



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ALINE MOURÃO DE ALBUQUERQUE

ORNAMENTO AVENTURA ERRANTE

FORTALEZA

2016

ALINE MOURÃO DE ALBUQUERQUE

ORNAMENTO AVENTURA ERRANTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Deisimer Gorczewski.

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A298o Albuquerque, Aline Mourão de.
Ornamento Aventura Errante / Aline Mourão de Albuquerque. – 2016.
217 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2016.
Orientação: Prof. Dr. Deisimer Gorczewski.

1. Ornamento. 2. Artesanato. 3. Subjetividade. 4. Cotidiano. 5. Política. I. Título.

CDD 700

ALINE MOURÃO DE ALBUQUERQUE

ORNAMENTO AVENTURA ERRANTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovada em: 18/02/2016.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Deisimer Gorczewski (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Jorge Menna Barreto
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Prof. Dr. Moacir dos Anjos
Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) / Universidade Federal do Ceará (UFC)

A meu pai.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que amo e admiro, Leiby e Diá, por tudo.

Aos meus filhos João Pedro e Rudá, pelo amor nosso de cada dia.

Às minhas irmãs, Cinthia e Ariane, pela sorte que tenho em tê-las desde sempre.

Aos meus cunhados, André Crespo e Marcelo Saula, por fazê-las felizes.

À minha orientadora, Deisimer Gorczewski, por termos caminhado juntas, pela confiança e incentivo à experimentação e afecção como metodologia de pesquisa em artes.

Aos meus sobrinhos Martin, Luiz, Leo, Cecília e Benício, pelas futuras aventuras.

À Márcia e Mônica Mourão, por serem incríveis.

À minha outra mãe, Valda, às minhas outras irmãs, Lara e Natacha, pelo amor rizomático.

À Meire, pela ajuda imprescindível.

A Jorge Menna Barreto e Moacir dos Anjos, pela disponibilidade, pelo olhar e pela oportunidade de “abrir a exposição” ao lado de vocês.

Aos amigos tão distantes e tão próximos, Fabiano e Isa, Fernanda Giulietti, Felipe Espíndola, Daniel R.N.Lopes, Bianca Morganti, Flávia Perry, Claudicélio Rodrigues, Joacy Pinheiro, Núbia Agustinha.

Aos companheiros da Pesquisa IntenCidades, Amanda Nogueira, Sabrina Araújo, João Miguel Lima, Deisimer Gorczewski, Rafaella Kalafa, Fernanda Meireles, Ceci Shiki, Cecília Andrade e Raísa Cristina, por nos constituirmos em constelação.

Aos vizinhos, especialmente Seu Antônio e Anna Karina, por abrirem o portão e o coração.

À FUNCAP, pela concessão de bolsa de estudos.

Agradeço especialmente a meu velho companheiro de aventuras, Marcelo Magalhães, por seguirmos juntos reinventando nosso amor.

Não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc. (HÉLIO OITICICA).

RESUMO

O ornamento pode ser compreendido como a marca de um gesto, em que é possível supor a presença do trabalho manual e do pensamento, aproximando-se, portanto, do conceito de artefato, em que as qualidades estéticas e funcionais se encontram indissociáveis. A partir dessa ideia, é possível despi-lo da capa de acúmulo, excesso e frivolidade com o qual foi recoberto pela história da arte ocidental “oficial”, em nome do progresso, e conferir potência política à subjetividade de sua estética não representativa. Essa pesquisa propõe um olhar multifocal para o ornamento, como uma espécie de dispositivo capaz de agenciar a dimensão íntima do gesto criativo e as inúmeras possibilidades de dar-lhe visibilidade, especialmente com a fotografia e o espaço urbano, intervindo de modo sutil na superfície das cidades e na vida das pessoas.

Palavras-chave: ornamento; artesanato; subjetividade; cotidiano; política.

ABSTRACT

An adornment can be understood as the trace of a gesture, in which it is possible to sense the presence of both the manual work and the thought process, bringing it close to the concept of artifact, in which the aesthetic and functional qualities are inseparable. Taking this idea as a starting point, it is possible to free it from the stigma of accumulation, excess and frivolity placed upon it by the “official” history of Western art in the name of progress, therefore imparting political potency to the subjectivity of its non-representative aesthetics. This project proposes a multifocal approach to the adornment as a type of device capable of giving agency to an intimate dimension of the creative gesture and to the countless possibilities of making it visible, especially through photography and on urban spaces, subtly intervening with the surfaces of the cities and with people's lives.

Keywords: adornment; artifact; subjectivity; routine; politic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Figura 1	15
Figura 2	– Figura 2	16
Figura 3	– Diagrama 1	19
Figura 4	– Diagrama 2	20
Figura 5	– Figura 5	22
Figura 6	– Ao redor.....	26
Figura 7	– Figura 7	27
Figura 8	– Delimitação geográfica do bairro Vicente Pinzón	29
Figura 9	– Fotografia Coletivo Nigéria	31
Figura 10	– Rua vazia, cidade dodói.....	33
Figura 11	– Da primeira vez que fui ao muro.....	35
Figura 12	– Entram os violinos.....	39
Figura 13	– Figura 13.....	41
Figura 14	– Endlesswork.....	42
Figura 15	– Endlesswork	43
Figura 16	– Figura 16	44
Figura 17	– Metaesquemas – 1957-58 – arranjados em série	49
Figura 18	– Metaesquema	49
Figura 19	– Trabalhos de Daniel Buren	50
Figura 20	– Metaesquemas	51
Figura 21	– Figura 21	53
Figura 22	– Desenho de Hundertwasser	55
Figura 23	– Figura 23	56
Figura 24	– MARCA 1 – O sertão, a teima	59

Figura 25	– Figura 25	61
Figura 26	– MARCA 2 – A morte do pai.....	61
Figura 27	– Figura 27	65
Figura 28	– MARCA 3 – As jornadas de junho de 2013.....	65
Figura 29	– Figura 29	68
Figura 30	– Figura 30	68
Figura 31	– O ornamento implicado: a potência do sutil.....	69
Figura 32	– Figura 32	73
Figura 33	– Figura 33	73
Figura 34	– Figura 34	74
Figura 35	– Cartaz confeccionado pelo <i>Atelier Populaire des Beaux Arts</i> – Paris / maio 1968	74
Figura 36	– Figura 36	77
Figura 37	– Figura 37	82
Figura 38	– Perdinhopredição.....	83
Figura 39	– Predinhopredição 2	84
Figura 40	– <i>Midway: Message from the Gyre</i> – Chris Jordan - 2009	87
Figura 41	– Ocupar	89
Figura 42	– Ocupar 2	91
Figura 43	– A paisagem e a missanga.....	92
Figura 44	– Figura 44	94
Figura 45	– Basquianas	98
Figura 46	– BASQUIANAS Nº 1 – caixas de papelão	100
Figura 47	– Figura 47	102
Figura 48	– Basquianas 2	103
Figura 49	– Figura 49	104

Figura 50	– Figura 50	105
Figura 51	– Figura 51	106
Figura 52	– Figura 52	107
Figura 53	– Figura 53	107
Figura 54	– Figura 54.....	108
Figura 55	– Figura 55	109
Figura 56	– Foto de Marcos Pardana	110
Figura 57	– Figura 57	111
Figura 58	– Figura 58	112
Figura 59	– Percursos 1	118
Figura 60	– Percursos 2	118
Figura 61	– Figura 61	121
Figura 62	– Figura 62	123
Figura 63	– Figura 63	127
Figura 64	– Figura 64	128
Figura 65	– Figura 65.....	129
Figura 66	– Figura 66.....	130
Figura 67	– Figura 67.....	131
Figura 68	– Figura 68.....	132
Figura 69	– Figura 69.....	134
Figura 70	– Figura 70.....	135
Figura 71	– Figura 71.....	136
Figura 72	– Figura 72.....	137
Figura 73	– Figura 73.....	138
Figura 74	– Figura 74.....	139

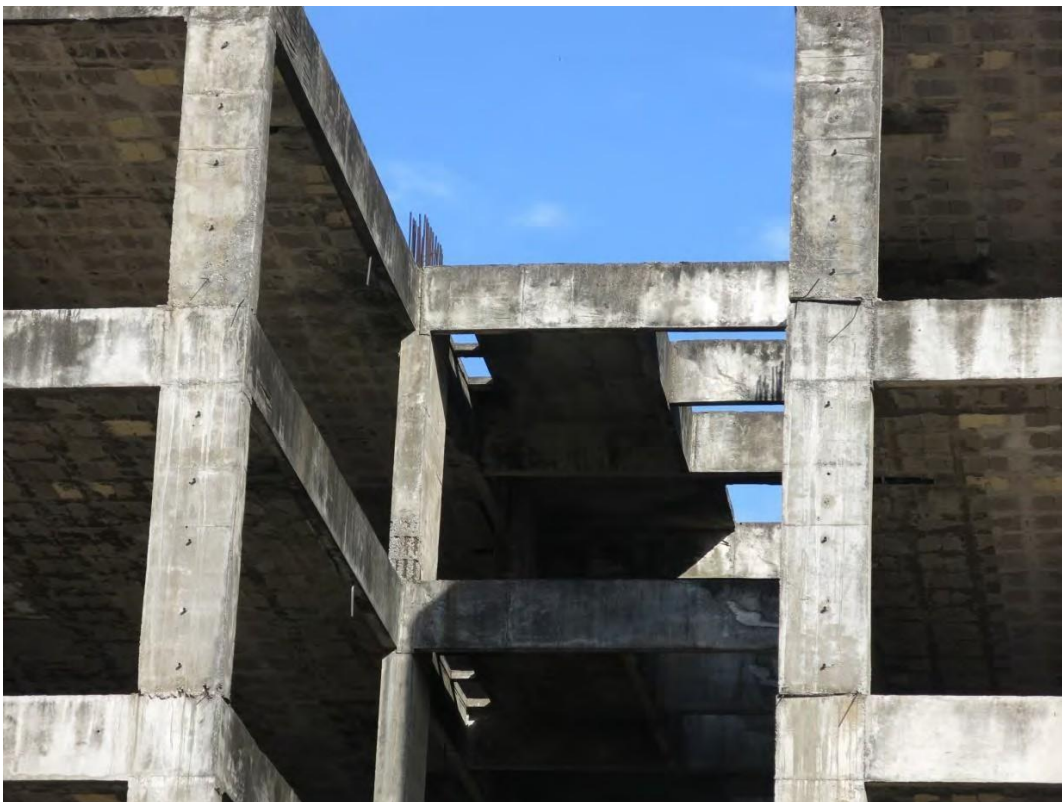
Figura 75	– Figura 75.....	140
Figura 76	– Figura 76.....	141
Figura 77	– Figura 77.....	142
Figura 78	– Figura 78.....	143
Figura 79	– Microconversações	148
Figura 80	– Figura 80.....	149
Figura 81	– Figura 81.....	150
Figura 82	– Figura 82.....	151
Figura 83	– Figura 83.....	152
Figura 84	– Figura 84.....	153
Figura 85	– Figura 85.....	154
Figura 86	– Figura 86.....	155
Figura 87	– Figura 87.....	156
Figura 88	– Figura 88.....	157
Figura 89	– Figura 89	158
Figura 90	– Figura 90 (série)	159
Figura 91	– Figura 91.....	167
Figura 92	– Figura 92.....	170
Figura 93	– Figura 93 (série)	173
Figura 94	– Figura 94 (série)	173
Figura 95	– Figura 95.....	176
Figura 96	– Figura 96.....	177
Figura 97	– Figura 97 (série)	178
Figura 98	– O manto Tupinambá eu e Lygia Pape batendo papo	192
Figura 99	– Só a luta muda a vida	193

Figura 100 – Figura 100 (série)	194
Figura 101 – Figura 101.....	198
Figura 102 – Figura 102.....	200
Figura 103 – Figura 103 (série)	201
Figura 104 – Figura 104 (série)	209
Figura 105 – Série <i>trou blue</i>	213

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
	Convite à ventura	15
2	DESENVOLVIMENTO – PARA LER ANTES DE PARTIR.....	26
2.1	Ao redor	26
2.2	Endlesswork	42
2.3	O ornamento implicado: a potência do sutil	69
2.4	O caminho se faz ao cainhar	74
2.5	Predinhopredião	84
2.6	A miçanga e a paisagem	93
2.7	Basquianas	99
	REFERÊNCIAS	114
	APÊNDICE A - PERCURSOS	118

Figura 1 – Figura 1



Fonte: Arquivo pessoal.

Ornamento aventura errante

“A arte lembra-nos aqueles estados de vigor animal: é de uma parte o excedente e transbordamento de uma constituição que floresce, que extravasa no mundo das imagens e dos desejos; por outro lado, a excitação das funções animais pelas imagens e pelos desejos da vida intensificada – é um acréscimo do sentimento da vida, um estimulante para a vida.” (NIETZSCHE, "Vontade de Potência")

Figura 2 – Figura 2



Fonte: Arquivo pessoal.

O processo dessa pesquisa não se encerra ao concluir essa dissertação. Ao contrário, é apenas a partida para a aventura que é compreender a vida como obra de arte. *As proposições nascem delas mesmas e de outras*¹ — diz Hélio Oiticica (que a partir daqui chamarei HO); no entanto, é necessário inscrevê-lo no intervalo de tempo de pouco mais de dois anos, no qual vem se constituindo.

O projeto nasce de inquietações urgentes, incômodos e comodismos, curiosidades plásticas recorrentes, desejos pessoais, em consonância com acontecimentos do mundo, também urgentes, a noção de sincronicidade permeia todo o trabalho. Percebo que a partir da necessidade de atribuir-lhe uma forma acadêmica narrativa dou continuidade ao processo de invenção. Na entropia (auto)narrativa sigo na aventura.

¹ Citações em itálico.

É imprescindível demarcar o período no qual ela se insere, pois nasce com as *jornadas de junho* de 2013 e, por uma necessidade formal, se encerra com *primavera das mulheres* em outubro de 2015. Dois anos em que presenciamos acontecimentos marcantes, infelizmente, a maioria deles, tristemente marcantes: violência institucionalizada contra negros e povos indígenas no Brasil; violência contra professores e estudantes na luta pela reivindicação de direitos; danos ambientais irreversíveis com o rompimento das barragens da mineradora Samarco, que condenou à morte o Rio Doce, dezenas de pessoas e milhares de animais em Minas Gerais; absurda crise migratória na Europa, atentados terroristas, bombardeamentos, e as infinitas desgraças que acometem individualmente mulheres e homens sob o regime capitalista e neoliberal. *É em intensidade que é preciso interpretar tudo*, diz Deleuze em *Anti-Édipo*, frase que Eduardo Viveiros de Castro (2015) escolhe para epígrafe de seu livro *Metafísica Canibais*. Portanto cada um e todos esses fatos são a urdidura da teia na qual é tecida essa pesquisa que compreende arte = vida.

O dia em que descii os treze andares que me separam da rua era 28 de maio de 2013. Esse gesto é uma marca seminal dessa pesquisa. O dia que determinei ser um fim ou uma pausa, desse processo, foi 28 de outubro de 2015, dia para o qual foi inicialmente marcado o protesto contra o Projeto de Lei 5069/13, que representa um retrocesso na luta das mulheres por igualdade de direitos, e que vem reinventando a força dos movimentos feministas².

Marquei a data em consonância com outras cidades do Brasil, que articulavam protestos para esse mesmo dia. Não pude deixar de fazer um chamamento nas redes sociais para que pudéssemos unir as vozes. Muito rapidamente, duas mil pessoas se disseram interessadas; antes do ato, recebi um telefonema para participar de reunião com coletivos feministas da capital, e assim compusemos o ato que acabou por mobilizar aproximadamente mil pessoas na Praça do Ferreira, no centro de Fortaleza. Se coloco isso aqui, é por entender que minha disposição para a arte, a partir do momento que resolvi assumi-la como modo de vida, é também uma disposição para a política. Considero essa experiência muito

² O Projeto de Lei 5069/13, de autoria do deputado Eduardo Cunha, propõe que as mulheres vítimas de violência sexual devam primeiramente apresentar queixa na delegacia somente depois de passarem por exame de corpo de delito; essas mulheres poderiam ser encaminhadas para receberem atendimento médico pelo Sistema Único de Saúde, onde não poderiam receber contraceptivos que evitassem de engravidar da violência sofrida.

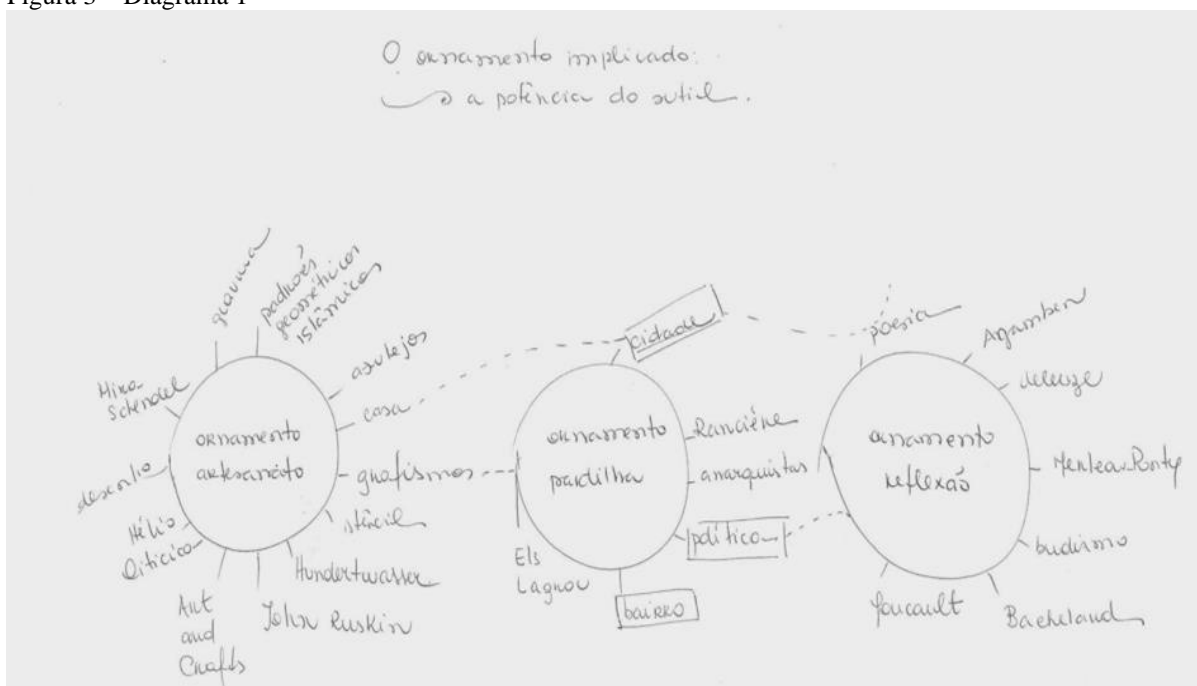
importante, por marcar o “fim” da pesquisa com a mesma potência do começo, em junho de 2013.

Tomei a sincronia das datas como detalhe importante, como um sinal, ou marca. Andava aflita por não saber como delimitar um território narrativo e visual para o trabalho, gaguejava textos que teriam que dar conta de tudo o que aconteceu nesse período, queria que os conceitos se encaixassem perfeitamente às experiências, era necessário transformar toda a vastidão desse processo ainda em andamento em uma dissertação. Quando, ao organizar as imagens, descobri que o dia do início (28) coincidiu com o dia do final (28), foi como se um diagrama brotasse do pensamento, me auxiliando a perceber o todo, as partes, o ciclo, o movimento. O tipo de pesquisa que aqui proponho, é aquele que entende arte = vida, portanto, os pequenos como os grandes acontecimentos fazem muito sentido. Sobre a potencialidade dos diagramas, Deleuze dirá:

Todo diagrama é uma multiplicidade espaço-temporal. Instável ou flutuante, tomando matérias e funções para constituir mutações. Não funciona para representar um mundo pré-existente. Opera desfazendo realidades e significações dadas, constituindo conjunturas inesperadas e contínuos improváveis (DELEUZE, 2002, p. 108).

A mesma sensação de aflição e gagueira, para determinar o fim do processo, senti também no início, quando escrevi o projeto para a seleção do mestrado. Se no fim eu me perguntava como caberia toda a experiência num texto dissertativo, no início eu me perguntava como caberia todo o desejo de vida e arte num projeto de mestrado? A mesma sensação que tive quando me dei conta da natureza cíclica do processo foi a que tive no início, quando consegui formular esse diagrama. O projeto de pesquisa nasceu com o nome *O ornamento implicado: a potência do sutil*.

Figura 3 – Diagrama 1



Fonte: Arquivo pessoal.

No decorrer do curso, o contato com teorias como a fenomenologia da percepção, as teorias pós-estruturalistas, e descoloniais, os estudos sobre a produção de subjetividades, as filosofias da diferença e, especialmente, os escritos de Hélio Oiticica, me sugeriram ver o mundo de outra forma. O ornamento assume outros modos de manifestar-se, surgem as miçangas, os tecidos, as coias mesmas. O processo dessa pesquisa pode resumir-se a verde outra forma, é o que chamarei de *outrolhar* — pode-se *outrolhar* um canto de muro, pode-se *outrolhar* a política. Dos fundamentos teóricos, deleuzeanos ou não, para a vida (porque como dizem não adianta ter doutorado e não dar bom dia ao porteiro). Não adianta falar de filosofia da diferença e continuar com o *mesmolhar* para tudo. Sempre procurei, nesse percurso, operar com os conceitos, incorporá-los às ações. A partir de então, o projeto se chamaria *O ornamento é uma aventura errante*.

Figura 4 – Diagrama 2



Fonte: Arquivo pessoal

O que mudou de um diagrama para o outro foi a percepção da simultaneidade de tudo. Nessa mudança de perspectiva estão implícitas muitas leituras fundamentais para o processo da pesquisa que inventa o próprio objeto no fluxo dos dias. No primeiro momento, o ornamento é compreendido em três categorias circulares, delimitadas, das quais ramificam-se e entrelaçam-se interesses comuns, representa o *mesmolhar*, um modo de ver que encaixa coisas em ideias. No segundo momento, o ornamento existe em meio a um emaranhado de sentidos que se entrelaçam, platôs, labirintos, rizoma.

Fato é que a pesquisa se desenvolve sob o signo do protesto, do desejo de estar na rua, de entregar o corpo à luta — o protesto é, portanto o ruído por trás de todo pensamento e toda imagem aqui produzida, mas posso dizer que penso no protesto também como modo distinto de intervir, fazer pensar, potencializando encontros diversos, laços, em busca de outros afetos necessários e urgentes. Uma das primeiras formulações à qual me “afeiçoei” foi a ideia de que **reaver a cidade é reaver a política**. A partir daí, restava escolher minhas armas; o campo de batalha, o território a ser ocupado, seria desde o início o bairro, devido ao fato de estar a financiar um imóvel ali, de questionar profundamente a condição de proprietária, e

do desejo de comprometimento com o entorno. Escolhi uma arma “de mulher”, o ornamento, pois ao pesquisar sobre tear, fiar, coser, escrever — atividades que considero análogas às que realizo com o ornamento na rua —, entendi que elas podem ser percebidas como exercícios de uma espécie de guerrilha sensível. Ancestralmente realizados por mulheres, mas não só, os trabalhos manuais são como uma dança que se cristalizou, um gesto|objeto que encerra em suas formas, desejo e pensamentos manufaturados, *obgesto*, escrita invenção. Sei que corro riscos ao fazer afirmações como essa, de que o ornamento é uma espécie de guerrilha sensível, mas se o que aqui proponho é uma aventura, o risco está implicado, como o ornamento. Essa introdução pretende apresentar a pesquisa a partir de sugestões de visualidades possíveis que, durante o processo, foram se transformando também. Se hoje penso que a pesquisa explodiu em multiplicidade fractal, o caminho que me trouxe aqui pode ser um prévio roteiro para a aventura que desejo partilhar.

O título afirma que o ornamento é uma aventura, o que sugere deslocamento no espaço, e emoção. O ornamento é uma aventura em sua própria forma, em sua própria constituição plástica, e uma aventura ao redor, uma aventura que se constitui com o mundo³. Nesse constituir-se com o mundo situa-se a potência política do ornamento.

O ornamento é colocado hoje como atividade étnica e minuciosa, desenvolve-se como transmissão de sensações íntimas, como linguagem subjetiva e como transmissão de sonhos, apreensão e mitos. O ornamento é pintura, um fluxo sem início e sem fim na história, que transmite com seus estilemas a inexaurível grafia, a vibração perspicaz das mentes humanas. Os ornamentos são como peixes no mar, existem mesmo que não sejam vistos (MENDINI, 1992).

Sempre existiram as toalhas de crochê da avó, os tecidos floridos dos vestidos de menina, a estampa psicodélica da camisa com a qual o pai noivou, o cobertor xadrez, a renda do vestido, um canto de muro úmido de musgo no fundo do quintal, os cobogós da escola, o azulejo do banheiro — essa poesia das coisas que

³ Tardiamente li “O pensamento nômade”, de Deleuze, e lamento não ter tempo para melhor reformular esse texto de modo satisfatório. No entanto, gostaria de documentar meu interesse em desenvolver essa composição partindo do seguinte trecho: “Mas, de outro lado, o nômade não é forçosamente alguém que se movimenta: existem viagens num mesmo lugar, viagens em intensidade, e mesmo historicamente os nômades não são aqueles que se mudam à maneira dos migrantes, ao contrário, são aqueles que não mudam, e põem-se a nomadizar para permanecerem no mesmo lugar, escapando dos códigos” (DELEUZE, 2002).

passam quase despercebidas por serem tão ordinárias, compõem a plasticidade de nossa memória, ambientam nossas lembranças, atualizam sensações, constituem a aventura sensorial do vivido e, portanto, nos constituem numa relação com o mundo.

O sentido que o ornamento comunica é sensação. Apesar de ser sempre em abundância e repetição, o ornamento, ao não representar nada, esvazia de sentido ao preencher de forma (à maneira barroca), cria vacúolos de silêncio, expressão criada por Gilles Deleuze (1992), espaços para sensações, de maneira análoga às pinturas abstratas.

A dimensão humana da arte não está, portanto, confinada à imagem do ser humano. O homem também se mostra na relação com aquilo que o rodeia, nos seus artefatos e no caráter expressivo de todos os signos e marcas que produz. Esses podem ser nobres ou ignóbeis, alegres ou trágicos, passionais ou serenos. Podem suscitar estados de espírito inomináveis, e mesmo assim, portadores de uma enorme força (SCHAPIRO, 1993, p. 7).

O trabalho “Caminhando”, de Lygia Clark (1963), também pode sugerir uma visualidade para a compreensão dessa pesquisa. A ação consiste em caminhar com uma tesoura, cortando uma fita de Moebius de papel, de modo que, ao criar desvios dos caminhos já percorridos, a fita transforma-se numa espécie de novelo de espaço|tempo. A fita retorcida faz com que a face interna e a face externa se tornem indissociáveis. Suely Rolnik, estudiosa da obra de Lygia Clark, em sua palestra “Micropolíticas del Pensamiento”, proferida na ocasião da conferência “Descolonizar el museo” (2014)⁴, interpreta as duas faces da fita da seguinte forma: uma face são “as formas do mundo” — classe, gênero, identidade, tudo que nos é familiar, a outra, “as forças do mundo”, que nos possibilita criar significados ao constituirmo-nos com o mundo.

Figura 5 – Figura 5



Fonte: Arquivo pessoal.

⁴ www.macba.cat/es/descolonizar-museo

Imagino que o ornamento possa ser compreendido como o percurso com a fita de Moebius: uma face é o que pode ser visualizado, suas formas e cores, os lugares onde ele se manifesta, a invenção, seus modos de fazer, suas tradições etc.; a outra, o modo como ele nos afeta, as sensações que nos causa, e que não há que se nomear. A relação entre uma e outra face é paradoxal, ou seja, ela nunca será resolvida, o que acontece nesse meio é um tensionamento, uma fricção, ou desestabilização que pode nos levar à apatia ou à ação. Se essa tensão nos leva à apatia, Suely Rolnik denomina “micropolítica reativa”, pois ela age de modo a neutralizar tudo que seja incerto, e que não possa ser imediatamente apreendido. Formas de neutralização das instabilidades podem ser desde a indústria farmacológica às religiões, ou seja, são formas profiláticas que tem como objetivo resolver esse tensionamento, anulando-o, e impedindo que essa estranheza possa vir a ser outras coisas — como a arte, por exemplo. Se essa tensão nos leva à ação, Suely Rolnik denomina “micropolítica ativa”, aquela que irá dar lugar aos possíveis desdobramentos decorrentes da sensação de mal-estar proporcionada pela dúvida, pela incerteza, pelo que não se consegue denominar.

O processo dessa pesquisa dá visibilidade a um modo fluido entre forma e forças, fluxo de visualidades e de sensações, de criação e partilha, de proposição e expectativa, de pensamento|escrita|ação, de experimentação, de modo a constituir-se o trabalho aos poucos como um sistema aberto, cheio de *fiões soltos do experimental* (HO). O ornamento funciona como um dispositivo que aciono, e coisas acontecem entorno desse gesto, em mim e no mundo. Sigo a aventura, não há objetivo no jogo, o objetivo é jogar.

O único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. **A obra é seu ato.** À medida que se corta na faixa ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não se pode mais abri-lo. É o fim do atalho (CLARK *apud* CARNEIRO, 2004, p. 88).

O trabalho pode ser compreendido como o tensionamento entre as duas faces da fita de Moebius, considerando que uma jamais existirá sem a outra. Tomando o ornamento como elemento que corta a fita, o emaranhado de espaço|tempo na qual ela se transforma pode ser interpretado nessa pesquisa como os desdobramentos que dela se depreendem: imagens (fotografias), textos (a própria dissertação com escritas e imagens), vivências, performances, leituras, gestos, e o que mais ela pode vir a ser, compreendendo todo esse processo como

um trabalho sem fim, ou *endlesswork* — conceito criado para conferir visualidade à ideia de que a arte é um meio e não um fim em si mesma, e ao qual dedicarei um capítulo desse trabalho.

Ao relacionar a pesquisa com a experiência “Caminhando”, proposta por Lygia, interessa-me o fato de que a partir dessa experiência, o trabalho da artista dará um salto e caminhará determinadamente na direção da participação ativa do público, compreendendo suas “obras” como proposições. É o caminho que a levará autodenominar-se *não artista*, e a construir uma experiência terapêutica da vivência estética ou sensorial.

Lygia trabalhará no interior de cada sentido: tomando como exemplo olhar, a questão aqui é de como ela vai de um olhar “objetivo” a um olhar “subjetivo”. Não é novo dizê-lo, mas hoje se têm muitos suportes na pesquisa em neurofisiologia que explicam bem estas duas formas de olhar, pois que existem dois analisadores no cérebro. Poderíamos qualificar o primeiro olhar subcortical. É um olhar através do qual a pessoa se funde no contexto, não há mais um sujeito e um objeto, mas uma participação no contexto geral. Então esse olhar não é interpretado, não é carregado de sentido (GODARD, 2004, p. 73).

Proponho pensar o ornamento como elemento a ser captado por esse olhar subcortical que, ainda como diz Hubert Godard, é um olhar *mais primeiro ou menos manchado de linguagem*, possibilitando que brechas e imperfeições participem ao constituirmo-nos com o mundo, como diria HO, vivendo em *constante estado de invenção* — estado esse que nos possibilita pensar com o percurso que faz a tesoura sob a fita de Moebius, e não apenas ora caminhar por uma face ora por outra, mas considerando e valorizando o que é instável, incerto e impreciso, como matéria bruta capaz de inserir na cartografia do presente a aventura de outros possíveis.

Considerando as características instáveis dessa pesquisa, outro modo de compreendê-la é colocá-la à luz do pensamento de Gilles Deleuze, com seu “Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra”. À *ciência régia*, que podemos compreender como aquela que busca respostas, Deleuze contrapõe a *ciência nômade*, aquela que propõe questionamentos — herdeira de tribos nômades, de Gengis Khan, e da tradição medieval dos artesãos, que trabalhavam em guildas ou oficinas, e que criavam e administravam seus modos de produção, como sapateiros, ferreiros, costureiras. Esse modo de organização social do trabalho tornava os artesãos mais autônomos e menos suscetíveis a hierarquias, fazendo-os

mais livres para inventar seus modos de vida. Os produtos que fabricavam traziam a marca do gesto e do pensamento, propondo *outrolhar* para a relação entre formas e forças, entre forma e função, negando a visão tradicionalmente “hilemórfica”⁵ dessa relação.

Devo dizer que apenas no final da pesquisa, por razões que não saberei explicar, foi que me aproximei de ideias tão importantes — por isso não quis evitar a longa citação a seguir, pois senti que a pesquisa ficou totalmente “confortável” sob a luz da *ciência nômade*, e esse pequeno trecho é capaz de dimensionar a abrangência dessa relação:

A ciência régia é inseparável de um modelo "hilemórfico", que implica ao mesmo tempo uma forma organizadora para a matéria, e uma matéria preparada para a forma; com frequência mostrou-se como esse esquema derivava menos da técnica ou da vida que de uma sociedade dividida em governantes-governados, depois em intelectuais-manuais. O que o caracteriza é que toda a matéria é colocada do lado do conteúdo, enquanto toda forma passa para o lado da expressão. Parece que a ciência nômade é imediatamente mais sensível à conexão do conteúdo e da expressão por si mesmos, cada um desses dois termos tendo forma e matéria. É assim que para a ciência nômade a matéria nunca é uma matéria preparada, portanto homogeneizada, mas é essencialmente portadora de singularidades (que constituem uma forma de conteúdo). E a expressão tampouco é formal, mas inseparável de traços pertinentes (que constituem uma matéria de expressão). É um esquema inteiramente outro, nós o veremos. Já podemos fazer uma ideia dessa situação se pensarmos no caráter mais geral da arte nômade, **onde a conexão dinâmica do suporte do ornamento substitui a dialética matéria-forma**. Assim, do ponto de vista dessa ciência que se apresenta tanto como arte quanto como técnica, a divisão do trabalho existe plenamente, mas não adota a dualidade forma- matéria (mesmo com correspondências biunívocas). Ela antes *segue* as conexões entre singularidades de matéria e traços de expressão, e se estabelece no nível dessas conexões, naturais ou forçadas. É uma outra organização do trabalho, e do campo social através do trabalho (DELEUZE, 1997, p. 24).

⁵ Doutrina que afirma a matéria e a forma como os dois princípios básicos e complementares do universo. "**hilemorfismo**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008- 2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/hilemorfismo> [consultado em 30-01-2016].

Figura 6 – Ao redor



Fonte: Arquivo pessoal.

Ao redor

“Artista tem que ser emocionante.”
(LEMINSKI, 2011)

Figura 7 – Figura 7



Fonte: Arquivo pessoal.

Essa é a paisagem que avisto da janela do apartamento onde moro, no 13º andar da Rua Pascoal de Castro Alves, nº 301, apto. 1302, no bairro Vicente Pinzón, em Fortaleza. O imóvel foi financiado em prestações que findarão em 2048, quando eu terei, ou não, 89 anos. Vivemos, portanto, em vias (longas vias) de nos tornarmos proprietários. Esse processo me colocou diante de antigas questões, e antigos desejos. Proudhon (1810) dizia que a propriedade é um roubo, Rousseau (1754) que ela é a origem da desigualdade social, e eu sempre concordei com eles! Como não trair simplesmente meus princípios anarquistas, já tão desbotados pelo tempo, e fazer dessa experiência uma espécie de cláusula do programa “minha casa, minha vida” — que proponha um exercício de comprometimento estético, afetivo e social com o entorno da **minha** residência.

VICENTE PINZÓN: O BAIRRO QUE ME DESCOBRIU E AO BRASIL

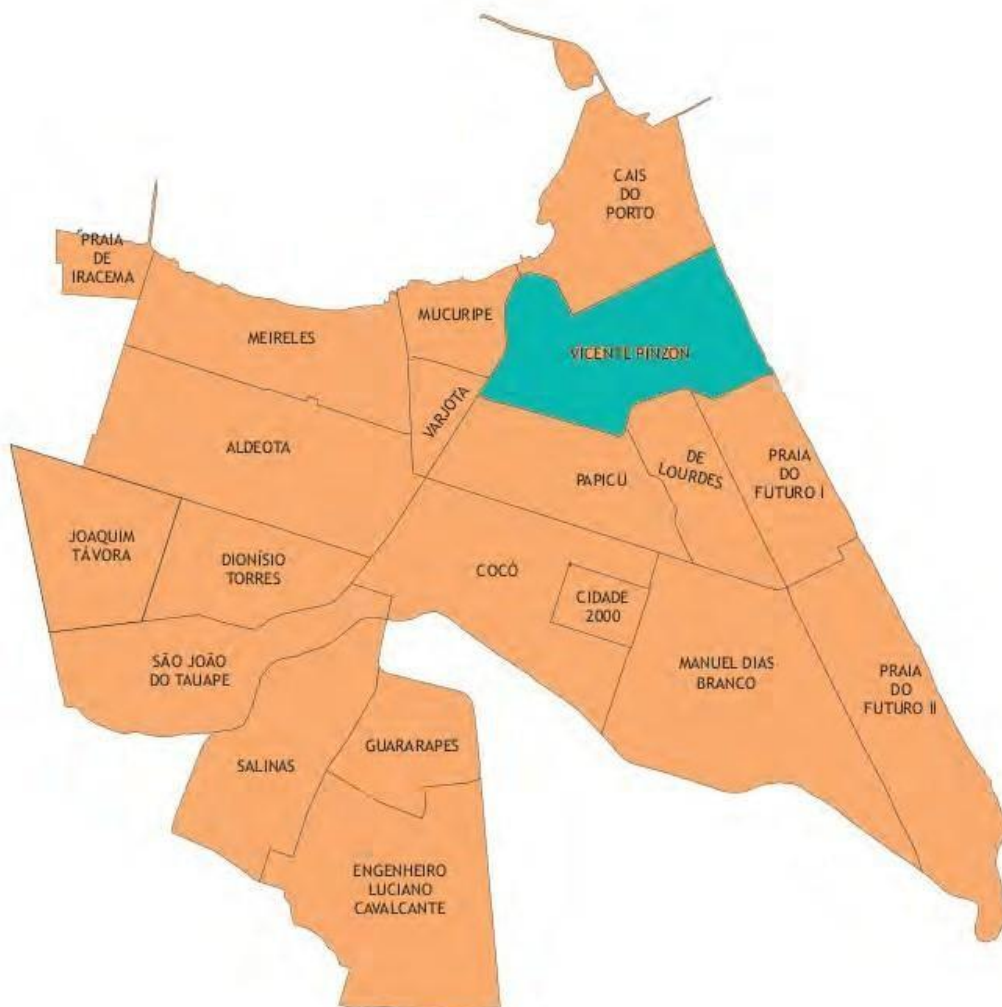


Vicente Yañez Pinzón foi o navegador e explorador florentino que primeiro avistou o Brasil, em janeiro de 1500, meses antes de Pedro Álvares Cabral. O localavistado foi a ponta do Mucuripe, localidade limítrofe entre o meu bairro e o bairro do Mucuripe. Foi também o primeiro navegador a cruzar a linha do Equador. Depois de desembarcar em nossas praias, e de ser justamente mal-recebido pelos índios, o navegador seguiu costeando nosso litoral até avistar uma formação descrita pelo historiador Francisco Varnhagen como *um bico de cisne mergulhado no Oceano* — era Jericoacoara, batizada por Pinzón de *Rostro Hermoso*. Ainda costeando o litoral, relata pela primeira vez na história o fenômeno da Pororoca, encontro das águas do Rio Amazonas com as do Oceano Atlântico. Foi, portanto, também o descobridor europeu do maior rio do mundo em volume de água, que chamou *Santa Maria de la Mar Dulce*, mais tarde batizado por Francisco Orellana como Rio Amazonas. O rio Oiapoque recebeu seu nome durante séculos. Vicente Pinzón é celebrado na Espanha por ser o descobridor das Américas do Norte em 1492, e do Sul em 1500 como capitão da mesma embarcação, a caravela Nina, que integrava as frotas de Cristóvão Colombo. Há controvérsias, mas eu fico com Capistrano de Abreu:

- Está provado que, saindo de Palos, a 18 de novembro de 1499, com quatro caravelas, Vicente Yañez Pinzon foi pelas Canárias ao arquipélago de Cabo Verde;
- que de uma das ilhas deste arquipélago – a de Santiago – partindo ao rumo de SSO, depois de 540 léguas, ele chegou a uma terra ao sul do Equador, a 26 de janeiro de 1500;
- *que esta terra é o Brasil e que o cabo a que ele deu o nome de Santa Maria de la Consolacion (Ponta do Mucuripe) é o de Santo Agostinho* (ABREU, 1999, p. 25).

Para minha surpresa, descobri que a paisagem que avisto da minha janela foi a primeira avistada pelos exploradores europeus. Não sei ao certo o que pensar dessa importante descoberta, mas o fato de ela desconstruir a história oficial do *descobrimento do Brasil* me faz pensar que a aventura segue o rumo da invenção de um novo Novo Mundo.

Figura 8 – Delimitação geográfica do bairro Vicente Pinzón



Fonte: <http://www.fortaleza.ce.gov.br/regionais>

Um bairro pode ser apresentado por seus dados estatísticos, e nos oferecerá uma imagem que pouco dirá do cotidiano de seus habitantes, no entanto, se mesclarmos essas informações com nossa experiência sensível, será possível constituirmos uma imagem movente, de um espaço em constante processo de invenção, um mapa *in progress*, talvez isso também possa ser chamado de cartografia sensível. O bairro é pensado nessa pesquisa como *site-specific*, compreendendo este termo não como um conceito mas como procedimento ou metodologia, como sugere o artista Jorge Menna Barreto: *Este método consiste em cinco etapas gerais: escolha do site, escuta e mapeamento, identificação de um problema, construção da obra – dividida entre projeto e realização – e por último, fissuras* (BARRETO, 2007, p. 27).

O bairro Vicente Pinzón compreende 3,07 km², a população é de 45.518 habitantes e o IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) de 0,331, considerado muito baixo. Vários “bairros” compõem o terreno do bairro Vicente Pinzón, é possível separá-los em três maiores, conscientes de que os três se amalgamam, e de que muitas outras micro-formações seriam passíveis de serem aqui, brevemente, apresentadas: um belo trecho de orla marítima, imortalizada por Orson Wells em misteriosa produção de 1942 chamada “It’s all true”, o morro Santa Terezinha, cenário de recentes desocupações e reintegrações de posses efetivadas de maneira violenta pelo estado (especialmente na Comunidade do Alto da Paz), favorecendo pretensos proprietários em detrimento dos moradores que lutam por moradia, e uma grande área residencial de casas e prédios de classe média, em ruas amplas e arborizadas onde há pouco trânsito de pessoas nas calçadas.

Os dados estatísticos podem ser relacionados aos *espaços estriados* ou *molares*, sugeridos por Deleuze e Guattari, pois tratam de informações possíveis de serem “categorizadas”, enquanto que a experiência sensível, o caminhar pelo bairro, o conversar com as pessoas, o sentir o vento, podem ser relacionados aos *espaços lisos* ou *moleculares*, pois tratam de experiências sensíveis — ou ainda *marcadores*, como sugere Nize Pellanda (2008, p.1080) ao afirmar que as *categorias não são adequadas para lidar com uma realidade complexa e em devir*.

Há pouco “comemorou-se” um ano da desocupação truculenta de um terreno que abrigava cerca de 350 famílias numa localidade do bairro Vicente Pinzón. Na ocasião, a prefeitura, através da Fundação de Desenvolvimento Habitacional de Fortaleza (HABITAFOR), prometeu à população uma ajuda de custo de R\$100,00 e, para os que haviam assinado os documentos, um dos 1.400 apartamentos que seriam construídos no local. Os moradores alegam atualmente não terem recebido a ajuda de custo prometida. As obras, passado um ano, não começaram, e o terreno, desocupado, volta a abrigar precariamente algumas famílias, constantemente ameaçadas.

Desde as 6 horas da manhã desta quinta-feira, 20, cerca de 150 homens do Batalhão de Polícia de Choque estão na comunidade Alto da Paz, no bairro Vicente Pinzón. Segundo o comandante Alexandre Ávila, houve confronto com moradores que se recusaram a sair do local. A Prefeitura afirma que as famílias já haviam concordado com a saída do local. O motivo do despejo é a construção, no terreno onde 350 famílias se alojaram, de um conjunto habitacional que atenderá famílias do Serviluz [...]. Sob gritos de “bora, bora, bora”, homens, mulheres e muitas crianças corriam com seus pertences, os encostavam à beira da via principal e esperavam. Pedras

eram jogadas de dentro da comunidade e a resposta chegava em forma de balas de borracha e bombas de efeito moral. Um desses artefatos, inclusive, não chegou a ser detonado e *foi* capturado novamente pelos policiais. Segundo o socorrista Felipe Menezes, até o meio-dia, cinco pessoas haviam sido atendidas em uma das duas ambulâncias do Serviço de Atendimento Móvel de Urgência (Samu) no local, entre elas um policial com ferimento na face, uma senhora com ferimento na cabeça, um homem com ferimento de bala de borracha e uma gestante com uma pancada na barriga (Oliveira, Sara. *O POVO on line*. Fortaleza. Batalhão de Choque expulsa moradores da comunidade de Alto da Paz. Fortaleza. 20/02/2014).

Figura 9 – Fotografia Coletivo Nigéria



Fonte: <http://apublica.org>

Não é possível avistar a comunidade do Alto da Paz da janela por onde olho — janela/escotilha, o apartamento um navio ancorado de frente para o mar, e para o morro. Embora a distância física que nos separa seja bem pequena, existe um abismo social instituído, a ser considerado e reinventado, de modo a tornar permeável as diferentes realidades que percebo. Segundo Guimarães Rosa, “todo abismo é navegável a barquinhos de papel” (ROSA, 1994, p.555). Será o abismo da desigualdade social também navegável? Seria a arte um barquinho de papel capaz de singrar mares tão turbulentos? Só se aventurando.

Vicente Pinzón é portanto um bairro bastante grande e sua estrutura, bastante complexa. O bairro é como uma amostra da cidade, podemos nele encontrar todos os problemas que encontraremos na cidade como um todo. E, assim como a cidade se apresenta como um problema extremamente complexo, também o bairro representa toda essa complexidade. Olhar para essa complexidade como para um mar bravio a navegar, como uma aventura a empreender. A teoria da complexidade de Edgar Morín se faz poesia como metáfora da cidade:

À primeira vista, a complexidade (*complexus*: o que é tecido em conjunto) é um tecido de constituintes heterogêneos inseparavelmente associados: coloca o paradoxo do uno no múltiplo. Na segunda abordagem, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem o nosso mundo fenomenal. Mas então a complexidade apresenta-se com os traços inquietantes da confusão, do inextrincável, da desordem no caos, da ambiguidade, da incerteza... Daí a necessidade, para o conhecimento, de pôr ordem nos fenômenos ao rejeitar a desordem, de afastar o incerto, isto é, de selecionar os elementos de ordem e de certeza, de retirar a ambiguidade, de clarificar, de distinguir, de hierarquizar... Mas tais operações, necessárias à inteligibilidade, correm o risco de tornar cega se eliminarem os outros caracteres do *complexus*; e efetivamente, como o indiquei, elas tornam-nos cegos (MORIN, 1991, p. 17-19).

Portanto, para escolher um ponto por onde começar, escolho o bairro, e não todo ele, mas meus vizinhos, os muros, as calçadas, as árvores vizinhas. Portanto, quando falo aqui de entorno, falo do espaço imediatamente adjacente à minha residência, e que pode ser denominado de circunvizinhança. Gosto de pensar o bairro como *site specific*, e uso a frase de Richard Smithson como mantra motivacional: *listening to a place*

O entorno é majoritariamente residencial, onde predominam as casas térreas, com quintais e jardins. Meu prédio é o mais alto da região, com dezesseis andares, o que me possibilita uma vista privilegiada de toda a extensão do bairro. A janela da qual avisto o mar, o morro e o farol, dois prédios abandonados, é a janela que fica na frente da pia da cozinha e ao lado do fogão, o que indica que passo bastante tempo a observá-la, pois além de estudante e professora, sou dona de casa e mãe de dois filhos, o que corresponde a um uso intenso dessa área da casa. Hoje, percebo que essa vista da janela, cultivada e reinventada cotidianamente, já trazia algo da natureza da relação que hoje construo com o entorno, relação capaz de agenciar meus mais íntimos pensamentos, minha produção plástica, a beleza da paisagem e a realidade social.

As ruas, como as avisto do alto dos treze andares, são bonitas, largas e bastante arborizadas se comparadas a outras dessa capital, inclusive com muitas árvores frutíferas nas calçadas, como mangueiras, jameiros, sapotizeiros. Há muito pouco fluxo de carros e pessoas, e é possível ouvir grande diversidade de passarinhos, e até acompanhar as aventuras de um casal de gaviões e algumas corujinhas. As ruas vazias porém, apesar da aparente tranquilidade, não são um bom

sinal. O bairro é considerado um dos mais inseguros da capital⁶, é grande o número de assaltos na região, tendo eu mesma passado por duas experiências de assalto no bairro durante o processo da pesquisa.

Propor essa relação com o entorno é uma forma de embate sutil, que pretende exercitar uma lógica inversa à lógica do medo e da insegurança, que faz com que as ruas se tornem cada vez mais vazias e mais perigosas. A população são os olhos da rua, como diz a artista e fanzineira Fernanda Meireles em seu postal ao lado: *rua vazia, cidade dodói.*

Figura 10 – Postal – Rua vazia/cidade



Fonte: Fernanda Meireles

Olhar a cidade de cima, de certa forma, parece eximir-nos dos problemas que sabemos existirem lá embaixo. Do alto, tudo é belo, ainda mais quando se temo mar ao fundo, tudo é vasto, amplo e há o silêncio que colabora com essa perspectiva. Até a montanha de lixo que desliza morro abaixo não parece feia aqui de cima. A altura também contribui para que eu me sinta na obrigação de descer, de não me acomodar. É comum ouvirmos sobre quem mora em apartamentos, que se vive como em poleiros, uns em cima dos outros, em gaiolas. *A cidade não para/a cidade só cresce/os de cima sobe/e os de baixo desce*, dizia Chico Science (1994). Desejo que esse sobe e desce seja um exercício fluido de alteridade, e não setas que indiquem os sentidos únicos da desigualdade social. Acredito que há semelhanças entre a beleza de uma paisagem vasta e a beleza dos pequenos fenômenos da natureza, o desenho que faz o musgo com a pedra, o ínfimo e a imensidão embaralham tempo e espaço. Sugerem o infinito por não poderem ser delimitados, penso vir daí a potência das coisas sutis, como o ornamento.

⁶ Mapa da criminalidade e da violência em Fortaleza. http://www.uece.br/covio/dmdocuments/regional_II.pdf

Sempre presente em minha produção plástica, o ornamento ressurgiu como uma espécie de dispositivo capaz de agenciar o meu desejo, pois o ornamento não é em si uma obra de arte, mas visualidades de um processo de individuação que emerge de minha relação com o bairro. Ele carrega menos significado em suas formas mesmas do que o que elas sugerem de gesto, presença e intenção.

Pareceu-me então urgente que descesse e me inserisse sutil e cotidianamente na pele da cidade. Uma imagem me ajudava a pensar na ação que deveria ser realizada na rua. Era como se eu estendesse a toalha de mesa da minha casa e ela alcançasse as superfícies da cidade, sugerindo que cuidar da cidade também é um trabalho doméstico que deve ser realizado cotidianamente, um fio de Ariadne que indica múltiplas saídas do labirinto. Há em todo esse processo, o desejo de inventar visualidades para o fluxo entre a casa e a rua, do detalhe ao todo, do ornamento à paisagem — o que posteriormente fui percebendo como uma reinvenção também de minha condição de mulher|mãe|dona-de-casa. Colocar-me do lado oposto à pia, inserir-me na paisagem, foi como dobrar-me sobre mim mesma. Pois se a aventura prescinde de paisagem, dentro de mim, que a conduzo, também sou cheia delas. As coisas passam por mim, enquanto eu passo por elas. Esses pequenos gestos fazem micropolítica.

Como liberar a vida destes seus novos impasses? O que pode nossa força de criação para enfrentar este desafio? Que dispositivos artísticos estariam conseguindo fazê-lo? Quais deles estariam *tratando* o próprio território da arte, cada vez mais cobiçado (e, ao mesmo tempo, minado) pela cafetinagem que encontra aí uma fonte inesgotável para extorquir mais-valia de criação de modo a incrementar seu poder de sedução? Em suma, como reativar nos dias de hoje, em suas distintas situações, a potência política inerente à ação artística? Este poder de encarnar as mutações do sensível participando assim da reconfiguração dos contornos do mundo. Respostas a estas e outras tantas perguntas estão sendo certamente construídas por diferentes práticas artísticas junto com os territórios de toda espécie que se reinventam a cada dia. Impossível prever os efeitos destas perfurações sutis na massa compacta da brutalidade dominante que envolve o planeta hoje. O único que dá paradizer é que, ao que tudo indica, a paisagem da cafetinagem globalizada já não é exatamente a mesma; correntes moleculares estariam movimentando as terras. Ou será isso uma mera alucinação? (ROLNIK, 2006, p.12)

No dia 28 de maio de 2013, desci os treze andares disposta a pintar na rua, minha relação com as grandes superfícies vinha de outras experiências como pintora de paredes. Alguns dias depois, aconteceram grandes protestos em

diversas capitais do Brasil, partilhados ao vivo pelas novas mídias livres, as *jornadas de junho* se construíram como expressão de insatisfação e reivindicação — o que David Harvey nomeia de *crise da urbanização planetária*:

A experiência urbana sob o capitalismo está se tornando bárbara, bem como repressiva. Se as raízes dessa experiência alienante estão na infundável acumulação de capital, então essas raízes têm de ser definitivamente rompidas. As vidas e o bem estar têm de ser re- enraizados em outros modos de produzir e consumir, enquanto novas formas de socialidade precisam ser construídos. O *ethos* neoliberal de individualismo isolado e responsabilidade pessoal, ao invés de social tem de ser superado. Retomar as ruas em atos de protesto coletivo pode ser um começo. Mas é somente um começo e não podese um fim em si mesmo. Maximizar o *buenvivir* para todos na cidade ao invés do PIB, para o benefício de poucos é uma ótima ideia. Ela precisa ser fundamentada em práticas urbanas em toda parte (HARVEY: *Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities*, em 18 de novembro de 2014).

Percebi, portanto, uma sincronia fina entre as minhas questões com o entorno e um movimento já em curso, desde a Praça Tahir em Istambul. As condições de transporte, trabalho e moradia nas grandes metrópoles contemporâneas modelam a atuação dos cidadãos como joguetes, impondo-lhes desde a maneira de habitar, ao tempo despendido na precariedade, ineficiência e superlotação do transporte público, testando-lhes a paciência diariamente nos infinitos congestionamentos. A alienação dos moradores em relação ao entorno de suas residências é também consequência dessa condição. — Não, não era por vinte centavos, era pelo direito à cidade.

Figura 11 – Da primeira vez que fui ao muro



Fonte: Arquivo pessoal.

A ação consiste em aplicar a mesma célula infinitamente. O processo de criação das células utilizadas nesta série tem início numa ação de *paper cutting* em papéis de origami de 4cm x 4cm, portanto numa escala pequeníssima, e dizrespeito a um gosto e um prazer pessoal na experiência plástica, que se abre para aapropriação coletiva. É desse modo que o conceito como um projeto estético-social. A técnica utilizada nos muros é o estêncil, um único molde repetido, sobreposto, modelado, como um mantra.⁷ Os moldes são sempre inscritos em quadrados, o que constitui uma referência aos padrões geométricos da arte islâmica. O ornamento volta o olhar para a própria cidade, não havendo qualquer sentido figurativo — o ornamento sugere multiplicidade de sensações, são quase imperceptíveis, mas é nesse “quase” que habita a sutileza do *outrolhar*. Assim como os padrões geométricos islâmicos ligam o céu e a terra e sugerem um fluxo entre as coisas do céu e as coisas da terra, assim a repetição do mesmo ornamento marca o ritmo do tempo na superfície da cidade, e é um elo entre os dias que passaram e os que virão.

Ocupar a cidade, criar sentidos para o coletivo que somos, assumir cuidados do comum, ainda que essas ações possam parecer utópicas, frágeis ou diminutas diante da complexidade dos problemas urbanos que vivemos. Reaver a cidade é reaver a política.

Existe uma política na poesia que não se confunde com a política que vai na cabeça dos políticos. Uma política mais complexa, mais rarefeita, uma luz política ultravioleta, ou infravermelha. Uma política profunda, que é crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a vida (LEMINSKI, 2013, p.87).

É inegável, que hoje se acentua a participação popular em assuntos que dizem respeito à cidade. Aqui em Fortaleza, por exemplo, o Coletivo Massa Crítica⁸ tem implantado artesanalmente diversas “ciclofaixas cidadãs”, as ações fazem com que a Prefeitura enxergue a viabilidade e a urgência das propostas, tornadas, muitas vezes, permanentes. Hoje, é sensível o aumentado fluxo de bicicletas pelas ruas da cidade, hábito anteriormente muito comum apenas nas periferias, o cicloativismo tem se constituído em um movimento símbolo de uma nova forma de

⁷ Estêncil - Material plano e fino, que permite imprimir e reproduzir algo numa superfície através das aberturas ou cortes que se preenchem com tinta.

⁸ Sobre o Coletivo Massa Crítica: <https://pt-br.facebook.com/MassaCriticaFortaleza>

fazer política, ou melhor, micropolítica, com criatividade e participação social. A cidade ocupada por ciclistas tende a ficar menos insegura. Foi com esse espírito de “trabalho de formiguinha” ou de vaga-lume, que descí os treze andares para pintar a rua.

Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60).

Esse muro observo também da janela da cozinha, porém, o nome da rua não havia me chamado atenção. Foi somente quando eu descí que ele se tornou significativo, Rua Professor Heráclito. Heráclito de Éfeso (535 a. C – 575 a. C), filósofo pré-socrático, considerado o pai da dialética, disse entre outras coisas que *nada é permanente, exceto a mudança*, ou que, *não se pode entrar duas vezes no mesmo rio*. Assim como não é possível passar duas vezes pela mesma rua, pois nem a rua será a mesma, nem nós seremos os mesmos. Pequenos acontecimentos como este lembram o velho ditado português: o que tem que ser, tem muita força.

O ornamento partilha da natureza das coisas que podem passar sem que ninguém as perceba, espécie de inutensílio, que pode também, capturar nosso olhar num relance, uma poesia ao relento. É de natureza sutil, delicada e potente, que demanda um olhar curioso e afetoso para as coisas mesmas. Sobretudo, nesse processo, Deleuze e Guattari me auxiliam a *pensar* no ornamento como um elemento visual das cidades, como linhas de fuga de um devir urbano industrializado, um vestígio do gesto, do pensamento do homem.

Diferente do grafite,⁹ amplamente difundido pelas cidades, a ação que proponho demanda tempo estendido na rua, e o resultado é a própria ação adesenrolar-se, ação que não tem fim. Para ela inventei um conceito que lhe coubesse — *endlesswork* —, pensando também nas tais prestações a pagar até 2048. É, portanto, um compromisso com o entorno, um desejo de que o bairro não seja apenas uma localização geográfica na cidade, mas um lugar a partir do qual,

⁹ A escrita da palavra grafite, tem inúmeras variações, que problematizam o modo como essa técnica é empregada, e como ela também é capturada. Sua origem, porém, advém do italiano *graffiare*, cujo sentido se aproxima de riscar, em português.

pela intimidade de vivê-lo todos os dias, seja possível propor ações por uma urbanidade mais participativa, saudável e feliz.

O artista, ativista, arquiteto e urbanista Friedensreich Hundertwasser — opintor rei das cinco peles: a epiderme, a roupa, a casa, a cidade e o planeta — é um dos faróis que me guiam nessa aventura. Sua maneira de conceber a arte, a arquitetura e a vida são referências fundamentais para esse projeto de vida = arte. Creio que seja sugestivo citar um trecho do “Manifesto do Mofo contra o Racionalismo na Arquitetura”:

Um homem em seu apartamento deve ter a possibilidade de debruçar-se na janela e arrancar a alvenaria com as próprias mãos. Ele deve ter o direito de pintar tudo que alcança com cor-de-rosa, com um longo pincel, a fim de que as pessoas de longe possam ver da rua: um homem mora no que o difere de seus vizinhos, isto é, os que aceitam o que lhes é dado. Ele deve igualmente poder fazer buracos nas paredes e empreender todo tipo de trabalho, mesmo se a suposta harmonia arquitetônica de um imóvel é destruída. Enfim, ele deve poder: preencher seu quarto de barro massa de modelar. Mas isso é proibido pelo contrato! (HUNDERTWASSER, 1959, p.47).

O primeiro dia de experiência na rua foi como um escancarar de portas e janelas para novas possibilidades de vivenciar a cidade, foi o momento em que eu apreendi a frase de Cecília Meireles, *a vida só é possível reinventada*. Não pedi permissão para iniciar a pintura no muro da casa pseudo abandonada da Rua Prof. Heráclito. Seu Manuel, que conheci nessa ocasião, cuida da casa, presta serviço como jardineiro na região, abriga cachorros da vizinhança quando os donos partem de férias, abriga ninhadas de gatos e cachorros, entre outros afazeres. Quando me viu pintando **seu** muro, disse logo que estava muito bonito e que eu podia ficar à vontade, que se *eu estivesse escrevendo nomes feios* ele se oporia, mas que estava ficando muito bonito. Hoje, quando passo tempo sem ir ao muro e encontro Seu Manuel pelas ruas, ele pergunta afetuosamente, quando eu vou acabar o trabalho — e eu lhe respondo que é um trabalho sem fim.

Ainda nesse mesmo dia, um carro parou; eu, de costas para a rua, notei que uma pessoa me observava, e me interpelou:

— O que você está fazendo? É propaganda? É decoração pra Copa? —, e pela primeira vez em minha vida respondi:

— Eu sou artista!

— Ah... que legal, está ficando muito bonito. Eu sou vizinha, moro ali naquela casa, se você precisar de alguma coisa...

æ aqui entram os violinos æ

Figura 12 – Entram os violinos



Fonte: Arquivo pessoal.

Esse momento teve em mim o efeito de uma catarse. Me formei em Artes Plásticas na UNICAMP, em 2002, nunca antes havia me assumido artista. Foisomente, na rua, na partilha de subjetividades, que compreendi, que a arte é um meio, não um fim. O ornamento sempre surgiu no meu desenho, porém, durante muito tempo eu não soube perceber a potência de sua sutileza. No ambiente acadêmico que frequentei, meus amigos mais amigos estavam bastante envolvidos com performance e body art, e talvez tenha me intimidado com meus arabescos, flores e padrões geométricos. Mesmo não valorizando-os como deveria, eles insistiam em aparecer toda vez que pegava num lápis, goiva ou pincel. Na época não consegui defendê-los da acusação de alienados, superficiais ou frívolos. Hoje, ao inseri-los no espaço urbano me convenci de que os ornamentos têm também uma função social, sendo eles apenas o que são, partilha de subjetividades, porque a arte é política, em sua essência, e não apenas na intenção.

୦୦୦

Para além da minha catarse, que tem a ver com uma experiência bastante pessoal, pude perceber o quanto a simples presença na rua era estratégica. Já havia conhecido Seu Manuel, a vizinha da casa ao lado, e um “catador” de material reciclável, tudo em apenas um dia. A partir daí, me certifiquei de que, sim, era possível não simplesmente trair meus desbotados princípios anarquistas, mas realmente exercitar outros modos de viver nossa condição urbana.

As idas à rua tornaram-se frequentes, e o desejo de abarcar mais espaço com minha toalha de mesa florida foi crescendo. Dois prédios inconclusos, a duas ruas da minha casa, me ofereciam todo dia ao olhar suas ásperas superfícies, suas enigmáticas brechas para o mar, seus mil platôs, sua heterotopia, sua beleza punk de ruína. Tornaram-se espécie de obsessão, ir até eles, pintar suas bordas, estender minha toalha de mesa. Fui.

Diferente do que imaginei, havia um portão, bati, um rapaz veio, era o Dênis, filho do Seu Antônio, irmão da Karina. Moram em uma casa no terreno que circunda o predinho. Expliquei-lhe que era artista, que morava perto, que via o predinho da minha janela, mencionei que pintava o muro do Seu Manuel, eles se conheciam, já tinha visto o muro e achava legal. Disse-lhe que queria fazer o mesmo ali, ele me disse que ficasse à vontade. Eu subi, e novamente mais portas e mais janelas escancararam-se. Se, de início, fui logo pintando as bordas externas da estrutura de concreto, no decorrer das idas o espaço foi generosamente me oferecendo muitas outras aventuras.

Para Smithson, a exploração urbana é a busca de um *médium*, um meio para inferir do território categorias estéticas e filosóficas com as quais confrontar-se. Uma das capacidades mais extraordinárias de Smithson é a do contínuo **confundir-se em suas explorações de descrições físicas e interpretações estéticas** [grifos meus]: o discurso atravessa diversos planos ao mesmo tempo, perde-se ao longo de estradas nunca percorridas, afunda na matéria que o circunda, transformando as estratificações do território nas da mente (CARERI, 2013, p. 142).

À maneira de Smithson, no *confundir explorações de descrições físicas e interpretações estéticas*, vida e arte seguem implicadas. Que ao colocar-me no mundo, na rua, de onde seja possível ver e ser vista, esteja também a constituir “meu público” entre desconhecidos e vizinhos, e que ainda esteja em diálogo com a história da arte e com os artistas, inventando maneiras de ver, viver e falar do mundo, com o mundo.

Figura 13 – Figura 13



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 14 – endlesswork



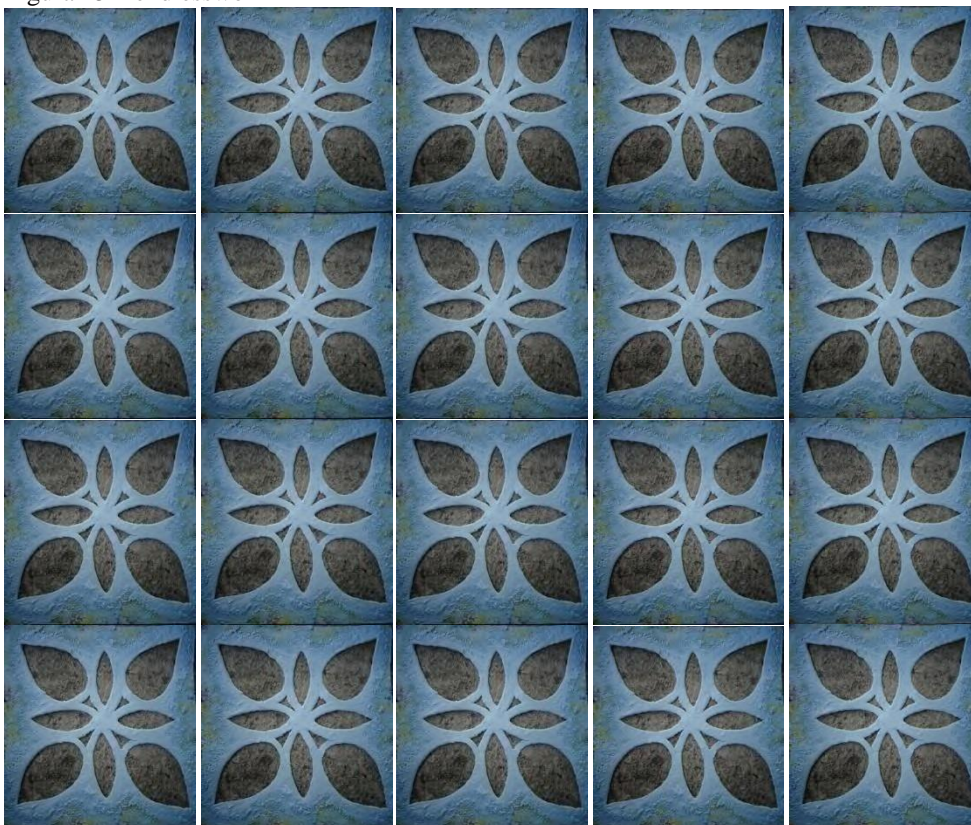
Fonte: Arquivo pessoal

endlesswork

“Como fenômeno estético, a existência é sempre, para nós, suportável ainda.”

(NIETZSCHE, 2001)

Figura 15 – endlesswork 2



Fonte: Arquivo pessoal.

Esta palavra|conceito|método pode ser traduzida pelas expressões: trabalho sem fim, trabalho sem finalidade, trabalho-não-trabalho, ou pode estar sempre aberta a livres traduções. Como sugestão de multiplicidade, prefiro usá-la em inglês. Ela surgiu com o gesto de aplicar um mesmo molde vazado, ou estêncil, infinitamente, pelas ruas do bairro onde moramos, e onde financiamos um apartamento que devemos pagar até 2048.

O conceito *endlesswork* pode ser relacionado ao conceito de *crelazer*, criado por HO:

Eu inventei um negócio chamado Crelazer, eu queria transformar o dia todo, inclusive o lazer, e a preguiça, numa coisa assim de estado permanentemente inventivo, por isso eu comecei a transformar o lugar que eu moro, o ideal era esse, morar na própria obra (OITICICA *apud* FAVARETTO, 2000, p. 185).

Empreender a aventura do ornamento é caminhada para estetas distraídos, algo que sugere um pouco do “delírio ambulatório”, apresentado aqui por Moacir do Anjos em seu artigo intitulado "As ruas e as bobagens: anotações sobre o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica":

(...)Hélio Oiticica afirma que o *delirium ambulatorium* é um “delírio concreto” que se faz no confronto atento com as coisas prosaicas que compõem a cidade e que engendram situações criativas. Procedimento que promove, em “andanças de vadiagem”, a identificação e a coleta de fragmentos- tokens que permitem resumir e entender novamente um território que se pensava sabido e, ao mesmo tempo, entender-se a si próprio outra vez (ANJOS, 2014, p.34).

Figura 16 – Figura 16



Fonte: Arquivo pessoal.

HO dirá ainda: *O caminhar é, em si, um ato estético, é preciso estar distraidamente atento às proposições do caminho.* Nesse trecho de *O olho e o espírito*, de Maurice Merleau-Ponty (2013), é possível aproximarmo-nos um pouquinho pensamento de HO em relação à fenomenologia da percepção:

É quando alguém, por exemplo, se volta para algo que lhe chama atenção em meio aos afazeres cotidianos e sente formar um novo sentido, insuspeitado, para o que já via e conhecia de outro modo. É esse vento repentino que leva a olhar a copa agitada da árvore forade minha janela e que me apanha antes que o percebido e o cotidiano se intrometam. Nessa surpresa, o tempo como que demora, como que para um pouco e me dá o presente em que traço da árvore o desenho – e que ela também me desenha – da agitação de suas folhas e de seus galhos. É nesse coincidir de dois desenhos, que são um só, e no qual o que percebo como que o crio e o que crio como que já me esperava para desvendá-lo, que percebo como se nunca tivera percebido. Ou que escrevo, dirá o leitor com razão. E o embrulho é justamente esse. Uma percepção originária já é criação, expressão. Se a expresso novamente, haverá duas expressividades em jogo, a expressividade do mundo e a das linguagens expressivas, seja a linguagem da pintura, a da literatura ou de uma outra arte (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 157).

HO era leitor de Merleau-Ponty, e considerava a *fenomenologia da percepção*, à época, uma perspectiva teórica capaz de pensar a arte a partir das sensações, assim como Lygia Clark e Ligia Pape, artistas que dialogavam intimamente com os situacionistas.¹⁰ Hoje, é possível perceber o quanto ainda há de pensamento dicotômico em Merleau-Ponty, mas toda a sua investigação acerca de como percebemos e como sentimos é de extrema importância para o desenvolvimento conceitual das propostas estéticas desses artistas — a fenomenologia, assim como dos situacionistas, que representam a última das vanguardas históricas na oficial história da arte ocidental.

Quais seriam as perspectivas de organização da vida numa sociedade que, de maneira autêntica, “reorganizasse” a produção sobre a base de uma associação livre e igualitária de produtores? A automatização da produção e a socialização dos bens vitais reduzirão cada vez mais o trabalho como necessidade exterior e proporcionarão, finalmente, plena liberdade ao indivíduo. Desse modo, liberto de toda responsabilidade econômica, de todas as suas dívidas e culpas com relação ao passado e ao seu próximo, o homem terá à sua disposição uma nova mais-valia incalculável em dinheiro, pois essa mais-valia não pode ser reduzida à medida do trabalho assalariado: o valor do jogo, da vida livremente construída. O exercício dessa criação lúdica é a garantia da liberdade de cada um e de todos no âmbito da única igualdade garantida com a não-exploração do homem pelo homem. A libertação do jogo é a sua autonomia criativa, que supera a velha divisão entre o trabalho imposto e o ócio passivo (“Manifesto da Internacional Situacionista”, 1960).

¹⁰ Considerada a última das vanguardas do sec. XX, os situacionistas surgem na Itália, no final dos anos 1960. Movimento que reúne artistas plásticos, poetas, arquitetos, urbanistas, cineastas e outros profissionais. Assumem postura radicalmente crítica em relação a condição da arte como distinção de classe.

A ideia de situacionismo vem mesmo da palavra situação. O grupopensavaa arte como proposição de situações no cotidiano, assim como para HO, propagava a arte = vida, e os projetos *in progress*, a arte “como exercício experimental da liberdade” (PEDROSA,1975, p. 308). Esse modo de pensar a arte declina de autoria e, portanto, do mercado, mas não da intenção. E aqui penso ser possível inserir a minha proposição, ainda que sugira uma digressão no tempo cronológico, que de tal forma só existe mesmo como uma representação. Proponho pensarmos no tempo de forma multivetorial para psicogeografarmos¹¹, à moda dos situacionistas, uma experiência e sua deriva.

As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica de andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construções menores. O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à ideia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é umabrincadeira. Nós insistimos em que é preciso inventar novos jogos (DEBORDE FILLON – *Potlach* nº14, novembro 1954).

Interessa-me considerar uma condição de arte medieval como criação comunitária, a arte como necessidade premente de comunicação, que se integra à cidade, ao fluxo dos dias, que traz a marca de um fazer artesanal, e que não depende de legitimação de instituições ou do mercado — e aqui, talvez esteja falando de uma arte medieval que nem conheço, não da que é canonizada pela história da arte, falo dos folhetos produzidos em pequenas gráficas, do sapateiro, da costureira, da arte produzida nas guildas e oficinas, na arte manifesta no artesanato. Ou, que possa ser como a arte indígena, que da mesma forma está integrada à sociedade, e cujo sentido está no vivenciado e partilhado, mais do que no criado e exposto. A antropóloga da arte Els Lagrou propõe umacompreensão da arte interessante por instigar outro modo de pensar.

Por mais que a arte moderna sempre se constitua como lugar de reflexão sobre a sociedade, ela tem sido enfática na defesa de sua independência de outros domínios da vida social. “A arte pela arte” é um credo tanto de artistas quanto dos que pretendem levar a arte a sério, e reflete [...] nossa dificuldade ocidental de pensar a criatividade individual e a autonomia

¹¹ Estudo das leis do meio ambiente geográfico e seus efeitos específicos sobre as emoções e comportamentos individuais ou grupais: "A palavra psicogeografia esteve muito em voga nos anos 1990 em Londres... Foi originada nos anos 50 pelo grupo *avant-garde* revolucionário francês, primeiramente chamado Letristas e depois Situacionistas." (Phil Baker, *Cidade secreta: psicogeografia e a devastação de Londres*).

peçoal juntamente com a vida em sociedade. Em nossa tradição pós- iluminista o artista assume a imagem do indivíduo desprendido, livre das limitações do “senso comum” sociocêntrico. O pensamento ocidental associa coletividade com coerção e se vê, desta maneira, obrigado a projetar o poder da criatividade para fora da sociedade (LAGROU, "Arte ou Artefato? — Agência e significado nas artes indígenas).

A partir desse fragmento, experimento a possibilidade de pensar que minha ação pode estar para a “pele da cidade”, assim como o grafismo está para a “pele do indígena”. Que ela esteja inserida inadvertidamente na cidade, como vestígio de um gesto carregado de intenção.

Retomando a reflexão sobre certa condição da arte medieval que dialoga atemporalmente com os situacionistas, é notável que sua natureza também remeta a uma interessante mudança que ocorre gradualmente na passagem da idade média para o renascimento, em que a arte deixa de ser percebida de um modo sensorial (através das sensações) e passa a ser percebida de um modo sensitivo (através dos sentimentos). Ao erigir as leis da perspectiva, os artistas renascentistas fundam a teoria estética que irá sustentar toda a arte ocidental a partir de então, e a partir de um ponto, que é de fuga mas para o qual tudo converge — até que surja Cézanne com suas dúvidas e sua busca sem fim (*endlesswork*) de traduzir as sensações em pintura.

Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre “os sentidos” e “a inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 131).

É ele, portanto, que vai trazer de volta as questões relativas a uma percepção sensorial da arte: *As sensações constituem o fundo do meu problema, creio ser impenetrável*. Cézanne é o avô mais querido da pintura moderna, sua produção se afastará gradualmente da representação e tenderá à abstração, através das sensações, do desejo. Sua referência será sempre a natureza, de onde brota como desdobramento plurisensorial da experiência estética o ornamento, que só existe enquanto implicado. A Cézanne era vital conservar a sensação, e o angustiava sabê-la efêmera: “a sensação não é colorida, ela é colorante” — eis a abstração. Sobre a arte de conservar sensações, imprescindível Deleuze:

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz (DELEUZE, GUATTARI, 2009, p. 175).

A obra de arte não tem fim, ela é um atravessar e um atravessamento, é um agenciamento de sensações, está na cidade inadvertidamente, para que, ao ser percebida confira sentidos e sensações à existência. *Temos a arte, para que a verdade não nos destrua*, dirá Nietzsche (2001). Também em *A Gaia Ciência*, afirmará: *Como fenômeno estético, a existência é sempre, para nós, suportável ainda*.

A tendência moderna à abstração que Cézanne inaugura vai sendo radicalizada com o passar do tempo, passa antes por William Turner e seus navios a se desmancharem, por Kandinsky, Picasso, Paul Klee, Matisse, Mondrian, Pollock e tantos outros — chega em HO, leitor de Mondrian. Em pequeno livro que chamado *A dimensão humana da pintura abstrata*, o crítico de arte Meyer Shapiro (2001) discorre sobre o tema a partir de minuciosa análise da obra de Piet Mondrian:

A pintura abstrata de hoje tem pouco a ver com abstração lógica ou matemática. Ela é inteiramente concreta, sem similar um universo de objetos ou conceitos que existam fora da moldura. Na maioria dos casos, o que vemos na tela pertence a ela e a nenhum outro lugar. Mas a abstração em pintura evoca, mais intensamente do que nunca, o artista durante o ato de pintar – seu toque, sua vitalidade e estado de espírito, o drama da decisão no processo de feitura da arte. Aqui o subjetivo torna-se palpável (SHAPIRO, 2001, p.10).

Interessa-me pensar uma trajetória estética que parte da investigação das formas em uma estrutura bidimensional e se expande para o espaço. Vejo aqui também uma possibilidade de colocar a proposta de meu trabalho “Por amor às cidades” em relação a questões caras a HO, especialmente no período de transição entre os “Metaesquemas” (1957-58) e sua imersão no Morro da Mangueira (1960).

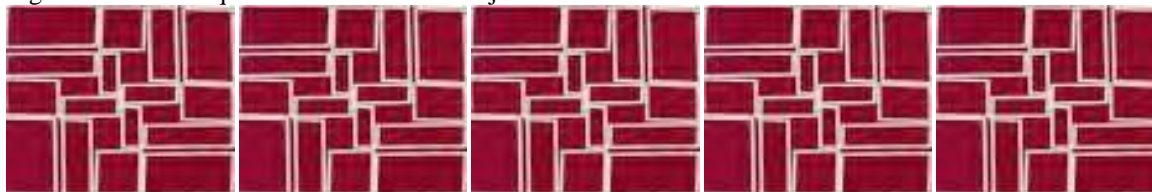
A série consiste na aplicação sistemática da mesma célula (estêncil) em lugares próximos ao entorno da minha residência — muros e prédios abandonados. Para essa ação, criei um conceito, *endlesswork*, exatamente por ser um trabalho que tende ao infinito, um trabalho sem fim. A gênese das células a serem aplicadas está no artesanato e também no acaso, pois que elas nascem de uma ação de *paper cutting* em escala bastante reduzida, em que não posso antever o desenho sugerido pelos pequenos cortes sobre o papel, aleatoriamente dobrado, e que

posteriormente serão ampliadas e cortadas em lâmina de acetato. Apesar de não prever a forma que surgirá, ela estará circunscrita em um quadrado, o que conferirá harmonia ao conjunto e revelará outros desenhos formados pelos vazios que são o próprio concreto, a própria cidade.

A série “Metaesquemas” reinaugura a experiência neoplástica de Mondrian e Malievitch, duas referências essenciais para HO, tanto pela experiência radicalizante da forma no espaço da tela, que já vislumbrava “o salto para o espaço”, como pela ideia de uma arte desindividualizante, que esteja diluída na vida; algo similar ao que Celso Favaretto propôs em *A criação de Hélio Oiticica — uma gramática constituída de invariantes plásticas, a partir da qual se poderia reduzir a variedade dos elementos naturais a signos constantes e limitados* (FAVARETTO, 1992, p. 48). Sobre os metaesquemas, HO dirá:

[...] uma coisa que fica entre, que não é nem pintura, nem desenho, mas na realidade, uma evolução da pintura, como se fosse um programa determinado dentro da pintura. [...] eu quis limpar a cor e deixava o papelão cru, por isso é que não chamo esses trabalhos de desenhos. Não é um desenho guache. Essa definição não significa nada (OITICICA *apud* FAVARETTO, 1992, p. 52).

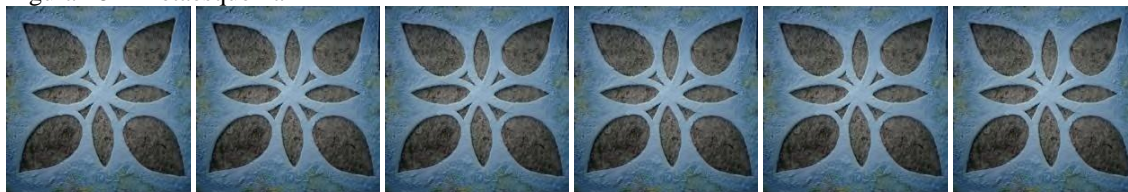
Figura 17 – Metaesquemas – 1957-58 – arranjados em série



Fonte: Arquivo pessoal.

Assim como HO deixava aparente o papelão, eu deixo o concreto, ou o muro, a cidade mesma. A questão da fragmentação e da repetição é um terreno bastante fértil para reflexões sobre o tempo e o espaço na arte. Se, de alguma forma, eu intuía algo de mais potente no conceito de *endlesswork*, ao me aproximar mais do universo de HO e dos situacionistas percebo a grande relevância da noção de fragmento para a compreensão do mundo e da arte contemporânea:

Figura 18 – Metaesquema



Fonte: Arquivo pessoal.

Os fragmentos são separações inacabadas: o que eles têm de incompleto, de insuficiente, trabalho da decepção, é sua deriva, o sinal de que, nem unificáveis, nem consistentes, eles se deixam separar por marcas com as quais o pensamento, ao declinar e ao se declinar, imagina conjuntos furtivos que, ficticiamente, abrem e fecham a ausência de conjunto, mas, definitivamente fascinado, não para, sempre mantido pela vigília nunca interrompida. Daí impossibilidade de dizer que tenha havido intervalo, pois os fragmentos, destinados em parte ao branco que os separa, encontram nessa distância não o que os termina, mas o que os prolongará, o que já os prolongou, fazendo-os persistir por sua incompletude, sempre prontos a se deixar trabalhar pela razão incansável [...] (BLANCHOT, 2011, p.47).

Sobre a potência estética da repetição de um mesmo elemento, é muito interessante considerarmos a produção do artista francês contemporâneo Daniel Buren. Em um de seus trabalhos, que durou cerca de quatro anos, o artista recobre variadas superfícies, em espaços internos e externos, no museu no mundo, com um padrão de listras de 8,7 cm de largura cada, em cores variadas. Abaixo, imagens de trabalhos realizados no final dos anos 1960.

Figura 19 – Trabalhos de Daniel Buren



Fonte: www.danielburen.com/exhibits/personnelle

A repetição sistemática, que conduz às diferenças e as torna cada vez mais visíveis, é utilizada como método e não encarada como um fim, consciente do perigo de uma forma/coisa — posto que é forma/coisa — representa na arte, mesmo se a dita forma é fisicamente, esteticamente, e objetivamente insignificante, pode tornar-se um objeto de referência, de valor. Podemos afirmar que esse perigo ameaça mais os objetos aparentemente insignificantes e pobres do que outros, de aparência mais elaborada, e isto devido (ou graças) ao fato de que o objeto/a ideia/o conceito artísticos não são considerados de um ponto de vista único e por causa ainda de seu consumo no próprio meio artístico (BUREN, 2001, p.47).

A repetição ao infinito de uma mesma forma remete aos padrões geométricos da arte islâmica, bem como sua essência geometrizar remete aos fundamentos do neoplasticismo. A ideia de uma arte desindividualizante pode ser

relacionada à dimensão espiritual da arte. Os padrões geométricos islâmicos são também chamados de padrões infinitos, guardam na sua essência o pensamento e o gesto do homem, e duram a eternidade. A não autoria e a abstração trazem a arte para o campo sensorial e coletivo. É possível encontrar o mesmo tipo de sequências repetidas de formas planas, nas estampas indianas e africanas, nos grafismos corporais indígenas, na ornamentação de artefatos e de habitações.

Figura 20 – Metaesquemas



Fonte: Arquivo pessoal.

[...] as figuras geométricas podem ser consideradas, em si mesmas, entidades espirituais, pois não têm tamanho, não têm peso, não têm sequer existência real. Tudo o que obtemos delas no plano material é o seu esboço ou rascunho, já que o desenho, ou concepção, permanece no plano das ideias. Não deve se tratar de mera coincidência, inclusive, o fato de praticamente todas as sociedades tradicionais ou ditas primitivas, que ainda estão em profundo contato com o Divino, utilizarem padrões geométricos em suas artes visuais (LEITE, 2007, p. 34).

A experiência dos “Metaesquemas” apontava, de dentro da composição plástica bidimensional, para o espaço, para o mundo — *o museu é o mundo*. Em 1960, HO conhece e se reconhece no Morro da Mangueira em uma experiência plurisensorial que marcará profundamente toda a sua vida/arte/vida. Segundo Ligia Pape, “HO era um apolíneo e passa a ser um dionísíaco”. Esse período coincide com a morte de seu pai e com o fim do movimento neoconcreto. Hélio então entrega-se à experiência radical do museu mundo, da aventura da vida como obra de arte, descobre o ritmo, a liberdade sexual e a marginalidade, e dali em diante toda sua obra orbitará em torno do desejo e das sensações. Trabalhos como os “Parangolés”, os “Bólides” ou a própria ideia de Crelazer, epígrafe desse texto, são trabalhos nos quais o artista, a cidade, o experimentador e a obra estão juntos, possibilitando a experiência que só se dará no encontro. Se os filósofos pós-estruturalistas desejam abolir o pensamento dicotômico, este será o exercício perene de HO, que permanece ainda hoje, como o que há de mais germinativo entre as vanguardas do século XX e a arte feita hoje.

É, portanto, interessante considerar que a arte “mal denominada” abstrata, e que tão frequentemente é acusada de “fria” e “desumanizada” é, por sua vez, a que vai propor visualidades a um processo transitório entre a forma presa ao espaço bidimensional e sua expansão para o espaço vivenciado de mundo. Os trabalhos cuja aparência não são representações ou figurações do mundo que vemos trazem em suas composições o que pode haver de mais humano na criação, a invenção. Paul Klee dirá que a arte não reproduz o visível, ela torna visível — e é nesse tornar visível que habita o humano.

Se, aparentemente, a pintura moderna abstrata e as propostas plurisensoriais sugeridas por HO não se comunicam, basta um olhar mais aprofundado para perceber as relações intrínsecas que as agenciam e a potência política que carregam. A forma presa ao espaço bidimensional, como criação humana, também deseja libertar-se dos limites que a emolduram; na forma geométrica que habita o campo plástico bidimensional já existe o desejo de ser no espaço. Na abstração mais pura dos neoconcretos, nas linhas retas e nas cores puras, já se insinua o processo de desmaterialização da arte, que apontará para o comportamento, a vivência e a experimentação, como possibilidades de ascender ao espaço. Espaço esse que ela conquista primeiramente ao tensionar o limite da moldura e invadir o espaço interno do “cubo branco” e que será, posteriormente, o espaço infinito da cidade, e do mundo.

É deste modo que concebo a série “Por amor às cidades”, como uma crônica que trata da transição da natureza íntima da forma para sua absorção pelo ambiente — no caso, a cidade —, através da repetição ao infinito do mesmo elemento. Jacques Rancière também aponta para o potencial político das composições abstratas:

Esta pintura, tão mal denominada abstrata e pretensamente reconduzida a seu médium próprio, é parte integrante de uma visão de conjunto de um novo homem, habitante de novos edifícios, cercado de objetos diferentes. Sua planaridade tem ligação com a da página, do cartaz ou da tapeçaria — é uma interface. E sua “pureza” antirrepresentativa inscreve-se num contexto de entrelaçamento da arte pura e da arte aplicada, que lhe confere de saída uma significação política (RANCIÈRE, 2005, p. 22).

No percurso do trabalho, o termo *endlesswork* vai se compondo com o cotidiano, as leituras, as descobertas e invenções. Deixa de ser uma palavra, insinua espaço, tempo, criação, torna-se um conceito|método|síntese do trabalho e da compreensão da arte e da vida que com ele reinvento.

Figura 21 – Figura 21



Fonte: Arquivo pessoal.

A forma do molde vazado é bem simples e se assemelha, entre outras coisas, a um “clássico” cobogó — se digo clássico entre aspas é porque nada há de mais popular que o uso dessa pernambucana sutileza arquitetônica, cujo nome curioso e divertido é formado pela sílaba inicial do sobrenome de seus inventores (o empresário português Amadeu Coimbra, o sócio alemão Ernest Boeckman, e o engenheiro pernambucano Antonio de Góes, duas vezes prefeito da cidade de Recife). A invenção foi patenteada como “novo sistema de blocos de concreto”, em 1929, mas tornou-se de domínio público, e hoje é possível encontrá-la infinitamente variável. Cobogó, portanto, também é um índice capaz de problematizar questões importantes para este trabalho, como a não-autoria, a legitimação e os espaços da arte. Além disso, é interessante que uma prática popular possa sugerir visualidades a um pensamento refinado e complexo como o de Deleuze, ao compreender a arte como *blocos de sensações*. Não desejo circunscrever todo o processo dessa pesquisa na imagem do cobogó, mas com ele exercitar a operação dos conceitos apreendidos, em pensamento e imagem.

O cobogó é ornamento arquitetônico que modela o espaço, preenchendo-o com vazios, um hiperestêncil do qual me aproprio nessa narrativa para tecer pensamentos. Diante do excesso de informações visuais do qual somos alvo nas grandes cidades, proponho o gesto de repetir o mesmo motivo como quem deixa pegadas ao caminhar, me colocando na entropia de um tempo|espaço urbano que precisa inverter a ordem do medo, ocupando as ruas e, portanto, fazendo política, ou micropolítica, no sentido de tomar para si as possibilidades de novas proposições

para resolver e/ou problematizar aspectos da vida em sociedade que carecem de atenção, e não de instituição. O medo é o afeto central de nossa sociedade, afirma o filósofo Vladimir Safatle (2015) em sua comunicação oral “A lógica do condomínio”. O desejo deste trabalho é inscrever esse rastro sutil na cidade, de modo a compor uma cartografia afetiva do bairro, e pensar o bairro como espaço privilegiado por onde estar|agir|pensar o mundo — *o museu é o mundo*, pensou Hélio Oiticica, então o bairro também é um museu. A ideia de cartografia afetiva permeia todo esse trabalho, como modo possível de criar visualidades para as experiências vivenciadas, conferindo-lhes caráter sempre movente.

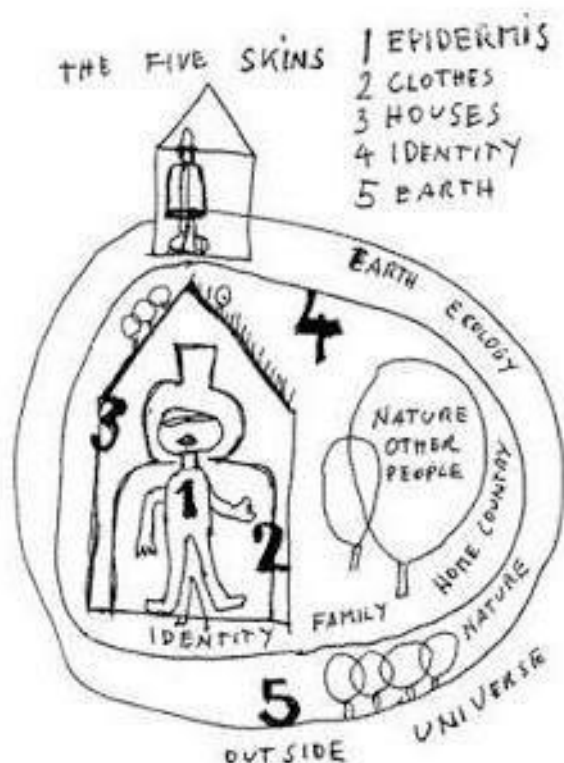
Aqui pesquisar não tem mais a ver com saber sobre, pois se trata de saber com. Habitar um estado de coisas, seus trajetos possíveis, seus impossíveis, subtrair o que insiste e produzir com. Operar por subtração, cortando da folha em branco as palavras já cansadas de tanto dizer o mesmo, produção de um som menor que coabita o território de sons, fazendo com que este território se abra a novas combinatórias, insistência na potência de diferir. Busca-se o que é menor, aquilo que agita um estado de coisas, que faz problema, deste modo, ouvidos, narizes, bocas, mãos, sepõem a vasculhar um acontecimento. Desenham-se os movimentos que são completamente apreendidos, mas, seguidos por uma *atenção flutuante* (COSTA; ANGELI; FONSECA, 2012, p. 45).

O vazio sugerido pela repetição *ad infinitum* do mesmo elemento deseja criar esvaziamento de sentido com preenchimento de sensação, buracos ou portais, subtraindo sentido ao excesso de informações que nos rodeiam, num processo de subjetivação onde a mensagem passa a ser a própria rua, o muro esquecido, o prédio inconcluso, os lotes vagos — portanto, a próprio espaço|tempo urbano. A repetição permite pensar o muro, o concreto, a rua não como suporte para a pintura, mas como membrana porosa que pode auxiliar na respiração da cidade, elementos de um sistema capaz de agenciar experimentação estética, política e social.

A calçada por si só não é nada. É uma abstração. Ela só significa alguma coisa junto com os edifícios e os outros usos limítrofes a ela ou a calçadas próximas. Pode-se dizer o mesmo das ruas, no sentido de servirem a outros usos limítrofes a ela ou a calçadas próximas. Pode-se dizer o mesmo das ruas, no sentido de servirem a outros fins, além de suportar o trânsito sobre rodas em seu leitos. As ruas e suas calçadas, principais locais públicos de uma cidade, são seus órgãos mais vitais. Ao pensar numa cidade, o que lhe vem à cabeça? Suas ruas. Se as ruas de uma cidade parecerem interessantes, a cidade parecerá interessante; se elas parecerem monótonas, a cidade parecerá monótona. [...] Quando as pessoas dizem que uma cidade, ou parte dela, é perigosa ou selvagem, o que querem dizer basicamente é que não se sentem seguras nas calçadas (JACOBS, 2013, p. 29).

O fato de serem ornamentos, e de não trazerem outra mensagem além de sua visualidade, pretende chamar a atenção para a própria superfície, para o muro, para a rua, para o bairro, para a cidade mesma. E essa reflexão me levou em direção a Hundertwasser, citado anteriormente, artista, urbanista e arquiteto austríaco que propunha um esquema de relação do homem com o meio, denominado “As cinco peles” — a pele, a roupa, a casa, a identidade e o planeta.

Figura 22 – Desenho de Hundertwasser.



Fonte: <https://hundertwasser.com/en>

Dessa maneira, penso ser possível entender o ornamento também, como espécie de elemento relacional bidimensional¹², através do qual o artista ou artesão se comunica com o “participador”. Jacques Rancière fala do potencial político da superfície bidimensional, quando, a partir de Cézanne, o artista começa a se libertar das regras seculares da perspectiva e conquistaseu *médium próprio*. Essa autonomia transformará a superfície bidimensional numa espécie de território em que cabe o mundo todo, assim como o mundo todo se transformará em superfície de pintura e intervenção.

¹² Os elementos utilizados nas sessões de “Estruturação do Self”, cuja essência se realizava na *relação* que estabeleciam com o “cliente”, foram denominados por Lygia Clark de “objetos relacionais”.

É na superfície plana da página. Na função das “imagens” da literatura ou na mudança do discurso sobre o quadro, mas também nos entrelaces da tipografia, do cartaz e das artes decorativas, que se prepara uma boa parte da “revolução antirepresentativa” da pintura (RANCIÈRE, 2012, p. 23).

O filósofo Gilles Deleuze propunha uma compreensão da arte como “blocos de sensações”. Essa relação entre os “blocos de concreto ou cobogós” e os “blocos de sensações” engendra um diálogo possível, também sugerido por Jorge Menna Barreto na ocasião da qualificação, quando propôs pensarmos a repetição como esvaziamento, pausa, abstração, silêncio... Considerando essa ideia, experimento pensar os cobogós, e conseqüentemente o molde vazado ou estêncil, como uma visualidade dessa relação; cobogós como blocos de sensações que, ao se erigirem necessitam do vazio para lhes dar sustentação; esses mesmos cobogós bidimensionalizados e vazados se assemelham ao estêncil, que também possibilita a construção de blocos de sensações (como na série “metaesquemas” de HO), quando os vazios são elementos construtivos que “arejam” as estruturas, os moldes aplicados às superfícies conferem a elas leveza, pois junto da forma aplica-se também o vazio que as constitui.

Todavia, os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio. Pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a terra e no ar, e conserva o vazio, se conserva no vazio, conservando-se a si mesmo (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 195).

O termo *endlesswork* também possibilita pensar e fazer arte, compreendendo-a enquanto processo ou sistema — arte como meio, não como fim —, que foi uma formulação que também surgiu com o processo desse trabalho e que se afirma a cada gesto|pensamento. Sugere um comprometimento e engajamento com a própria vida, uma *mitificação consciente do cotidiano* ou o exercício do *constante estado de invenção*, como propunha HO.

Se experimentamos pensar esse trabalho como uma cartografiasubjetiva, um modo de registro que nunca se conclui e que está atento às sutilezas das proposições que se apresentam na entropia do cotidiano, uma possível rosa dos ventos que o norteie teria certamente, além de HO, outros artistas como Lygia Clark e Robert Smithson como pontos cardeais a situarem essa experiência em relação à história da arte — HO e Lygia, por terem ultrapassado o plano bidimensional e conquistado o espaço, o cotidiano e a vida; Robert Smithson, por me auxiliar na visão sistêmica de um trabalho de arte, onde o que é registro, processo e escrita

também constitui o trabalho em si. Por se constituir intensamente como um processo que compreende arte = vida, esta dissertação não pode se eximir de traçar certa genealogia de minha trajetória pessoal, que considere algumas “marcas” desse percurso como nós que sustentam essa trama.

Figura 23 – Figura 23



Fonte: Arquivo pessoal.

Ao longo de nossa existência inteira e em cada uma das dimensões de que ela vai se compondo, vivemos mergulhados em toda espécie de ambiente, não só humano. Propomos que consideremos o que se passa em cada um desses ambientes e não apenas no plano visível, mas também no invisível, igualmente real, mas menos óbvio (ROLNIK, 1993, p. 1).

Segundo Suely Rolnik, são as “marcas” que narram nosso percurso. Ainda que nem todas sejam visíveis, a trama por elas urdida será justo o que nos constitui com o mundo. Ainda que nem todas sejam visíveis, escolho algumas para compor a ambiência.

Em alguns momentos do processo de escrita desse trabalho, o fato de falar de mim mesma me incomodou, temia parecer cansativamente autorreferente. Porém, um conceito ainda em construção trouxe-me a tranquilidade de seguir nesse rumo — trata-se de *ontoepistemogênese* —, e vem sendo construído e desenvolvido por uma equipe de pesquisadores dos Mestrados em Educação e em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC):

A escrita nos constitui no processo de nossa auto-experimentação porque, fenomenologicamente, nos descreve a nós mesmos. Para além da expressão de sentimentos e emoções, as autonarrativas vão nos constituindo como subjetividades e como sujeitos cognitivos. Escrever não é fácil porque no ato da escrita, na ação mesma de dar conta em forma gráfica de nossas dificuldades vamos aprendendo a lidar com elas inventando novas formas de ser. Nesse sentido, a escrita não somente é constituinte, mas possui uma dimensão terapêutica importante. Nietzsche narra com força e emoção o exercício da escrita e sua relação com a administração de seu sofrimento (PELLANDA, 2015, p.16).

Escolho três marcas: o sertão, a morte do pai e as jornadas de junho de 2013. Poderia falar de muitas outras, como por exemplo o financiamento do apartamento ou o acontecimento da fotografia, mas elas já foram explicitadas de outras formas no correr desse texto. As três que escolhi talvez não aparecessem sem que eu as mostrasse.

Um dia assisti a um show de Tom Zé no auditório do Centro Universitário Maria Antônia, na USP (1996). Recordo ouvi-lo falar sobre o *ostinato* — contava que não abriu mão de sua ideia seminal, e que pela teima foi condenado ao ostracismo, enquanto seus contemporâneos brilhavam sob os holofotes multicolor do tropicalismo. O que mais me marcou na sua fala foi algo como um conselho: acredite em sua ideia seminal, não desista dela, siga com ela, transforme-a, mas não a abandone. A ideia seminal do Tom Zé era o *ostinato*, que é repetição de uma frase ou motivo musical, porém uma repetição que pode sofrer modulações, *repetir, repetir até ficar diferente*,

como diz o poeta Manoel de Barros, espécie de poeta|mentor dessa pesquisa. Tom Zé, assim como Euclides da Cunha, percebe o nordestino como uma espécie de *cientista orgânico*, que vai compreendendo, e teorizando o mundo ao senti-lo. Um modo de compreender o que chamo de *cientista orgânico*, são os “profetas da chuva”, que se reúnem todos os anos na cidade de Quixadá, sertão central do Ceará, para fazer a previsão das chuvas baseados em sinais da natureza:

Figura 24 – MARCA 1 — O sertão, a teima



Fonte: Arquivo pessoal

Os sinais podem ser, por exemplo: A estrela de Magalhães (planeta Vênus) passando para o poente, no período de inverno; O pássaro joão-de-barro construindo sua casa com a entrada voltada para o poente; As carnaubeiras carregadas em outubro; As formigas mudando de vivenda, à procura de abrigo, trocando lugares baixos por altos; As temperaturas muito elevadas; A primeira lua cheia de outubro com a cor amarela e sem barra; As aranhas fazendo suas teias rapidamente em portas, janelas e outros lugares da casa; O tatu aparecendo de dezembro a junho; O cupim gordo, cheio de fiose criando asa. A discussão sobre os profetas da chuva estabelece conflito entre a crença popular e a ciência. Um autor desconhecido já afirmava que “Não se sabe, até o presente, quantas superstições há na ciência e quanta ciência há nas superstições” (OSWALD BARROSO, "Relatório de Listagem de Patrimônio Imaterial", p.1).

Esse modo do conhecer é muito comovente e poético. Obviamente que, com alterações tão drásticas no clima, a natureza não deve mais responder da mesma forma, mas não deixa de ser uma dimensão do conhecimento que engendra a percepção sensorial do mundo, transformando ciência em poesiado conhecimento, o que pode ser também entendido como arte. Como filha de pais nordestinos que foram para São Paulo por uma vida melhor, todo folclore e toda história dessa gente que sou me fazem problematizar as questões da arte = vida. Se há algo de que o sertanejo precisa para sobreviver é a teima.

Também uma entrevista de Tom Zé reforça a ideia que leva a pensar no sertanejo como cientista orgânico, que inventa a si mesmo ao inventar o mundo. Ao falar de sua infância em Irará, interior da Bahia, o artista, com seu humor brilhante, diz que vivia *como na Idade Média*, e complementa:

É como uma adoção totêmica, uma circunstância ritual, tudo o que a vida humana necessita da face da terra eu tive antes do alfabeto. O círculo fechado de uma convivência com as coisas do totem, com as coisas do mito, com as relações homem-mulher, com as relações de trabalho e sociais, com a metafísica e a filosofia, toda essa coisa redonda que institui e sustenta a vida humana, eu conheci antes do alfabeto (ZÉ, 2006, p. 119).

A primeira vez que apliquei os moldes vazados foi na casa em que meu pai e seus sete irmãos nasceram, município de Acopiara, sertão central do Ceará. Eram motivos florais, apliquei-os como cantoneiras nas janelas e portas. A singeleza do gesto me proporcionou uma tomada de consciência, nele estavam implícitas muitas questões estéticas, geográficas, familiares e existenciais que adensaram a experiência a ponto de tornarem-na assunto dessa pesquisa que hoje realizo. Na simplicidade do sertão, entendi que lugar teria a arte na minha vida, e que lugar o sertão teria na minha arte, e a imensidão de tudo isso. O sertão é um lugar para onde sempre posso voltar. A perspectiva de passar longas temporadas por lá me alegra muito — a aventura do ornamento pelo sertão. Que sensações aquele simples gesto poderia reinaugurar através dos tempos, quanto tempo resistiriam àqueles buquês de tinta acrílica?

Uma história floral da pintura é como a criação, incessantemente retomada e continuada, dos afectos e dos perceptos das flores. A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião (DELEUZE, 1992, p. 20).

Nessa ocasião, meu pai havia descoberto um câncer, se recuperava de uma cirurgia, todos os gestos eram então revestidos de gravidade e ternura. Faleceu pouco tempo depois, as flores de plástico não morrem. Empolgada com a simplicidade e com a potência da repetição, criei o molde que uso até hoje pelas ruas do bairro. Novamente as sutis modelações, a impressão de poder encher de vazios o espaço, suscitaram a potência desse gesto simples, que segue como meu *ostinato* desde então. Por ter sido no sertão essa primeira experiência, a cada vez que a repito, reinvento a imensidão do afeto que tenho pelo sertão, pelo sertanejo, pela simplicidade e pela teima.

Figura 25 – Figura 25



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 26 – MARCA 2 — A morte do pai



Fonte: Arquivo pessoal.

Fiz 40 anos no dia 10 de fevereiro de 2014, meu pai morreu cinco dias depois, aos 69 anos, de câncer, como David Bowie. Nesta mesma semana começaram as atividades no curso de mestrado, que com este trabalho concluo. A morte movimenta a vida, dizem no oriente, em seu modo mais sereno e bonito de existir — no meu caso, a morte do meu pai me causou um deslocamento. Ouvi muitas vezes ele dizer que *pra morrer basta estar vivo*, ou que *a morte é a única certeza da vida*, jeito sertanejo, cru e iluminado de ver o mundo. Mas quando ele percebeu que ela se aproximava, disse em certa ocasião: *não tenho medo, tenho pena, porque gosto de viver*.

Quando encontraram, o tumor já era grande, necessário operar de urgência. Embora tenha se recuperado bem da cirurgia, anunciaram que teria uma sobrevida, a palavra mais triste do dicionário. Durante dois anos passamos pela experiência das sessões de quimioterapia e seus efeitos colaterais, vivemos muitos momentos especiais sabendo que seriam os últimos, as últimas vezes no sertão, as últimas idas a São Paulo, os últimos cinemas com os netos. Em certa ocasião, precisou ser internado. Já estava muito cansado da luta, que nunca haveria de vencer. Durante cinco dias, os médicos equilibraram a equação de suspender os remédios que o mantinham vivo, e administrar a sedação que lhe permitisse não sentir dor. A esta equaçãodá-se o nome de ortotanásia.

Foi sem dúvida a experiência mais absurda que vivi, em todos os aspectos — nunca havia perdido ninguém próximo, e perdi justo o mais próximo, nãoé necessário dizer que nos amávamos muito e que éramos muito amigos.

Somos as três irmãs, budistas simpatizantes; minha mãe, católica praticante, e essa é uma hora de unirmos espiritualidades. Há tempos andávamosàs voltas com o *Livro Tibetano do Viver e do Morrer*; quando aconteceu de termos que permanecer juntos no quarto do hospital, ele virou livro de cabeceira. A todos que o visitavam, à equipe médica, aos familiares e amigos, fazíamos sempre questão de apresentar o livro, sugerir passagens — queríamos que todos ao menos soubessem que era possível enfrentar a situação de modo sereno. No quarto também, sempre que possível, deixávamos a tocar o mantra *om mani padme hum*, cantado pelos monges tibetanos, que significa *da lama nasce a flor de Lótus*¹³. Ficávamos todos um pouco suspensos do mundo, tudo que existia era o pai a morrer. Trouxemos pequenos objetos, fotos dos nossos avós, de nós pequeninas, dos netos, nossos filhos, que infelizmente não podiam estar lá conosco, dele e da minha mãe quando jovens — pouco antes dele morrer, eles completaram quarenta anos de casados —, enfim, *muito amor envolvido*, como se diz por aí. Nessa medida, entendo essa experiência como uma experiência total, estética também: o quefizemos ali foi performance, foi happening, foi vida|arte|morte — daí a necessidade desse relato.

¹³ Aprendi ao ler uma entrevista com Cildo Meireles *que dá-se o nome de doodle* ao tipo de desenho, rabisco que repetimos distraidamente quando estamos ao telefone, ou a assistir uma aula. O desenho que repito há tempos e durante toda essa pesquisa, e que de algum modo de assemelha aos “cobogós” que aplico, são flores de lótus.

O tempo de nós cinco juntos no quarto do hospital foi leve e bonito. Conversávamos amenidades, ríamos de antigas piadas e de casos da família. Aos poucos ele foi se despedindo, sem precisar falar coisas que nos fariam desabar de tristeza. Foi indo como quem sai caminhando a nossa frente, e a gente vê ficar pequenininho até desaparecer, ou como quem some num mergulho profundo em ummar cristalino.

Lembro do dia que lhe dei banho, foi a primeira vez na vida que vi meu pai nu, sertanejo é tímido e invocado. Era tudo muito ritualístico, não conseguirei descrever o ambiente, mas cuidar de um pai do modo como o pai lhe cuidou, segurá-lo nos braços como uma Pietá às avessas — é da ternura da chegada de um filho, a partida de um pai. Por alguma razão, nesta tarde estávamos só os dois no quarto, depois do banho tentei deixá-lo o mais confortável possível na cama, liguei a TV e assistimos silenciosamente a provas de esqui das Olimpíadas de Sochi. Pensei que a morte também poderia ser como aquele deslizar, tranquilo e veloz sobre o branco, uma aventura errante.

Para escrever sobre a experiência de presenciar e cuidar da falência gradual do corpo não tenho palavras. Precisaria talvez compreender melhor o conceito de “corpo-sem-órgãos” (Deleuze), precisaria de muito mais Nietzsche, mais Artaud, mais tempo, mais conhecimento. Mas me lembrei muito das pinturas de Francis Bacon, que aparentam a vida escapando do corpo. Lembrei também dos desenhos que o artista Flávio de Carvalho fez da mãe morrendo, edos desenhos de Kathe Kollwitz.

Desse ponto de vista os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa de suas doenças nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquerum, de grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte. Mas esse algo também é a fonte ou o fôlego que os fazem viver através das doenças do vivido (o que Nietzsche chama de saúde). "Um dia saberemos que não havia arte, somente medicina..." (DELEUZE, 1994, p. 204).¹⁴

¹⁴ Hoje, 27/01/2016, assisti às falas de Celso Favaretto e Paula Braga, pesquisadores de HO, por ocasião da abertura da exposição “Estrutura Corpo Cor” em Fortaleza. Celso Favaretto falou da proximidade entre artista e filósofo, referindo-se à atemporalidade do pensamento de Hélio Oiticica. Foi muito importante hoje, ver e ouviro Hélio tão próximo, e fica-me a impressão de que realmente ele não cabe na forma, por mais lindas que sejam suas estruturas cor.

Desejamos muito a brevidade daquela situação, mas ela se estendeu, sua consciência partiu bem antes de sua matéria. Aprendemos técnicas de banhá-lo na cama, de trocar os lençóis sem precisar removê-lo da cama, fazíamos tudo ritualisticamente as três. Minha irmã mais nova estava no início de uma gravidez, e todos temíamos por ela e pelo bebê, mas ela fez questão de estar presente em todos os momentos. Aprendemos muitíssimo com todas as enfermeiras, amávamos demais.

A última noite foi de muita angústia — brincávamos que até pra morrer ele teimava. Sabíamos que ele não sentia dor, mas seu corpo sentia, nós víamos, e para nós era extremamente difícil separá-lo dele mesmo. Nas primeiras horas do dia, antes do sol nascer, minha mãe disse que estava cansada, que queria ir varrer acasa e fazer cuscuz para o café da manhã. Apesar de toda dor, nós éramos capazes de ser amenas. Pedimos que ela esperasse o dia amanhecer. Todas saíram um pouco do quarto, e novamente ficamos nós dois, minhas irmãs me chamavam de “enfermeira chefe”. Fiquei longamente a observá-lo, de cima, assim bem de pertinho — como no poema de Cecília Meireles que trago a seguir —, embora inconsciente, seus olhos ficavam sempre semiabertos, acompanhava o ritmo penoso de sua respiração, que tranquilamente cessou. Fechei seus olhos, eles ficaram fechados para sempre, como no poema. Os passarinhos cantaram (parece floreio, ornamento(!), retórica, romance, mas os passarinhos cantaram mesmo), o dia amanheceu nublado e choveu; os orientais, cientistas orgânicos = artistas, interpretam como um signo auspicioso — nós sertanejos também. À noite, depois da terrível experiência de velório e enterro, a lua cheia iluminou lindamente sua partida. Ter tido a oportunidade de cuidar do meu pai desse modo, de lidar serena e profundamente com a sua morte, foi das experiências mais transformadoras da vida arte. De um longo, lindo e doído poema de Cecília Meireles, que orbitou nosso profundo pesar, trago a primeira parte (ele se estenderá por mais sete):

Minha primeira lágrima caiu dentro dos teus olhos.
Tive medo de a enxugar: para não saberes que havia caído.

No dia seguinte, estavas imóvel, na tua forma definitiva,
modelada pela noite, pelas estrelas, pelas minhas mãos.

Exalava-se de ti o mesmo frio do orvalho; a mesma claridade da lua. Vi

aquele dia levantar-se inutilmente para as tuas pálpebras,
e a voz dos pássaros e a das águas correr,

— sem que a recolhessem teus ouvidos inertes.

Onde ficou teu outro corpo? Na parede? Nos móveis? No teto?

Inclinei-me sobre o teu rosto, absoluta, como um espelho.
E tristemente te procurava.

Mas também isso foi inútil, como tudo mais.

(MEIRELES, 1975, p. 123)

Figura 27 – Figura 27



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 28 – MARCA 3 — As jornadas de junho de 2013



Fonte: Arquivo pessoal.

Entre as primeiras experiências com o molde vazado no sertão, e a morte do pai, aconteceram as *jornadas de junho de 2013*. Poucos dias depois de eu finalmente descer os treze andares — nos dias 6, 7 e 11 de junho —, protestos encheram desordenadamente as ruas do país, o que não aconteceu de um dia para o outro, mas foi o momento em que realmente sintonizei a frequência do protesto com meus desejos latentes, e o feixe de ondas tinha incontáveis filamentos. Essa ideia do *artista como antena* foi formulada pelo poeta Ezra Pound: *os poetas são antenas da raça*. Apesar dessa ideia ser facilmente destruída, como realmente foi, ela sempre orbitou minhas reflexões acerca da “função da arte”: Encontrei no Manifesto Concretista, de Décio Pignatari e dos Irmãos Campos, a crítica que me faria entender a razão pela qual essa imagem não seria uma boa imagem.

contra a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como "cadáveres em banquete", a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, **o cerne da experiência humana poetizável** (Manifesto Neoconcreto, 1959).

A imagem de Ezra Pound não me serviria porque compreende que há algo que pré-existe e que deve ser percebido, ou captado pela sensibilidade do artista, e não inventado em consonância com o mundo, como propõe o Manifesto Concretista. Em vários momentos me aproximei da teoria da poesia concreta, levada pela leitura de um pequeno livro de Décio Pignatari (2005) chamado *O que é comunicação poética*. A poesia é linguagem e, portanto, invenção — assim como as artes visuais, a música, o teatro, arte é linguagem, e, portanto, ela se constitui com emoção e desejo:

O poema é um *ser de linguagem*. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele a linguagem é um ser vivo. O poeta é radical (do latim, *radix, radicis* = raiz): ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos. É por isso que um poema parece falar de tudo e de nada ao mesmo tempo. É por isso que um bom poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade (PIGNATARI, 2005, p.11)

Com os protestos, surge um modo reinventado de pensar a política. Uma sincronicidade poderosa fez com que várias instâncias da vida juntas causassem mudanças de comportamento muito determinantes. Às vezes, ao falar sobre o trabalho, rio de mim mesma, pareço alguém que acaba de se converter a uma seita, essa da arte = vida. Mas, por falta de palavras, e para não parecer tão abduzida, eu digo que foi uma “tomada de consciência” estético-política. Desde então, a partir de casa posso inventar um outro jeito de estar no mundo, simplesmente por colocar-me na rua, são projetos viáveis e utópicos ao mesmo tempo — o gesto radical que concretiza essa mudança é o deslocamento para o fora, é a dimensão do fluxo entre afeto e política, a domesticidade expandida à cidade.

A reinvenção de novos afetos em política pode ser compreendida como uma reação tardia ao processo de modernidade, que há dois séculos vem repetindo “antolhos”. Antolhos são estruturas colocadas ao lado dos olhos nos cavalos, para que eles não se assustem com possíveis encontros ou desviem atenção do caminho. Um dos mais nocivos “antolhos” que a modernidade criou, foi a crença na razão, como aponta Humberto Maturana (1998) em *Emoções e linguagens na educação e na política*:

Todos os conceitos e afirmações sobre os quais não temos refletido, e que aceitamos como se significassem algo simplesmente porque parece que todo mundo os entende, são antolhos. Dizer que a razão caracteriza o humano é um antolho, porque nos deixa cegos frente à emoção, que fica desvalorizada como algo animal ou como algo que nega o racional. Quer dizer, ao nos declararmos seres racionais, vivemos uma cultura que desvaloriza as emoções, e não vemos o entrelaçamento cotidiano entre razão e emoção, que constitui nosso viver humano, e não nos damos conta de que todo sistema racional tem um fundamento emocional (MATURANA, 1998, p. 15).

O pensamento de Humberto Maturana e Francisco Varela me acompanha em vários momentos dessa aventura. O conceito de *autopoiesis*, a ideia do *artista como poeta do cotidiano*, que dialoga com o *cientista orgânico = artista*. Arte não se separa de política, porque arte não se separa da vida. O que me move a criar e partilhar subjetividades é o mesmo desejo que me move a participar dos acontecimentos do mundo. O desejo, a potência de reivindicação por direitos, é também o desejo de produção e expressão de subjetividades. Não a captação de uma energia, mas a produção, o desejo na entropia da força de outros possíveis.

Das *jornadas de junho de 2013*, que se desdobram e se desdobrarão, ficou-me muito claramente a urgência da invenção de outros afetos a nos moverem enquanto coletivo que somos, entendendo sempre o coletivo como lugar das diferenças.

Figura 29 – Figura 29



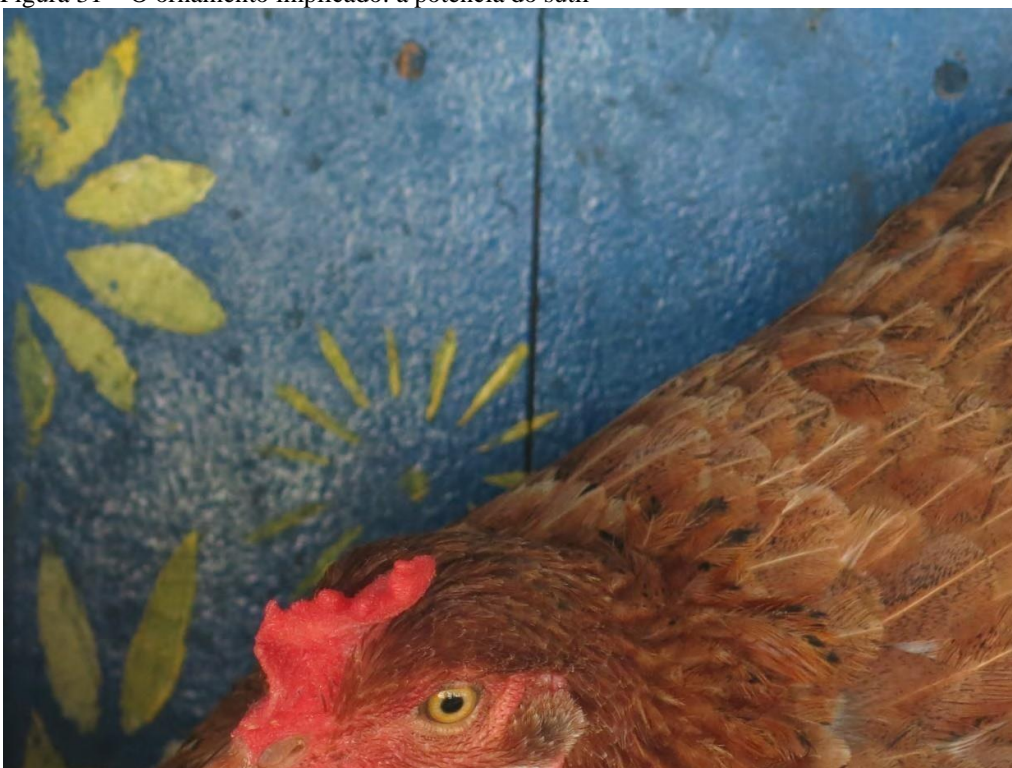
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 30 – Figura 30



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 31 – O ornamento implicado: a potência do sutil



O ornamento implicado e a potência do sutil



Fonte: Arquivo pessoal.

Na história ocidental da arte, o ornamento está relacionado ao estilológico — enquanto a forma, aos ideais renascentistas. Tal polarização também pode ser compreendida como uma mudança da percepção sensorial para uma percepção sensitiva das artes. Ao erigir as leis da perspectiva, o renascimento faz da pintura uma doutrina sistematizada, em que o ornamento faz o papel de elemento decorativo, sendo parte integrante da composição. Essa polarização também atinge um clímax, entre os pintores românticos e os primeiros pintores modernos.

Se considerarmos o paisagista inglês William Turner como o primeiro pintor moderno, poderemos perceber, em suas marinhas e locomotivas de aparência volátil, um desejo de afastamento da pintura como representação do mundo. Bem como, se considerarmos Paul Cézanne o primeiro pintor moderno, encontraremos na sua obsessão pela forma essencial dos objetos e pela simplificação um processual distanciamento da representação.

É sabido que as artes não ocidentais influenciaram enormemente os pintores modernos. Gravuras japonesas, estampas indianas, máscaras africanas, padrões geométricos da arte islâmica — esses elementos ornamentais, embora nunca tenham deixado de existir, reaparecem na história da arte “oficial” com o neoclassicismo, através da narrativa de conquistas territoriais, de Napoleão Bonaparte principalmente, nos quadros de Théodore Géricault ou Eugène Delacroix; e algum tempo depois surgem libérrimas nos quadros de Paul Gauguin, Pablo Picasso, Henry Matisse.

É portanto interessante pensar que o ornamento — como uma negação da *mimesis*, como uma tradução da natureza — está intimamente ligado tanto aos primeiros ímpetus estéticos da arte moderna como à ancestralidade do grafismo humano, que remonta à arte rupestre. Pretendo continuar por esse caminho, que sugere tantos outros.

Penso no ornamento como a aventura da experiência plástica artesanal

— não representativa, ainda que inspirada na natureza —, e que se nos apresenta visualmente também, como detalhes arquitetônicos, padrões geométricos, estampas de tecido, tatuagens, renda, artesanato, pintura corporal, gravuras, ruínas, e podemos percebê-lo em abundância na natureza.

O ornamento criado pelas mãos do homem guarda o gesto e o pensar. Dessa forma, também é possível entendê-lo como uma “tradução” da natureza, algo que se cria a partir de, mas que acaba por tornar-se uma invenção — como a fotografia é uma proposição que nasce de outra, o ornamento é também. O ornamento portanto nasce da relação entre as artes plásticas e a natureza e, quando a natureza passa a ser a sociedade industrializada, o ornamento também vai recriar, a partir daí, menos curvas e mais ângulos.

É a nossa percepção que inventa a beleza da natureza, porque as curvas sinuosas, os padrões graciosamente assimétricos são poesia para nossos sentidos

— nesse caso, mais precisamente, para nosso olhar. O filósofo alemão F.W.J. Schelling (1775-1854), em sua conferência proferida publicamente em 12 de outubro de 1807, aponta para o caminho do entre, algo que aponta a direção de uma fenomenologia da percepção: *A arte plástica coloca-se evidentemente como um vínculo ativo entre a alma e a natureza, podendo ser apreendida apenas no centro vivo que vigora entre ambas* (SCHELLING, 2011, p. 8).

O centro que vigora entre ambas é onde acontece a arte, é por isso que todo homem é potencialmente um artista, e será um artista, se quiser, e se não passar a vida a negar essa possibilidade. É por isso também que ornamento é arte,

porque as sensações que os ornamentos nos causam são o centro que vigora entre a alma e a natureza.

No processo de pesquisa sobre o ornamento, conheci John Ruskin (1819-1900). Crítico de arte inglês, cujo engajamento na luta pela preservação, contra o restauro, teria nos poupado da destruição processual do patrimônio histórico, arquitetônico e natural, não tivesse sido engolido pela lógica capitalista e industrial – ou, como diria seu amigo e contemporâneo Karl Marx, “pelas águas geladas do cálculo egoísta”(MARX, 1998, p. 13). O pensamento de Ruskin influenciou fortemente o movimento *Art and Crafts*, cuja principal referência é William Morris que, como eu, pintava papéis de paredes e pensava nisso como micropolítica! Foi um dos fundadores do movimento socialista na Inglaterra e desejava fazer objetos bonitos que fossem acessíveis a todos. É certo, porém, que os objetos *art nouveau* eram e são para poucos. No entanto, um papel de parede partilhado na cidade pode ser uma visualidade desse desejo de Morris, muito influenciado por Ruskin. Este também é considerado o primeiro ambientalista, sendo portanto muito bonita sua concepção de arte, e a relação com a natureza de certa maneira é o oposto do projeto moderno que separa o homem da natureza. O mundo não se desenvolveu no rumo que gostaria John Ruskin, ele era totalmente contra o restauro — abominaria a impessoalidade da arquitetura moderna. Mas o *antropoceno* nos mostra que poderíamos ter evoluído melhor se não tivéssemos nos separado da natureza. Ruskin falava do *espírito na planta*, uma visão que poderia ter salvado muitos rios e florestas.

The Spirit in the plant – that is to say, its power of gathering dead matter out of the wreck round it, and shaping it into its own chosen shape – is of course strongest in the moment of flowering, for it then not only gathers, but forms, with the greatest energy (RUSKIN, 1910, p. 49).¹⁵

William Morris era, como Ruskin, amigo de Karl Marx — e foi com grande alegria que encontrei para compor minha narrativa o elo entre ornamento e o socialismo. Acreditavam que a arte devia ser feita pelo povo e para o povo. Propunham o modelo medieval das guildas como modo de produção de subjetividades coletivas — e portanto a não autoria. A arte como meio, não como

¹⁵ O espírito na planta, que é por assim dizer, seu poder de limpar matéria morta dos escombros (ou destroços) ao seu redor e moldá-la em sua própria forma escolhida, é com certeza mais forte na hora de florir, neste momento, não apenas limpa mas também cria com imensa energia. (Tradução de Flávia Perry).

fim, arte como um ciclo. Outra possibilidade dessa aventura é adentrar a vereda do estilo gótico que, numa lógica contrária à lógica modernista, acolhe as falhas, as diferenças e o desigual, ao aspirar à natureza.

Para John Ruskin, o ornamento é a *impressão escrita e ratificada de algo perseguido, é o resultado modelado da investigação e a expressão corporificada do pensamento* (RUSKIN, 2008, p. 23). Apesar do tom aristocrata, as ideias de John Ruskin são surpreendentemente belas, influenciaram artistas e pensadores como Charles Darwin, Marcel Proust e Mahatma Gandhi. É ele considerado um dos primeiros urbanistas, envolveu-se em causas sociais até o fim da vida, tem uma vasta obra crítica, quase nada traduzido para nossa língua. Esse caminho trilhado por Ruskin e seguido por William Morris resultano *Art Nouveau* que, apesar de ser característico da elite francesa, como de outras sucedâneas, também estava nas ruas, nas antigas estações de metrô de Paris, nos cartazes de Toulouse Lautrec — a cidade não era só para ricos nem só para carros, mas para *flâneurs*.¹⁶

Figura 33 – Figura 33



Fonte: Arquivo pessoal

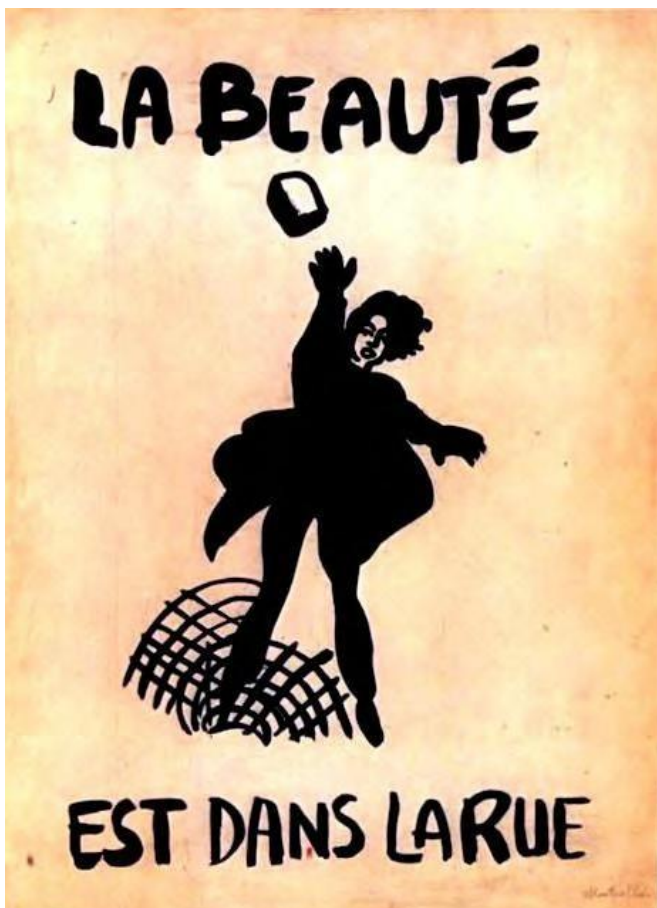
¹⁶ Para uma sugestiva análise do *flâneur*, sua relação com a cidade e aspectos ornamentais, ver Walter Benjamin (BENJAMIN, 1989)

Figura 34 – Figura 34



Fonte: Arquivo pessoal

O caminho se faz ao caminhar

Figura 35 – Cartaz confeccionado pelo *Atelier Populaire des Beaux Arts* –Paris/maio 1968

Fonte: Arquivo pessoal

A imagem do *flâneur* é uma referência romântica para toda experiência sensível no espaço urbano. Nessa medida é possível colocar o trabalho aqui apresentado em relação às diversas manifestações dessa *flanêrie*, inicialmente contada de modo encantador por Charles Baudelaire em *O pintor da vida moderna* (1863), e que seguiu seu curso reinventando-se através dos tempos:

Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode traduzir senão canhestamente (BAUDELAIRE, 2010, p. 30).

Invento uma trajetória para uma suposta evolução do *flâneur*, como um apanhado de impressões sobre as relações dos artistas com a cidade através dos tempos. Porém, toda ela contada pela história da arte ocidental, bom lembrar, e como exercício de retórica — afinal, há relevância em relacionar os hábitos do *flâneur* em diferentes momentos da história com certos procedimentos de artistas contemporâneos?

A arte que pensa a cidade é a arte que fala aos sentidos e à emoção, e não ao sentimento e à razão como a arte acadêmica, é, portanto, a arte que vai gradualmente se aproximar da ideia arte = vida. É possível pensar que o desejo de profanar a arte, de encontrá-la no museu e na rua, sugere o desejo de uma relação íntima com o ambiente, cidade ou natureza.

A imagem do *flâneur* surge em meados do século XIX, com os primeiros raios de modernidade em Baudelaire, e suas *flores do mal*. Antes disso, porém, John Ruskin já havia cunhado o termo “arte moderna” para falar da arte a partir do paisagista William Turner. Nesse período Paris passava por uma grande reforma urbana, cujo ideal maior era facilitar manobras militares. A reforma desconsiderava o traçado medieval e orgânico da antiga Paris, e a cidade é, em grande parte, transfigurada. O *flâneur*, a figura enigmática, nômade e curiosa, que se encontra ao se perder na cidade, vai também se reinventando, com o excesso de iluminação, pela velocidade e pelo barulho dos automóveis que ocupam mais e mais espaço na cidade. Obviamente a figura do *flâneur* se transforma com o passar dos anos e o desenvolvimento das grandes cidades. Seria possível, ou seria interessante, relacionar certas práticas contemporâneas de arte urbana à *flanêrie* de Baudelaire?

No ensaio "Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo", Walter Benjamin (1989) dedica um capítulo à figura do *flâneur*, e é muito interessante o que podemos antever de uma prática contemporânea de arte urbana:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. Para esse ser coletivo, as tabuletas das firmas, brilhantes e esmaltadas, constituem decoração mural tão boa ou melhor que o quadro a óleo do salão do burguês; os muros com “*déffense d’afficher*” são sua escrivania, as bancas de jornal, suas bibliotecas, as caixas de

correspondência, seus bronzes, os bancos, seus móveis do quarto de dormir, e o terraço do café, a sacada de onde observa o ambiente (BENJAMIN, 1989, p. 194).

Ao seguirmos a imaginária linha cronológica da história da arte ocidental, podemos situar a figura do *flanêur* em mais alguns momentos especialmente instigantes. Passemos então dos primeiros raios de modernidade insuflados por Baudelaire para a experiência impressionista. Permito-me aqui propor uma relação entre a prática a *plain air* dos impressionistas e certas experiências contemporâneas de arte urbana — não no sentido de afirmar que os artistas impressionistas consideravam a situação a *plein air* como experiência estética em si, mas no sentido de olharmos para a situação como “pistas” sobre determinado procedimento em arte, que interessam a esse trabalho.

Os impressionistas são os artistas que primeiro desejaram o espaço e a luz natural. O que faziam já era, de algum modo, uma *performance*, ou um *happening*, na cidade ou na natureza. Seria possível pensar que a experiência a *plain air* já era ato de criação dos impressionistas? Eram situações propostas, como fizeram os situacionistas cem anos depois, de certa maneira. Obviamente, a discussão sobre arte liberta do objeto não data desse período, a situação proposta pelos impressionistas não circunscrevia em si mesma uma obra de arte, mas era inegavelmente parte imprescindível do processo. Havia, assim como para o *flanêur* de Baudelaire, um desejo de intimidade com a cidade ou com a natureza, uma relação sensorial, traduzida ou transformada em pintura — como diz Goethe, *as cores são ações e paixões da luz*. O processo de criação dos impressionistas, a necessidade de sair à rua diariamente, caminhar, levar seu material, permanecer fora grande parte do tempo, estar em consonância com a natureza e ao mesmo tempo fazer uso da mais nova tecnologia, com os tubinhos de tinta à óleo, pensar o espaço na tela não como representação, mas como ambiência, remete às práticas da *land art* — ou as práticas da *land art* partilham do espírito impressionista? Exercícios de pensar.

No tempo de Claude Monet, a tela era imprescindível, o quadro de cavalete era o espaço da representação do espaço por excelência — mas na forma já há desejo de expansão, e tal desejo, como sugere Deleuze, está conservado em seus magníficos painéis de ninfeias: *A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si* (quid jûris), *embora, de fato, não dure mais que seu suporte ou seus materiais* (quid facti), *pedra, tela, cor química etc.* (DELEUZE, 1977, p. 275).

Os painéis circundam e envolvem um vão central, preenchendo de ninfeias todas as paredes ao redor, de modo que o visitante fica completamente envolvido pelo trabalho que Monet realizou *in progress* diariamente durante os últimos anos de sua vida. Com *As Ninfeias*, Monet criou um ambiente, em que o espaço vazio “ocupa” importância central. No exercício de pensar a relação dos artistas com os espaços externos, cidade ou natureza, a obra não poderia ser vista como uma instalação? E ainda, Monet aqui não poderia dialogar com os trabalhos posteriormente denominados *site specific*, e *non-site*, que exigem uma relação específica com o espaço no qual são produzidas e/ou expostas?

Figura 36 – Sem título



Fonte: Musée Orangerie — Sophie Boegly

Instintivamente, Monet e os impressionistas pressentiam a necessidade de uma relação outra com o espaço. Obviamente ainda lhes era impossível prescindir da “obra” de arte, mas algo ali já apontava para fora, para o espaço externo, para a imbricação arte = vida, e esse caminho continuou a ser trilhado gradativamente. Se, no tempo de Baudelaire, Paris estava passando por uma radical transformação, no início do século XX as mudanças já estavam consumadas e as ruas por onde andavam André Breton e seus companheiros de vida e arte harmonizavam com a atmosfera onírica que esses artistas cultivavam.

A peculiaridade do *flâneur* surrealista está na criação de uma geografia imaginária, que se sobrepõe à geografia real da cidade. Através de percursos pontuados por encontros fortuitos, misteriosos e metafísicos, André Breton cartografa uma cidade que é ao mesmo tempo real e imaginária, e que exala feminilidade. Um dos exemplos mais belos e contundentes do que pode vir a ser um encontro fortuito é o livro *Nadja*. Nele Breton narra um desses encontros que ocorre numa calçada estratégica da cidade — Nadja é a personificação das questões que movem esse grupo de artistas. O livro é ricamente ilustrado com fotografias das ruas de Paris, desenhos, colagens e fotomontagens, espécies de *fanzines*, apontando também para uma prática contemporânea de

interdisciplinaridade entre as linguagens artísticas. Sobre *Nadja*, dirá Maurice Blanchot (2012):

Nadja: não devemos nos afastar desse livro, livro “sempre futuro”, não apenas porque abriu um novo caminho para a literatura (como se contentar com uma inovação dessas, justo quando é o futuro do futuro que está em jogo?), mas talvez porque, passando a confiar a cada um de nós o cuidado de compreender a ausência de obra que se designa como seu centro, ele nos obriga a provar a partir de que falta e em virtude de que defeito toda escrita contém o que se escreve. Essa ausência – já visada pela escritura de pensamento, onde ela se faz necessária (e presente) pelo acaso – é tamanha que muda a possibilidade de qualquer livro, fazendo da obra o que sempre deveria se desobrigar, uma vez que ela modifica as relações entre o pensamento, o discurso e a vida (BLANCHOT, 2012, p. 165).

Seguindo o percurso sugerido, e ainda sob influência dos surrealistas, proponho observar a produção e as reflexões dos situacionistas, considerados a última das vanguardas artísticas, que se destacaram pelo desejo de ruptura radical com a tradição artística do século XX. O nome vem mesmo da palavra situação, edá pistas sobre uma prática voltada para a vivência e a experimentação, em que já não é mais imprescindível um produto, como uma tela ou uma escultura, a própria experiência vivenciada já constitui uma ação estética. A IS — Internacional Situacionista — surge entre os anos de 1954 e 1957, como um desdobramento do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista¹⁷, surge do desejo de romper com as duras regras impostas pelo neoplasticismo e pelo construtivismo, e propor uma arte que estivesse imbricada com a vida, com o cotidiano, com a realidade urbana.

Nossa ideia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram. (DEBORD; 1967, p. 37)

¹⁷ O Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI) foi fundado por Asger Jorn, em dezembro de 1953, como reação a fundação de ULM, idealizada pelo arquiteto Max Bill em 1952. ULM propunha resgatar os princípios da Bauhaus dos anos 1920, suprimindo, entretanto, as pesquisas de imaginação e fantasia, buscando apenas a instrução técnica, enquanto Jorn se posicionava radicalmente contrário a essa proposta, defendendo no MIBI, uma arte experimental, com exercícios de fantasia e imaginação. (PEIXOTO, Elane Ribeiro; DERNTL, Maria Fernanda; PALAZZO, Pedro Paulo; TREVISAN, Ricardo (Orgs.). *Tempos e escalas da cidade e do urbanismo*: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Brasília, DF: Universidade Brasília-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014).

Esse fragmento foi escrito por um dos mais influentes idealizadores da IS, Guy Debord. “Doutor em nada”, como gostava de se autodenominar, foi um dos intelectuais mais importantes da história da cultura moderna, escreveu o livro *A sociedade do espetáculo* (1967), que é considerado um marco da crítica da modernasociedade de consumo. Para Debord e seus companheiros de arte e vida, o urbanismo era considerado uma atividade que afirmava a diferença entre classes — quanto mais espetacular, mais racionalmente planejada for uma cidade, menos participação social haverá. E é desta maneira que podemos entender o desejo estético e social dos situacionistas como um desejo de apropriação do espaço, da cidade e da política.

Os fundamentos estéticos da proposta situacionista, segundo o historiador Nicolau Sevcenko¹⁸, se baseiam em três estratégias criativas básicas:

detournement — anular a importância da atribuição, da originalidade e da propriedade intelectual, batendo de frente com todas as convenções sociais, legais e culturais vigentes.

psicogeografia — resgate da memória afetiva dos recantos mais inexpressivos, relegados, temidos ou detestados de uma cidade, tentando inverter a lógica do urbanismo projetado como espaço espetacular e como acartografia da razão planejadora do poder, da riqueza e do privilégio.

urbanismo unitário — demandar que a cidade fosse pensada como um todo integrado, mas descontínuo, um estado fluido de coesão atravessado pela diversidade da presença humana, a variedade do desejo entre e a multiplicidade dos contatos contingentes. Para isso, cada dimensão do espaço urbano deveria ter sua própria qualidade física, sensorial e afetiva, seu substrato de memórias e experiências e sua potencialidade para a multiplicação de situações (SEVCENKO, 2005, p. 20).

É interessante observar que, nesse mesmo período, no Brasil, HO experimentava uma imersão no Morro da Mangueira que iria, de alguma forma, direcionar toda a sua produção até o fim da vida. A passagem que se dá entre a expansão da forma no plano para o espaço, através da série *Metaesquemas*¹⁹, esse mergulho radical na cidade, coincidem com as questões problematizadas pelos situacionistas, quando questionam a doutrina neoplástica da Bauhaus de Mondrian. Curiosamente, Mondrian, ainda que implicado na dura doutrina do neoplasticismo, já apresentava em sua teoria a gênese de uma “arte aberta”.

¹⁸ Fragmento retirado do artigo “*Configurando os anos 70: A imaginação no poder e a arte nas ruas*”, no livro *Anos 70: Trajetórias*.

¹⁹ Os *Metaesquemas* são uma série de pintura/desenho, realizada por HO, que consistem em composições com formas geométricas elaboradas em guache sobre papelão, e que apresentam um movimento que sugere a expansão para fora dos limites do quadro.

De Mondrian em diante, passando pelo problema da absorção ambiental das velhas categorias de arte, para o propósito da arte aberta, o caminho foi grande e chegamos como que ao oposto do que ele se propunha: na verdade, Mondrian e Schwitters, com seu *Merzbau*, propunham a casa-obra como a realização estética da vida, ou seja, a aplicação de uma determinada estrutura, que seria mais universal possível (ortogonal de Mondrian); levando a um comportamento adequado aí adquirido; ou que fosse resultado de um comportamento estético na vida (o bricolar das coisas achadas fazendo o *Merzbau* do Schwitters). Há então, longa e paulatinamente, a passagem desta posição de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano, para a de descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, por proposições abertas, não condicionadas, único meio possível como ponto de partida para isso (OITICICA, 1978, p. 119).

Assim como HO, uma geração de artistas brasileiros formada por nomes como Lygia Pape, Lygia Clark, Cildo Meireles, Artur Barrio, entre outros, também podem retratar a imagem de um *flâneur* contemporâneo, cuja importância da relação com o espaço urbano é fundamental para o desenvolvimento conceitual e estético de alguns de seus trabalhos. A partir de então, e cada vez mais, a arte se propõe estar nos espaços não sacralizados, como os museus e as galerias — ou, ainda que esteja em tais lugares, questione as instâncias que a implicam.

Outra prática que pode ser compreendida como uma espécie de evolução da *flânerie* primeira de Baudelaire e das experiências situacionistas é a prática da deriva, cultivada e praticada por artistas contemporâneos, herdeiros da tradição pós-minimalista. A deriva, ou o caminhar em si, já é considerado um ato estético. O artista Robert Smithson, pioneiro da *land art*, realiza trabalho chamado *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*, em 1967. Esse trabalho consiste numa espécie de relato fotográfico em prosa poética de um passeio que ele faz pelo subúrbio de Nova Jersey. Passaic apresentava um devir urbano-industrial frustrado, fragmentos de máquinas e edificações que nunca chegaram a realizar seus objetivos primeiros, transformaram-se em esculturas, os antimonumentos, como iria denominá-los a crítica e historiadora da arte Rosalind Krauss, *o começo de um modo pós-modernista de considerar a localização do monumento na entropia, quer dizer, o non-site, o antimonumento*

Ao longo das margens do rio Passaic havia vários monumentos menores, tais como suportes de concreto que sustentavam a parte traseira de uma nova rodovia, em processo de construção. River Drive estava parcialmente intacta e parcialmente em obras. Era difícil diferenciar a nova rodovia da velha estrada; ambas se confundiam em um caos unitário. Como era sábado, muitas máquinas não estavam sendo usadas, parecendo então criaturas pré-históricas presas na lama, ou melhor, máquinas

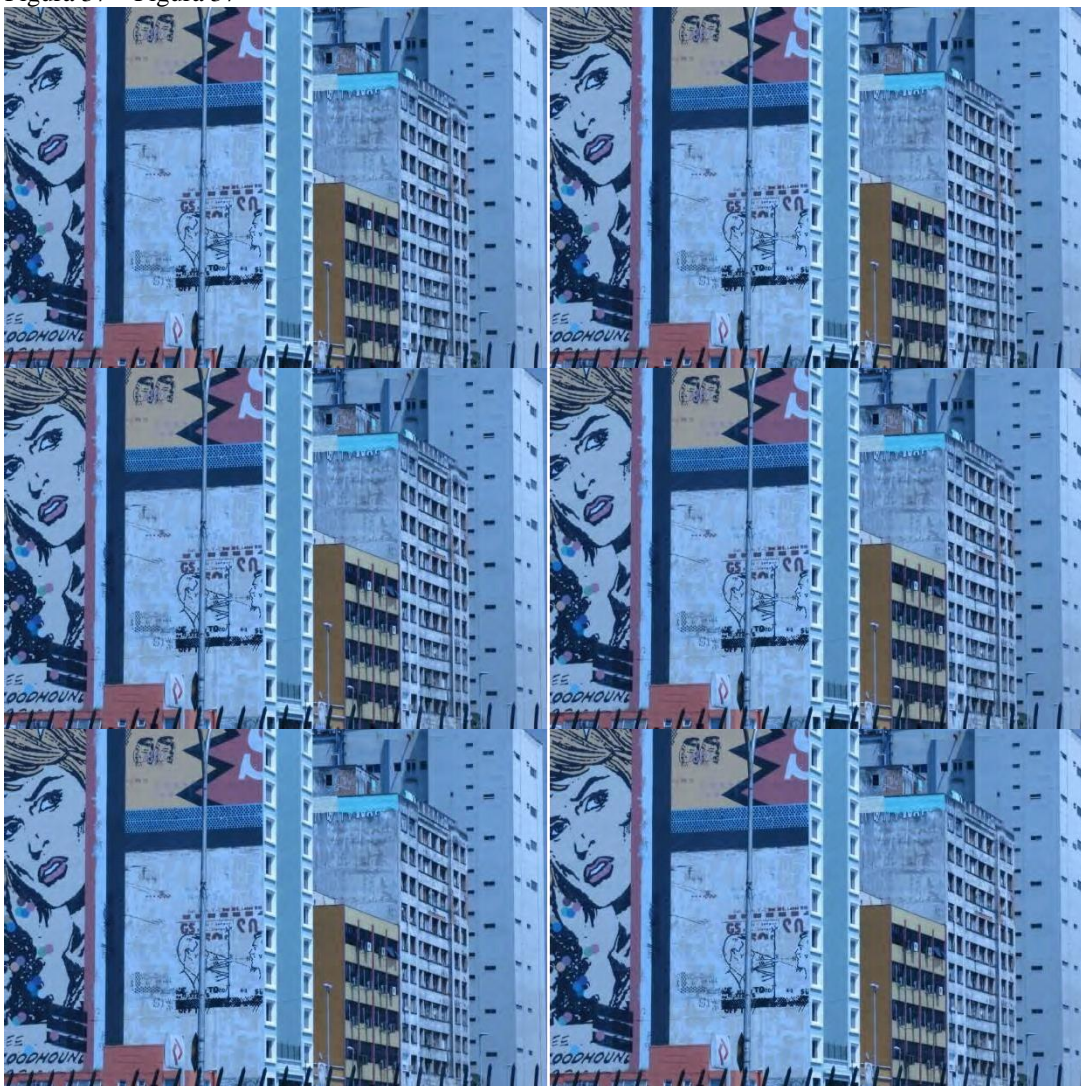
extintas, dinossauros mecânicos sem pele (SMITHSON, 1967, p. 165).

O trabalho de Robert Smithson é especialmente admirável pela vasta dimensão literária que sua prosa poético-científica compõe com outros aspectos de sua obra. Escrever o trabalho e não **sobre** o trabalho. Dirá Smithson, *a great artist can make art justing casting a glance*, e tal afirmação nos remete à citação de Walter Benjamin no início desse texto, e os dois parecem sugerir que a “autoria” da obra de arte estaria nesse “flagrante”, na percepção, no comportamento, como propõe HO. Por levantar questões tão atuais, causa-me grande impressão que Robert Smithson tenha falecido em 1973, quando eu nem havia nascido, ao sobrevoar seu último trabalho, *Amarillo Ramp*, no Texas. Smithson como HO são artistas que deixaram como legado uma poética, um modo de pensar — desse modo como artistas podem se assemelhar a filósofos.

Para finalizar essa trajetória penso o *flanêur* hoje, que pixa, grafita e cola *stickers* e *lambes* pela cidade. As cidades já não convidam à contemplação passiva, é preciso harmonizar um ritmo com elas, no fluxo. O fragmento abaixo foi retirado de um texto chamado "Lambe-Lambe ::: Icorpografia do espaço", assinado por CAVALODADA, e achei que sua escrita reinventa o ritmo acelerado de uma sessão de colação de *lambes* em São Paulo — assim compreendo a *flanêrie* hoje:

::: corpografar ::: respirar o caminho ::: ser por ele respirado ::: o fio da atenção se estende ::: fazer a cola ::: arrumar a bolsa ::: alongar o corpo ::: sair p/ fora ::: pisar o chão + sentir ::: andar no ritmo cardíaco ::: a espinha ereta o fígado tranquilo ::: deixar a energia circular entre o espaço interno + o mundo-rua ::: p/ intuir + claro onde colar ::: colar c/ o corpo solto (CAVALODADÁ, 2013, p.133)

Figura 37 – Figura 37



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 38 – predinhopredição



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 39 – predinho e prediã 2



Fonte: Arquivo pessoal.

O predinho, habituei-me a chamá-lo assim por sua relação com seu vizinho, um prédio enorme, de dezessete andares, que inevitavelmente virou opredião.²⁰ avisto os dois de algumas das janelas do meu apartamento, no 13º andar, a dois quarteirões de distância. eles estão em primeiro plano na composição da paisagem que avisto diariamente. dependendo do lugar da casa onde me encontro, o predião ocupa menor ou maior parte da janela com sua imponente feiura, que passeia achar bonita. ao fundo, pedaços de mar entre brechas de edifícios permitem ver navios a passarem lentos — *é o rio que passa pela minha aldeia e que me faz entender que sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura*, como me ensina Fernando Pessoa. olho incansavelmente para os dois enquanto lavo louça. todo dia se lava louça, e todo dia a paisagem é diferente, como diria Heráclito.

Sentia que a vida poderia passar assim, como dizem, em brancas nuvens, ainda mais estando tão alta. Seria passar em brancas nuvens — ainda que houvesse a maternidade, a sala de aula, o casamento, o diploma de graduação em

²⁰ Experimento escrever esse texto como um bloco vazado, e escolho começar com letra minúscula no intuito de atribuir-lhe certa noção de precariedade ou de simplicidade, como a estrutura de predinho e predião.

Artes Plásticas pela UNICAMP, o financiamento do apartamento que me permite olhar minha aldeia de tão alto... e lavando louça olho a rua, os prédios abandonados e os navios passando lentos ao fundo. Do lado de cá, um filho adolescendo com guitarra, outro aprendendo a ler, o marido professor de literatura entre os livros, eu, mulher de quarenta anos, a ver navios, prédios abandonados e brancas nuvens, lavando louça, desejando a paisagem. Muitas vezes se referiram a mim como alguém que tem a cabeça nas nuvens.

Era maio de 2013 quando transpus a paisagem — sopravam os ventos da Primavera Árabe, o clima era de colapso urbano, Fortaleza, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, as velhas feridas incomodavam, violência, trânsito, precariedade do sistema de transporte público, gentrificação. O movimento Passe Livre se organizava, e vimos através das imagens de uma mídia Ninja as ruas de nossas principais capitais encherem-se de máquinas desejantes, monumentos a serem “profanados”, bancos quebrados, violência policial, vandalismo, Black Blocks. Acompanhei intensamente a mídia livre em direto, através do ornamento coloquei-me na rua também como uma das máquinas desejantes de outros possíveis, um modo de inserção sutil e perene como uma erva daninha.

Sempre gostei muito de partir e até hoje considero viajar a maior das alegrias possíveis. Ao fixar residência — fluxo residência —, passo a pensar na casa como um porto de partida e chegada para qualquer aventura, a casa como avesso do barco, que empreenda grandes ou pequenas aventuras, seja no bairro ou alhures, daí o nome desse trabalho. A pia da cozinha pode ser a imagem síntese da rendição da mulher à mesmice do trabalho doméstico, um muro das lamentações para a dona de casa, eternamente a cozinhar e lavar, todas as lides do lar são infinitas, desde o charmoso fiar de Ariadne à louça que se lava diariamente. Assim como é infinito aventurar-se no mundo com olhos de querer ver tudo.

Comigo acontece de diariamente poder olhar ao longe navios passando lentos enquanto lavo a louça, transformando a janela em frente a pia em promontório, ou escotilha de velho naufrágio aterrado para sempre de frente para a paisagem. atribuo a possibilidade de poesia cotidiana à magia da paisagem que avisto: predinho e predião recortam toscamente céu e mar com seus buracos incríveis, grandes espinhaços enferrujados e concretos — equivalentes sensíveis de nosso trágico antropoceno, heterotopia concreta. os prédios abandonados são poesia concreta, da concretude de “O engenheiro”, de João Cabral de Melo Neto:

A luz, o sol, o ar livre
 envolvem o sonho do engenheiro.O
 engenheiro sonha coisas claras:
 Superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
 o desenho, o projeto, o número:
 o engenheiro pensa o mundo justo
 mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamosAo
 edifício. A cidade diária, Como um
 jornal que todos liam,
 ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

A água, o vento, a claridade,
 de um lado o rio, no alto as nuvens,
 situavam na natureza o edifício
 crescendo de suas formas simples.

(CABRAL, 1997, p. 34)

“Engenheiro da palavra” e das nuvens em sua concreta lida poética.encontrei, nessa aventura, inúmeras referências às nuvens em seus poemas, especialmente no livro que leva o nome do poema acima, de um poeta seco e concreto, e as nuvens tão o contrário. Mário Quintana diz que *só as nuvens são eternas*. As nuvens aparecem aqui e ali quando escrevo, arroteiam as palavras, como diz um amigo que tira todos os dias uma foto da cidade e posta nas redes sociais com nome *o melhor da cidade é o céu*²¹. Antropoceno, a era das modificações antrópicas, a devastadora era em que vivemos, cria também essa arquitetura zumbi e seu abandono no tempo: *Não é só que teremos que nos virar com pouco, teremos também que nos virar com o resto*, antecipa Alexandre Nodari, filósofo contemporâneo, em sua comunicação para o evento “Os mil nomes de Gaia”²², em que também mostra as imagens dos pássaros fotografados pelo artista Chris Jordan. no predinho, sob forro de cimento, isopor, madeirite desgastados, os pássaros fazem ninhos! Diagramo com afeto as imagens, os ninhos de concreto, os pássaros alimentados com nosso lixo, devemos nos afeiçoar ao que nos resta, ninhoé afeto que se transformará.

²¹ Carlos Augusto Lima

²² www.osmilnomesdegaia.eco.br/rio de janeiro, 09.2014

Figura 40 – *Midway: Message from the Gyre* – Chris Jordan - 2009



Fonte: Domínio público – internet.

A paisagem convida à aventura, à cidade e ao bairro — mas sobretudo convida ao fora, ao avesso do lar. Quando me desloco para a paisagem que avisto da janela, é como se eu invertesse toda a minha condição de existência. Deixo de ser a mulher “do lar” e passo a ser a mulher “do mundo”. Como diz o compositor Siba: *toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar*. Da pia à ruína, do limpo ao sujo, do dentro ao fora, da ordem ao caos, do certo ao incerto, da segurança à aventura, do habitual ao desconhecido — é ao deslocar-me que reinvento meu “ser

no mundo”. Compreende, esse deslocar-se, uma vasta dimensão teórica, social e estética a ser considerada passo a passo nessa aventura. A imensa importância dos artistas minimalistas norte americanos para a arte contemporânea deve-se em grande medida ao fato de terem proposto a compreensão do deslocamento como experiência estética, formulando possibilidades revolucionárias para o devir da arte ao considerar a experiência estética na entropia dos acontecimentos. *Segundo minha própria experiência, os melhores sites para a Earth Art são aqueles que foram remexidos pela indústria, por uma urbanização selvagem ou pelas catástrofes naturais* (SMITHSON, 2006, p. 279).

Uma estrutura inconclusa do que viria a ser um grande edifício, cinco platôs indevassáveis que se intercomunicam por escadas e buracos. O primeiro andar, uma releitura do clássico infantil “Cachinhos Dourados”, aqui protagonizado pelos trabalhadores da construção civil — são entre cinco e dez redes, embaixo de cada rede um par de chinelos, alguns pertences, uma televisão, uma gambiarra ou gato²³, que possibilita energia. Os trabalhadores ocupam o primeiro andar do predinho como dormitório, é o único andar fechado, raramente me encontro com eles, mas gosto de saber que dormem ali, que isso lhes facilita a vida, que o abandono acolhe não só subjetivamente, proporcionando-me todos os dias o prazer da criação, mas que acolhe fisicamente os trabalhadores que vivem de construir esses mesmos prédios nos quais nunca podem morar.

Venho ocupando cada vez mais o predinho e intento de algumas formas coletivizar essa ocupação. participo do coletivo de pesquisa intenCidades²⁴ desde setembro de 2014; o grupo é composto por aproximadamente quinze pessoas, contando com a população flutuante, de variadas áreas do conhecimento, artes, ciências sociais, cinema, design, arquitetura; é uma pesquisa do tipo “guarda-chuva”, em que cada um desenvolve sua proposição, de modo que elas se contagiem umas pelas outras. Uma imagem que nos ajuda a compreender o funcionamento do grupo é a representação de uma constelação, quando uma estrela se liga a outra, desenhando um mapa celeste. Portanto, especialmente com o

²³ A gambiarra pode ser definida como uma tecnologia subversiva à medida que inventa modos desviantes de conseguir determinados resultados, para o coletivo de pesquisa do qual participo e que apresentarei na sequência do texto, a natureza da gambiarra é pensada como artepólitca, acreditamos que inventar é resistir.

²⁴ A pesquisa é amparada pelo ppgArtes ICA|UFC, e partilha suas narrativas em [pesquisaintencidades.tumblr.com/](https://www.tumblr.com/pesquisaintencidades)

coletivo da pesquisa, tivemos momentos muito potentes no predinho, em que experimentarmos estar juntos ali já era um modo de invenção, e, portanto, de resistência.

Figura 41 – Ocupar.



Fonte: Arquivo pessoal.

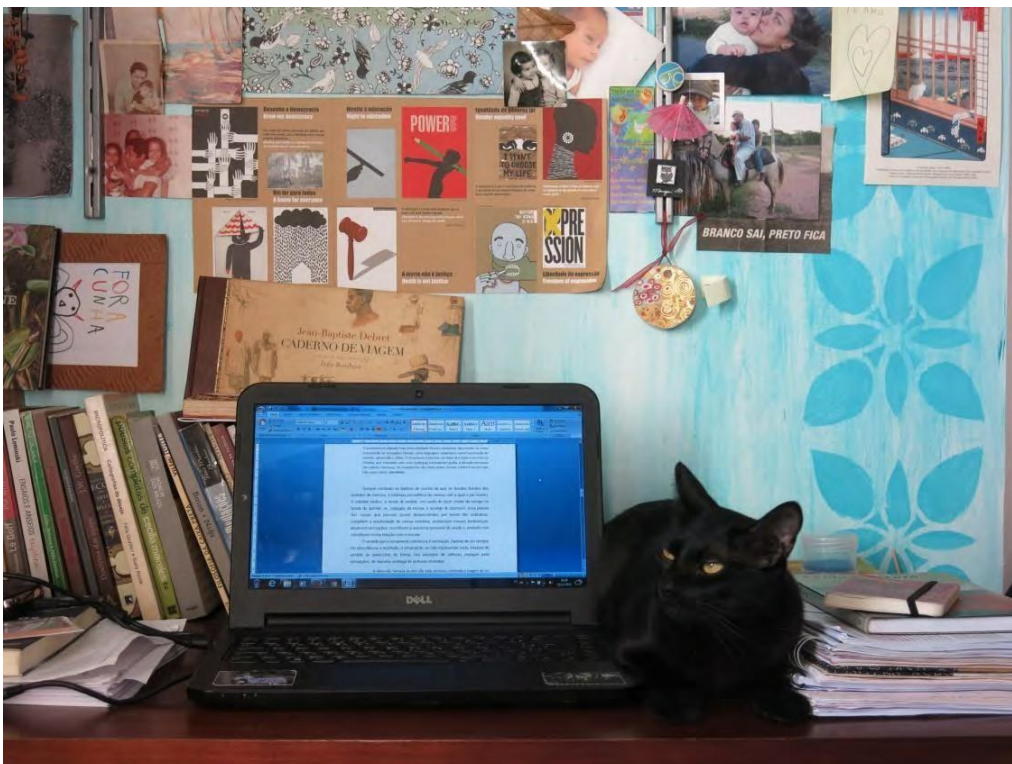
Em determinado momento, senti que a escrita estava defasada em relação às experiências, em conversas com a orientadora sempre falávamos sobre escrever *com* a experiência e não *sobre* a experiência. Foi então que levei (trouxe) mesa, duas cadeiras, alguns livros, para o predinho — e mais uma vez o deslocamento foi essencial para propiciar o fluxo do trabalho, como o tempo de um mestrado é muito compacto, essas ações representam apenas o começo da aventura, um primeiro passo para o trabalho que não tem fim, *endlesswork*. fizemos alguns encontros de orientação no predinho, bastante significativos e potentes, ali nos platôs indevassáveis, muitas trocas, nenhuma certeza, muitas perguntas. Inventamos as orientações *in situ*, sem tetos e sem paredes para o conhecimento correr solto.

Como disse anteriormente, fiz amizade com a família que mora no terreno ao redor do prédio, Seu Antônio e Anna Karina (de 14 anos), e com os cachorros, Dibul e Fred, que me permitem acesso mesmo que não haja ninguém em casa. A família são só os dois, pai e filha, ele a leva à escola todos os dias de bicicleta, ela me acompanha muitas vezes. Ela dizia que não entendia como eu podia gostar tanto de um prédio abandonado — temos que nos afeiçoar aos restos também, ressignificá-los, eu digo a ela. Conversamos muito francamente sobre tudo, e ao me ver certa vez a fotografar as miçangas espalhadas pelo chão, ela me disse que era como se eu estivesse pintando, mas sem tinta e sem pincel! Fiquei feliz de ter despertado o *outrolhar* da Karina.

Também conheci os donos do terreno, que moram na casa em frente ao predinho e têm um coelho branco que brinca no jardim enquanto Seu Antônio faz a manutenção. Percebi o quanto meu gesto me colocou em contato com certa rede da vizinhança. hoje, quando saio de casa, dobro à direita, cumprimento o rapaz que faz a segurança da academia da esquina; mais à frente outro rapaz, segurança de uma casa, e sempre nos cumprimentamos; na outra esquina há um rapaz que tem ocupado o espaço do jardim de uma casa abandonada, ao qual chamamos xerife, e certo dia me abordou, perguntou o que eu fazia — eu lhe mostrei os ornamentos no predinho, ele ficou muito preocupado e pediu que *pelo amor de deus* eu não fizesse mais não, que era muito perigoso, e achei bonita a preocupação vinda dele.

Diz-se que é o próprio trabalho que vai criando seu público, e não o contrário, pois meus vizinhos são de certo modo os legitimadores do meu trabalho. Não cabe a inocência de pensar que essa relação me legitima como artista para o sistema da arte, ou ao menos não para o sistema econômico da arte. Sei que a constituição de um trabalho de arte se dá quando ele se coloca em relação às diversas faces desse sistema, sendo a academia uma, a rua outra, o museu e a galeria as outras — mas orgulho-me de me colocar a partir do bairro, arte de bairro, como a padaria do bairro, o mercadinho do bairro, a floricultura, a farmácia...

Figura 42 – Ocupar 2



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 43 – A paisagem e a miçanga



Fonte: Arquivo pessoal.

A miçanga e a paisagem

A miçanga, como a paisagem, ocupa um lugar muito especial nessa pesquisa — é principalmente com o acontecimento da miçanga que a pesquisa vira aventura. Penso nela como matéria relacional, com a qual converso com o mundo. Todas as características de sua materialidade interessam-me: a quantidade, a pequenez, a possibilidade de se moldar aos espaços, de ser justo o que faltava para preencher um mínimo orifício, ou o que sobra|amontoa|derrama, a possibilidade de ser posta em linha, a cor mínima, o mínimo ornamento. É da natureza da renda, da filigrana, do macramê. Quanto à sua singularidade estética, penso que conversa com a ideia de matéria *colorante e não colorida*, como agencia Deleuze em relação à Paul Cézanne:

A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto e no afecto. Toda a matéria se torna expressiva. É o afecto que é metálico, cristalino, pétreo, etc., e a sensação não é colorida, é colorante, como diz Cézanne (DELEUZE, 1992, p.197).

Além disso, a minimalidade da miçanga abriga uma imensa significação. Usada como um dos principais elementos de troca pelos colonizadores europeus no contato com os povos nativos das Américas, a origem das miçangas data aproximadamente do ano 4.000a.C, no Egito e Mesopotâmia, e desde então, matéria e testemunho, esteve presente no fluxo entre o Velho e o Novo Mundo:

[...] percebi que eram pessoas que melhor se entregariam e converteriam à nossa fé pelo amor e não pela força, dei a algumas delas uns gorros coloridos e umas miçangas que puseram no pescoço, além de outras coisas de pouco valor, o que lhes causou grande prazer e ficaram tão nossos amigos que era uma maravilha. Depois vieram nadando até os barcos dos navios onde estávamos, trazendo papagaios e fio de algodão em novelos e lanças e muitas outras coisas, que trocamos por coisas que tínhamos conosco, como miçanga e guizos (Cristóvão Colombo, Diários da Descoberta da América, 1492).

É interessante notar no relato de Colombo que ele se refere às miçangas como *coisas de pouco valor*, e faz referência a elas como modo de conquistar *pelo amor e não pela força*. São com essas coisas de *pouco valor* que o explorador vai *conquistar* o índio, marcando a história da colonização da América, desde o início, pelo desrespeito, exploração, negação da identidade e usurpação dos povos nativos.

A antropóloga da arte Els Lagrou, apresentada anteriormente, realiza pesquisa com os Kaxinawá e descreve como o índio, por sua vez, irá se apropriar da miçanga e usá-la para satisfazer sua própria *vontade de beleza*, de modo a *neutralizar o inimigo* se apropriando do que a eles interessava — o brilho, a cor, a durabilidade da miçanga, reinventando esse elemento de acordo com a sua poética, tornando-os infinitamente mais belos e interessantes que seus exploradores.

Sabe-se, desde os escritos de Lévi-Strauss e [Pierre] Clastres, que a maior parte das sociedades ameríndias situa no exterior a fonte de inspiração artística e cultural. A obtenção e elaboração dos materiais vindos do exterior em materiais constitutivos da própria identidade grupal segue uma lógica similar, quer se trate da incorporação de pessoas, qualidades ou capacidades agentivas de pessoas (alma, canto, nome) ou de objetos. Estes elementos conquistados sobre, ou negociados com o exterior precisam ser pacificados, familiarizados. Este processo de transformação do que é exterior em algo interior tem características eminentemente estéticas (LAGROU, 2013, p. 22).

Figura 44 – Figura 44



Fonte: Arquivo pessoal

E se esse modo ativo de “responder” foi incompreendido ou simplesmente ignorado por séculos, hoje partilhamos sem orgulho de nossa nova era geológica, o antropoceno, marcada por gestos como o de nossos colonizadores. Portanto, o modo como os ameríndios incorporavam as miçangas tem muito a dizer a todos nós — e aos artistas especialmente. O esforço que deve unir produção de subjetividade e ativismo é o esforço de descolonização.

Como estudante de arte, devo muito à teoria pós-estruturalista, e penso que ela seja indispensável. Foi com essa pesquisa que conheci melhor, por exemplo, Gilles Deleuze, e ele foi e é imprescindível, para a arte e para a vida, me ajudou e ajuda imensamente a pensar sobre tudo. Mas ele é um francês, e fala a partir da França — obviamente seu pensamento sugere o fim das dicotomias propostas pelo projeto moderno, e, portanto, acredito que ele mesmo não gostaria de ter seu pensamento fixado a uma nacionalidade. O pensamento descolonial como opção é possibilidade real de reinvenção, de inversão de valores, de criação, de quebra de paradigmas, termos que ligam intimamente a arte à vida. Não é uma opção nova, e autores militantes da opção descolonial como Frantz Fanon, José Carlos Mariátegui, Aimé Césaire, Milton Santos, dentre muitos outros, estão mortos, mas a hegemonia do pensamento europeu também é uma marca da colonização que, aliada à hegemonia cultural e econômica, torna-se muito difícil de ser desconstruída.

Eram sociedades não só pré-capitalistas, como se disse, mas também *anticapitalistas*. Eram sociedades democráticas, sempre. Eram sociedades cooperativas, sociedades fraternais. Faço a apologia sistemática das sociedades destruídas pelo imperialismo. Eles eram um facto, não tinham a menor pretensão de ser uma ideia, não eram, apesar de seus defeitos, odiosas ou condenáveis. Contentavam-se em ser. Perante elas nem a palavra *derrota* nem a palavra *calamidade* tinham sentido. Elas reservavam, intacta, a esperança. Enquanto essas são as únicas palavras que se podem aplicar, com toda a honestidade, aos empreendimentos europeus fora da Europa. A minha única consolação é que as colonizações passam, as nações dormitam apenas um momento e os povos ficam (CESAIRE, 1978, p.27).

A miçanga, portanto, alcança para mim, com sua mínima materialidade de sensível (cor), a simbologia da revolução possível. Quando resolvo colocar-me no espaço avesso ao espaço do lar, inverte o ponto de vista, considero esse gesto descolonial como o "Mapa Invertido da América do Sul" (1943), do artista uruguaio Joaquín Torres García. Ao levar as miçangas comigo, penso nelas como um dispositivo capaz de agenciar subjetividade e política. Quando uso as miçangas para criar uma relação com a ruína que avisto diariamente, uso uma miçanga fabricada na China, certamente por trabalhadores explorados, essa origem me incomoda, faz-me sentir hipócrita por criticar um sistema fazendo usufruto de suas benesses — mas quero crer que crio linguagem e que com ela me coloco criticamente no mundo. Ademais, as miçangas raramente viram lixo, porque podem ser vistas e queridas como joias, são ordinárias, mas preciosas.

Muitas vezes, no decorrer gaguejante da escrita, penso na frase de HO: *os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades*. Ao falar da miçanga, acabo por falar de descolonização, e então recordo de Maria Galindo²⁵ e especialmente sua comunicação na conferência “*Descolonizar el museo*” (2014), no MACBA (Barcelona) — *No se puede descolonizar, sin despatriarcalizar*. Cheguei nessa conferência a procura de uma fala de Suely Rolnik sobre o trabalho “*Caminhando*”, de Lygia Clark. A mesa era composta também por Paul Beatriz Preciado e Fátima El-Tayeb.²⁶ Em sua potente fala-performance, Maria Galindo expõe sua *teoria bastarda* de forma passional e contundente, explicitando o que deveria ser óbvio, mas que, como ela mesma diz, passou ao largo de toda teoria acadêmica acerca da descolonização, que é a impossibilidade de descolonizar sem despatriarcalizar. Chamou-me a atenção o modo como falou da rua. A partir desse encontro virtual, passei a ouvir com frequência a *radiodeseo*,²⁷ que ela mantém juntamente como o coletivo MujeresCreando, em La Paz, Bolívia. Assim, ouvir rádio, atividade que outrora poderia ser relacionada a uma contemplação, uma fuga do mundo, passa a ocupar um lugar à pia capaz de fazer pensar a condição da mulher. Pelas ondas do rádio fui me aproximando do pensamento anarcofeminista de Galindo, e percebendo potencial revolucionário na domesticidade.

²⁵ Anarcofeminista, Artista|ativista, radialista, boliviana.

²⁶ https://www.youtube.com/results?search_query=maria+galindo+descolonizar+el+museo

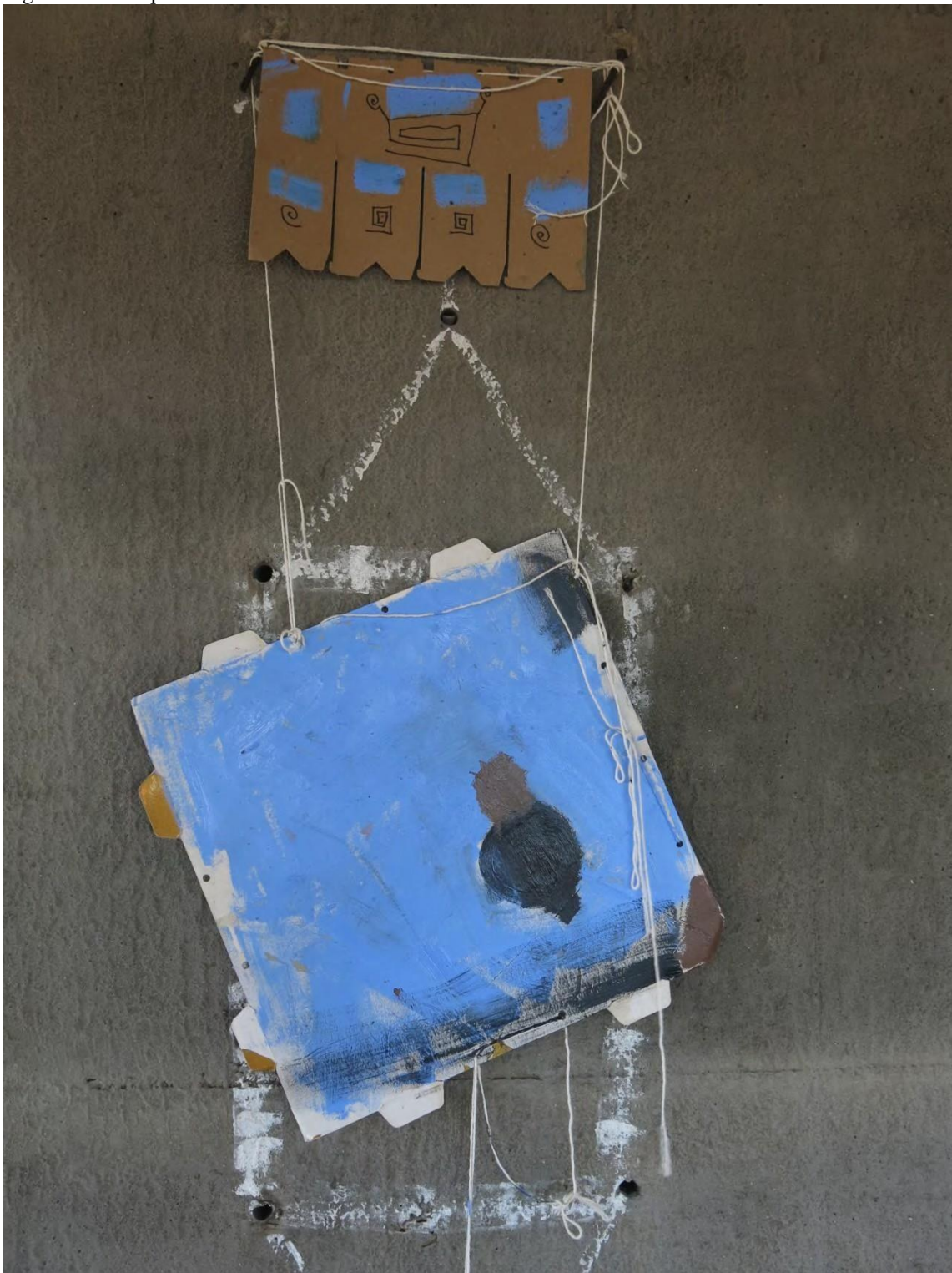
²⁷ radiodeseo.com

Cultivo o hábito de ouvir conferências e aulas enquanto faço os trabalhos domésticos — considero essa prática parte do trabalho que realizo na rua, é no fluxo entre o lar e a rua que se dá a dimensão do trabalho, e a miçanga pode ser uma metáfora visual dessa proposição. Por ser mínima, a miçanga remete à intimidade, à delicadeza, ao artesanato — e ao colocá-la em relação à paisagem, à rua, ao bairro, à ruína, crio uma conversa que se abre com o mundo. É interessante pensar que o trabalho doméstico e a maternidade podem propiciar o estudo, a leitura e a autonomia do conhecer. Se a mulher quiser ou necessitar passar boa parte do tempo em casa durante alguns anos, como é comum acontecer quando setem filhos, é possível também exercitar o pensamento descolonial, e, portanto, despatriarcal, a partir do interior de uma família nuclear, vivenciando esse período de certa reclusão como momento de aprendizagem, de leitura, pesquisa, reinvenção não só de si, mas da família e da relação de todos com o entorno e com a cidade.

O cuidado do lar e a maternidade não devem ser sinônimo de submissão ao patriarcado. Tanto mais submissas são as mulheres que, podendo optar, cedem à pressão produtivista neoliberal e se sentem “feministas” ao ocuparem uma vaga no mercado de trabalho, terceirizando a educação dos filhos, e assim perdendo muitas vezes a chance de educá-los criticamente em relação aos valores vigentes e amplamente cultivados também nas escolas. É nesse sentido que entendo que o pensamento feminista deve ser descolonizante e, também, despatriarcalizante — ou não é revolucionário. E essa condição pode nada ter a ver com opção sexual.

Essa ideia de inversão de ponto de vista está na gênese dessa pesquisa. Acredito no feminismo como algo que deve ser cultivado e reinventado cotidianamente a partir da realidade de cada mulher, assim como a arte! Ao reinventar um modo de viver minha domesticidade expandida, acredito que faço parte integrante da luta por igualdade de direitos. E mais, acredito que essa luta também se coaduna com as proposições de artistas como HO e Lygia Clark, que acreditavam que *o lugar da arte é na vida* (HO)

Figura 45 – Basquianas



Fonte: Arquivo pessoal.

As narrativas a seguir são uma espécie de colagem que compus com textos já anteriormente publicados no *tumblr* da pesquisa *intenCidades*, e parte de um artigo de autoria coletiva:²⁸ "Sobre Poéticas Políticas: Micro Intervenções na cidade de Fortaleza", escrito para o IV Diálogos Internacionais em Artes Visuais e I Encontro Regional da ANPAP NE – Arte e Política, 2015.

Trago as Basquianas nº1 e nº2 como proposição feita sob o guarda-chuva da pesquisa *intenCidades*, e que portanto teve participação fundamental de todo coletivo. Por entender que a pesquisa é essencial como agenciamento de intenções que propiciam micro-intervenções na cidade, creio ser relevante apresentar seu “coração” — portanto partilho aqui sua estrutura formulada coletivamente pelos integrantes:

Pergunta de Partida

Como a arte contemporânea — experiência estética/política — pode gerar afetos, pensamentos e movimentos inventivos, aproximações e dissensos entre (des)conhecidos e singularidades nos modos de conviver e circular nos espaços da cidade? O que pode a arte que acontece nas ruas? E que deslocamentos têm provocado especialmente nos espaços públicos?

Rede de questões

Que mutações ocorreram nos modos de conhecer e se relacionar com a arte, na contemporaneidade e quais as possíveis implicações para as práticas artísticas coletivas nos espaços da cidade?

a potência do encontro de consensos e dissensos entre (des)conhecidos e que encontros podem ser potencializados a partir das aproximações e dos dissensos estabelecidos nos espaços da cidade?

Como situações vividas no espaço comum mediadas pela arte e o cotidiano partilhado entre estranhos, (des)conhecidos, constituídas como micropolíticas, podem reverberar em novos modos de existência?

Que modalidades de conviver, estar junto e partilhar podem ser inventadas na cidade e na universidade tendo a arte urbana como aspiração?

Duas são as perguntas mais frequentes endereçadas a quem se dedica a estudar modos de estar junto, conviver e partilhar... é possível diferenciar coletivo e colaborativo?

Quais as maneiras/possibilidades de participação de artistas em coletivos, manifestações e movimentos sociais contemporâneos? E, quais os modos de intervir e não se deixar capturar entre fluxos e tendências da cultura que questionam?

Como a arte política se manifesta no fazer-saber artístico e comunicacional dos artistas e dos coletivos que participam da pesquisa, em Fortaleza?

O que se entende por objetos técnicos e seus acoplamentos e como agenciam relações entre conhecidos e entre (des)conhecidos e a cidade?

Objetivos Objetivo principal

Acompanhar processos inventivos entre o pesquisar e intervir e a experiência ética e estética do encontro com modos de existência singulares e coletivos, no cotidiano da cidade e da universidade, mapeando e ocupando espaços da cidade, propondo práticas artísticas que problematizem as relações entre arte, política e produção de subjetividade;

²⁸ Deisimer Gorczewski, Cecília de Queiros Shiki, Sabrina Araújo e eu.

Objetivos Específicos:

Tornar visíveis singularidades de viver|conviver e os espaços (des)conhecidos da cidade trazendo a tona questões e problemas a serem debatidos afirmando o urbano como plano de intervenções e a arte urbana como política de resistência.

Conversar e realizar in(ter)venções que ocupem espaços da cidade segundo a perspectiva do "colaborar", pensando nesse verbo como um estar com|trabalhar com pessoas que entrelaça arte, política e subjetividade. Abre-se, também, a possibilidade de colaborar com coletivos e projetos que atuam na cidade;

Costurar, inventar e brincar com os fragmentos/restos de memórias dos encontros com (des)conhecidos e os diferentes percursos na cidade propondo/vivenciando experiências novas;

Problematizar o que se entende por objeto técnico, dispositivo, tecnologias e o acoplamento estrutural na perspectiva de mapear os agenciamentos entre corpo e cidade e as marcas e intensidades nos modos de habitar/circular nos espaços da cidade.

Conhecer tempos, formas e afetos de habitar e percorrer Fortalezas configurados nos acoplamentos corpo-cidade com distintos objetos técnicos, dispositivos e tecnologias (bicicleta, grafite, fotografia, vídeo, mosaicos, entre outros).

Figura 46 – BASQUIANAS N°1 — caixas de papelão



Fonte: Arquivo pessoal.

Basquianas são experiências sensoriopositivas coletivas em ambiente específico, o predinho, já aqui apresentado. O mote de toda Basquiana parte da precariedade que a ruína urbana oferece-nos aos sentidos e à razão. Em sua silenciosa eloquência, a ruína — como equivalente sensível de um mundo em crise —, fala de urgências locais e globais, individuais e coletivas. Para Walter Benjamin, a ruína é *indício de possibilidades em aberto, concretização de um*

mundo possível, índice de alternativas do real (BENJAMIN apud PRESSLER, 1976, p.146). E para HO *não existe arte experimental, existe o experimental*. Basquianas estão em sincronia com essas ideias, e compreendem ainda o conceito de heterotopia, de Michel Foucault, como a possibilidade de invenção de outros espaços, ou como proposições de outros modos de viver a condição urbana.

Basquianas nº 1, como o nome diz, é a primeira da série de micro-intervenções urbanas e coletivas que propomos realizar em território específico — um prédio inconcluso no bairro Vicente Pinzón, espécie de ruína moderna, cuja estrutura, composta de cinco platôs de concreto abertos à cidade, nos implica na paisagem urbana que abrange o litoral, o morro e o asfalto, criando situações onde estar, olhar, perceber, já são invenção e, portanto, resistência. Duas referências, entre muitas outras, são importantes para pensar essa série de micro-intervenções: a *land art*, compreendendo-a como concepção de arte onde a experiência estética é pensada a partir da relação com o espaço, e a ideia de *crelazer*, desenvolvida por HO, e já partilhada em outro momento desse texto: *O crelazer é lazer criador (não o lazer repressivo, dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não repressivo* (OITICICA apud FAVARETTO, 2000, p.185). Os trabalhos desses artistas e seus relatos nos dão pistas da potência das experiências estéticas na invenção de si e do mundo.

O nome escolhido para a série de micro-intervenções é uma homenagem ao artista de rua Jean Michel Basquiat²⁹, e à série de composições de Heitor Villa Lobos, *Bachianas Brasileiras*³⁰, uma fusão de Bach e música folclórica brasileira. O nome é uma palavra-brinquedo, um neologismo, inventado no exercício de pintar embalagens de papelão de livros que chegavam pelo correio, pintava todas as faces e me encantavam as infinitas possibilidades de composição. O nome, portanto, acabou por aliar-se à proposta, sugerindo o sentido de experimentação, essencial na obra de Basquiat, como na de Villa Lobos.

²⁹ Jean-Michel Basquiat, artista nova iorquino de origem haitiana e porto-riquenha, desde criança, expressou-se de maneira contundente, através do desenho e da pintura. Sua breve trajetória de vida e de arte foi marcada pelo inconformismo diante dos preconceitos sofridos por jovens negros nos EUA, condição que também caracterizou a invenção de uma estética rebelde, da qual fazia parte a grafiteagem e o uso de materiais precários como o papelão.

³⁰ As *Bachianas Brasileiras* são uma série de nove composições escritas para variadas formações instrumentais, escritas pelo maestro Villa Lobos entre 1930 e 1945, onde ele mistura a música folclórica brasileira, em especial a música caipira, e os concertos de Brandemburgo, compostos por Johann Sebastian Bach entre 1718 e 1721.

Para as **Basquianas nº 1**, pensamos numa sessão de pintura em caixas de papelão. De que modo as especificidades daquele lugar iriam interferir no modo como utilizaríamos os materiais que tínhamos à disposição? O fato de estarmos juntos a inventar um espaço-tempo, já se constituiria uma sessão de criação, quisemos, porém, brincar de conferir alguma visualidade plástica à experiência vivida, e escolhemos como suporte, um objeto abundante e rico em possibilidades, estéticas e filosóficas, com toda a conotação de consumismo e obsolescência que carregam, as caixas de papelão.

Figura 47 – Figura 47



Fonte: Arquivo pessoal.

Estruturas palpáveis existem para propor, como abrigos dos significados, não uma “visão para um mundo”, mas a proposição para a construção do “seu mundo”, com os elementos de sua subjetividade, que encontram aí as razões para se manifestar: são levados a isso (OITICICA *apud* FAVARETTO, 2000, p.178)

Desorganizar as caixas, desdobrá-las-dobrá-las, pintá-las de branco, anular-lhes as publicidades, valorizar-lhes a impermanência, emprestar pensamentos às caixas, encontrar beleza nelas. As caixas tratadas foram usadas na micro-intervenção de maio de 2015, quando aconteceu a primeira das Basquianas. As caixas guardaram, abertas, os gestos dos participantes, pois ainda que tivessem concluído a experiência com uma das caixas, elas continuavam abertas à multiplicidade, pela própria natureza de sua estrutura. *O que é bom para olixo é bom para a poesia* (BARROS, 1996, p.181), diz o poeta Manoel de Barros, em sua *Gramática Expositiva do Chão*. Lançar um olhar de (re)descoberta para caixas de papelão é, de certo modo, fazer poesia como propõe o poeta. Olhá-las como quem olha um brinquedo, transformá-las e querê-las bem, leito de tanta gente. Usa-se a expressão *pensar fora da caixa* pensei em pensar com a caixa, que as dobraduras e encaixes suscitassem imensas, ou mínimas, questões plásticas e existenciais. Éramos sete adultos, um adolescente de treze anos, e uma criança de seis anos e, além das caixas, dispúnhamos de tinta acrílica nas cores primárias, preto e branco, nanquim, pincéis, barbante, perfurador, fita adesiva. A seguir, algumas narrativas, trazendo impressões, a partir das experiências estéticas singulares dos participantes.

Figura 48 – Basquianas 2



Fonte: Arquivo pessoal

FERNANDA

Figura 49 – Figura 49



Fonte: Arquivo pessoal.

Nunca tinha imaginado um ateliê sem paredes. A cidade já foi lugar de criação, mas estávamos entre o céu e o chão, entre o privado e o aparentemente público — tão integrados à paisagem que nos cercava: a cidade. E que turma mista éramos, em perfis de interesse, envolvimento e linguagens usadas. Consegui criar uma caixa de balões flutuantes que espelhasse balões de minha imaginação ao nosso redor, lentamente se movendo no céu. Depois fiquei, de novo, reparando nos processos dos outros e nos detalhes no chão, nas paredes e no teto do prédio, depois de atar minha caixa/balões ao chão. Depois lembrei que foi minha segunda vez perto deles, lá na França quase subi num balão atado ao chão, que nem minha caixa. Mas o tempo fechou. Fica pra próxima.

Figura 50 – Figura 50



Fonte: Arquivo pessoal.

Foi brincadeira do começo ao fim: calçar botinas a modo sete léguas, inventar fotográfica no pescoço e registrar brinquedo dos outros também: subir escadinhas céu aberto como escalada, arrodar-se de luz fazendo sem fora parede, e brincar fixando no olho fotograma que se pode recortar: aí outra alegria, navegando em quase silêncio narrativas de quem pinta e borda, arquiteta labirintos ou depõe sua linha de fuga: fotografar pessoas pintando e fabulando, colorindo o espaço cinza em desvão, foi fantasia feliz de domingo: fui fotógrafo que não sou e apanhei no rosto o calor das cores e a brisa das conversas que animaram a manhã com dimdim: foi brincadeira do começo ao fim.

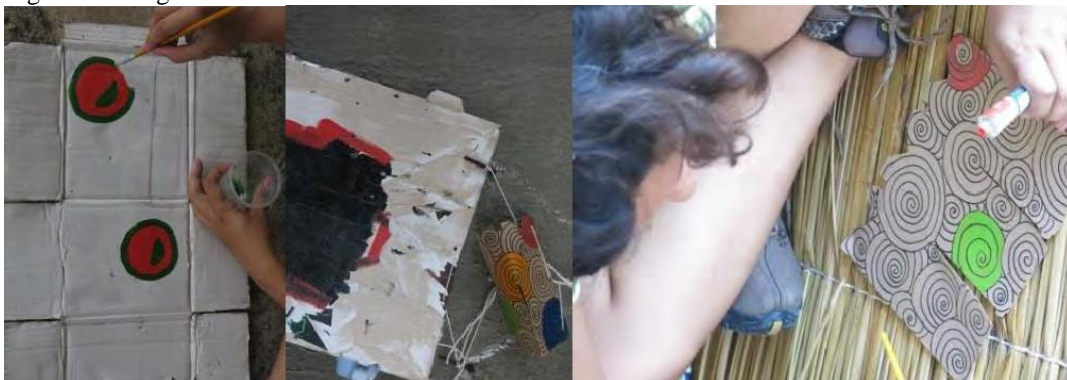
Figura 51 – Figura 51



Fonte: Arquivo pessoal.

Levamos as tintas, o papelão e os pincéis, e o predinho fez sua parte com vento, grãos de areia e pedaços de construção. Esses foram os ingredientes do ateliê-nas-alturas "Basquianas", tempo-espaco criado para experimentar cores, encontros e composições. Com esse nosso jeito de fazer intensidades e intenCidades, brincamos de "desarruinar" o concreto e investigar para a cidade com os sentidos todos abertos.

Figura 52 – Figura 52



Fonte: Arquivo pessoal.

O convite para as Basquianas foi também um convite para me encontrar. Sinceramente? Não tenho nenhuma proximidade com os pincéis. O máximo que ainda consigo é fazer uma linha bem feita acima do olho. De resto, quadros, tintas, pincéis me causam tremendo estranhamento. Sinto que não tenho uma criatividade a florada para desenhar. Não me frustro por isso. Sei de minhas limitações e do que consigo produzir. As Basquianas foi um espaço para tentativa e erro. O espaço sem paredes foi um convite a voar. De repente, me vi empolgada com linhas e cores. Construí caracóis. Depois pintei. Não me vi ali, mas senti. Este momento, além de espaço de reconhecimento de limitações também foi descoberta de que tudo se pode fazer... desde que se comece. Gostei do que fiz. Quero mais.

Figura 53 – Figura 53



Fonte: Arquivo pessoal.

Gostei do sanduíche vermelho, de poder sujar a roupa e de jogar tinta no chão.

CECÍLIA

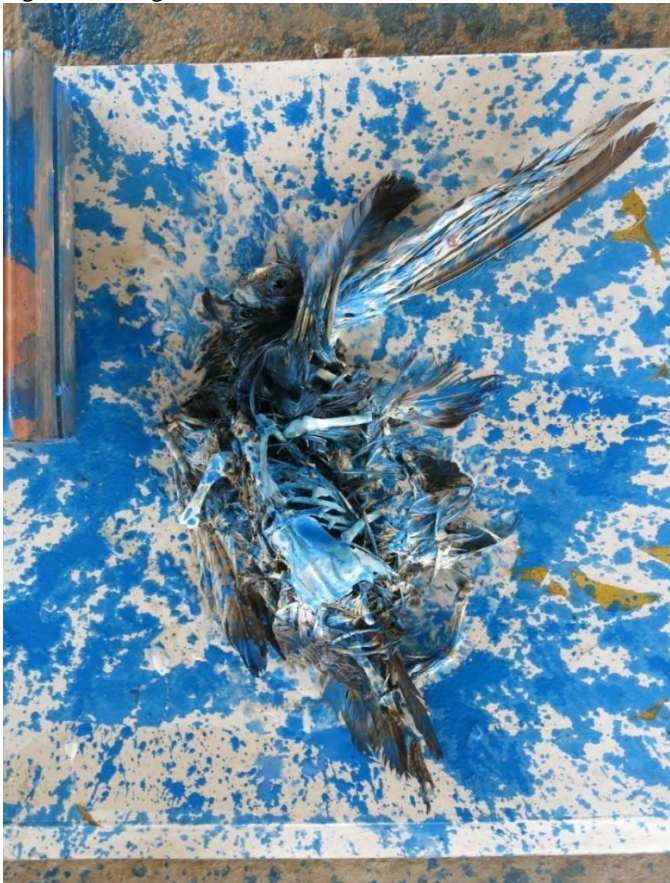
Preenchemos de tinta o oco para dar-lhe vida. À falta de tripas, lhe emprestamos coração. Parasitamos suas frestas como ervas-daninhas. Nos decompomos lindamente na paisagem.

Figura 54 – Figura 54



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 55 – Figura 55



Fonte: Arquivo pessoal.

Foi muito legal ter encontrado esse pássaro morto e poder dar “vida” praele de novo.

BASQUIANAS Nº2 – pipas na laje

Figura 56 – Foto de Marcos Pardana – participante de Basquianas nº2



Fonte: Arquivo pessoal.

Conhecida por sua potência eólica, é em agosto que os ventos costumam ser mais fortes em Fortaleza, atraindo amantes dos esportes como *kitesurf* e *windsurf* de todo o mundo. Inspirados e aspirados pelo vento, resolvemos que Basquianas nº2 seria uma sessão de confecção e soltação de pipas na laje do predinho. Ao escrever esse relato o verbo *aventar* soprou forte no teclado.

a•ven•tar — *verbo transitivo*

1. Atirar (o grão) ao ar para que o vento o limpe.
2. Pôr ao ar, arejar.
3. [Figurado] Mostrar, expor à vista.
4. Propor, sugerir.
5. Entrever, pressentir.
6. Ventilar, aventurar.

A ideia de uma tarde de brincadeiras, com o vento na laje do predinho, surgiu com as bolhas de sabão que em outra ocasião espalhamos lá de cima. Ao percebê-las tão potentes e sutis, a alcançarem grandes alturas, sobrevoando ruas e quintais, as bolhas de sabão eram também materialidade de pensamentos translúcidos a dizer coisas inventadas com a cidade, silenciosamente.

Figura 57 – Figura 57



Fonte: Arquivo pessoal.

Além das bolhas de sabão, encantadoras pelas possibilidades poéticas que suas estruturas sugerem, as pipas eram outra brincado de experimentar a liberdade — e foi atendendo ao desejo de tantos que marcamos nossa segunda Basquiana.

Precisávamos de folhas secas de coqueiro. Buscar o material necessário pelo entorno do predinho, no bairro Vicente Pinzón, se tornou uma forma de viver o bairro, conhecer pequenos estabelecimentos da vizinhança, estendendo dessa forma a ação, em tempo e espaço, pelas adjacências. Assim tem acontecido com a aquisição de dindins, iguaria que sempre refresca nossos encontros, e que foi “garimpada” em andanças curiosas pelo bairro, e assim foi com as folhas dos coqueiros, linhas e papeis de seda que deveríamos dispor para **Basquianas nº2**. Outros participantes também trouxeram material. Sabrina participa do grupo IntenCidades e, nesse encontro, ofereceu sua experiência e nos orientou no fazer|saber das pipas.

As primeiras pipas teriam surgido na China em 1.200a.C, serviram como dispositivo para medida (cartografia!) e comunicação. As nossas aqui no nordeste do Brasil são feitas com a haste retirada da palha seca do coqueiro. Sua estrutura é engenharia e arte, seu voo é a liberdade por um fio. E eis que surge uma linda metáfora — a leveza, a invenção, o movimento e a liberdade que partem do caos e do abandono, poderíamos até dizer *#somostodospipa*, pois ainda que presos a esse mundo em crise, temos *a arte como exercício experimental da liberdade*, como disse Mário Pedrosa. E me lembrei de um singelo ditado italiano que ganhei de uma amiga: *dai diamanti non nascente, dal letame nascono i fior*.

Fomos aproximadamente 15 participantes, sendo duas crianças de 3 e 6 anos, e um adolescente de 14 anos. O que naquela tarde aconteceu, reverbera desejos e imagens poéticas pelo mundo — e em cada um de nós a alegria da experiência de um outro mundo possível. **Basquianas nº 2** aconteceu no dia 1º de agosto de 2015.

Figura 58 – Figura 58



Fonte: Arquivo pessoal.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro. Chapecó: Argos, 2009.
- ALBERTI, Leon. **Da pintura**. 2. ed. Tradução António da Silveira Mendonça. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2009.
- ANJOS, Moacir dos. **Crítica**. Rio de Janeiro: Automática, 2010.
- ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- ARGAN, Giulio. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ARGAN, Giulio. **História da arte como história da cidade**. Tradução Pier Luigi Cabra. Ed. 4ª. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo Barroco II: áurea idade da áurea terra**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991.
- BARRETO, Jorge. **Lugares moles**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins e Hemerson Alves. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- BRETON, André. **Nadja**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- BUREN, Daniel. **Textos e entrevistas escolhidas [1967 – 2000]**. Org. Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Tradução Frederico Bonaldo. São Paulo: Ed. Gili, 2013.
- CARNEIRO, Beatriz. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, Vida como arte**. São Paulo: Editora FAPESP, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Kafka** - Para uma Literatura Menor. Lisboa: Editions Minit, Ed.0789, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **O que é filosofia?** São Paulo, Editora 34, 1993.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia. Vol 5. Editora 34, São Paulo, 1992.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, 1998.
- ESCÓSSIA, Liliana. **A invenção técnica**: transindividualidade e agenciamento coletivo. *Informática na educação: teoria e prática*, Porto Alegre, v. 13, n.2, p.16-25,2010.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- FENATI, Maria Carolina (Org). **Gratuita**. Belo Horizonte/Lisboa: Edições Chão daFeira, 2015.
- FLUSSER, Vilém; **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Annablume, 2011.
- GOETHE, J.W. **Dourina das cores**. 4ª ed. Apresentação, seleção e tradução Marco Gianotti. São Paulo: Ed. Nova Alexandria, 2013.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- GREENBERG, Clement. **Estética doméstica**: observações sobre a arte e o gosto. Tradução André Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- GUATARRI, Félix; DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- GODARD, Hubert. **Olhar cego**. Entrevista por Suely Rolnik para “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal”. Paris, 2004.
- GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 6ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. 3ª ed. Tradução Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga**. A arquitetura da favela através da obra de Hélio Oiticica. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2011.

LAGROU, Els. **No Caminho da Miçanga**: arte e alteridade entre os ameríndios. *Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ*, v.12(1), junho 2013. [on-line]. pp. 18 - 49.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Unesp, 1997.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5ª ed. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Ed. Centauro, 2010.

LEITE, Sylvia. **O Simbolismo dos Padrões Geométricos da Arte Islâmica**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MEIRELES, Cecília. **Poesias completas**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; 1975.

MEIRELES, Cildo. Org. Felipe Scovino. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2001.

PAZ, Octavio. **Convergências**: ensaios sobre arte e literatura. Tradução Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1991.

PELLANDA, Nize. **Autonarrativas e invenção de si**. Campinas: CEDES, 2015;

PRESSLER, Gunter Karl. **Benjamin, Brasil** : a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira. São Paulo: Annablume, 2006.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 9ª Ed. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2ª ed. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. São Paulo: Núcleo de subjetividade –PUC-

USP, 1990.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Tradução Maria Lúcia Bressan Pinheiro. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SCHAPIRO, Meyer. **Mondrian**: a dimensão humana da pintura abstrata. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SCHELIING, J. **Sobre a relação das artes plásticas com a natureza**. Tradução Fernando de Moraes Barros. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

APÊNDICE A - PERCURSOS

PERCURSOS

Figura 60 – Percursos 2



Fonte: Arquivo pessoal.

Os percursos são modos de partilhar as imagens da aventura, quê segue seu curso. Proponho aqui dois modos de partilhar quatro percursos. Penso nesses modos como exercícios de curadoria — pensando a curadoria também como composição, invenção. Portanto, a (in)conclusão do trabalho se dá enquanto reinvenção da experiência. Os percursos são proposições que nasceram de outras, HO segue comigo.

O primeiro são quatro séries de fotografias arranjadas em grupos, de acordo com a forma na qual se apresenta o ornamento — miçangas, estêncil, tecido, as coisas mesmas —, de modo a criar quatro diferentes mapas subjetivos compondocartografias afetivas do bairro. As séries são apresentadas por um texto que poderia fazer as vezes de um texto de parede em uma sala de exposição, que pretende criar uma ambiência para as sériesde imagens, sugerindo assuntos, e apresentam as “vozes” que comporão cada percurso e que proporão “microconversações”, diálogos íntimos entre imagens e ideias. Escolhi imprimir em folhas soltas, como sugestão de livre manuseamento, participação ativa do leitor, possibilidade de ser reorganizado, rearranjado, misturado, pendurado, reinventado, como uma “pocket exposição faça você mesmo”.

A fotografia surge nesse trabalho com a necessidade de registrar asações realizadas na rua. Logo nas primeiras experiências, porém, ela me revela a potência criativa de sua natureza. De início, fotografava com uma pequena câmera

digital e, já assim precariamente, as possibilidades da fotografia me encantaram. Foi porém, quando adquiri uma Canon G15, que a fotografia passou a companheira inseparável nessa aventura. No entanto, não aprendi nada de técnica, a fotografia acontece comigo de modo totalmente intuitivo, fotografar para mim é também uma aventura — não que me orgulhe dessa ignorância, mas tem funcionado comigo dessa forma. Vilém Flusser assim define um *fotógrafo*: *pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico* (FLUSSER, 2011, p. 19); e ao *fotógrafo* Flusser contrapõe o *funcionário*: *pessoa que brinca com o aparelho e age em função dele* (FLUSSER, 2011, p. 19). Acredito estar minha prática entre uma definição e outra, na brecha, na fissura, no entre, posição estratégica para *experimentar o experimental*. Sempre defini minha experiência com a fotografia como *a intuição a serviço da técnica*.

Por ter tido contato superficial com a imensidão da obra de Gilbert Simondon (1924-1989), e ter flertado timidamente com Michel Serres, penso em como a fotografia é capaz de revelar o *outrolhar*, também passo a pensar *na vida dos objetos técnicos* e na câmera fotográfica como objeto *tecnoafetivo*. Simondon dirá do devir humano no objeto técnico, propondo um pensamento ontológico sobre a técnica, que foi alvo de críticas contundentemente formuladas por filósofos como Martin Heidegger e que influenciaram definitivamente Gilles Deleuze e toda a teoria pós-estruturalista, ao formular conceitos que hoje apontam caminhos surpreendentemente criativos e instigantes, de grande inspiração para artistas, especialmente os coletivos, e ativistas.³¹

A ideia presente tanto em Simondon quanto em Serres é a de que os objetos técnicos são portadores de sentido, mensageiros que emitem, transportam e veiculam informações. Ou seja, a matéria — viva ou inerte — informa em dois sentidos: informa porque transmite informação e informa no sentido de que a forma está presente na própria matéria, ao invés de ser dada por algo exterior a ela. Isso determina uma maneira de conceber a relação do homem com a técnica que se afasta do esquema hilemórfico de forma e matéria. Aqui a relação do homem com a matéria — com a natureza e com os objetos — é uma relação não de formatação, mas de agenciamento, acoplamento ou composição entre duas formas (ESCÒSSIA, 2010, p.17).

³¹ Ocorreu-me a cobertura de protestos e manifestações pela mídia livre. As imagens que acompanhei no dia 7 de junho de 2013 me marcaram profundamente, a câmera eram os olhos do rapaz ou da moça, a narração ofegante, o barulho dos pés a correr. Um exemplo de acoplamento simondoniano para mim.

O segundo modo de partilhar os quatro percursos também surgiu de modo bastante intuitivo ao organizar as fotografias. Sempre que chegava em casa das idas à rua, a aventura e a surpresa se reinauguravam com as imagens. Um simples programa chamado “Windows Movie Maker” possibilitou-me criar sequências e musicá-las, despretensiosamente, como modo de contemplar a grande quantidade de imagens. Interessa-me que sejam longas sequências e que haja sutis modulações entre elas — editadas uma após a outra, inventam por elas mesmas uma narrativa, não sou em quem fala por elas, elas são a própria narrativa: desse modo é possível compreender como “NÃONARRAÇÃO”, como propõe HO em suas “play-invenção”. Obviamente, a música escolhida conferirá “determinadas” sensações, e nesse sentido ela será determinante como elemento curatorial. Não que a música encerre o sentido do trabalho, mas que ela seja assumidamente uma escolha, procedimento imprescindível no exercício da curadoria.

Chamei esse modo de partilhar as imagens de “play-ornamento”, ao conhecer a proposição de HO — play-invenção (1973). Portanto (in)concluo esse trabalho com mais um *fio solto do experimental*, sugerindo que na arte, como na ciência, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.

NÃONARRAÇÃO

nos ninhos ou fora NÃONARRAÇÃO porque não é estorinha ou imagens de fotografia pura
ou algo detestável como “audiovisual” porque NARRAÇÃO seria o q já foie já não é mais a tempos:
tudo o que de esteticamente retrógrado existetende a reaver representação narrativa (como pintores que querem “salvar a pintura” ou cineastas q pensam q cinema é ficção

narrativo-literária)

NÃO NARRAÇÃO é NÃO DISCURSONÃO FOTOGRAFIA “ARTÍSTICA”
NÃO “AUDIOVISUAL”: trilha de somé continuidade pontuada de interferência
acidental improvisada na estrutura gravada do rádio q é juntada à sequência
projetada de slides
de modo acidental e não como sublinhamento da mesma
— é play-invenção.

(HO, “Neyrótica”, *Quase Cinema*, p. 22)

play-ornamento nº1 – **BLUE SHINY THINGS** música – Shiny Things – Tom Waits (2006)

<https://www.youtube.com/watch?v=dZ9Z0iovozs>

play-ornamneto nº2 – **DRA(P)EAU**

músicas – Condolence – Benjamin Clementine (2015)

https://www.youtube.com/watch?v=4L_wYkagKlo

PERCURSO 1 — Preciosas mas ordinárias

“Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para poesia”

(Manoel de Barros)

Figura 61 – Figura 61



Fonte: Arquivo pessoal.

VOZES

Matéria: miçangas, caviar chinês, glitter e purpurina. Espaço: predinho e predião.

Cor: azul.

ROTEIRO

1 — Apresentação das vozes : Matéria, Espaço e Cor2 —

Microconversações

1 — **VOZES:** Apresentação

Matéria: Miçanga, caviar chinês e purpurina

O ornamento nesse percurso acontece com pequeníssimas materialidades decor azul, minúsculas unidades de sensível. São contas, miçangas, caviar chinês, purpurina, matéria colorida fluida para conversar em azul com as superfícies. São gotas, mas não são líquidas, são grânulos de azul, podem caber no menor orifício, em uma mão cheia cabem centenas delas, não são líquidas, mas escorrem e se moldam às formas como líquido. São matéria colorante de baixo custo, cintilantes, brilhantes, reutilizáveis e imperecíveis. As superfícies com as quais conversam são restos de um devir urbano, cacos de concreto e esqueletos de ferrugem, são estruturas\ruínas dos prédios ao redor.

Espaço: Predinho|prediãõ.

Cor: Azul

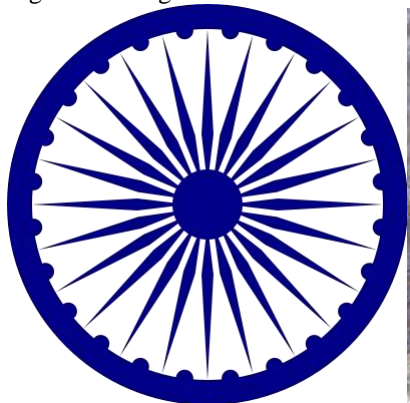
A história da cor azul é surpreendente. Para escrever a *Odisséia*, Homero não dispunha de uma palavra para designar o azul, e o mar, por exemplo, é por ele descrito como tendo *cor de vinho*. Na Bíblia e no Alcorão o azul também não aparece, no entanto egípcios e asiáticos dominavam os meios de obtenção de corantes azuis. Com a expansão do Império Romano, a técnica de obtenção de corante azul, primeiro de origem mineral através da turquesa e do lápis-lazúli, e posteriormente a partir das variações das espécies *Indigofera spp* e *Isatis tinctoria*, é esquecida no ocidente.

Na alta Idade Média, o azul era relacionado aos bárbaros, e mesmo ter olhos azuis era considerado uma característica negativa em pessoas e especialmente em mulheres. Quando, no século XIII, a divindade cristã passa a ser descrita e representada como uma luz, e surgem os ensinamentos de São Francisco de Assis, que pregava um outro Deus — a comunhão com a natureza —, então os antigos céus dourados herdados da arte bizantina tornam-se gradualmente azuis, aos poucos a cor passa a compor a paleta dos cânones cromáticos religiosos, os mantos de Maria também passam a ser azuis. A pintura de Giotto di Bondone é fundamental para essa mudança. Fiel aos ensinamentos de São Francisco, é o primeiro artista a pintar o céu de azul em seus afrescos, bem como o primeiro a conferir características humanas aos santos e a representar em suas pinturas a paisagem de sua pequena aldeia, em região montanhosa da Itália, aproximando a arte e a religião do cotidiano das pessoas, e compreendendo a ciência e a arte através do amor à natureza. Desse modo, Giotto pode ser compreendido como

“cientista orgânico = artista”, como proposto anteriormente.

As chamadas plantas tintureiras passam a ser amplamente cultivadas, especialmente na Índia. No período compreendido entre os anos de 1858 e 1947, os direitos da Companhia Britânica das Índias Orientais foram transferidos para a coroa britânica. Com a habitual exploração e o crescente da industrialização, a produção de **índigo** esteve no centro de importantes questões econômicas na história de usurpação promovida pela colonização europeia. A possibilidade de criar os corantes sinteticamente teve um reflexo devastador para os indianos, que viviam a muito do cultivo e da produção desse corante natural. Muitos foram obrigados a comprar e usar roupas fabricadas e tingidas pela indústria inglesa. Além de perderem sua fonte de renda, os indianos se tornariam reféns do mercado estrangeiro, e o líder pacifista Mahatma Gandhi empreendeu uma caminhada pelos confins da Índia a fim de oferecer apoio e construir com as populações camponesas alternativas a essa situação. Gandhi propunha que os próprios indianos fabricassem e tingissem suas roupas — desse modo ele introduzia a mulher na luta pela libertação da Índia, e propagava a independência econômica e cultural de seu país. Gandhi propôs uma bandeira para a Índia independente da época, cujo desenho central era um tear, bandeira que por vários motivos heráldicos não foi aceita. Porém, a que hoje vigora traz no centro o que de início achei um belíssimo ornamento — e depois descobri que é o Ashoka Chakra, "a roda da justiça" (*Dharma*), símbolo do hinduísmo, também uma alusão ao tear. Achei bastante interessante trazer essa informação para a pesquisa, dado que ela propõe pensar a relação entre ornamento e política.

Figura 62 – Figura 62



Fonte: Arquivo pessoal.

Michel Pastoureu, medievalista contemporâneo que se debruça sobre a história das cores, sugere que *a percepção da cor é um fenômeno cultural e social e não uma evolução natural e biológica* (PASTOUREU); em seu livro *Bleu – histoire d’une couleur*, discorre sobre as forças e as formas do azul, desde a antiguidade até os dias de hoje, quando é considerada a cor preferida entre os ocidentais, flamulando nas bandeiras da União Europeia, da Organização das Nações Unidas, em praticamente todas as interfaces digitais de nosso mundo tecnológico e em nossas universais calças jeans. O autor diz que o azul virou consenso, que ele se tornou uma cor simbolicamente neutra. No Brasil os partidos de direita usam o azul, os de esquerda, vermelho. Acredito, apesar dos brutos tempos, em que pessoas têm sido vítimas de violência por estarem com essa ou aquela, que as cores não servem a convenções seletivas, o azul sempre falará azul. Eu sou de esquerda e o uso do azul nas imagens que trago aqui é também um modo de lutar simbolicamente contra essas convenções que limitam o sentir.

O poeta e dramaturgo alemão J. W. Goethe (1749-1832), considerado um marco inicial e definitivo do romantismo na literatura e nas artes em geral, que influenciou a moda e os costumes ao vestir casaca azul e colete mostarda, no momento do suicídio de seu personagem, em Werther, escreve em 1810 o livro *Doutrina das Cores*, opondo-se ao cientificismo de seu contemporâneo Isaac Newton a respeito da teoria cromática. *As cores são ações e paixões da luz*, Goethe dirá no prefácio de seu livro. Talvez da tristeza e da paixão do jovem Werther herdamos uma certa sensibilidade melancólica para o azul. Deleuze diz que *o jovem sorri na tela enquanto ela dura* — do mesmo modo podemos pensar que o jovem Werther está sempre a morrer vestido de azul.

Goethe defende que o fenômeno cromático ocorre na experiência vivida, *as cores são ações e paixões da luz* (GOETHE, 2013, p. 61). Tal formulação nos remete imediatamente à fenomenologia criada por Edmund Husserl, que é levada às últimas consequências por Maurice Merleau-Ponty, mas tudo isso viria a surgir quase um século após o falecimento do escritor alemão. Como poeta e romancista, ou seja, como artista, Goethe teve um papel importantíssimo para a filosofia e para as ciências, e pode também ser considerado um “cientista orgânico = artista”. O pensamento do poeta dialoga inclusive com a proposição contemporânea de Georges Didi-Huberman, sobre o que vemos e o que nos olha.

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquele que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desseparadoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).

Portanto, a *Doutrina das Cores* de Goethe pode ser considerada visionária, na medida em que compreende o fenômeno da cor como uma linguagem e ensaia constituí-la como uma possível *fenomenologia do visível*. Apontando para inquietações tão contemporâneas como, por exemplo, as estruturas-cor de HO e o “não-olhar” de Lygia Clark, ambos leitores de Merleau-Ponty.

Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura, quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro (OITICICA *apud* FAVARETTO; 2015. p. 57).

O azul no percurso que percorreremos juntos é uma voz colorante. Não pude evitar demorar-me um pouco nessa apresentação, como se estivesse a falar sobre a criação da personagem que será essa voz|cor|azul. Interessa tensionar esse luminoso fio azul, de modo que cada mínima materialidade dessa cor aqui presente atualize a memória dos acontecimentos que a constituem enquanto dado de cultura e de arte, mas sobretudo que as imagens(re)inaugurem sensações.

2 — MICROCONVERSAÇÕES

“As três características da literatura menor são desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, agenciamento coletivo de enunciação” (GUATTARI & DELEUZE, 2003, p.41).

Distraidamente sob solo ruína, azuis vestígios de desejo de uma vida|arte menor. pregos emagrecidos e tortos pelo tempo como às vezes quando somos idosos. luz de fim de tarde. atmosfera intergaláctica. uma vida menor, como uma literatura menor, atenta a tudo aquilo sobre o qual não se fala, atenta ao vazio e ao pouco, ao rés do chão e ao resto, às frestas, meandros e fissuras, atenta ao irrisório, aos buracos e aos vãos.

Figura 63 – Figura 63



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 64 – Figura 64



Fonte: Arquivo pessoal.

“O artista, como um garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu.”

(Cildo Meireles, 2004, p. 44)

Como um garimpo às avessas, trago eu mesma minhas pedras ordinárias e preciosas, ao invés de procurá-las, procuro um lugar para deixá-las, o valor que busco é o espaço. como na história de João e Maria, punhados de azulassinalam a trajetória do desejo de percorrê-lo novamente ou partilhá-lo. de início lamentava deixá-las e partir, queria guardá-las de volta, hoje sinto grandeprazer em reencontrá-las tempos depois cobertas de poeira como se finalmente a larva do vulcão tivesse esfriado e coberto tudo ao redor, conferindo drama ao pó, ao tornado opaco, outrora cintilante. sugerem superfícies interestelares, outros mundos.

A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma *ontologia direta*. É com essa ontologia que desejamos trabalhar (BACHELARD, 1978, p. 183).

Figura 65 – Figura 65



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 66 – Figura 66



Fonte: Arquivo pessoal.

Ontologia direta, evocação ancestral, pré-individual, ser no fluxo, ser canal
— meio, modo, via, intermédio, estria, conduto, braço de mar. A explosão do poema em imagem, exercício de outrolhar. O brilho surpresa da luz azul entre destroços, 7º andar do esqueleto ruína, excitação, insegurança, aventura, haveria alguém, andar acima, andar abaixo? Nesse dia recordo ter subido gritando: ô de casa! Estou subindo e levo comigo pequenas partículas de matéria azul ultrasensível, cuidado! Na ruína procuro o que encontrar, ao derramar *glitter* azul como um reagente, a luz estoura poesia como reação que só fui perceber ao passar as imagens para o computador. Felicidade é ser surpreendido com uma luz azul profana e diáfana, tecnologia é plena de sentir.

Figura 67 – Figura 67



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 68 – Figura 68



Fonte: Arquivo pessoal.

As ilhas oceânicas são ilhas originárias, essenciais: ora são constituídas de corais, apresentando-nos um verdadeiro organismo, ora surgem de erupções submarinas, trazendo ao ar livre um movimento vindo de baixo; algumas emergem lentamente, outras também desaparecem e retornam sem que haja tempo para anexá-las (DELEUZE, 2002, p. 6).

Às ilhas oceânicas, Deleuze opõe as ilhas continentais: “são ilhas acidentais, ilhas derivadas: estão separadas de um continente, nasceram de uma desarticulação, de uma erosão, de uma fratura, sobrevivem pela absorção daquilo que as retinha” (DELEUZE, 2002, p. 8). No exercício imagético dessa microconversa, perceber o azul confinado às formas encontradas na ruína dos prédios abandonados ao redor de onde habito, é criar ilhas oceânicas de sentido, é pensar o lugar da arte como emergência dos sentidos. nas ilhas continentais habita a história eurocêntrica da arte, sobrevivendo daquilo que a retém.

Figura 69 – Figura 69



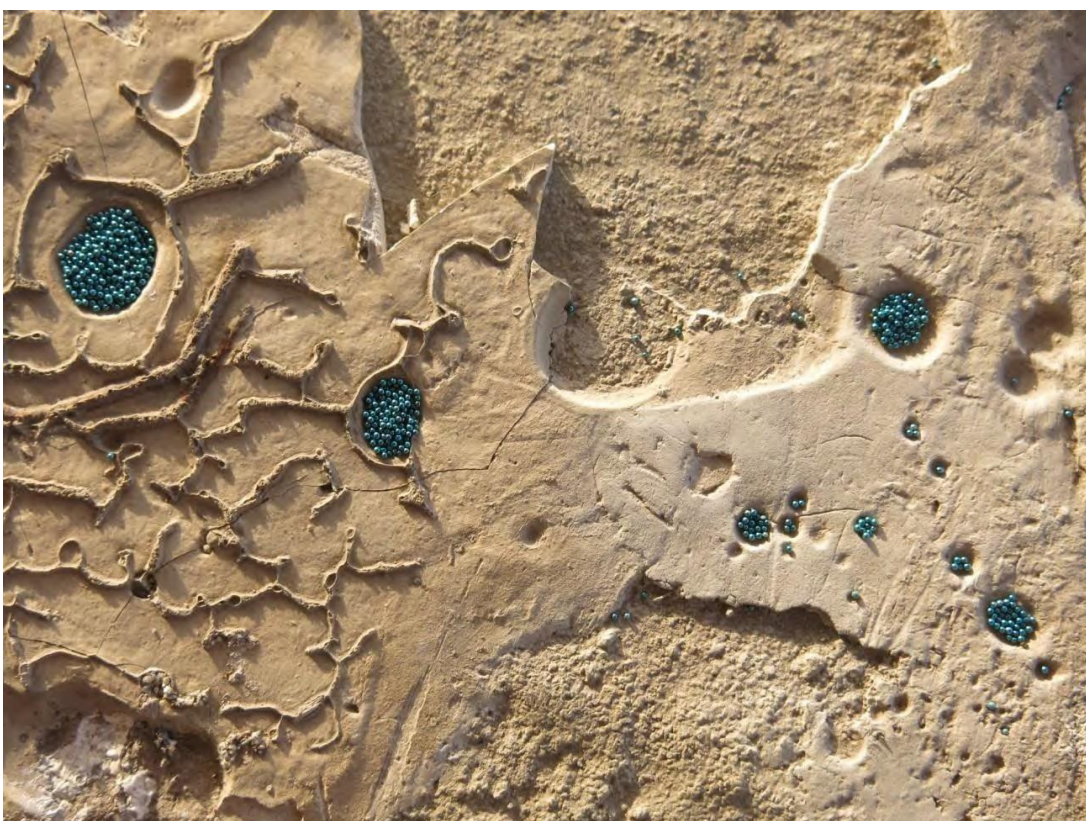
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 70 – Figura 70



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 71 – Figura 71



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 72 – Figura 72



Fonte: Arquivo pessoal.

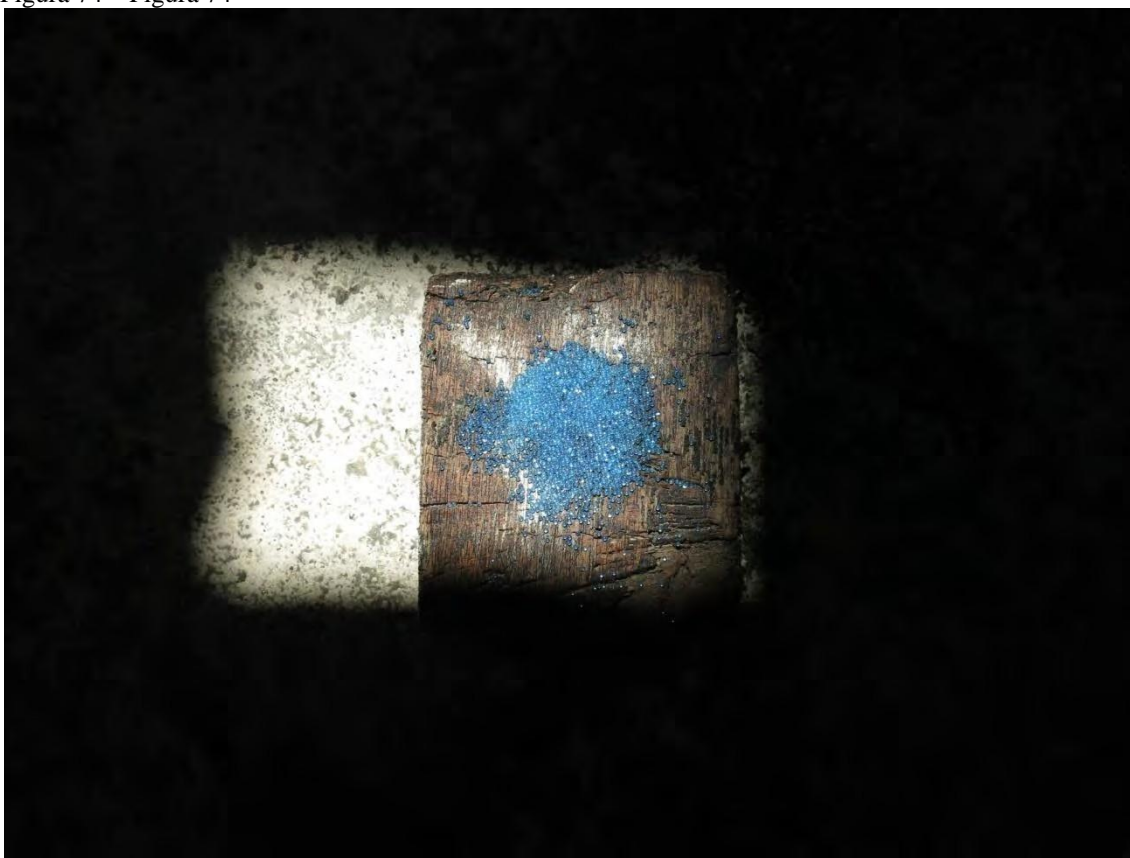
Encontrei essas bolinhas por acaso, se é que existe acaso e não sincronia, numa loja de produtos importados, na Rua Uruguaiana, no Rio de Janeiro, próximo à galeria de arte *A Gentil Carioca*. Já andava às voltas com as miçangas, experimentando colocá-las no fluxo entre a casa e a rua, no exercício de colocar o pequeno em relação ao grande, meu olhar sondava as pequenices do mundo para assim entender de sua dimensão. São chamadas de “caviar chinês” e são usadas para enfeitar unhas. Se inserem numa categoria que eu jamais pensaria existir chamada *nail art* — talvez derramá-las na ruína seja também da ordem da vaidade.

Figura 73 – Figura 73



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 74 – Figura 74



Fonte: Arquivo pessoal.

“O importante pressupõe o prosaico e dele depende para existir” (ANJOS, 2010, p. 232).

Figura 75 – Figura 75



Fonte: Arquivo pessoal.

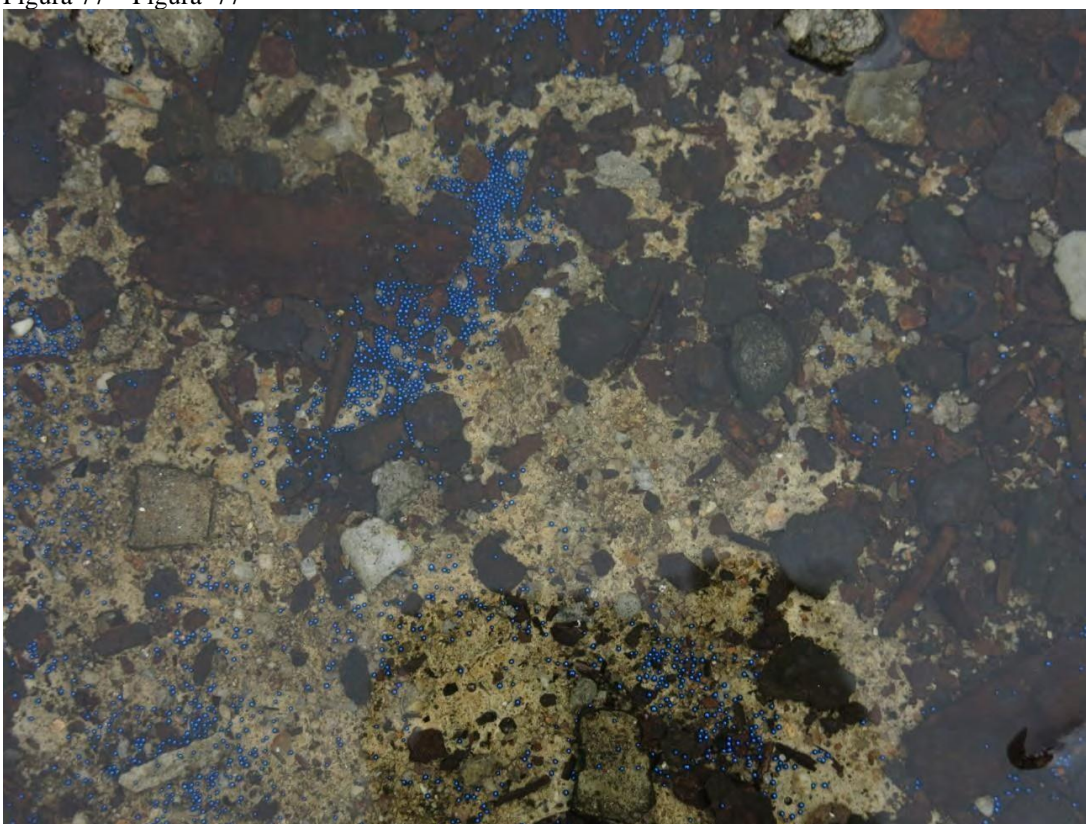
Sinto quando a matéria se alegra com a chuva, sim deve ser o fato de morar no nordeste do Brasil, sinto o regozijo da madeira encharcada, as novas cores que adquirem o cimento e o concreto, aqui nada estraga ou apodrece, tudo se transforma em poética visual, tudo aqui existe segundo a lógica do abandono, deixando estar fica bonito. E não falo aqui da alegria vegetal pois ela é um dado. O passar do tempo sobre as coisas, o sol, a chuva, o vento tornam tudo natureza. Compreender a natureza também como essa película de tempo e memória que vai se depositando sobre as superfícies é sempre poder contar com uma perspectiva de relação íntima com o mundo — de modo que basta querermos, e nada nos escapará aos sentidos.

Figura 76 – Figura 76



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 77 – Figura 77



Fonte: Arquivo pessoal.

Percurso 2 – “Por amor às cidades”

Figura 78 – Figura 78



Fonte: Arquivo pessoal.

VOZES

Matéria: estêncil, molde vazado, máscara

Cor: tinta e concreto

Espaço: predinho |predião|ruas do bairro Vicente
Pinzón|Fortaleza|Ceará|Brasil

ROTEIRO

1 — Apresentação das vozes:

2 — Microconversações

1 — VOZES: Apresentação

Matéria: estêncil, molde vazado, máscara

O ornamento nesse percurso acontece na aplicação repetida do mesmo molde vazado e floral em diferentes superfícies do bairro, um a um, em tinta látex e brocha, *ad infinitum*, de onde surgiu o conceito endlesswork. Esse gesto marca o início da pesquisa, a extrema simplicidade de sua técnica não impede a complexidade dos desdobramentos que implicam relevantes questões acerca do estado da arte hoje, como a não autoria, a arte longe de espaços “protegidos” como museus e galerias, arte e mercado, etc. A técnica aqui utilizada, remete à pintura corporal indígena, aos padrões geométricos islâmicos, às estampas africanas, às primeiras experiências tipográficas medievais, às produções de alguns artistas contemporâneos como Daniel Buren e Martha Neves, enfim, às diferentes expressões em que um mesmo elemento é repetido, e no repetir-se alcança modulações que os tornam diferentes, o que na música pode se chamar ostinato.

O título desse percurso é uma homenagem ao historiador Jacques LeGoff³² que faleceu em meio a esse processo, em abril de 2014. É, mais especificamente, uma apropriação de um título de livro: *Por amor às cidades - Conversações com Jean Lebrun*. O livro tem uma diagramação interessante que coloca lado a lado pinturas medievais e fotografias de cidades contemporâneas. Jacques Le Goff é conhecido por lançar uma luz sobre a chamada “idade das trevas” tornando visíveis aspectos desse período que desconstruem a imagem de uma era marcada pela ignorância e pela subordinação à igreja. Tendo se dedicado aos estudos medievais, Jacques Le Goff recria com sua imensa pesquisa, o imaginário medieval, e compreende o desenvolvimento das cidades de um modo admirável.

Na aventura da pesquisa com o ornamento chego à arte medieval, ao gótico, e ao barroco fatalmente. Penso nesses estilos como expressões mais relacionadas a uma percepção sensorial da arte, com abundância de forma e movimento, curvas e volutas, como a natureza. A arte renascentista irá suplantar o modo medieval de criação coletiva não autoral, e ao formular sua doutrina, criará os cânones sob os quais se erigiu toda a história da arte ocidental, criará inclusive a imagem do artista genial e especialmente dotado de habilidades que o diferenciam dos simples mortais. A arte do renascimento é a da representação, do espelhamento do mundo, é mais relacionada a uma percepção sensitiva, a ela relacionamos preferencialmente o sentido da visão que torna-se então “o” sentido

³² Jacques Le Goff faleceu no dia 1º de abril de 2014, no processo dessa pesquisa.

para a apreensão da arte durante os séculos XIX, com algumas experiências surgidas com as vanguardas históricas, como o surrealismo, o dadaísmo ensaia-se uma compreensão mais sensorial da arte.. Essa formulação importa para pensarmos sobre como somos defasados de nosso próprio sentir, e como a cultura denominada moderna é erguida sobre algo que em sua essência é artificial, separando-nos da natureza, até que chegamos onde tristemente nos encontramos, antropoceno, era em que sofremos as conseqüências de nossos erros históricos. O processo que levou o nome de modernidade e que presta tributo à razão vem a séculos consolidando o sistema capitalista altamente excludente no qual nos encontramos. Nesse processo, a arte também vira produto a ser consumido e não experiência de inventar-se com o mundo, uma discussão que perpassa toda a construção dessa pesquisa, o ornamento, como o entendo, pode ser o fazer desinteressado de mercado que nos leva a nos encontrarmos com o que há de mais humano em nós, a possibilidade de criar. Embora seja assunto há muito desenvolvido por diversas áreas do conhecimento, pesquisas recentes tratam de desconstruir a ideia de que ser moderno é ser “moderno”, no sentido de ser vanguarda, ou ser criativo, se não vejamos o que pensa a pensadora contemporânea Nize Pellanda no calor de escrita recente:

A modernidade, cujo modo de compreender e produzir conhecimentos resultou numa extrema fragmentação das diferentes dimensões do humano, acabou por constituir atitudes de simplificação na abordagem do cotidiano das pessoas, o que teve profundas implicações para a qualidade de vida dos homens e mulheres. Essas atitudes reducionistas configuraram uma cultura de carências existenciais geradoras de sofrimento porque destituídas de fatores fundamentais do humano tais como alteridade, autonomia e invenção de si. Ora, isto não aconteceu por acaso pois o projeto da ciência moderna no século XVII nasceu de maneira profundamente articulada como poder dominante de tal forma que a concepção do mundo físico é a própria ideia burguesa de controle sobre a natureza para daí controlar a sociedade e os seres humanos que a constituem. A ciência moderna é uma ciência burguesa. A escola, a partir de então, passa a servir às ideias dominantes pagando um preço existencial caríssimo. (PELLANDA; 2015)

O gesto de colocar-me na rua a praticar uma pintura mural que consiste basicamente em repetir o mesmo elemento ao infinito, é como estar a constituir-me com a cidade, em um gesto profundamente e radicalmente político, e ainda, profundamente e radicalmente sensível a medida que tem revolucionado meu modo de viver, como se ao colocar-me no muro em formas e cores, intimamente me incumbisse da responsabilidade de testemunhar o passar do tempo estando ao

relento, exposta a sol e a chuva, todas as noites e todos os dias sob o céu, como uma ruína medieval, desenhos rupestres, pinturas corporais reinauguradas, ou a estampa que vai no turbante com aquela menina, coloco-me na entropia de uma existência que precisa ser reinventada cotidianamente.

Cor: Nesse percurso a cor é tinta e concreto. A tinta é reaproveitada de serviços que eventualmente faço como pintora de paredes, portanto ela pode ter a cor que o cliente pedir e deixar sobrar. Acho interessante ter nesse ofício, um “ganhapão” informal que não deixo de considerar como relevante experiência estética. Enfrento grandes superfícies na incumbência de transformá-las, são como afrescos. Chamam de “pinturas especiais”, as listras estiveram muito em voga nos últimos anos, e fiz dezenas de paredes listradas que hoje posso relacionar com o trabalho do interessantíssimo artista Daniel Buren, já mencionado anteriormente, ou as incríveis paredes de Sol Lewitt. Aprendi muito sobre grandes superfícies a fracionar paredes inteiras em listras verticais de diversas cores. Mas considero especial na minha pintura a criação de moldes e a técnica de aplicá-los por toda a extensão da parede, com sutis gradações de cor e movimento, como faço na rua. Na rua, porém, a intenção é repetir o mesmo sempre, o que torna o gesto interessante é a repetição

- endlesswork. E ainda há muitas vantagens sobre o papel de parede porque as tintas são laváveis, assim como foram os tubinhos de tinta que proporcionaram mais conforto e mobilidade aos impressionistas, as tintas laváveis permitem que eu ofereça uma alternativa duradoura e sustentável aos papéis de parede propostos por William Morris há alguns séculos, seus ornamentos estampam nosso inconsciente coletivo, nosso arcabouço imagético pré-individual pós-industrial.

O Art Nouveau é a última curva antes da longa reta na estrada da história da arte ocidental, é o limiar entre sensorial e sensível. Me interessa que haja esse fluxo de formas entre a casa e a rua, ambos eventualmente preenchidos de mesma estampa, é uma imagem que fala muitas coisas sobre como a arte pode ser sobre como o artista pode ser, porque a mesma estampa pode estar na casa, na rua, na galeria ou no museu.

Espaço: O espaço no qual acontece esse percurso é o bairro Vicente Pinzón, algumas superfícies circunvizinhas ao prédio onde moro. Ao realizar as intervenções tenho inventado um novo modo de viver o bairro, vou ao encontro dos vizinhos, bato nas portas, toco campainhas, ensaio de etnografia do cotidiano,

deambulações, derivas relacionais, “mitificação do cotidiano” de Hélio Oiticica, não fixo, fluxo residência. Fortaleza como dizem por aqui, não é para os fracos, a segunda capital mais violenta do Brasil, segundo o mapa da violência de 2015 e meu bairro apresenta alto índice de homicídios, fui assaltada duas vezes bem perto de casa, tenho clareza que a simplicidade do gesto de pintar os muros é também um gesto político, todo gesto é político, nessa medida volto a afirmar que a relevância desse projeto, que cria um fluxo entre a academia e a rua, está na possibilidade de, de modo muito simples, engendrar pesquisa teórica, produção de subjetividade participação efetiva na vida da cidade.

Obs.: Por ter sido o percurso inicial dessa aventura, ele se apresenta aqui de forma mais curta, muito se falou sobre ele e muitas imagens estão no corpo dos textos “para ler antes de partir”.

2 – Microconversações

“Tudo flui.”
 “Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio”
 (Heráclito de Éfeso)

Figura 79 – Microconversações



Fonte: Arquivo pessoal.

Esse percurso começa do começo, a imagem acima é do dia 28 de maio de 2013, primeiro dia a pintar na rua. Avisto esse muro da janela do meu apartamento no 13º andar. Cheguei e fui pintando, não perguntei nada, a casa por trás dele é abandonada, mas lá de dentro saiu Sr. Manoel que me disse que ficasse à vontade, que estava ficando bonito. Não sabia nem que o nome da Rua era Prof. Heráclito, entendi que era um sinal, uma pista que me indicasse seguir em frente. Heráclito de Éfeso (535 a.C. - 475 a.C), é conhecido como o filósofo do fluxo, do “nada é permanente, só a mudança”! Ideias surpreendentemente contemporâneas, que dialogam inclusive com a noção de devir e de entropia tão caras ao processo dessa pesquisa. Ninguém entra duas vezes no mesmo rio nem passa duas vezes pela mesma rua.

Figura 80 – Figura 80



Fonte: Arquivo pessoal.

“É, antes, na interface criada entre “suportes” diferentes, nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa novidade que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova.” (RANCIÈRE, 2005, p. 23)

Figura 81 – Figura 81



Fonte: Arquivo pessoal.

Muro azul a duas quadras de casa. Resolvi pintá-lo porque fui assaltada nessa imagem, não havia flores brancas, dois meninos mostraram uma faca e pediram que passasse tudo, tudo que tinha era o celular do meu pai que havia falecido há alguns dias. Ainda tinha o cheiro do perfume dele, as fotos, mensagens, contatos. Gritei: meu pai morreu! Como se os meninos o tivessem matado. Chorei e pedi, eles não devolveram. Acho que o menor ainda considerou, mas o mais velho não podia fugir da obrigação. Durante o período dessa pesquisa ainda fui assaltada mais uma vez bem perto de casa, domingo 7:30h, na ida à padaria, achando lindaa luz da manhã, árvores tão verdes eum céu tão azul - TOCTOC seco de cano no vidro, passa tudo de novo. Ocupai, ocupai! Rua vazia, cidade dodói – Fernanda Meireles.

Figura 82 – Figura 82



Fonte: Arquivo pessoal.

O artista moderno lança-se à conquista da eternidade, e o designer à do futuro; o artesão se deixa conquistar pelo tempo. Tradicional mas não histórico, preso ao passado mas livre de datas, o objeto artesanal nos ensina a desconfiar das miragens da história e da ilusão do futuro (PAZ, 1987, p. 47).

Figura 83 – Figura 83



Fonte: Arquivo pessoal.

Me encanta o desbotar da tinta, a pátina do tempo a esmaecer os tons. A possibilidade infinita da repetição, a sobreposição. A aventura é pelo bairro e também pela superfície do muro. Me encanta esse modo quase imperceptível de estar, ser “o tipo da coisa” a ser capturada por um olhar curioso. Será que intriga? Muitos me vêem pintar, mas e os que não me vêem? Ah..., gosto disso. Enquanto estou na rua, estou a pintar, a autoria enquanto gesto, em não estando estará o ornamento, gesto estampado no muro, já pássaro. Arte como meio, não como fim, e assim criei um aforismo como performance. Enquanto dura o material é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos (DELEUZE, 1992, p.197).

Figura 84 – Figura 84



Fonte: Arquivo pessoal.

Sou a favor da arte de rebocos e esmaltes baratos. Sou a favor da arte do mármore gasto e da ardósia britada. Sou a favor da arte das pedrinhas espalhadas e da areia deslizante. Sou a favor da arte dos resíduos de hulha e do carvão negro. Sou a favor da arte das aves mortas.

Sou a favor da arte das marcas no asfalto e das manchas na parede. Sou a favor da arte dos vidros quebrados e dos metais batidos e curvados, da arte dos objetos derrubados propositalmente (OLDENBURG, 2006, p. 69).

Figura 85 – Figura 85



Fonte: Arquivo pessoal.

Sou a favor da arte de passear pelas ruas do bairro. Chuva em Fortaleza é uma alegria. O acontecimento das chuvas no Nordeste está envolto a uma atmosfera de muita crença e esperança em tempos melhores. Sair de capa de chuva, botas e máquina fotográfica é uma grande aventura, uma experiência suprasensorial, momento de crelazer, mesmo. Caminho pela rua, vou ao predinho, poças refletoras, memórias de uma infância chuvosa em São Paulo, o cuidado para não molhar a máquina, como se estivesse a documentar algo imperdível. Sim, foi imperdível. Nessa medida é que acredito ferozmente na potência dessa pesquisa, ainda que por vezes as palavras não digam dela exatamente como quero que digam. Esse foi um dia de grande encantamento eternura pelo entorno.

Figura 86 – Figura 86



Fonte: Arquivo pessoal.

Um dia, ao entardecer, eu vi passar um andarilho, e como não acontecia nada, aquilo chamou minha atenção. Fiquei intrigado e como conhecia bem a área bem, notei que ele acampou a uns 50 metros de casa, numa clareira que eu já sabia que existia. Passei a noite observando o movimento. No dia seguinte, a primeira coisa que fiz quando acordei foi ver o local. Quando cheguei lá vi que ele não estava, mas no lugar onde tinha passado a noite ele havia construído uma casa de gravetos, perfeitinha com janelas e portas que se abriam e um telhado. Tudo muito bonito. Aquilo me emocionou muito, principalmente pelo fato de uma pessoa cujo nome eu nunca viria a saber ter passado pela minha vida e deixado aquele presente. Esse ato de doação, alguém que faz uma coisa não importa para quem. (MEIRELES, 2009, p.184)

Figura 87 – Figura 87



Fonte: Arquivo pessoal.

A família chegou de noite, se aconchegou ao muro e montou uma casa em poucos minutos, os ornamentos que eu havia pintado há dois anos decoraram singelos a antesala improvisada. Não há que se romantizar a pobreza e o desamparo, na imagem é possível ver a criança deitada no que nem pode ser chamado de colchão, uma esponja sem o lençol a cheirar a amaciante sobre os quais dormem protegidos meus filhos. Do alto do 13º andar vibramos ao perceber que eles conseguiram, em pouquíssimo tempo, organizar tudo, tornando o que era passagem, habitat. Na necessidade da sobrevivência, a arte de adequar espaços,

de dispor objetos, uma instalação construída pela desigualdade social e pela capacidade de reinvenção e transformação do que poderia ser a realidade inquestionável de uma calçada. Combinamos de, pela manhã, levar-lhes pão com queijo, frutas e boas-vindas, antes de nós chegou um carro de polícia que assistimos com tristeza dar-lhes a ordem de desocupar. Se a moradia é um direito, ocupar é um dever.

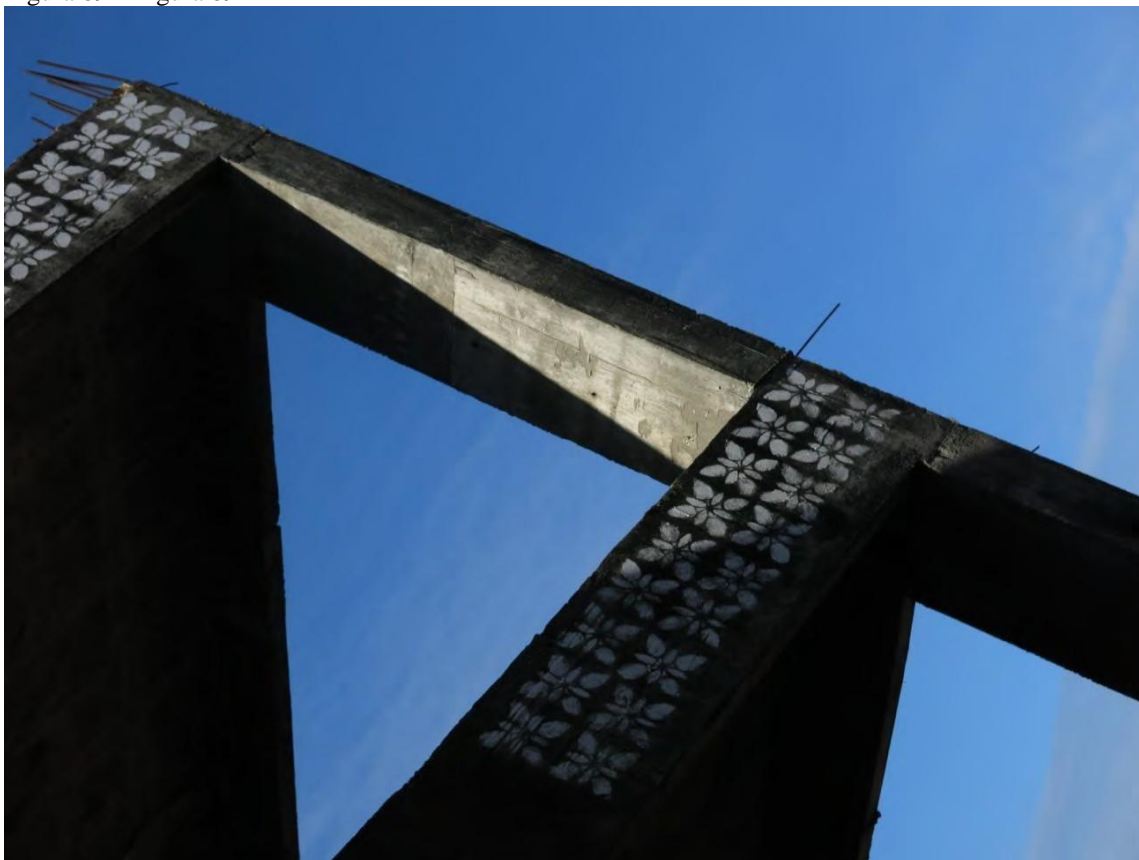
Figura 88 – Figura 88



Fonte: Arquivo pessoal.

[...]em qualquer tipo de arte, mesmo a arte abstrata ou na arquitetura,nós temos sempre essa segunda categoria da corporeidade [...] É erradíssima a arte que cobre completamente essa textura, este movimento da mão. Dou a maior importância a que seja assim manual, que seja artesanal, que seja vivenciada, que saia assim da barriga. Eu acho isso da maior importância. (SCHENDEL,apud GUINLE FILHO, 1981, p. 53)

Figura 89 – Figura 89

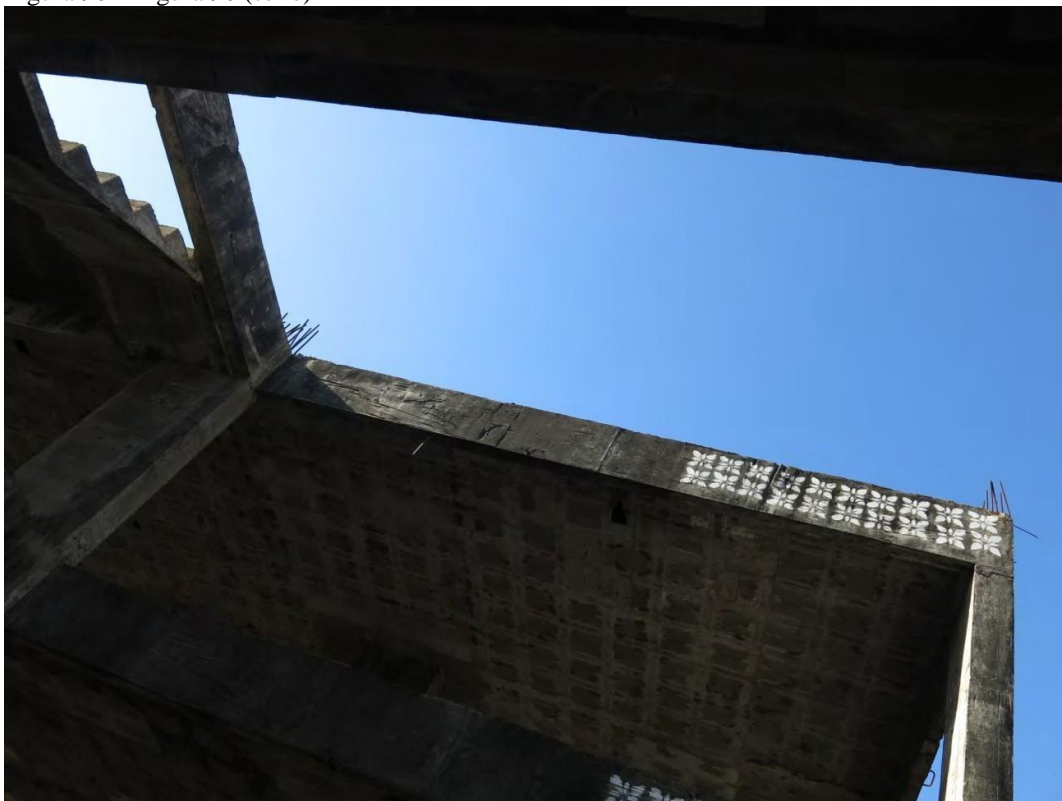


Fonte: Arquivo pessoal.

Penso nessa série como numa apropriação do moderno pelo ornamento,o moderno em ruínas representado pela estrutura simples, racional e abandonada do predinho, e os ornamentos artesanalmente aplicados a ela. Geralmente, nas imagens que mostram projetos arquitetônicos modernos, não aparecem pessoas, se aparecem ou são multidão, ou são solidão, nunca uma relação de acolhimento ou aconchego, como se “a razão” fosse a nova religião, e a nós, pobres mortais, restasse a contemplação passiva e amedrontada. . Aqui a presença humana está implícita no gesto, é ingênuo, simples demais? Tanto melhor. Gostoespe(a)cialmente dessa série porque reinauguro a ambiência dessa tarde em que

tinha acabado de adquirir meu objeto tecnoafetivo e o céu estava espe(a)cialmente azul, eu a descobrir filtros e recursos com toda a liberdade que minha ignorância e intuição me permitem, a procurar ângulos e sombras, a me maravilhar com os contrastes, como num jogo cujo objetivo é simplesmente jogar.

Figura 90 – Figura 90 (série)

















Fonte: Arquivo pessoal.

Percurso 3 – DRA(P)EAU

Figura 91 – Figura 91



Fonte: Arquivo pessoal.

VOZES

Matéria: tecido Espaço: em expansão Cor:

estampa

ROTEIRO

- 1 — Apresentação das vozes : Matéria, cor e espaço
- 2 — Microconversações

1 — VOZES: Apresentação
Matéria: tecido

O ornamento nesse percurso é tecido. Tecido já tecido, urdido, matéria têxtil, do latim *textum*, como esse que agora alinhavo, com letras e palavras que são ornamentos de página, como de muro. Tecido que não teci, mas com o qual teço relações com o espaço. Pesa com a água, voa com o vento, veste, reveste, cobre,

envolve, vela, desvela, esconde, mostra, modela, amarra, embala o pensamento na forma|movimento como um parangolé. Não são “objetos” relacionais, são matéria relacional, como a miçanga, por isso ornamento. Não é sólido, líquido ou gasoso, é outra a disposição das moléculas. *Drap* em francês - lençol, *peau* — pele, *eau* — água. Ser pele-ser lençol, um tecido sobreconcreto, o concreto subtecido, um desejo de acalentar a gigante cidade, fazer-lhe torniquetes nas sangrias desatadas, compressas, suturas, nós — nó é muita energia concentrada em um ponto só — nó cego, menino teimoso, nó cego, que não desata, memórias incrustadas no concreto. A cidade, como um gigante machucado que todos temem, que justamente por estar machucado, como um bicho, reage selvagem, ferindo muitas vezes quem dela quer cuidar. Quasímodo, Edward Mãos de Tesoura, gigante personagem, que não quer fazer mal, mas que fatalmente machuca. Assim pode ser um pouco a cidade um ser mitológico, meio homem meio selva de pedra, com andrajos sujos de piche, emendada com cordas e tecidos e nós. Para se aproximar é preciso estar determinado. Dedicar tempo à cidade, plantar árvores e ciclofaixas, regar memórias, ocupar imóveis desocupados, nadar no mar, fazer hortas comunitárias, fechar ruas do bairro para (cre)lazer, promover a balneabilidade livre — festinhas à beira mar, projeção de filmes ao ar livre. Ao cuidar da cidade inventamos outra possibilidade de política, potente, viável, *prêt- à- pôrter*.

Cor: estampa

Espaço: cor³³, multidude, multidão, apropriação da grande quantidade, do muito, da repetição, infinito contido no espaço, estampa. Como disse um pouco acima, texto é tecido, um tecido estampado é carregado de sentido têxtil, textual abstrato, não menos político que um sistema representativo, a abstração revela a dimensão humana da arte ao tornar visível o que nem existe. O tecido estampado traz um texto que o diga. As cores, os motivos infantis, corações, a escolha da inocência na estampa para os elementos relacionais, revelam intenções sobre o gesto de colocá-los, pendurá-los, amarrá-los, aqui ou acolá. Devem contrastar, compor, conversar com as superfícies. Estão os tecidos comigo, aqui e ali pelo bairro, mas ultrapasso ocasionalmente a zona da residência, levando-os comigo a criar um território nômade e volátil pela cidade, infinito enquanto dura. No decorrer das imagens as idéias tornam-se expressão, é desejo de que linguagem surja das

³³ Nesse percurso tudo que é dito sobre cor pode ser dito sobre espaço, entendendo o tecido como um parangolé, um elemento total

proposições, desdobrando a experiência ao infinito. A ideia seminal dessa pesquisa partiu de questionamentos acerca da propriedade, “a propriedade privada é um roubo”, definiu Thoreau. Ao financiar um imóvel, estaria eu apenas erguendo minha própria cerca? Ou posso fazer dessa cerca membrana? Tão habituados estamos ao sistema em que vivemos, imersos nas “águas geladas do cálculo egoísta” desde há muito, membros enrijecidos, desejos enrijecidos, sonhos enrijecidos, seguimos sem sair do lugar, como presos a um grande bloco de gelo deslocado das calotaspolares. Qualquer esforço feito no sentido de questionar essa condição é válido, a arte é um esforço de questionar já inventando outro modo. Quando estendo um tecido crio um território que apesar de ser delimitado, não é uma propriedade, como se o território coubesse todo na extensão de sua bandeira, espécie de *non-site*. Levo, coloco ali, recolho coloco acolá, mapasmoventes, cartografia nômade. A matéria compõe com o espaço situações, no decorrer das imagens anseia-se pela máxima, que elas digam mais que mil palavras.

– microconversações

There is an aesthetic dimension in the political and there is a political dimension in art. This is why I consider that it is not useful to make a distinction between political and non-political art. (Mouffe, 2018)³⁴

³⁴ Artistic Activism and Agonistic Spaces - Chantal Mouffe – Art & Research – A journal of Ideas, Contexts and Methods.

Figura 92 – Figura 92



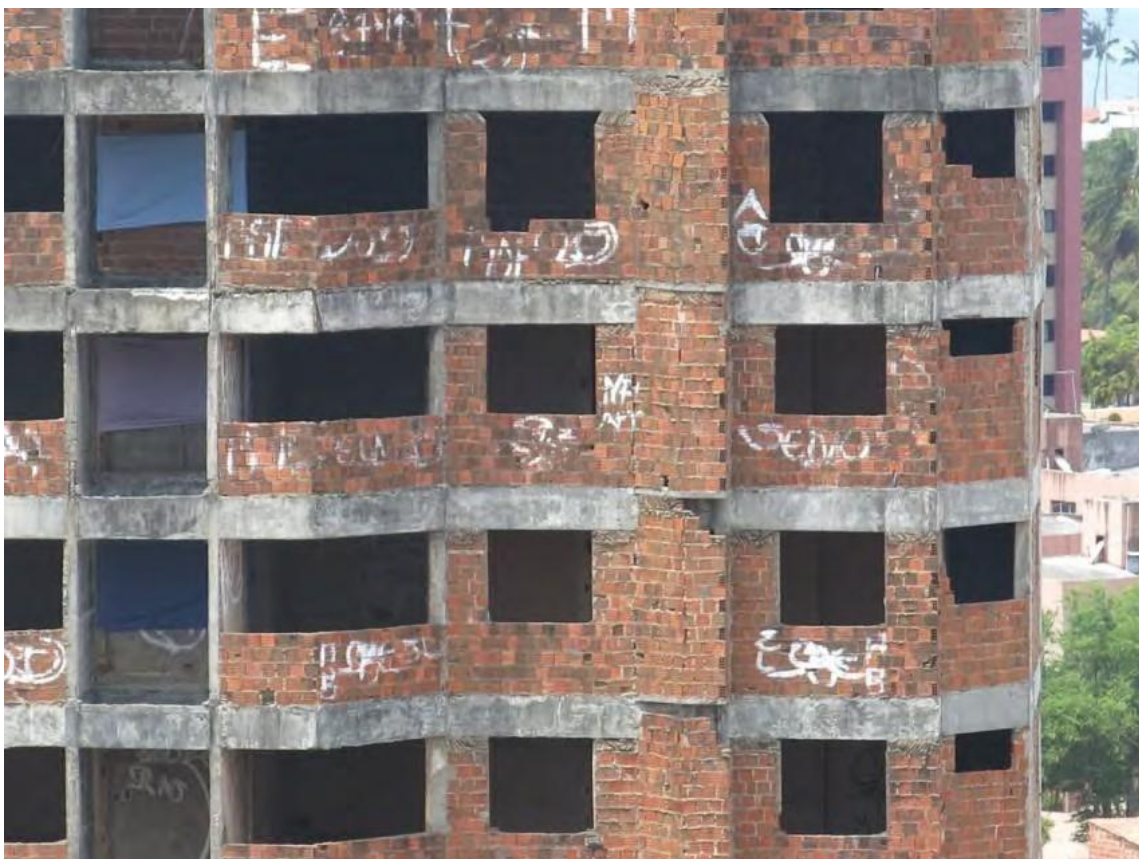
Fonte: Arquivo pessoal

O título desse percurso foi inspirado na música de Capinam e Gilberto Gil “La lune de Gorè”. A Ilha de Gorè, ou Goréia na costa do Senegal, é reconhecida como patrimônio mundial pela UNESCO. Entre os séculos XV e XIX foi a região da África por onde saíam milhares de negros para serem escravizados nas colônias. Na Casa dos Escravos, uma das edificações que se tornou importante atração turística para o Senegal, há uma porta chamada *porta do não retorno*. É uma porta que dá para o mar. Quando resolvi colocar os tecidos era agosto de 2014, o desaparecimento e a morte do ajudante de pedreiro Amarildo pela polícia do rio de Janeiro, a morte de Michael Brown na cidade de Ferguson no Missouri, as mortes diárias de juventude preta e pobre nas periferias de Fortaleza e do Brasil, o gesto estava impregnado de pe(n)sar.

“Não vejo a arte e a política em campos separados, com a arte de um lado e a política do outro, entre os quais uma relação teria de ser estabelecida. Há uma dimensão estética na política e uma dimensão política na arte. Daí que eu considere não ser útil fazer uma distinção entre arte política e arte não-política.” (Mouffe, 2018)

Figura 93 – Figura 93 (série)





Fonte: Arquivo pessoal.

A ideia era colocar quinze lençóis nos quinze nichos centrais do prediã. Colocamos três no primeiro dia, não foi fácil prender o tecido, agosto é o mês de vento mais forte em Fortaleza. Achei bonita essa dimensão de ter que lidar com o vento, sem dúvida, assim como as nuvens, o vento também é eterno, lembro dos emocionantes artistas da *landart*, referência central para arte e vida. Achei que caberia ao vento rasgar os tecidos, deixá-los como velas de um navio pirata a flamular farrapos, e como não, queria avistá-los de minha janela. Não. Antes disso foram retirados, eram três peças de três metros de comprimento por um de largura, havia comprado quatro peças, a outra segue comigo. Dias depois observamos movimento de pessoal pintando no mais alto andar do prediã. Espero que os tecidos tenham servido para fim de qualquer alento. Na próxima imagem e em outras, podemos constatar que eu cobri opixo de alguém, é bem provável que as pessoas que vieram pintar depois os altos andares sejam essas que cobri com os lençóis. Enfim, uma relação estabeleceu-se, fez-se política, fez-se arte, sinto, penso, logo afirmo. DA ADVERSIDADE VIVEMOS! (HO)

Today artists cannot pretend any more to constitute an avant-garde offering a radical critique, but this is not a reason to proclaim that their political role has ended. They still can play an important role in the hegemonic struggle by subverting the dominant hegemony and by contributing to the construction of new subjectivities (Mouffe, 2018)

Figura 94 – Figura 94 (série)





Fonte: Arquivo pessoal.

Ainda acima da nova interferência, é possível ver três pequenas flores amarelas, e no andar abaixo, no nicho central, mais três. Apliquei-as há dois anos, um dia antes de entregar o projeto para a seleção de mestrado, subi os quinze andares sozinha pela primeira vez parando só para recuperar o fôlego até chegar no alto, subia falando *ô de casa!* a cada lance de escada, como faço ainda hoje. Recordo perfeitamente do que senti ao chegar, o sol a pino, o vento muito forte e a ausência de qualquer obstáculo para o abismo, a paisagem deslumbrante do litoral, uma experiência total. Agachei para chegar à beirada e aplicar as três flores amarelas, “as meninas superpoderosas”. Subir até o alto foi uma performance iniciática, um gesto que possui a potência do desejo de criação, de reinvenção, de vontade de potência. Se eu conseguisse subir os quinze andares e aplicar os ornamentos no último andar do prédio, então eu conseguiria passar na seleção do mestrado, voltar para academia depois de dez anos e dois filhos, teria sempre a disposição para a aventura como para a arte e para a maternidade, mais uma vez Hélio Oiticica, *o lugar da arte é a vida*. O período inicial dessa pesquisa coincide com a aplicação das “meninas superpoderosas”, que é o nome que dei às três flores amarelas que apliquei na mais alta torre da velha aldeota ao pino do meio-dia. Confesso por vezes me sentir adolescente demais, completei quarenta anos a exatos dois anos, em fevereiro de 2014 e cá estou a explorar edifícios abandonados, mas decidi sentir-me bem amparada pelo pensamento do filósofo Vladimir Safatle, do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, sem contar todos os queridos malucos geniais, Paulo Leminski, Glauber Rocha, o próprio Hélio Oiticica, enfim, como disse Leminski, *a rebeldia é um bem absoluto*, e gosto sempre de emendar com outra frase dele, *artista tem que ser emocionante*.

Em fala para o programa “Café Filosófico” (2015) com o título de seu livro “O circuito dos afetos”, Vladimir Safatle, que tem a minha idade, fala da nossa geração, de como ela se rendeu ao sistema capitalista e neoliberal, passando a não mais questioná-lo, e que, *nas jornadas de junho de 2013*, muitos contemporâneos outrora libertários, se posicionaram de modo totalmente conservador e se empenhavam em ridicularizar os que, como eu, seguem na tentativa de inventar outros possíveis. Também Eduardo Viveiros de Castro, em seu livro *Metafísicas Canibais* se posiciona:

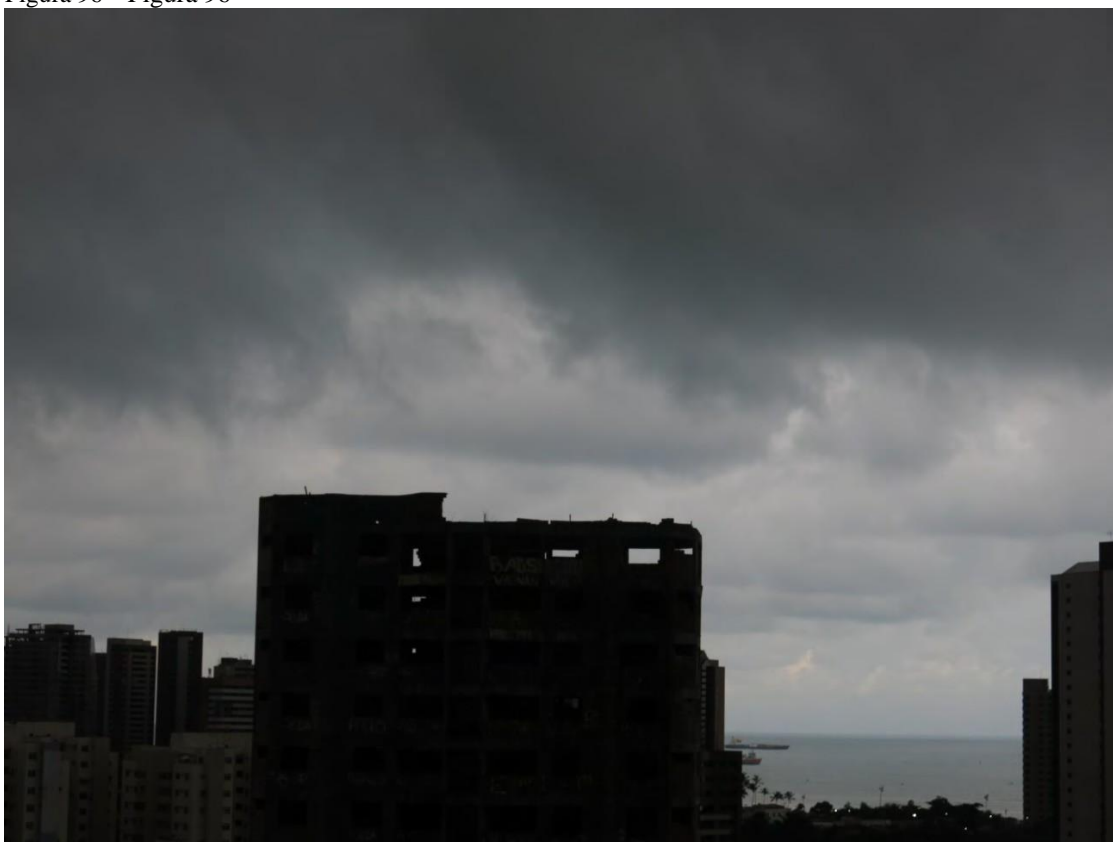
“Para muitos outros, ao contrário, aqueles que continuam insistindo romanticamente (para usarmos o insulto de praxe) que um outro mundo é possível, a propagação da peste neoliberal e a consolidação tecnopolítica das sociedades de controle – o Mercado serve ao Estado, o Estado serve ao Mercado: não há porque “escolher” entre os dois – só poderão ser enfrentadas se continuarmos capazes de conectar com os fluxos de desejo que subiram à superfície por um fugaz momento, já lá vai quase meio século. Para esses outros, o evento absoluto que foi 68 ainda não terminou, e ao mesmo tempo talvez sequer tenha começado, inscrito como parece estar em uma espécie de futuro do subjuntivo histórico (D.&G., 1984)”(CASTRO, 2015, p.100)

Figura 95 – Figura 95



Fonte: Arquivo pessoal.

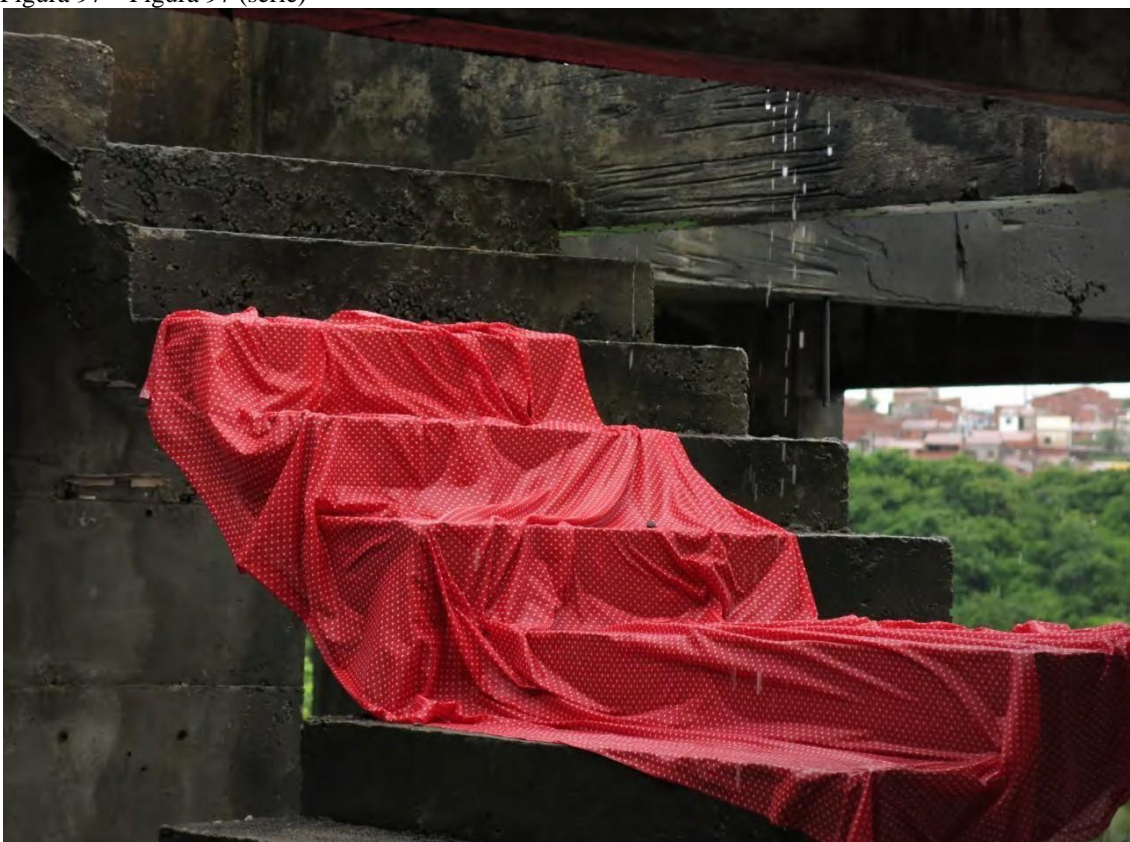
Figura 96 – Figura 96



Fonte: Arquivo pessoal.

No percurso, um longo e úmido e atalho. A série de imagens a seguir foi realizada no dia 30 de abril de 2015, um dia após o massacre de professores pela polícia militar do estado do Paraná. Calculou-se que aproximadamente duzentos professores e professoras ficaram gravemente feridos, as imagens daquele diadoeram, as imagens doem, no correr da escrita surge essa imagem potente, as imagens doem. Chamo esse atalho de *bruti tempi* e ele fala do desejo de desmilitarização da polícia militar no Brasil. As imagens revelaram-se plasticamente dramáticas, tudo sobtecido vira corpo, pele, concreto, superfície tecido vermelho ensopado de sangue pregado ao corpo da cidade ferida, de nossa humanidade ferida por todo sangue derramado.

Figura 97 – Figura 97 (série)



























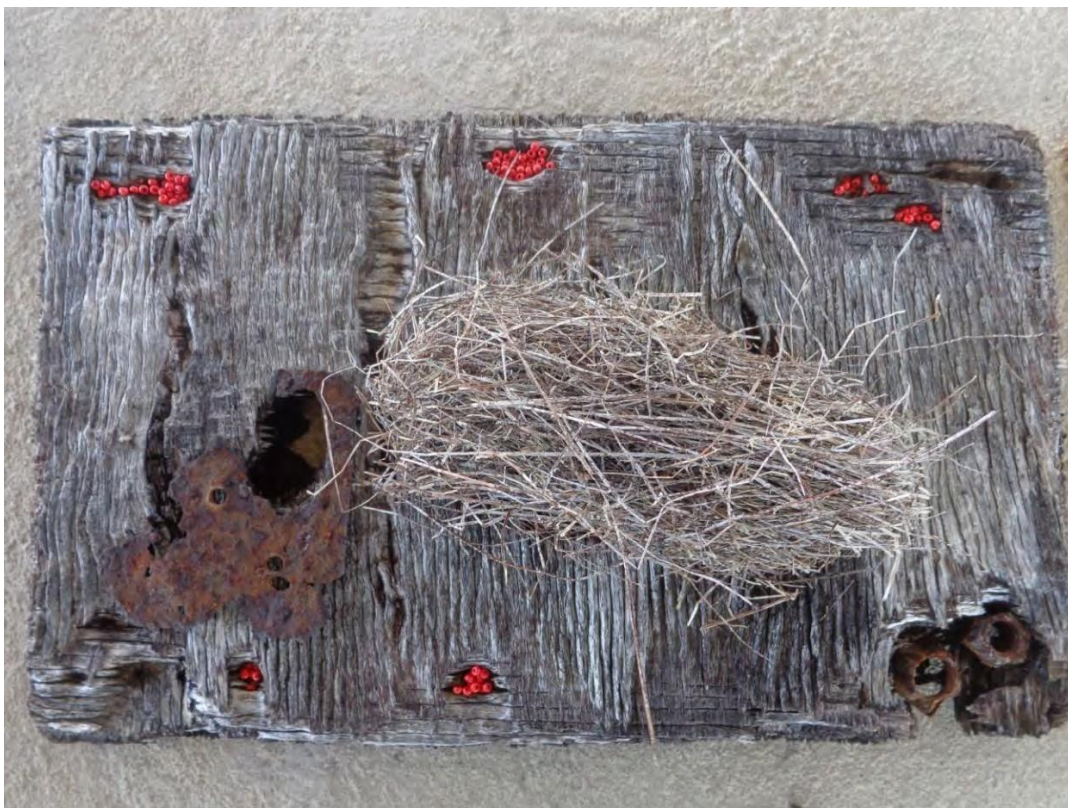




Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 98 – O manto Tupinambá eu e Lygia Pape batendo papo.





Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 99 – Só a luta muda a vida

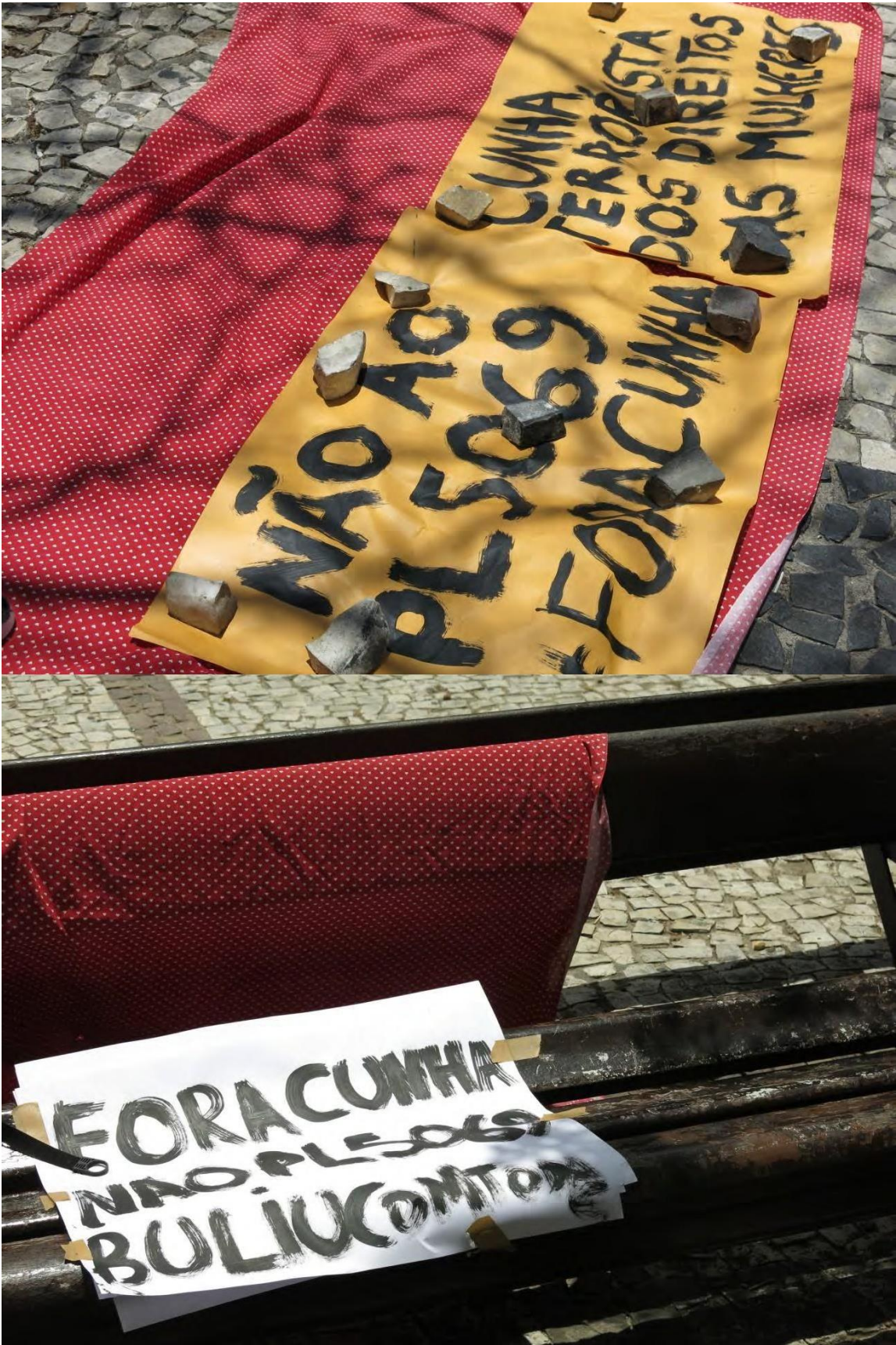


Fonte: Arquivo pessoal.

Durante os dois dias que antecederam o protesto contra o PL 5069 de autoria do presidente da câmara dos deputados, Eduardo Cunha, que propunha retrocessos nos direitos adquiridos a duras penas pelas mulheres, estendi o tecido na Praça do Ferreira em Fortaleza, das 9h às 11h, distribuí panfletos informativos, abordava as pessoas, principalmente as mulheres, perguntando-lhes se sabiam da proposta. Para mim, o tecido tinha uma memória, gostava de pensá-lo como uma intenção, um pensamento posto no espaço. Usava-o nas imagens de divulgação nas redes sociais. Ao marcar o encontro, dei como referência o tecido vermelho de coraçõezinhos brancos, estendi na praça com papéis e tintas para fazer cartazes, e assim foi como um território nômade e fértil de desejos e vozes.

Figura 100 – Figura 100 (série)









Fonte: Arquivo pessoal.

Percurso 4 – As coisas mesmas

Figura 101 – Figura 101



Fonte: Arquivo pessoal.

VOZES

Matéria: as coisas mesmas

Espaço: mundo

Cor: tempo

ROTEIRO

1 – Apresentação das vozes

2 – Microconversações

1 - VOZES: Apresentação

Matéria: As coisas mesmas

Nesse percurso os ornamentos são as coisas mesmas, percebidas no exercício de *outrolhar*, são o mundo na iminência de poesia, um modo de perceber que pode parecer apenas romântico demais. O ornamento sempre corre o “risco” de parecer romântico, como se romantismo fosse delito, assim como o ornamento já foi considerado. A proposta dessa pesquisa é que seja uma aventura, portanto, o “risco” é boa companhia. O risco de parecer romântico é legado do projeto moderno. O ornamento traz a marca do gesto, o projeto moderno quer apagar o gesto. Nesse percurso o ornamento se dá na percepção do mundo, o gesto é como se fosse o

“estado de criação” que propõe Hélio Oiticica, e, portanto, já é a criação. Cildo Meireles quando questionado sobre como seriam os museus no futuro, respondeu:

Eu não faço nenhuma ideia de como vão ser os museus a longo prazo, nemestou muito seguro se irão existir museus de acordo com a nossa concepção. Talvez o museu seja o próprio comportamento das pessoas: a maneira de viver, de relacionar-se e comunicar-se; de gastar o tempo livre; os hábitos e costumes de vida, a alimentação...(MEIRELES, 2009, p.41)

Nessa medida, esse olhar que perscruta o cotidiano é indício de comprometimento estético e político com a vida, é o que Hélio Oiticica chama de “o museu é o mundo”. Pensar com Hélio que o museu é o mundo, é revolucionário e libertário ainda que não seja novidade, remete à máxima que está nos muros desde maio de 1968, que pedia pela “imaginação no poder”. Esse *outrolhar*, capaz de conjugar a dimensão estética e a dimensão política da vida, é olhar que conjuga a poesia e a reciclagem, a subjetividade e a ação direta, o desejo e a revolta, é olhar que tensiona as forças, é uma força molar, segundo Deleuze, capaz de retomar e reinventar a política. O ornamento nesse percurso são porcas enferrujadas, pregos retorcidos, vigas quebradiças, pedaços de cimento, madeira envelhecida, restos de um devir urbano que não alcançou outro fim que não a poesia, são novamente os restos com os quais devemos lidar. O ornamento aqui é especialmente sensorial, o uso de lentes macro revelam detalhes dos tons de ferrugem, cores que o tempo pinta, indeléveis. Robert Smithson diz *the great artist can make art by simply casting a glance*. Em tradução livre: um ótimo artista pode fazer arte apenas com uma olhada (mirada). Nesse projeto, a fotografia é o dispositivo que, acoplado ao *outrolhar*, reinventa a imagem. Tornando planos, reproduzíveis e colecionáveis os relevos do real, a fotografia transpõe uma dimensão, é uma dobra da realidade. Com as funções e os recursos do objeto tecnoafetivo acoplado ao *outrolhar*, o corpo se expande.

Cor: tempo e luz

O tempo colore as coisas, ou descolore, a luz também. A ação do tempo nas coisas confere-lhes natureza. Cor nesse percurso, diferentemente dos outros, nunca é colorante, é colorida mesmo, o que quer dizer que nada acrescento às coisas, a não ser outras coisas, tomo as cores na pureza ou impureza com que se deixam ser percebidas.

Espaço: *museu é o mundo*

2 - Microconversações

Figura 102 – Figura 102



Fonte: Arquivo pessoal.

Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer “Eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”. Eles são simplesmente “artistas”. Tudo na vida está aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o significado do real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciasadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenhocerteza, os alquimistas dos anos 60. (KAPROW; 2006, p.45)

A poesia das coisas lhes constitui, parafuso enferrujado, compensado esgarçado, aqui adjetivos, ali, a água oxidou o ferro revelando belos tons acidoalaranjados, e o vento fez o istmo de uma farpa tremular invisível. Ikebana é a arte oriental de compor arranjos florais, gosto de compor arranjos com os restos da construção. Mais uma vez a ideia obstinada de afeiçoar-se aos restos, como a uma memória ontológica das coisas.

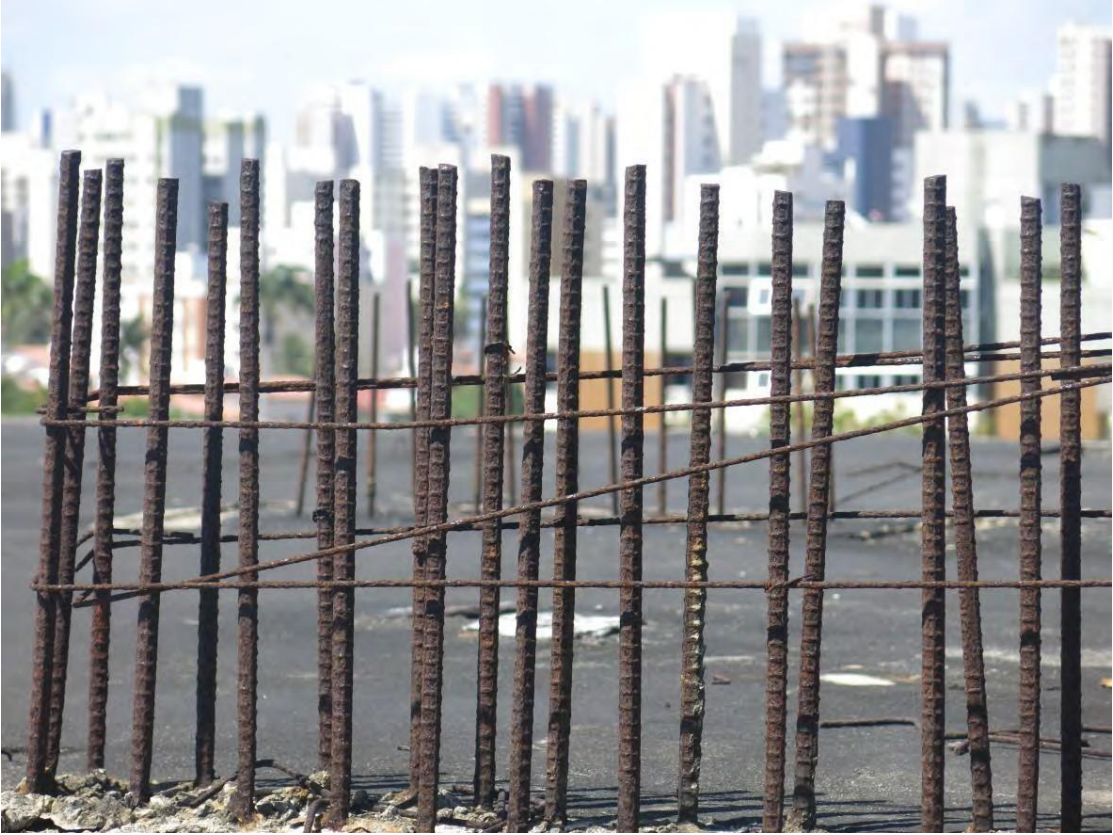
Figura 103 – Figura 103 (série)













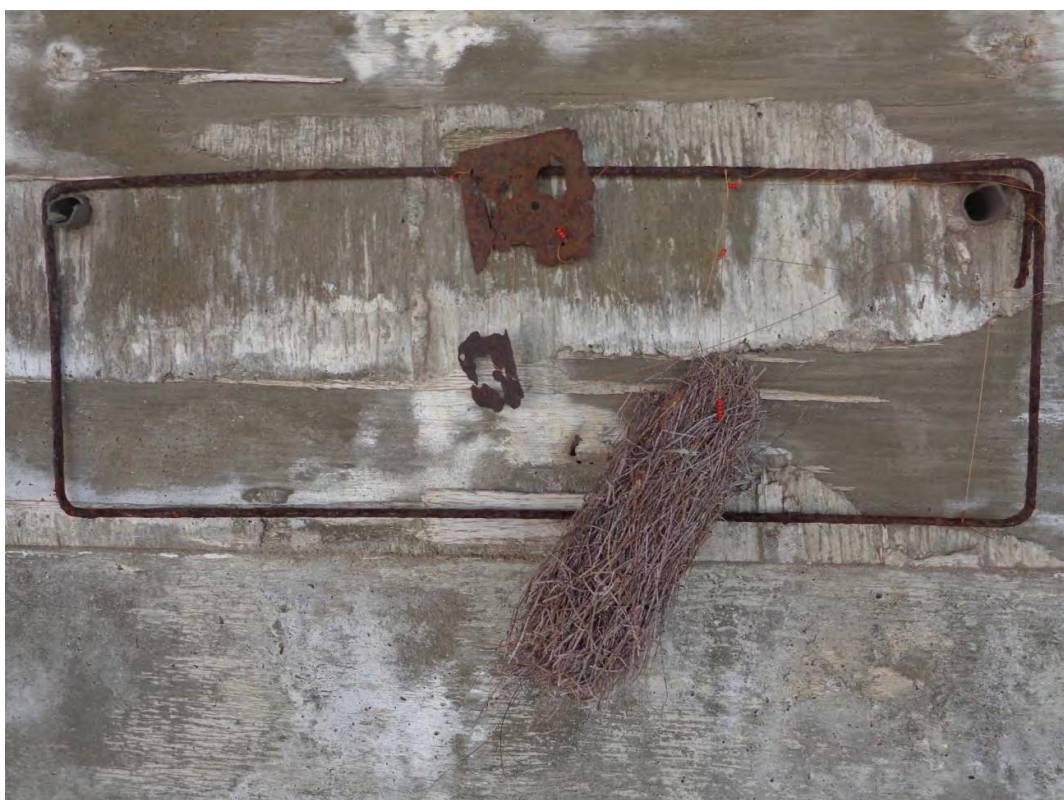




Fonte: Arquivo pessoal.

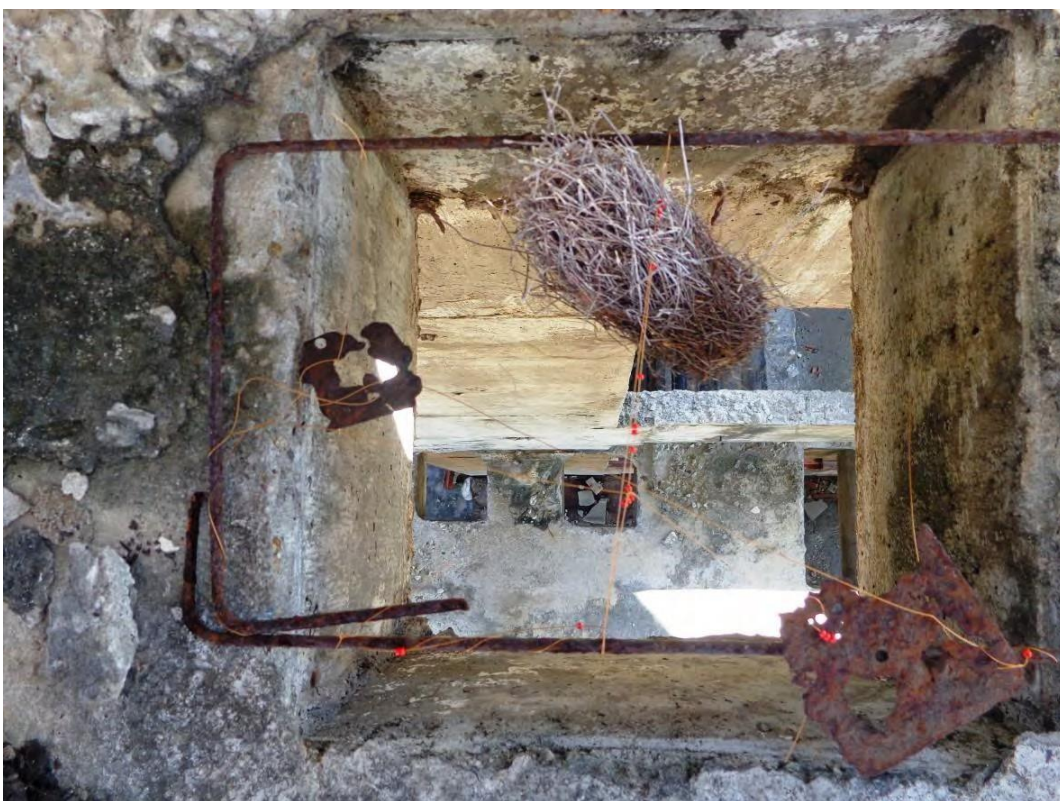
Na praia da Peroba, litoral norte do Ceará, as algas ao correrem na praia com o vento forte, se agrupam e percorrem grandes distâncias se constituindo em cilindros perfeitos de tenras fibras marinhas. Achei graça na ideia de promover o encontro de duas materialidades que de outra forma jamais estariam lado a lado. As estruturas cilíndricas de algas são muito especiais, cápsulas de emaranhados orgânicos, são elementos constituídos de matéria espaço|tempo. Sua forma lembra a forma do manto Tupinambá, levado de Pernambuco por Maurício de Nassau no ano de 1644 e dado de presente ao rei da Dinamarca, onde se encontra até hoje. Pequena história que resume e atualiza o erro da colonização. O manto é todo vermelho, feito de penas de guará e de papagaio, aqui as miçangas vermelhas são como gotas de sangue, e os rolos de algas, os corpos de todos os sobreviventes de todos os naufragos.

Figura 104 – Figura 104 (série)







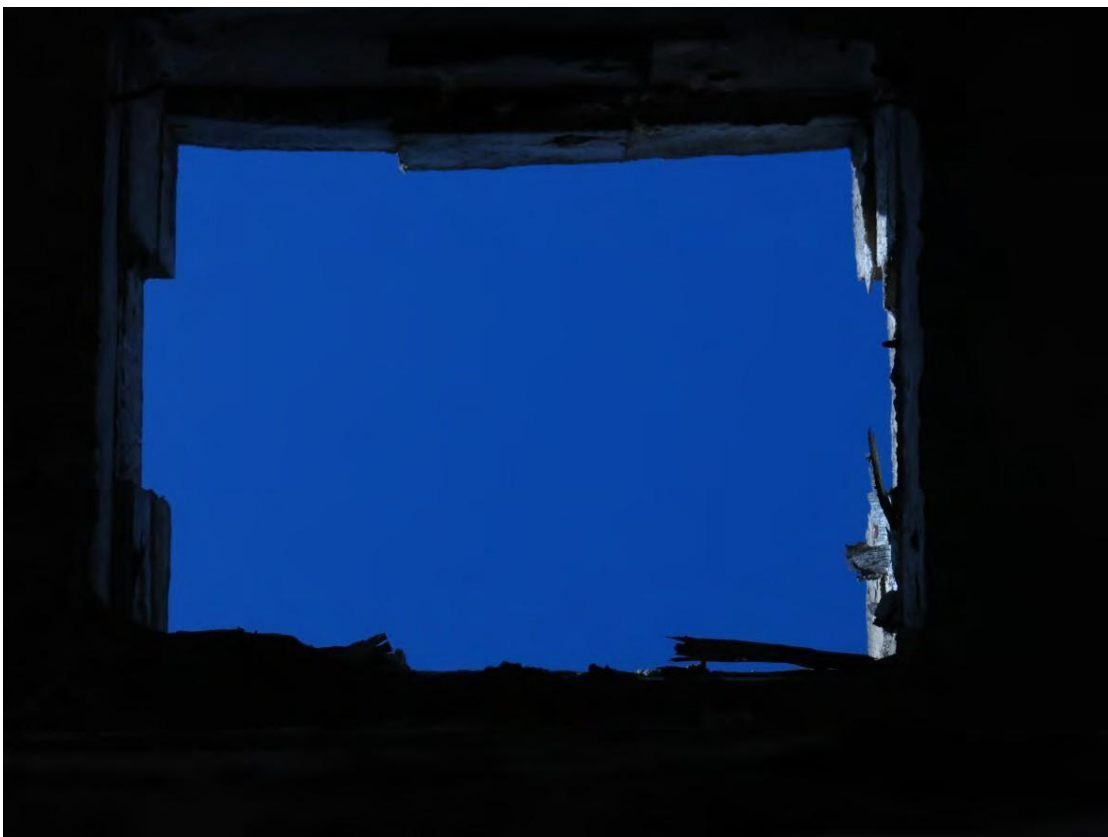


Fonte: Arquivo pessoal.

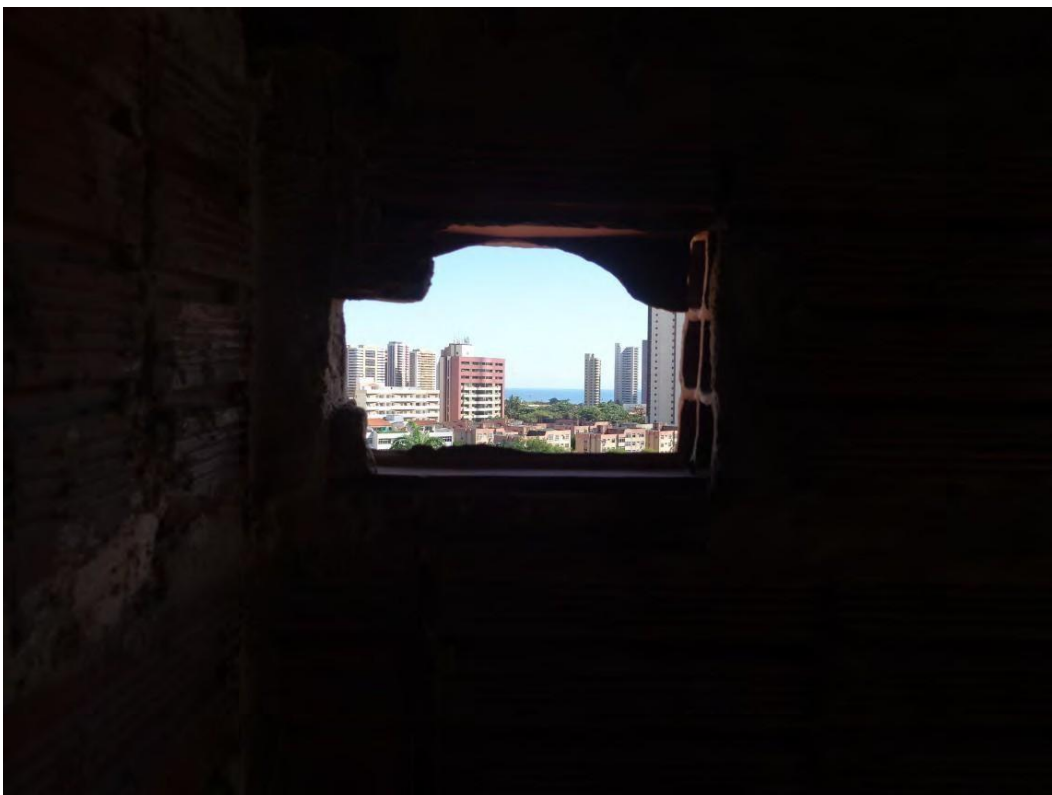
Buracos são coisas? Contidos pedaços de vazio, circunscrições de silêncios, poesia de margens, ornamento casual no espaço, delimitação do infinito, coisa|espaço, espaço|coisa, se assemelham a pedras preciosas mas ordinárias, espaços vãos, lapidados de *outrolhar*.

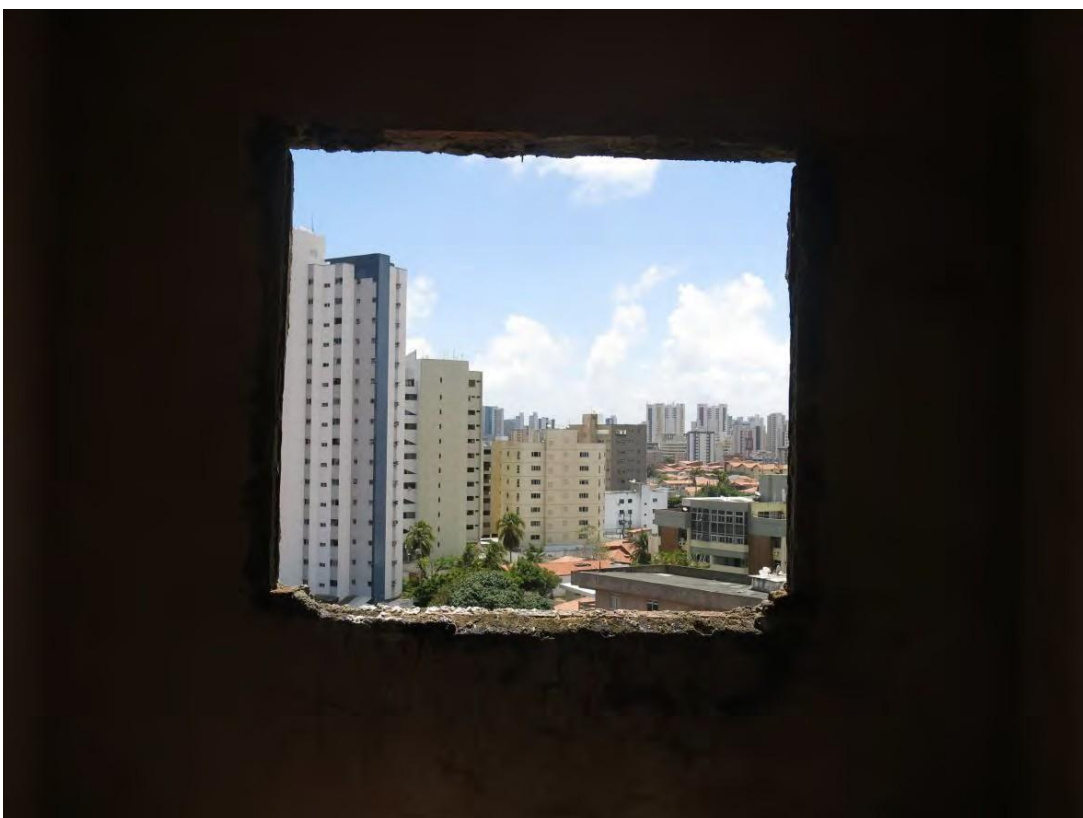
Figura 105 – Série *trou blue*















Fonte: Arquivo pessoal.