. 74). Apesar de negar o antropomorfismo, ele percebe uma semelhança entre as atitudes

humanas e os processos da natureza, este refazer-se para se adaptar aos espaços que habita a partir do que está dado, a partir dos restos, abrindo a possibilidade de pensarmos outras significações para este ato, pensar através de suas relações com a arte.

A proposta do projeto de doutorado era responder as seguintes questões: é possível construir um conceito de camuflagem para o campo estético? O conceito de camuflagem pode contribuir para o campo estético? As perguntas foram respondidas ao longo da tese, talvez não de forma direta como eu almejava no início da pesquisa, mas através dos exemplos que materializavam as ideias da camuflagem de formas distintas. O conceito que está presente nas duas perguntas da tese foi remodelado logo no início para a reflexão sobre os trabalhos de arte por meio dos significados trazidos com a camuflagem. Aplicar a perspectiva da camuflagem ao interagir com as obras; cada território habitado pelas obras era revisitado para concebermos como se desenvolvia os processos de pertencimento entre o artista, ou os personagens, ou mesmo o espectador, e o espaço.

As obras eram micromundos capazes de redirecionar tanto o modo como percebemos o que o trabalho iluminava, quanto uma maneira de refletir sobre as relações que se transpõem da arte para a vida. Como o professor António Pedro Pita ensinou em suas aulas, a contemplação começa na obra e depois se dirige para a paisagem, pois com a obra ensaiamos um pouco as relações que queremos ter na vida, porque ao nos concentrarmos no objeto testamos uma abertura que pode ser redirecionada para o mundo.

Durante a tese rearticulamos os gestos de catar os restos da cidade e se construir a partir deles, de caminhar para esquecer, de deixar que as sobras atuem como adubo e a partir disto florescer árvore para se fundir com o cosmo. Quando você é feito de fragmentos, tem que esquecer cada parte para se tornar um.

A camuflagem pode estar presente quando queremos fazer parte de um grupo, quando almejamos uma integração com a natureza, ou até para nos sentirmos pertencente a um território, abdicando de suas características singulares para se associar ao todo. Também podemos utilizar a camuflagem como disfarce quando se pretende passar despercebido, camuflado na floresta para não se visto pelo inimigo, ou nas grandes cidades para não ser notado, ou ainda na fronteira para não ser detido, nivelando as características para não destoar.

Independentemente da finalidade, as duas não se excluem, elas fazem parte

da mesma lógica. No primeiro caso, ao se indiferenciar pelo desejo de pertencimento, você também estará passando despercebido, ainda que recepcionado no local que almeja por aqueles que enxergam o grupo sem fazer parte dele. No segundo, partimos de uma finalidade, de um objetivo, aquele mesmo que acreditávamos que existia para os animais ao terem as mesmas formas e cores que os territórios que habitam. Ao nos conectarmos com o ambiente, também estaremos vinculando em nós o território, mesmo que depois seja tirada a capa ao passar por inimigo, pois todos retiram a capa em algum momento já que a camuflagem é temporária, tanto para os animais como para os homens.

Após a camuflagem, saímos transformados, mas retendo em nós as nossas singularidades. O caminho irreversível para o indiferenciado é a morte, logo, qualquer que seja a finalidade ou mesmo sem um objetivo específico a ação será modificada, mas não a transformará por completo. As conexões que são realizadas estão para além de seus alvos, pois ao chegar no lugar indiferenciado, pode se expandir para qualquer direção.

Apesar de o trabalho apresentar as onze obras de forma autônoma, através dos nove textos, elas formam, em conjunto, as reverberações da palavra camuflagem. O trabalho foi gerado como uma plataforma, no qual sua leitura pode ser feita em qualquer ordem, pois as ideias estão vinculadas em rede. As conexões feitas entre os textos é o que os fortalece. Para tanto, partimos em uma jornada que, primeiro, se deteve na cidade, ao encontro do que ela oferece.

Fernando Codeço, eu e SaraElton Panamby estávamos investigando a malha urbana, tanto a procura das pessoas quanto de materialidades e vestígios esquecidos, buscando modos de levar todos estes dejetos da rua conosco. As formas periféricas de habitá-la continham distintas apropriações, e através da margem reconstruímos nossas presenças articuladas a estas vidas desviantes. Codeço realizou seu trabalho a partir das relações com as travestis e a garimpeira – tentando trajar suas peles, ele desvelou a cidade. Nas minhas peças, eu repetia a ação dos catadores a investigar como os materiais rearticulavam meu corpo, através deles construí instalações que jogavam com o público e o privado, a exterioridade e a intimidade. SaraElton Panamby recolheu as penas de urubus para renascer como pássaro, habitando ao mesmo tempo o lixo e a floresta.

Os alemães, os senegaleses e os baianos estiveram a mergulhar durante a tese. O mar é o território que, ao ser habitado, instiga a camuflagem, pois ao

estarmos submersos na água, a pele expande seu alcance gerando uma dimensão de pertencimento. Este espaço denso de conexão foi usado como símbolo para pensar a massa, a multidão, relacionando os embates de identidades nacionais que contrapunham Alemanha e Senegal. Já na Bahia, ele motivou novos usos para a cadeira, reelaborados a partir do mergulho na água.

Foi curioso o modo como o Senegal apareceu em duas obras e depois ainda na referência para o trabalho *Encruzilhada*, coincidência que está ligada a um programa de arte contemporânea a que a cidade de Dakar está vinculada. É muito interessante, e até contagiante, pensar como outros centros de arte vão se abrindo pelo mundo, fazendo com que pontos dissonantes sejam colocados em pauta.

A residência artística apareceu de forma evidente com a Residência Artística Móvel. De fato, das oito principais obras de artes (não realizadas por mim) relacionadas nesta tese, três foram concebidas em residências artísticas, financiadas ou não. Acabou se tornando crucial elencar este tipo de modo de habitar territórios que fecundam relações de camuflagem. Para que ela se realize é preciso também um investimento corporal, e é desta forma que se realiza o trabalho de Ayrson Heráclito e SaraEltonPanamby. Os corpos são plasticamente moldados para que, na sua relação com o indiferenciado, possam reverberar a cura, seja pautado por uma religião ou não, mas convicto da potencialidade da atuação estética.

A obra de Alberto Carneiro evidencia que o trabalho foi feito também em Portugal, durante o meu estágio de pesquisa no exterior que possibilitou uma imersão na tese e permitiu que eu conseguisse esboçar o seu formato. Durante este processo, Alberto Carneiro me interpelou, aparecendo em diversas situações e me mostrando como eu poderia articular seu trabalho à camuflagem através do seu simples gesto de se pôr nu diante da árvore. Este foi o primeiro texto da tese a ser escrito, isso é curioso pois é o único trabalho listado que não foi realizado no século XXI. Esta obra acaba por fazer uma espécie de ponte com o modo como os artistas contemporâneos do século XX pensaram e habitaram o espaço.

Já a *Encruzilhada* procura se articular com os preceitos de que para me camuflar preciso criar meu próprio ambiente, eu crio um espaço, uma cama, um banheiro, um labirinto, para depois me fundir com ele, e bem melhor se ele está em um cruzamento, pois dali posso tomar qualquer direção, posso sair desta experiência para tomar o mundo.

Ainda que a ordem não seja relevante, a partir do modo como estão

arrumadas as páginas que apresento aqui, podemos dizer que foi uma viagem que partiu das ruas do Rio de Janeiro, passou pelo mar de Senegal e de Berlim, em seguida veio o mar do Rio e da Bahia, e deste mar baiano, que apareceu duas vezes, voltamos novamente ao Senegal. Daí fomos para as florestas cariocas e, em seguida, para as florestas portuguesas, para novamente aportar na cidade do Rio de Janeiro. Em todos os trabalhos temos territórios que estão sendo habitados, lugares que foram escolhidos para a que a relação com os espaços pudesse ser vivida pela sua presença.

O próximo passo desta tese será a realização de uma exposição com as obras aqui selecionadas pois, afinal, o trabalho se configura como uma pesquisa curatorial ao selecionar peças que juntas criam uma narrativa capaz de gerar no espectador uma ideia de todo. Seria uma forma de tornar esta tese um espaço habitado para além das palavras, concebendo-a como um lugar para a interação e abrindo para a experiência estética. Visualizar todas as obras em um mesmo local surtirá um efeito para a sua apreciação que não foi concebido durante a pesquisa. Ao visitar a exposição, o espectador poderá construir suas próprias percepções sobre habitar territórios em busca do indiferenciado, utilizando a camuflagem como meio.

REFERÊNCIAS

- AGRA, Lucio. **Monstruivismo**: reta e curva das vanguardas. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2010.
- ALVIM, Mariana. Das peças indígenas a fósseis: os itens culturais brasileiros que estão ou correm risco de ir parar no exterior. **BBC**, São Paulo, 03 fev. 2018. BBC News Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42405892>. Acesso em: 18 ago. 2018. il. color.
- AMABIS, José Mariano. **Fundamentos da Biologia Moderna**: volume único. São Paulo: Moderna, 2006.
- AMBIENTE. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo351/ambiente>. Acesso em: 05 nov. 2018.
- ANTUNES, Leonor et al. **Livro para ler**: 10 anos de capacete. Rio de Janeiro: Associação Capacete, 2008.
- APOLLINAIRE, Guillaume. **O poeta assassinado**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- ARTSY. Apresenta obras de artes variadas. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/maimouna-guerresi-rhokaya>. Acesso em: 23 ago. 2018. il. color.
- BAIGES, Maite Méndez. **Camuflaje**. Madrid: Siruela, 2007.
- BAIGES, Maite Méndez. Vanguardias y camuflaje: □la guerra como campo de pruebas del arte moderno. **Contrastes**: Revista Internacional de Filosofía, Universidade de Málaga, v. 21, n. 3, p. 123-137, 2016.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- BARROS, Manoel de. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Disponível em: <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Jean%20baudrillard-1.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2018.

BEHRENS, Roy R.. **False Colors: Art, Design and Modern Camouflage**. Dysart: Bobolink Books, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas; v. 3)

BENJAMIN, Walter. **Libros de los pasajes**. Tradução de Luis Fernández Castañela, Isidro Herrera e Fernando Guerrero. Madri: Ediciones Akal, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, artes e política: ensaios sobre literatura e história da**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas; v. 1).

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind E.. **Formless: a user's guide**. Nova York: Zone Books, 1997.

BYRNE, David. **Diário de bicicleta**. Tradução de Otávio de Albuquerque e outros. Barueri: Manole, 2009. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3554338/mod_resource/content/1/Diarios%20De%20Bicicleta%20-%20David%20Byrne.pdf. Acesso em: 12 ago. 2018.

CAILLOIS, Roger. **Medusa y Cia.: pintura, camuflaje, disfraz y fascinacion en la naturaliza y el hombre**. Barcelona: Seix Barral, 1962.

CAILLOIS, Roger. **O mito e o homem**. Tradução de José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1980.

CAILLOIS, Roger. **The Edge of Surrealism**. Tradução de Claudine Frank e Camille Naish. Durbam e Londres: Duke University Press, 2003.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARNEIRO, Alberto. **Das notas para um diário e outros textos: antologia**. Org. Catarina Rosendo. Lisboa: Assíro & Alvim, 2007.

CARVALHO, Flávio de. **A moda e o novo homem: dialética da moda**. Org. Sérgio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Pedro Bernardo.

Lisboa: Edições 17, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

CNN. Ghosts, queens and selfies: Fantastical photography from LagosPhoto Festival. **CNN**, s/l, 04 nov. 2014. International Edition. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2014/11/04/world/gallery/lagosphoto-festival-2014/index.html>. Acesso em: 25 jun. 2018. il. color.

CODEÇO, Fernando. **Ciganinha, a mãe do garimpo: 2013 – 2016**. Disponível em: <https://fernandocodeco.wordpress.com/2017/02/15/venus-nos-espelhos/>. Acesso em: 12 fev. 2018. il. color.

CODEÇO, Fernando. **Olympias: 2013–2016**. Disponível em: <https://fernandocodeco.wordpress.com/2017/02/15/venus-nos-espelhos/>. Acesso em: 12 fev. 2018. il. color.

CODEÇO, Fernando. **Vênus nos Espelhos**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CORALINA, Cora. **Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha**. São Paulo: Global, 2013.

COUTO, M.. **E se Obama fosse africano? E outras interinvenções**. Porto: Editorial Caminho, 2009.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Fluir: una psicología de la felicidad**. Barcelona: Cairos, 1997.

CURTY, Raísa. **Residência Artística Móvel: vamos tomar o céu inteiro por teto, o mundo é todo meu, é todo seu**. 2016. 60 f. Monografia (Especialização em Pintura) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: https://issuu.com/raisacurty/docs/projeto_residencia_artistica_mo?utm_source=conversion_success&utm_campaign=Transactional&utm_medium=email. Acesso em: 12 ago. 2018.

DAKAR/BERLIM. Institute for Foreign Cultural Relations (ifa). Stuttgart: Steidl, 2012.

DALCOL, Francisco. Residência artística e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 24., 2015, Santa Maria. **Anais...** . Santa Maria: 2015. p. 3179-3194. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s7/francisco_dalcol.pdf. Acesso em: 12 ago. 2018.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. Tradução de Vítor Guerreiro. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.

DAVID, Catherine. Hélio Oiticica: Experimento Brasil. In: AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimto**: arte contemporânea [catálogo de exposição]. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 1997. v. 5.

DICIONÁRIO AURÉLIO. 2018. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 21 nov. 2018.

DICIONÁRIO HOUAISS da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

DIFICILMENTE o que habita perto da origem abandona o lugar. Direção de Olga Ramos e Catarina Rosendo. Lisboa: Laranja Azul, 2008. 1 DVD (48m).

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DULCINEIA CATADORA. Página em rede social. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Dulcineia-Catadora-374496155931841/photos/?ref=page_internal. Acesso em: 25 ago. 2018. il. color.

EIGENHEER, Emílio Maciel. **Lixo, Vanitas e Morte**. Niterói: UFF, 2003.

ELOÍSA CARTONERA. Disponível em: www.eloisacartonera.com.ar. Acesso em: 14 jul. 2016.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

FERREIRA, Ayrson Heráclito. **Carne, 2006**. Disponível em: <http://ayrsonheraclito.blogspot.com>. Acesso em: 12 ago. 2018.

FERREIRA, Ayrson Heráclito. **O Sacudimento**: a reunião das Margens Atlânticas, 2015. Disponível em: https://inresidence.videobrasil.org.br/2015/08/24/os-sacudimentos-a-reuniao-das-margens-atlanticas-projeto-finalizado-durante-o-premio-de-residencia-sesc_videobrasil-na-raw-material-company-dacar-senegal/. Acesso em: 12 ago. 2018.

FONTDEVILA, Oriol. **Art and Conflict**: a survey at the battlefield. In: Cumma Papers #17. Helsinki: Aalto University, 2015. Disponível em: <http://oriolfontdevila.net/art-and-conflict-a-survey-at-the-battelfield/>. Acesso em: 10 jan. 2017.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. Tradução de Alexandre Sá. In: _____. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. Londres: The Mit Press, 1996. Disponível em: <https://edoc.site/hal-foster-o-artista-enquanto-etnografo-5-pdf-free.html>. Acesso em: 05 nov. 2018.

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu**. Tradução de Renato Zwick. São Paulo: L&PM Pocket, 2003.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES. Disponível em: <https://www.serralves.pt/pt/a-colecao/obras-por-colecao/?l=C&col=SC&cat=>. Acesso em: 01 nov. 2018. il. color.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas**, São Paulo, v.16, p. 67-86, 1993. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/index.php/perspectivas/article/viewFile/771/632>. Acesso em: 20 nov. 2018.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

GILPIN, William. **Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape**. London: R. Blamire, 1792. Disponível em: <https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/14690/1/fulltext.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2018.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2016.

IN RESIDENCE. Apresenta experiências de artistas residentes pela Associação Cultural Videobrasil. Disponível em: https://inresidence.videobrasil.org.br/2015/08/24/os-sacudimentos-a-reuniao-das-margens-atlanticas-projeto-finalizado-durante-o-premio-de-residencia-sesc_videobrasil-na-raw-material-company-dacar-senegal/. Acesso em: 18 ago. 2018. il. color.

JACOB, François. **O jogo dos possíveis: ensaio sobre a diversidade do mundo vivo**. Tradução de Luís J. Archer. Lisboa: Gradiva, 1988.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). Corpografias urbanas. Arquitextos, São Paulo, ano 08, n. 093.07, **Vitruvius**, fev. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 12 nov. 2018.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 1993.

KAFKA, Franz. **O veredicto / Na colônia penal**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KALEIDOSCOPE: Contemporary art from EU member states. Dublin: Government

of Ireland, 2013. Disponível em
[http://www.opw.ie/en/media/Kaleidoscope%20Catalogue %20Web%20 Version.pdf](http://www.opw.ie/en/media/Kaleidoscope%20Catalogue%20Web%20Version.pdf).
 Acesso em: 10 jan. 2017. il. color.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro. **Revista Artes e Ensaio do Programa de Pós-Graduação em Artes** – EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, ano 15, n. 17, 2008.

LAGEIRA, Jacinto. Uma experiência peculiar. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em:
<http://www.seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/viewFile/22051/12807>. Acesso em: 12 ago. 2018.

LEACH, Neil. **Camouflage**. Cambridge: The MIT Press, 2006.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-moderna. Tradução de Marcus de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à História da Filosofia**: dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. Tradução de Alfredo Margarido e Daniel Gonçalves. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005/1851.

MENQ, Willian. **Urubus do Brasil, 2014**. Disponível em:
<http://www.avesderapinabrasil.com/materias/urubusbrasileiros.htm>. Acesso em: 07 nov. 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MESQUITA, Cristiane. **Políticas do vestir**: recortes em viés. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MINISTÉRIO FEDERAL PELA COOPERAÇÃO ECONÔMICA E DESENVOLVIMENTO NA ALEMANHA. **The Senegalese Diaspora in Germany: Its Contribution to Development in Senegal**. Eschborn: GTZ, 2007. Disponível em:
<https://www.giz.de/fachexpertise/downloads/giz2007-en-senega lese-diaspora.pdf>.
 Acesso em: 10 jan. 2017.

MOTT, Luiz. Tortura de escravos e heresias na casa da torre. In: _____. **Bahia: inquisição e sociedade** [online]. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 65-100. Disponível em:
https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1028/1/BAHIA_Inquisi%C3%A7%C3%A3oes ociedade.pdf. Acesso em: 12 nov. 2018.

MOUFFEE, Chantal; DEUTSCHE, Rosalyn; JOSEPH, Branden W.; KEENAN, Thomas. Every Form of Art Has a Political Dimension. **Grey Room**, n. 2, (Winter,

2001). Cambridge: The MIT Press, 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1262544>. Acesso em: 10 jan. 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. Anaximandro de Mileto: Crítica Moderna. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: **Os Pré-Socráticos**: vida e obra. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996. Disponível em: http://files.filosofia-com0.webnode.com/20000000190f1191ea9/_Colecao_Os_Pensadores__Vol_01.pdf. Acesso em: 12 ago. 2018.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. Norberto Nicola. In: _____. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20402/norberto-nicola>. Acesso em: 10 nov. 2018.

ORIGEM DA PALAVRA. 2018. Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

ORTEGA Y GASSET, José. **A Rebelião das Massas**. Tradução de Herrera Filho. [S.l.]: Ridendo Castigat Moraes, 2005. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/ortega.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2018.

PACKER, Amilcar. Resiliências Artísticas. In: VASCONCELOS, Ana; BEZERRA, André (org.). **Mapeamento de Residências Artísticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2014. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/residenciasartisticas/wpcontent/uploads/2014/07/miolo+cap-a-livro-res-artisticas-FINAL_baixa-res.pdf. Acesso em: 12 ago. 2014.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele**: a arquitetura e os sentidos. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PANAMBY, SaraElton. **O corpo-limite**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

PANAMBY, SaraElton. Corpolimite: Estados insistentes de desterritorialização das matérias. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 22, 2013B, Belém. **Anais...** . Belém: [s.n.], 2013.

PANAMBY, SaraElton. **Perenidades, porosidades e penetrações**: [trans]versalidades pela carne Pedregulhos pornográficos e ajuntamentos gózmicos para pesar: eu não sabia que sangrava até o dia em que jorrei. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

PELÚCIO, Larissa M. Travestis, a (re)construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo. **Revista Antropológicas**, ano 8, volume 15(1), 2004.

PIRES, Ericson. **Cidade Ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

PITA, António Pedro. **O Poético e os Saberes**. Oficina do CES: Coimbra, 1991.

PITA, António Pedro. Presença, Representação e Sentimentos: Configuração da experiência segundo Mikel Dufrenne. **Revista Filosófica de Coimbra**, n. 7, v. 4, 1995.

POE, Edgar Allan. **Obras Completas**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO. Núcleo De Estudos Em Arte, Mídia e Política. Apresenta programação do História, Política e Imagem Dialética, 2015. Disponível em: <http://www.pucsp.br/neamp/eventos/historia-politica-e-imagem-dialetica.html>. Acesso em: 13 mar. 2018. il. color.

PRADO, Marcos. **Jardim Gramacho**. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

PRANDI, Reginaldo. **Os orixás e a natureza**. Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.uniaoestrelaguia.com.br/textos/natureza.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2018.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: PUC/SP, 2002; São Paulo: Ed. Sulina, 2010.

PRECIOSA, Rosane. **Produção estética**: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**. São Paulo: Ed. Sulina, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA MÓVEL. Disponível em: <https://www.facebook.com/residenciamovel/>. Acesso em: 12 ago. 2018.

RESTANY, Pierre. **Hundertwasser**: the painter-king with the five skins. Cologne: Tachen, 2003.

RICHARD, Nelly. Lo político en el arte: arte, política e instituciones. **E-Misférica**, n. 6.2, Instituto Hemisférico de Performance e Política. New York: New York University, 2009. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-62/richard>. Acesso em: 10 jan. 2017.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROLNIK, Suely. **“Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma**. São Paulo: PUC-SP, 2003. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/fale_comele.pdf. Acesso em: 17 jan. 2017.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. São Paulo: PUC-SP, 2006.

Disponível em:

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2017.

ROSENDO, Catarina. **Alberto Carneiro: os primeiros anos (1963-1975)**. Lisboa: Colibri, 2007.

SALGADO, Cristina. **Texto de apresentação da exposição Antígona e a outra coisa**. Rio de Janeiro: Graphos, 2015.

SANTOS, Rosalira de O.; GONÇALVES, Antonio G. B. A natureza e seus significados entre adeptos das religiões afro-brasileiras. **Revista Brasileira de História das Religiões**, Maringá, v. 3, n. 9, jan. 2011. Disponível em:

<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf8/ST12/002%20-%20Rosalira%20Oliveira%20dos%20Santos%20e%20Antonio%20Giovanni%20Boae.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2018.

SIMMEL, George. **Filosofia da Moda**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2014.

SÓ dez por cento é mentira. Direção de Pedro Cezar. Brasil, 2008, 82 min.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VG4P_mWWAI0&t=318s. Acesso em: 30 out. 2018.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memórias, dor**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

TALA, Alexia. **Mobilidade e práticas artísticas na arte contemporânea: o artista como um coletor de experiências**. In: Bial do Mercosul: ensaios de geopoética, 8., 2011. [catálogo de exposição]. Porto Alegre: Fundação Bial do Mercosul, 2011. p. 292-298.

TESSLER, Elida Starosta. O museu é o mundo: arte e vida cotidiana na experiência de Hélio Oiticica. **Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 4, n. 7, abr. 2012.

Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27513/16067>. Acesso em: 10 nov. 2018.

VIRNO, Paolo. **Gramática de Multidão: por uma análise das formas de vida contemporânea**. Tradução de Leonardo Retamoso Palma. Santa Maria, 2003.

Disponível em: http://vocabpol.cristinaribas.org/wp-content/uploads/2014/04/Virno_Gramatica.pdf. Acesso em: 12 ago. 2018.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WULF, Christoph. Aprendizagem cultural e mimese: jogos, rituais e gestos. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 66, p. 553-568, set. 2016.
Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v21n66/1413-2478-rbedu-21-66-0553.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2018.