



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

MARIA GERMANA BRITO ARAGÃO

CARTOGRAFIA DE UMA CIDADE QUE CABE NAS MÃOS

FORTALEZA

2022

MARIA GERMANA BRITO ARAGÃO

CARTOGRAFIA DE UMA CIDADE QUE CABE NAS MÃOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: arte e processo de criação.

Orientador: Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano

Coorientador: Prof. Dra. Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva

.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

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

- A672c Aragão, Maria Germana Brito.
Cartografia de uma cidade que cabe nas mãos / Maria Germana Brito Aragão. – 2022.
163 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2022.
Orientação: Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano.
Coorientação: Profa. Dra. Thais Gonçalves Rodrigues da Silva.
1. Mãos . 2. Cidade. 3. Cartografia. 4. Memória. 5. Arte contemporânea. I. Título.

CDD 700

MARIA GERMANA BRITO ARAGÃO

CARTOGRAFIA DE UMA CIDADE QUE CABE NAS MÃOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arte. Área de concentração: arte e processo de criação.

Aprovada em: 22/12/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Dra. Patrícia de Lima Caetano (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva (Coorientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Dr. Francisco Denis Melo
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA)

Para Sebastião, para as chapeleiras, para o Rio
Acará e para aqueles que trazem nas mãos
levantes.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001”, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Seria diferente meu processo de vida caso não tivesse sido abraçada pelas narrativas das mulheres da minha família. Muitas delas permanecem cuidando da terra. Essas mulheres me trouxeram a representação da arte, cuidando e reforçando em mim a importância do que eu queria aprender e ser.

Em primeiro lugar, para minha avó Marina Brito, que já não lembra muito das coisas por conta do Alzheimer. Todavia, graças a ela aprendi cedo a querer ser melhor para o mundo, a recolher e plantar com as mãos. Sem ela, nada disso faria sentido. Ela não se lembra, mas eu nunca vou esquecer.

À minha mãe Raimunda Brito, um exemplo de dedicação. Professora e uma mãe esforçada e que acompanha todas as minhas criações em arte.

À minha irmã, Geresa Brito, minha maior inspiração por ser a primeira pessoa doutora de toda a família. Aprendi com ela a amar os livros, escrever e ser curiosa.

Os homens também têm sua importância, agradeço ao meu irmão Jerônimo Brito, a pessoa mais criativa e inteligente que conheço. Engenheiro civil e *luthier* de mão cheia. Ele constrói junto a mim o compartilhamento da vida.

Ao meu pai Arnóbio Aragão, por me ensinar que a mentira existe e que não é uma coisa boa. Com ele aprendi a gostar das coisas do sertão e de amar os animais.

Agradeço ao meu companheiro Gregório Neto, pois ele foi uma luz, banho de mar, cuidado, horas de conversas, amor, paz de se estar um com o outro. Portanto, colaborador direto neste meu movimento e desejo.

Agradeço também ao nosso cachorro Afonso, e sua companhia nas horas de solidão da escrita.

À minha orientadora, Patrícia Caetano, por apertar minhas mãos em um pacto respeitoso e pela liberdade de criação em meu processo artístico e de escrita.

Do mesmo modo, agradeço a minha coorientadora Thaís Gonçalves, pelo seu olhar atento e delicado para meu processo, pelas leituras cautelosas e criteriosas.

Por fim, para todos os seres que estão presentes nesta pesquisa. Afinal, eles são os principais responsáveis por essa pesquisa.

“De carinho, de roda e mãos de esperança, de corpo e pés a paixão que me está surgindo te tocando, me consumindo a pulsação do mundo é o coração da gente, o coração do mundo é a pulsação da gente” (NASCIMENTO, 1981, Álbum - Caçador de Mim).

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo aprender com a leitura biográfica, bem como de pistas perceptivas, o cotidiano de Sobral, que oferta subsídios capazes de revelarem uma descrição de práticas de criação que refletem a cidade e a arte. Para isso, me aprofundo nas ideias do Corpo sem Órgãos (Gilles Deleuze e Félix Guattari), na Fenomenologia (Merleau-Ponty), na Descolonialidade (Aníbal Quijano), no Direito da Natureza (Eduardo Gudynas), e no Terrorismo Poético (Hakim Bey), através da compreensão das mãos como metáfora e método de investigação, onde as interpreto não em um sentido fechado, mas como uma proposta de intervenção, que toca a vida pelo viés de outras reminiscências, pelo seu esquecer, pela sua monumentalização, Museus, artesanato e outras histórias e memórias. Em múltiplos planos, mistura e conecta os espaços criativos entre a caminhada, a cartografia, a fotografia, a escuta, a escrita e o bordado como diálogos capazes de descrever sobre novas formas de enxergar a vida. Portanto, as mãos possibilitam a experimentação de formas de desterritorializar a cidade e a própria arte, modificando códigos e costumes a fim de cruzar com intensidades e vitalidades. Para tal, é um encontro com uma cidade *menor*, com a sobrevivência e a luta. Essa proposta conduz com as mãos ações como *Onde minha casa mora?*, *MANDE IN SOBRAL*, *Minha memória também é o mundo* e *O abraço da costura*, obras envoltas em saberes populares e no ativismo artístico, promovendo um cartografar que enxerga a diferença e evoca um estado sensível e afetuosos com a vida. Por fim, tudo é processo, tudo converge e se comunica em outras formas de prática. As ruas em experimentos (coleta, escrita, intervenção) não terminam, mas encontram-se em uma encruzilhada entre as mãos, a cidade e detalhes menores, onde se faz possível um corpo-cidade inventivo.

Palavras-chave: mãos; cidade; cartografia; corpo; memória; arte contemporânea.

ABSTRACT

This dissertation aims to learn from the biographical reading, as well as from perceptive clues, Sobral's daily life, which offers subsidies capable of revealing a description of creation practices that reflect the city and art. For this, I delve into the ideas of the Body without Organs (Gilles Deleuze e Félix Guattari), Phenomenology (Merleau-Ponty), Descoloniality (Aníbal Quijano), the Law of Nature (Eduardo Gudynas) and Poetic Terrorism (Hakim Bey), through the understanding of hands as a metaphor and method of investigation, where I interpret it not in a closed sense, but as an intervention proposal, which touches life through the bias of other reminiscences, by forgetting it, by its monumentalization, Museums, handicrafts and other stories and memories. In multiple planes, it mixes and connects the creative spaces between walking, cartography, photography, listening, writing and embroidery as dialogues capable of describing new ways of seeing life. Therefore, the hands make it possible to experiment with ways of deterritorializing the city and art itself, modifying codes and customs in order to intersect with intensities and vitalities. For this, it is an encounter with a smaller city, with survival and struggle. This proposal leads actions such as *Onde minha casa mora? MANDE IN SOBRAL*, *Minha memória também é o mundo* e *O abraço da costura*, works wrapped in popular knowledge and artistic activism, promoting a mapping that sees the difference and evokes a sensitive and affectionate state with life. Finally, everything is a process, everything converges and communicates in other forms of practice. The streets in experiments (collection, writing, intervention) do not end, but are at a crossroads between the hands, the city and smaller details, where an inventive body-city is made possible.

Keywords: hands; city; cartography; body; memory; contemporary art.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO, OU NOTAS PARA UMA CIDADE CABER NAS MÃOS	9
2	METAMORFOSE DAS MÃOS	31
2.1	Quando as mãos começaram a recortar as memórias	43
2.2	Mãos contadoras de histórias	49
2.3	Um signo das mãos na história de Sebastião.....	57
3	PARA DESCOLONIZAR COM AS MÃOS UMA CIDADE	64
3.1	Cartografia de uma cidade que cabe nas mãos	71
3.2	Entre os dedos e a palha.....	92
4	O RIO POR DETRÁS DAS CASAS	102
4.1	O rio e a encruzilhada das memórias	111
4.2	O tocar falante do Rio.....	118
4.3	Mergulhos da costura.....	138
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
	REFERÊNCIAS	158

1. INTRODUÇÃO, OU NOTAS PARA UMA CIDADE CABER NAS MÃOS

Figura 01 - Pés táteis¹



Fonte: imagem da autora

Esquina - Tudo era preto ou branco

Até descobrir que as cores pareciam uma senha, me fazendo perceber um pouco mais de nós, que nossas cores estavam uns nos outros, nossos pés tocavam o mesmo chão e a liberdade era a descoberta, a partir da qual podíamos livremente tocar as ruas de Sobral. Os pés criam rachaduras, as sandálias envelhecem, os pés são superfícies táteis, como as mãos sentindo o mundo. Este texto usa o signo das mãos. Ouso dizer que em alguns momentos o leitor poderá ficar confuso. Sobre qual mão falo? Pode ser sobre a minha mão tocando a pele que cobre a cidade de Sobral, criando em mim milhares de sensações. Em outras vezes, é a mão de um transeunte, e depois se torna uma metáfora tátil tocando em Sobral. Não procurei soluções, procurei convites, dúvidas e questionamentos. Este texto não termina, não começa. Esta escrita é um labirinto em forma de convite para que possa, com suas mãos, tocar alguma pele desconhecida de Sobral.

¹ Os pés pertencem ao amigo, poeta, ator, artista caminhante das ruas de Sobral, boêmio e universal, Rogênio Martins, que virou estrela durante a pandemia do COVID-19.

As percepções relativas a essa pesquisa nascem na impossibilidade de reunir vinte pessoas em praças públicas e salas de dança na cidade de Sobral, município situado a 255 km de Fortaleza-CE, com uma estimativa de 210.711 habitantes. Cidade cuja região central é tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde 1999, com uma paisagem de Igrejas Católicas que interferem no corpo e na cultura local. Este projeto foi pensado em um contexto anterior ao início da pandemia causada pelo vírus COVID-19² e contava com ações performativas em espaços públicos. Até então, eu coordenava na cidade o Grupo Tentáculos³ de dança, cujos encontros eram feitos por meio da experimentação corporal na rua. Neste novo mundo que continua girando, enquanto os nossos corpos precisam parar, vivenciamos a distância de muitos. Observo que, como medida sanitária além do isolamento, passamos a trazer nas mãos álcool em gel, passando repetidas vezes, tentando evitar contaminação com o vírus.

Ao caminhar da minha casa até a praça da Igreja Nossa Senhora da Conceição — Matriz da cidade, local onde o grupo se reunia para pensar dança —, encontramos-nos em Agosto de 2020. Encontro possibilitado por um momento de melhora das estatísticas de mortalidade geradas pelo COVID-19 e, conseqüentemente, um afrouxamento das medidas sanitárias de segurança. Dos vinte integrantes do grupo, apenas quatro se fizeram presentes. Os outros membros não compareceram por motivos ligados à pandemia, a fim de não gerar aglomerações. Dos corpos que antes iam para a rua dançar, que se enrolavam em abraços demorados, agora, neste contexto pandêmico, cumprimentavam-se com um simples bater de bico dos chinelos e uma cotovelada tímida. Para sentar-se, uma flanela embebida em álcool em gel foi usada para limpar o banco da praça. Naquele momento, a nossa relação com o espaço público estava diferente, medrosa, não pela violência, mas pelo invisível que se materializava em nossos corpos. Deste gesto, de quem limpa as cadeiras da rua — que também é um pouco casa —, passei a refletir sobre essa cidade, que percorro desde a infância.

Não nos demoramos, e percebemos ser impossível continuar o que fazíamos com segurança. Optamos por não nos encontrar durante toda a pandemia. Os que foram, seguiram para os seus compromissos, e eu me mantive na praça da igreja. Por um tempo fiquei a pensar sobre a pandemia e como estava modificando completamente a pesquisa que estava desenvolvendo. Contudo, com um pouco mais de atenção, ao olhar aos arredores da praça,

² Ministério da Saúde (BR). Painel de casos de doença pelo coronavírus 2019 (Covid-19) no Brasil pelo Ministério da Saúde. Brasília: Ministério da Saúde; 2020[acesso 26 abr 2021]. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br>

³ Site contendo uma das ações do Grupo Tentáculo intitulada por 300 passos de dança para uma chibatada: <https://germanabrito.wordpress.com/2018/08/02/300-passos-de-danca-para-uma-chibatada-grupo-tentaculo>

entendi estar sendo desafiada a refletir sobre a cidade de Sobral a partir de outras perspectivas.

Como numa espécie de giro ocular, um novo percurso se abria. Pensei na cidade colonial, na memória, nas hierarquias religiosas, nas oligarquias que, direta e indiretamente, marcam a cidade e, mais fortemente, pensei na resistência de certos corpos e dos saberes. Detive meu olhar a um monumento de cerca de três metros de altura. Relembro fatos históricos, como a elevação da cidade à Vila Distinta e Real, que se ergueu após a construção de um pelourinho. Enquanto pensava na impossibilidade do toque, decorrente dos tempos de pandemia, observo aquele artefato utilizado para a tortura dos corpos das pessoas negras no período colonial da cidade.

Dou-me conta que tal artefato, que já fora demolido e reerguido, remete às mãos aprisionadas através das argolas em suas laterais. Caminho pouco mais de cinco passos de onde estou até o pelourinho para que pudesse examiná-lo. Mesmo ocupando a ponta da calçada, deixa de ser visto por quem transita na rua. Passo meus dedos por ele, balanço as argolas de ferro, toco a parede de concreto do pelourinho — vibrações da mão ao coração. Pensei: “quando não foi permitido tocar, transcendi pelas mãos. As mãos carregam anos e gesticulam lutas.” Este artefato trouxe para a pesquisa a representação simbólica das mãos. Deste modo, passei a pensar em intervenções urbanas e em uma cidade a partir do signo das mãos, das sensações táteis e em uma cidade que coubesse nas mãos.

Não estou interessada na dor que aquele monumento causou, mas no que ele me revela. Ali, me perguntei: quem pode tocar a cidade de Sobral? Como tocar a cidade e deixar a cidade tocar? Mediante o reconhecimento de outras memórias, outras relações sociais e, anterior a tudo, busco o entre-lugar em sua potência e trajetória. Os atravessamentos se acasalam entre si, materialidades que se espalham e me fazem ter interesse em aprofundar minúcias ignoradas e fazer insurgir presenças que foram esquecidas por querer. Para apreender e praticar a cidade de Sobral, é preciso preenchê-la de mãos que transbordam poesia. Meu interesse é tocar a cidade e lembrar daquilo que funde vida afetiva nos espaços públicos e comos que fazem a cidade de Sobral apontar novos recortes experimentais. Minhas materialidades são a cidade, as mãos, as memórias, as imagens, a escrita, a escuta, e a costura.

Neste sentido, coloquei-me em um caminhar investigativo nos espaços das ruas que me revelam outra Sobral e foi quando, com minha câmera fotográfica, encontrei os pés de um senhor sentado no Becco do Cotovelo, local de passagem, de palco político e de agitação da cidade. Percebo que meu interesse não é unicamente pelas mãos em seu formato isolado, num sentido anatômico, é sobre alguém ou outro elemento do mundo capaz de nos tocar e ser tocado. Os pés da imagem tocam as sandálias e o chão, ao mesmo tempo em que o asfalto também

toca os pés, ao ponto de revelar um encontro amoroso entre a cidade e o corpo. Escolho essa imagem como um abre alas, pois ela esconde o que essa dissertação é: toque, retoque, invenção de outros jeitos de ser um corpo-cidade. É a tatibilidade em extensão maior, é outra forma de tocar e ser tocado, é fazer e deixar ser feito.

O Capítulo 1, o qual intitulo de *Metamorfose das mãos*, é o primeiro ponto artesanal e é traçado por Sobral quando entendi as mãos não como uma parte do corpo isolada, mas como um corpo tátil expandido que é capaz de recortar e acessar as memórias. Neste ponto, me aproximo da Fenomenologia, do filósofo Merleau-Ponty (2011), quando diz que é preciso reaprender a ver o mundo, a suspender as certezas, se quisermos de fato perceber a vida, pois nosso corpo não é um mero participante do mundo. Compreendo que essa dissertação investiga o tocar como experiência e como fenômeno. Dessa forma, procuro tratar as mãos como metáfora de um corpo tátil em dimensões internas e externas do corpo, quanto da cidade, em uma percepção de que somos parte do mundo e o mundo uma parte de nós. Merleau-Ponty mostra-nos um corpo cuja vida é uma experimentação ampla da existência. Essa amplitude é invocada pelo próprio corpo e só pode ocorrer por meio da experiência fenomenológica da percepção.

Volto à imagem de abertura desta dissertação, encontro os pés tocando o asfalto e o próprio asfalto tocando os pés de um morador de Sobral. Dou-me conta de um fenômeno perceptivo que vai além da imagem. Merleau-Ponty descreve uma cena semelhante em sua obra. Para ele, quando a mão direita toca a esquerda e vice-versa, acontece um simulacro. As mãos sentem entre si não somente os ossos, mas a própria ação de tocar. A imagem das mãos juntas me desperta para o entendimento da relação corpo-mundo, mundo-corpo em que um está aberto para o outro. Como aponta o autor, “cada contato de um objeto com uma parte do nosso corpo é na realidade contato com a totalidade do corpo fenomenal atual ou possível. Eis como pode realizar-se a constância de um objeto tátil através de suas diferentes manifestações” (2011, p. 425). Ao longo do primeiro capítulo trato das muitas formas que a sensação tátil se manifesta e de como as mãos também podem apresentar outros formatos, outros movimentos e até mesmo outras funções, como exemplo: contar e recontar outras histórias e memórias. Refiro-me à sagacidade da tatibilidade em construir movimentos, ser olhos, palavras, cidade e natureza, portanto, metamorfose.

Como aponta Merleau-Ponty, para construir um diálogo entre as mãos e o mundo no sentido de tocar e alcançar uma percepção maior da vida, é preciso ser atento aos acontecimentos do cotidiano vividos pelos sujeitos. É uma percepção tátil, agarrada entre os dedos/ corpos nossos e do mundo. Isto me aponta para a fundamentação metodológica de um

processo artístico interessado no cotidiano como disparador criador. Noto essas mãos expandidas como fenomenológicas, na medida em que o fenômeno nos encoraja a termos um contato sensível com o outro e com o mundo, onde podemos experimentar criativamente a vida.

Neste ponto, concentro meus estudos também nos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, no programa *Mil Platôs*, em específico o texto *Como criar para si um corpo sem órgãos* (1996), que propõe a criação de uma filosofia prática. Para os autores, um Corpo sem Órgãos não é possível de interpretação, já que está atrelado à experimentação, ou mesmo, como uma ética, um modo de existência. Deleuze e Guattari se aproximam das teorias de um Corpo sem Órgãos, a partir do dramaturgo Antonin Artaud, o qual enuncia que o corpo “é um exercício, uma experimentação [...] não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (1996, p. 9). Este olhar apresenta um corpo livre de ajuizamentos e é um programa que não é contrário aos órgãos, pois o mesmo não é um inimigo. A preocupação se dá com o organismo, que dita para os órgãos modos de agir, controlando sua forma de experienciar o mundo, ou, como dizem os autores, com a "organização orgânica dos órgãos" (1996, p. 19).

Logo, a organização dos órgãos já não nos cabe, podemos criar outros fluxos, intensidades capazes de falarem de nós e do mundo. Para criar para si um Corpo sem Órgãos é necessário deixar ser cortado por vitalidades, notar que tocar o mundo nem sempre é usar as mãos, mas encontrar no íntimo de si e do outro o sensível. Neste sentido, desenvolvo experimentações como forma de liberar o corpo de organizações biológicas e operativas sociais, criando então um corpo múltiplo. Olho para as imagens feitas por minhas mãos e para os lugares que me revelam sensações táteis como Corpos sem Órgãos capazes de serem modificados. Passo a caminhar pela cidade de Sobral como quem tateia e faz dos pés mãos, em uma filosofia capaz de materializar outras percepções da cidade.

Quando passei a tatear o corpo da cidade e o corpo dos transeuntes, os notei como organismos sob o controle de hierarquias sociais promovidas pelo capitalismo. Sobral é permeada por estratos sociais que cristalizam nossas falas, nosso corpo, nossos gestos e nossas relações. Para desorganizar e desterritorializar o organismo do corpo-cidade é necessário prudência e, no caso, a prudência seria uma “regra imanente à experimentação” (DELEUZE; GUATTARI 1996, p.10), afinal uma cidade é repleta de corpos sem órgãos e para encontra-los é necessário aproximar-se da ética, enquanto devir.

Ao notar as mãos e a tatibilidade como um artefato metodológico conceitual-criativo, me pergunto: que tatibilidades permeiam Sobral? As mãos costumam novas narrativas? Será que as mãos em Sobral trazem algo de afetivo? Os gestos das mãos atravessam a

enforcamento em praça pública, ficou preso na cadeia pública da cidade. Hoje este prédio é a atual Câmara dos Vereadores. Dessa forma, foi levado à forca, ao som de rezas católicas, nas proximidades da Igreja da Matriz, coincidentemente, na mesma praça em que o grupo que eu coordenava se encontrava para pensar corpo e cidade.

No dia do seu enforcamento, Sebastião não baixou a cabeça ao sair da prisão e, de cabeça erguida, seguiu ao posto da forca para ser assistido pelo público e por padres. Para que a população soubesse do motivo da sua morte, um oficial pregava pelas ruas informações sobre o delito. A história percorria a cidade não por acaso, mas para causar medo e controle de outros tantos corpos. Dados os fatos do enforcamento, uma coisa peculiar aconteceu: quem iria puxar a corda? Quais mãos teriam coragem de golpear o corpo de Sebastião? Um carrasco, um homem usado pela sociedade branca como um matador. Porém, o carrasco desaba a chorar e não consegue executar a pena. O condenado, que nada mais tinha a ganhar, e, reparando o chorodo outro, doma a corda em seu pescoço e a enlaça. Sebastião tem sua importância histórica não por sua morte, mas por ter se tornado encantamento e, anterior a isso, por ter sido um dos nomes importantes para o combate aos enforcamentos no Ceará.

Nessa narrativa, as mãos trazem dores e o que se segue a esse fato que ocupou um importante e histórico espaço de Sobral é a falta de memória desse acontecimento. Fiquei preocupada com outras memórias que não se apresentam diretamente no espaço público. Notei que mesmo que eu caminhe por Sobral desde a infância, parecia que havia me perdido, já não a reconhecia. Observei os nomes das ruas, das praças, os números das casas. Observar por outras perspectivas uma cidade que já formou vínculos com documentos oficiais é, para mim uma tentativa de reconstruir, reafirmar e revitalizar a cidade, ou melhor, criar a possibilidade de outro lugar que não é propriamente uma cidade de sentido restrito, mas um espaço onde se dá uma poética da vida. Usando as mãos como uma metáfora e buscando uma tatibilidade capaz de despontar rupturas em uma narrativa linear na história-memória, afirmo que está escrita é uma pele que se agarra a uma narrativa marcada por (re)existências e insistências penetradas por minhas mãos, capazes de fotografar as paisagens e as pessoas desse lugar, recolher materiais, depoimentos, falar, ouvir e escrever. A memória passa pelas mãos/toque intervindo para criar uma sensação de múltiplos mundos.

Neste momento, reconheço que meu processo criativo-artístico é aberto, me interessa por escrever como forma de contar e de registrar as vezes em que caminhei muitas horas pelas ruas de Sobral a procura de vestígios. Por vezes, penso que estou sendo uma memorialista, por me ater a uma determinada contação de histórias e de memórias da cidade, mas rapidamente esqueço essa ideia e reconheço que sou uma artista em movimento.

Desta forma, traço um método que compreende a obra como um processo, assim como propôs a doutora em linguística aplicada Cecilia Almeida Salles (2011), para ela a obra é inseparável do percurso de criação e somente nessa junção é que podemos gerar algum conhecimento. Essa pesquisa não objetiva um lugar junto as chamadas “obras de arte”, mas como Salles, adotar um processo de criação que deseja fazer provisões, onde o trabalho recolhe, junta, acumula o que parece ser importante. Segundo ela, esses recolhimentos são necessários, pois, “são registros verbais, visuais ou sonoros de apropriação do mundo” (2011, p. 128).

Compreendo meu processo como obra ao elaborar um percurso criativo que têm como procedimento a possibilidade de uma investigação marcada pela dessemelhança, por um fazer pesquisador e artístico permeado por uma interatividade que não se finda na entrega desta dissertação. Portanto, as composições aqui apresentadas estão inacabadas, pois, não obedecem a uma linearidade. O processo construtor desta dissertação está em uma mobilidade constante, pois cada descoberta possibilita a criação de novas maneiras de pesquisar e criar camadas que, que por sua vez, possibilitam desenhar novos ângulos de Sobral que se aderem à escrita e criação artística.

Logo, apresento materialidades múltiplas como uma espécie de cartografia em constante elaboração, onde cada etapa encontra novas pistas para um fazer artístico. Tomo emprestado como fundamentação metodológica, ainda os pensamentos de Salles (2008), ao levantar dúvidas sobre a concepção da crítica de arte e da estética tradicional. A autora acredita em um estudo do processo da criação que avalia não somente a obra como produto. Para ela, uma obra contemporânea não é fechada, não tem interesse na perfeição final. Em minha perspectiva, as narrativas criativas que se cruzam com esta pesquisa também não terminam, são passivas de mudarem, de mexerem com as mãos. De acordo com a autora:

As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento defrontam-se com a obra em permanente revisão - balbuciante e inacabada. Esta crítica manuseia um objeto estético, ou melhor, um objeto que vai adquirindo caráterestético ao ser aceita por seu criador. Pode-se pensar, nessa perspectiva, numa estética em criação. Como o estudo genético confronta o que a obra é com o que foi, com o que poderia ter sido, ou ainda, com o que quase foi, contribui, por um lado, para forçara ver em cada fase um possível término - uma possível obra - e, por outro lado, leva a relativizar a noção de conclusão e, assim, ver no texto considerado final pelo artista uma possível etapa. (SALLES, 2008, p. 60)

Esta dissertação segue um certo curso da cidade, no perímetro da praça da matriz e o restante do centro. As esquinas são pequenos textos, que seguem as imagens como uma espécie de diário de bordo, ou mesmo um diário de artista. Esses pequenos fragmentos textuais funcionam como pista, outras vezes como pausas. Possivelmente, o leitor também fará pausas

e, mesmo que acompanhe imagens e textos meus, formulará em seus pensamentos outras imagens e outras textualidades sendo convidado a também tentar tocar na parte de Sobral que apresento. As imagens ao longo deste texto dão origem a uma história que, em outro sentido, também dá origem ao texto. Estou em exercício criativo, portanto, abram suas mãos para acolher uma leitura que produz fluxos e vazantes intensivas, vitalidade que não é matéria, mas a própria decomposição em deambulação no interior do sertão. Labirinto que constrói um corpo e uma cidade onde as mãos permitem o contato com as energias, vibrações, trocas e toques, que produzem percepções cinestésicas com o mundo.

Como método de criação artística, nessa dissertação adoto os pensamentos do historiador e poeta Hakim Bey (2003), em específico seu texto *CAOS Terrorismo poético e outros crimes exemplares*, o qual tem como proposição o Terrorismo Poético, que consiste em uma arte ativista, que se relaciona com movimentos sociais e destaca ações feitas por outros artistas que adotam como materialidade estética a provocação nas ruas, através do lambe-lambe, colar placas em lugares de passagem, desenhar em muros e outras ações. Para o autor, “a reação do público ou choque estético produzido pelo Terrorismo Poético tem de ser uma emoção ao menos tão forte quanto o terror – profunda repugnância, tesão sexual, temor supersticioso” (2003, p. 7). O que Bey nos recomenda é que devemos minimamente causar um choque estético, que possa questionar e confrontar radicalmente o capitalismo, o patriarcado e todas as instituições que praticam de alguma forma a exploração da vida.

Essa dissertação preocupa-se com as práticas políticas presentes no mundo, com a reverberação delas em processos de criação em arte e com nossas relações sociais. É pensando na estética das minhas criações, que adoto o ativismo artístico proposto por Bey, uma vez que suas concepções lidam com a informalidade e com o improviso. Conforme o autor, não é necessário ser um artista para executar uma criação, pois a obra está mais atrelada a uma tática, desafiando a noção de autoria da obra, do lugar e das materialidades usadas. Trata-se de um método aberto, pois circula livremente nos espaços das ruas. Dessa forma, objetivo intervir no espaço público de Sobral com uma arte capaz de gerar provocações, que seja móvel e que não se limite a uma estética.

As ruas continuam sem nenhuma marca que lembre de Sebastião. Reconheço as ruas como espaços memorialistas, que contam, por si mesmos, quem é a cidade. Falar de rua é compreender que ela não é apenas um registro histórico ou um nome, mas é atravessada por narrativas que fogem de estereótipos, configurados como fruto de uma verticalização das relações humanas e ecológicas. A história geralmente é uma, já a memória das ruas, sempre será múltipla. Há sempre algo a mais a ser encontrado nas beiradas das vias. Há sempre algo a

mais para ouvir e para se encantar com o corpo das ruas.

Dentre as ruas da cidade de Sobral que cruzam o espaço da praça, muitas tiveram seus nomes alterados ao longo dos anos. Foram retirados nomes de pássaros, plantas, apelidos populares, que se aproximam de uma vivência cotidiana das ruas. Há novos nomes nas placas que a população não sabe pronunciar e, se perguntarmos aos moradores locais as pessoas dos logradouros, não sabem informar. Portanto, as placas que substituem nomes populares por outros, muitas vezes são incapazes de narrar a vida das ruas.

A partir da onda de remoções de nomes de ruas e de novas monumentalizações, devido a projetos urbanos de revitalização da cidade nos últimos vinte anos, noto que a construção da sua memória não é feita de forma diferente de outras cidades do Brasil. Digo isso, sobretudo, ao me deparar com a comunidade do Jacarezinho, no Rio de Janeiro, em especial com a remoção truculenta do memorial posto pela comunidade para lembrar dos mortos em chacinas na região, em 2021.

Quem tem o direito de ser lembrado? Quem tem o direito de ocupar os espaços públicos de uma cidade com uma memória? Noto que tal acontecimento na comunidade do Jacarezinho influenciou o processo de criação da minha primeira ação: a intervenção urbana *Onde minha casa mora?*, que consistiu em colar nas paredes das ruas de Sobral cinquenta e quatro adesivos em papel leitoso, no formato das placas de rua, que constam o nome da rua, o bairro e o CEP. Sugiro que se adote na cidade uma rua com o nome e com informações sobre Sebastião, como uma sugestão de democratização das narrativas do espaço, para que as memórias dos acontecimentos urbanos e sociais sejam lembradas e transformadas em debate. O interesse da ação é debater sobre o direito à memória, à conservação e à releitura dos patrimônios. Não se trata da substituição de um nome por outro, mas pensar em uma equidade nas nomeações das ruas, que poderiam ter maior afinidade com a população. Após essa ação, novos percursos se abrem, como: debater sobre a cartografia da cidade, a pluralidade cultural e os saberes populares. Esses caminhos e inquietações surgiram no reconhecimento de uma cidade plural, que materializa culturas e trança diariamente afetividade nas ruas.

Na observação do percurso, dou início ao Capítulo 2, o qual intitulo de *Para descolonizar uma cidade com as mãos*. Este capítulo segue atravessado pela percepção de outras tatibilidades. Vejo Sobral me oferecendo com as mãos cacos, fragmentos das ruas, da história e da memória, o que me instiga a inventar uma outra cartografia, algo mais imaginário feito com imagens, frases e narrativas, que despertam outras interpretações e gestualidades, despontando perspectivas sensíveis da vida. Afinal, a memória e a história sozinhas já não são suficientes, é preciso acompanhar as experiências, as trajetórias e as anterioridades dos corpos

e da cidade. É necessário voltar no tempo não para contar algo que já passou, mas que, no movimento de retorno a esse espaço, se possa recriar e resgatar os corpos, pensando desde os corpos não sobre eles.

Logo, trago discussões relacionadas à colonialidade do poder, do saber territorial e do ser na América Latina. O processo de colonização ainda hoje mantém presença mediante a colonialidade, que significa legitimar e manter relações sociais construídas pelo viés do poder e do controle das subjetividades, limitando as experiências dos corpos, o direito à cidade, à vida e até mesmo à afetividade.

A partir da compreensão que essas práticas colonizadoras se estendem pelo Brasil, adentrando nas menores relações que temos, é fácil notar relações verticalizadas e construções de pensamentos pautados pelo poder e pelo controle. Trago para a reflexão o sociólogo, pensador humanista peruano, Aníbal Quijano (2005), conhecido por ter desenvolvido o conceito colonialidade do poder, pois argumenta em favor da existência de saberes dissidentes e do giro descolonial da América Latina. Segundo o autor, os padrões do Ocidente reproduzem uma ideia de raça superior e inferior, aprendida no processo de colonização, e deslegitima saberes não eurocentrados. Essa forma de pensamento influencia na política e nas culturas produzindo hierarquias e, conseqüentemente, a desigualdade social, política, econômica e ecológica. Para Quijano, somos expostos a histórias e lógicas limitantes de compreensão do mundo, adotamos uma matriz colonial regida pelo poder sobre os corpos e pensamentos. Para o autor, a Europa concentrou “todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento.” (2005, p. 121).

A partir da formação cultural e da exploração da vida por meio da colonização, interesse-me em encontrar resistências, corpos não homogêneos e que exercem a diferença nas ruas através da não racionalidade eurocêntrica e binária. Ouso dizer que, neste ponto, a dissertação deseja encontrar o corpo das ruas e dos transeuntes não como um “objeto”, mas como um acontecimento que inaugura a existência.

Neste momento, as mãos e a tatibilidade se aproximam de uma criação artística dedicada ao compartilhamento de um território. Visualizo uma cartografia sensível. O desenho territorial que traço parte da caminhada tátil feita por mim, pela cidade e por seus transeuntes. Procuo a diferença sem deslegitimar os conhecimentos em perspectiva europeia, mas procuro legitimar saberes em esquecimento e compreender Sobral como um lugar de enunciações, consciências políticas e questionamentos anti-hegemônicos, que favorecem uma criação do pensar, do fazer, do sentir, do imaginar e do recontar.

Portanto, é uma partida para a transmutação, para um corpo não orgânico, um corpo

ancestral, que exprime a multiplicidade cultural, pensa o existir e é mais que uma memória: é toda a trajetória que o faz ser uma ética, uma prática, um acontecimento. Para isto, faço-me uma brincante das ruas, recortando e recolhendo tudo o que posso. É o capítulo da descoberta de outros caminhos, de tensões e de minimamente reverberar na cidade pequenos levantes, adentrar nas memórias e em suas narrativas não como um saudosismo, mas a fim de resgatar e recuperar o corpo enquanto potência de atualização do existir.

Debato sobre uma filosofia popular das ruas através da pedagogia das encruzilhadas do pedagogo Luiz Rufino (2019), que me permitiu reconhecer as manifestações culturais populares de Sobral como o artesanato, o bumba-meu-boi e as religiosidades. Seu percurso de investigação é traçado em diálogos com a capoeira, a umbanda e o candomblé. Suas questões circulam entre ensino e a aprendizagem envoltos em uma pedagogia interessada na reconstrução dos seres, a partir de conhecimentos afro-brasileiros. As encruzilhadas são feitas no entendimento de que não existe um caminho único do saber e que a modernidade ocidental constrói formas de aprendizagem polarizadas entre: o bem e o mal, o certo e o errado, deus e o diabo. Rufino promove um dismantelo ao apontar possibilidades de encararmos a vida dançando, contando, cantando, dialogando com as territorialidades na dimensão do imprevisível, na transgressão da norma. Segundo ele:

É chegado o momento de lançarmos em cruzo as sabedorias ancestrais que ao longo de séculos foram produzidas como descredibilidade, desvio e esquecimento. Porém, antes, cabe ressaltar que essas sabedorias de fresta, encarnadas e enunciadas pelos corpos transgressores e resilientes, sempre estiveram a favor daqueles que as souberam reivindicar. Assim, me inspiro nas lições passadas por aqueles que foram aprisionados nas margens da história para aqui firmar como verso de encanto a defesa de que a condição do *Ser* é primordial à manifestação do *Saber*. Os conhecimentos vagueiam mundo para baixar nos corpos e avivar os seres (RUFINO, 2019, p. 9)

O corpo da cidade e o nosso estão em mutação no contexto da multiplicidade de fluxos que os recortam. Esses corpos não são encontrados e aprendidos por meio de uma ciência isolada, mas pela pluralidade de formas que podemos tocar e ser tocados nas ruas, na natureza e nas relações sociais que desenham a cidade. Penso na cartografia que elaboro, encontro tijolos soltos nas esquinas, trago-os para casa. Algumas vezes Sobral parece estar em demolição, devido aos milhares de resíduos de obras, ou de casas sendo derrubadas. Seguro os pedaços em minhas mãos até a casa dos meus pais e tenho a sensação de que toda a cidade está ali.

A cidade é agora um monólito? Um pedaço de pedra, um rastro de rocha desprendido de um espaço que em algum momento participou da vida de alguém e da vida da cidade? Será que o tijolo foi de uma casa? A mão moldou o barro com o qual uma casa foi construída? Eu me faço essas perguntas e imediatamente penso: “minha mão é uma casa ou

um mapa da cidade?” Talvez estivesse diante de um método, embora não soubesse nada sobre isso, mas me vi diante do interesse em recolher conteúdos das experiências que questionassem Sobral e a mim mesma.

Como fazer uma cartografia envolvida na tatibilidade? Aproximo-me do artista plástico uruguaio Joaquín Torres-García, que olhando para a representação colonial dos mapas feitos para a América do Sul, sugere a inversão do mapa. Em uma brincadeira, o artista deixa o mapa de ponta cabeça e nos diz que o nosso Norte é ao Sul. Vale ressaltar que essa obra é mais complexa do que pensamos, pois tem significados e possibilidades de estudo. Ao retornar da Europa em 1930, García rompe com escolas e estéticas de arte. Ao se apropriar do desenho territorial da América do Sul nos presenteia com uma inquietação que ultrapassa a geografia. Ao propor a *Esculela del Sul*, diz: “por isso pomos agora o mapa ao contrário, e assim temos a ideia correta de nossa posição, e não como querem no resto do mundo” (1992, p.53). Dessa forma, o artista valoriza não somente a arte produzida na América Latina, mas os nossos saberes e expressões culturais, e apresenta uma crítica à globalização e ao capitalismo, que tenta a todo custo homogeneizar vidas.

Depois de visualizar uma possível inversão do território de Sobral e notar o centro como uma periferia e a periferia como o centro, vejo que também compreendo a cartografia nesta pesquisa como um método feito através das fotografias que recolho, dos textos que escrevo, das vozes e reflexões que faço ao caminhar pelas ruas. Permaneço estudando Deleuze e Guattari como suporte teórico. Para os autores, as relações do espaço com o corpo devem ser compreendidas dentro de uma perspectiva de uma área dinâmica, que seja capaz de pensar uma desterritorialização, a multiplicidade de linguagens, de culturas, de gestos e de corpos que possam formar o que chamam por rizoma, ou seja, mil possibilidades de platôs, que nada mais são que a capacidade de conectar os conhecimentos variados presentes no mundo.

Nesse sentido, envolto em saberes desenvolvidos no cotidiano, compreendo que a cartografia deleuzo-guattariniana promove uma renovação dos modos de encararmos a vida e nos faz um convite para que possamos construir relações mais afetivas, equitativas e mais conectadas com as coisas do mundo. Portanto, desenvolvo um cartografar criativo, um rizoma capaz de reunir sociedade, política, cultura, natureza e arte. A cartografia desenhada neste estudo está em movimento. Dessa forma, tornei-me uma artista cartógrafa, mostrando o passo a passo do desenrolar desta pesquisa. Busquei dados, imagens, falas e memórias. Percebi que não fui eu quem os encontrou, foi Sobral e as pessoas que me apontaram. Segui o que Deleuze e Guattari dizem, quando enunciam: “traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas” (1995, p. 20).

Aproximo-me do livro *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2015), dos autores Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escócia. Essa obra traz como proposição um diálogo sobre uma metodologia que enxerga as pesquisas quantitativas e qualitativas como método cartográfico para observar, analisar e acompanhar processos criativos. Logo, fundamentam um estudo baseado no método da cartografia social, que consiste em um estudo processual, permitindo que os estudos investigativos não obedecem a regras, nem passos a serem seguidos, mas se aproximem de diversas linguagens de estudo que possam servir como pista investigativa. Os autores criticam o método cartesiano de pensamento que algumas pesquisas costumam adotar. Geralmente, as ciências, mesmo as de criação em arte, costumam considerar o objetivo escolhido para pesquisar como já existente, esperando ser reconhecido. O método da pista cartográfica enxerga outros modos de analisar, criar e de encontrar forças colaborativas para entendimento do objeto e está mais interessada em narrar sobre o processo de produção do mesmo. Para os autores:

O cartógrafo acompanha um processo que, se ele guia, faz tal qual como o guia de cegos que não determina para onde o cego vai, mas segue também às cegas, tateante, acompanhando um processo que ele também não conhece de antemão. O cartógrafo não toma o eu como objeto, mas sim os processos de emergência do si como desestabilização dos pontos de vista que colapsam a experiência no (“interior”) eu. (PASSOS, KASTRUP, ESCÓCIA, 2015, p. 123)

Desse modo, a experiência cartográfica da qual me aproximo tem como objetivo executar uma pesquisa-intervenção próxima da metodologia da pista cartográfica, ao passo que me aproximo de diversas ciências, as quais todas funcionam como pista criativa. Toco Sobral processualmente buscando as ruas com as mãos, criativas e inventivas. Não traço um diálogo sobre a cidade, mas busco intervir em sua realidade mais que interpretá-la. Consequentemente, ao elaborar uma cartografia fundamentada por pistas, vejo que estou aberta ao campo da ética-política, que procura refletir acerca de mudanças no mundo e em mim.

Quando olho para os mapas desenhados de Sobral, percebo que um é mais geográfico, abarca todos os bairros, e o outro, intitulado por *Mapa Cultural*, não apresenta marcador cultural na periferia e está voltado para a monumentalização da cidade. Dessa forma, me preocupo com a narrativa que os mapas trazem sobre a cidade, afinal, um mapa é uma espécie de guia para a locomoção. A territorialidade da cidade se apresenta de forma binária, dividida entre centro e periferia, ou ainda, “espaço cultural” e “espaço sem cultura”. Traço a minha cartografia a partir da coleta de memórias em apagamento, da falta de políticas públicas e da pouca importância dada à pluralidade cultural da cidade. Neste sentido, sigo os pensamentos de Kastrup, onde afirma que “[...] a pesquisa cartográfica consiste no

acompanhamento de processos, e não na representação de objetos” (2015, p. 53).

Sendo a cartografia um produto de investigação criativa noto uma cidade escondida, tal qual as visitadas pelo personagem Marco Polo na obra *As cidades Invisíveis*, do escritor Ítalo Calvino (1990), que traz em seu enredo alegorias, as quais possibilitam discutir a vida do homem urbano e nos apresentar cidades capazes de contar algo sobre si mesmas, pois escondem sentimentos e o reflexo do presente, do passado e do futuro. As narrativas de Marco Polo permitem que não somente Kublai Khan, ouvinte das histórias, viaje por intermédio delas, mas nós leitores também. Trata-se das memórias e das palavras capazes de encontrar cidades fora dos mapas, ainda que geograficamente estejam ali. De acordo com o trecho da obra, Marco Polo queria explicar, ou melhor, imaginar e ser imaginado, contar de si, ou mesmo, que “tratasse do passado, que o mesmo passado mudasse à medida que ele prosseguisse a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado.” (CALVINO, 1990, p. 35).

Viajo sem mapa específico pelas ruas de Sobral, faço-me de Marco Polo, passo a desenhar um mapa para o miolo em que percorro. Percebo que a invisibilidade de alguns espaços e das suas memórias me revelam uma cidade infinita ao evidenciar que o diálogo com as memórias é imprescindível para a construção de um espaço plural. Pondero que meu percurso é como um labirinto, já que estou circulando em um único espaço da cidade, no caso, na região central. Dou muitas voltas nesse espaço tentando encontrar alguma saída, alguma esquina de revelação. Ao me colocar na cidade estou diante do desconhecido, estou tocando e transitando por caminhos do sensível.

No Brasil, alguns artistas dos anos 1970 lidaram com o cotidiano como materialidade criativa. Foi no evento *Mitos Vadios*, ocorrido em São Paulo, que o artista plástico e carioca Hélio Oiticica (1978) apresentou sua performance *Delirium ambulatorium*, que consistiu em poetizar espaços urbanos através da caminhada por algumas áreas consideradas em abandono. O artista recolhia fragmentos encontrados e passava a conceituar seu movimento como um modo de derivar no espaço, ou melhor, como uma tática ativista contra a lógica dos grandes centros urbanos. Oiticica passou a desenvolver um mapa investigativo em São Paulo e o estendeu para sua cidade natal, o Rio de Janeiro. O mapa passou a ser para o artista uma experiência sensorial e espacial. O artista nos diz que a experiência estética de suas obras não é apenas visual, mas também corporal, e passa a projetar fisicamente sua cartografia, partindo das manifestações da cultura popular, por meio da estética das favelas e das escolas de samba.

Oiticica é um artista da invenção, que transforma seu processo e seus objetos em um movimento que transita por mundos. O artista questiona a construção dos Museus na sociedade e a forma como representam uma vida fixada por estruturas que se distanciam da

complexidade do mundo, ampliando a noção que temos de Museu. Para ele, “o museu é o mundo, é a experiência cotidiana” (1986, p. 79). Aproximar-me da obra de Oiticica é entrar em um labirinto, como o próprio acreditava que suas criações eram. Portanto, durante o seu percurso criativo, o artista passou a buscar esse labirinto, que conecta suas variadas obras, que consistem em pinturas, esculturas, instalações, performances e cinema, dentre muitas outras linguagens que percorreu.

Com um programa organizado conceitualmente e com proposições como núcleos, Penetráveis, Parangolés e Bóides, o artista passou a expor seu trabalho nas ruas e a chamá-lo de “anti-arte ambiental”, que consiste em se aproximar dos transeuntes e transformá-los em participantes ativos. As suas obras se tornaram anônimas e transformaram o público não somente em participante, mas também em artista. Em específico, me aproximo do trabalho *Penetráveis* (1961-1989), em que o labirinto se apresenta como uma possibilidade de muitos caminhos, no quais é possível achar-se, ao mesmo tempo que perder-se.

Vale ressaltar que essa obra – forrada por areia e pedras –, ao usar como materialidade composta um conjunto de madeiras, que lembram as casas das periferias do Rio de Janeiro, aproxima-se da estética da arquitetura das favelas. Através de um convite, o espectador pode caminhar pela obra, mantendo um contato corporal com muitos elementos presentes nas comunidades do Rio de Janeiro. Na obra, vemos a presença de plantas, um televisor e muitos outros elementos, que deram origem à Tropicália, que inspira e dá nome ao movimento cultural iniciado no ano de 1967 e que se fez presente em muitas expressões artísticas, como a pintura, a música e a moda. Logo, o labirinto para ele é uma permanente construção, é caminhar sem querer encontrar algo, mas perder-se nas periferias. Oiticica propõe um trabalho em que não somos meros espectadores ou receptores do seu processo, mas participantes tentando encontrar uma saída. Desse modo, sua ideia de mapa se resume no enunciado:

Eu tinha a ideia de me apropriar de lugares que eu amava, de lugares reais, onde eu me sentia vivo. Na realidade, o Penetrável Tropicália, na sua multiplicidade de ideias tropicais, era um tipo de condensação de lugares reais. Tropicália é um tipo de mapa. Um mapa do Rio e uma mapa da minha imaginação. É um mapa dentro do qual se pode entrar (OITICICA *apud* JACQUES, 2001, p.82)

Aventurei-me por Sobral, aflita com o pelourinho, com os nomes das ruas e com as histórias invisibilizadas. Os atravessamentos se acasalam entre si e geram materialidades, que se espalham e me despertam o interesse em aprofundar minúcias ignoradas, fazem insurgir presenças que foram esquecidas por querer. A partir das ruas e de suas exnomeações, dialogo com moradores da cidade, que me contam sobre a Rua 23 de Setembro. Esta rua é paralela ao

pelourinho e era chamada por Rua da Palha, devido às mulheres que costumavam sentar na porta de suas casas, conversando e trançando chapéus. Essa artesanaria me revelou espaços do centro que pouco notava, como os pequenos armazéns de chapéu, que parecem não se encaixar no movimento acelerado das motos e dos carros que atravessam a frente dos estabelecimentos dessas vendas. Toco na rua como as artesãs que trançam caprichosamente os chapéus.

A produção do chapéu de palha, produto que sincretiza a população de Sobral e a faz ser reconhecida como Capital Mundial do Chapéu de Palha, foi a artesanaria que influenciou o processo de criação da minha intervenção urbana intitulada *MADE IN SOBRAL*, que consistiu em preencher, com cento e vinte chapéus, dois espaços da cidade: o Mercado Público e o Becco do Cotovelo, lugares de muita movimentação e de grande relevância para o centro da cidade, visto que acolhe uma variedade de pessoas. Essa intervenção tem como estética o debate sobre a ancestralidade em nossa cultura, e como método a leitura do trabalho da artista mineira, natural de Belo Horizonte, Raquel Versieux (2016), em específico o trabalho *Saudade e o que é possível fazer com as mãos*, exposto em 2016, pela primeira vez na galeria Athena de Arte contemporânea e onde foi vencedora do Prêmio Pipa.

A artista reconhece a cultura popular e o artesanato como meios para produção de debates sobre a ecologia e a relação do corpo com a paisagem. Versieux nesse trabalho nos apresenta obras de diversas materialidades, como fotografias e esculturas. Sua obra cria narrativas que mostram uma relação biocêntrica do homem-natureza. Longe de qualquer literalidade, a artista apresenta pequenas saudades em torno da região do Cariri, no Ceará, local onde leciona e reside. Como materialidade, a artista utiliza as folhas das árvores, a argila, a água e os cocos no intuito de descobrir de qual saudade ela está tratando.

De certa forma, eu também estava sentindo uma saudade daquilo que não encontrei em Sobral. Dos dois armazéns que vendem chapéus de palha, nenhum é de produção sobralense, e as poucas chapeleiras que encontrei me falaram que confeccionam por prazer, não mais para venda. Uma delas também me disse que a juventude não quer usar os chapéus, muito menos aprender a confeccioná-los. A relação do artesanato com a cidade, a remoção de grande parte das carnaúbas – árvores que produzem a palha para o chapéu – e a globalização, afetando Sobral de forma que massifica e empobrece a cultura tem feito com que, aos poucos, esqueçamos daquilo que aprendemos com nossos antepassados. O chapéu e a dança do trançado da palha pareciam com meu corpo cruzando as ruas, dando voltas, esperando o tempo certo da colheita.

Finalizo esta pesquisa com o Capítulo 3, o qual intitulei de *Por detrás das nossas casas corre um rio*. Enquanto redigia este capítulo, houve um aumento repentino no número de mortes geradas pelo COVID-19 no Estado do Ceará e as medidas sanitárias entraram em vigor

novamente. Dessa forma, pela impossibilidade de estar na rua fotografando e conversando com as pessoas, e, a fim de dar continuidade à pesquisa, passei a me questionar como meu trabalho criativo visualizaria a arte de uma forma que pudesse criar pequenas reflexões sobre o comportamento da cidade e de seus habitantes, ao ponto de repensarmos como cuidamos de nós e também do meio ambiente. Afinal, a pandemia deixou claro o quanto somos frágeis e que precisamos do meio ambiente para sobrevivermos.

Olho novamente os mapas da cidade e me recordo dos trechos que toco enquanto caminho. Observo o desenho cartográfico que fiz e reparo que Sobral nasceu com a água do Rio Acaraú, que tem sua fonte localizada na Serra das Matas, no Município de Monsenhor Tabosa, no Ceará, e deságua no Oceano Atlântico, na cidade de Acaraú, no mesmo Estado, com uma área de 14.500 km² e com 320 km até a foz. O Rio Acaraú drena em torno de 30 municípios, dentre eles, Sobral, o recorte da referida pesquisa. Sua etimologia tem como referência os indígenas que habitaram a região e nasce da fusão do tupi-guarani “Acará”, que significa garça, uma ave típica da região, e do “Hu”, cujo significado é rio, onde a tradução literal seria “Rio das Garças”. Curiosamente, o desenho da bacia hidrográfica do rio lembra a imagem de um punho fechado.

O punho cerrado é usado pela primeira vez pelos trabalhadores do século XIX da Europa, que reivindicavam melhores condições de trabalho através de greves. É um símbolo de resistência presente até hoje nos protestos de rua. No Brasil, a imagem do punho acompanha o movimento negro, que é um dos primeiros movimentos políticos e sociais do país. No período da Ditadura Militar, de 1964 que durou até 1985, mesmo que o movimento tenha se enfraquecido devido a milhares de perseguições, artistas, grupos populares, escritores, e muitos outros membros da sociedade passam a trazer a imagem do punho como símbolo de solidariedade e unificação dos movimentos sociais, em prol da criação de um lugar democrático, ou melhor, da redemocratização do Brasil, o que, de algum modo, se concretizou através da redação da Constituição de 1988 e do retorno das eleições diretas no país.

O rio é um levante, uma materialização de reivindicações por um mundo mais livre, mais límpido e mais harmônico. O rio se localiza logo atrás da praça do pelourinho e é impossível transitar por esse espaço sem ver o Rio Acaraú. Nesse sentido, penso no rio e em como se dá a dinâmica socioeconômica de Sobral e seus problemas ambientais. Reflito sobre como a colonialidade também afeta nosso modo de encararmos e respeitarmos a natureza, percebo que o extrativismo e a exploração das águas do rio em Sobral são feitos por meio de uma política de urbanização “moderna” da paisagem da cidade. Dessa forma, como as águas do rio tocam as memórias da cidade? Como o rio é um ser vivo em diálogo constante com

aqueles que estão à sua margem? Olho para as bordas do Acaraú através de imagens antigas e de imagens do hoje, pergunto: qual a dimensão sensível da água? A água reflete tudo aquilo que somos, basta olharmos no espelho d'água o reflexo distorcido das casas, do calçadão e das pontes. O rio nos reflete e deságua em uma multiplicidade daquilo que a cidade é. Cidade marginal, cidade que corre, cidade que ignora a parte mais importante da sua história. Ser-líquido, ser-correnteza, ser-cidade-ecossistêmica.

Para tocar os punhos do rio escuto o eco das águas, que transbordam abundância nos grupos minoritários, como: periféricos, ribeirinhos, trabalhadores, Pessoas com Deficiências (PCDs), pretos, ciganos e por Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais (LGBTQIAP+). Tenho uma preocupação com a gestão ambiental da cidade, pois não está assegurada formalmente uma ética para a manutenção de sua ecologia. O modo capitalista de nos colocar acima da natureza e não como parte dela, vai acabar por nos exterminar, por isso é importante pensarmos as implicações de uma vida alienada, pois viver implica em sentir, respirar, beber água, compartilhar o mesmo solo, ou, como diz o escritor e grande nome do pensamento indígena da atualidade, Ailton Krenak (2019), “eu não percebo onde tem uma coisa que não seja natureza. Tudo é cosmo. O cosmo é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza.” (2019, p. 17).

Desse modo, ao isolar-me do mundo urbano, noto que já estávamos em um processo de isolamento da vida natural. Entendo vida natural como aquela capaz de estar em harmonia respeitosa com todos os ciclos que preenchem o mundo com vida. Colocamos o lucro acima de todas as nossas relações e nos esquecemos que esse sistema de pensamento econômico exclui outros pensamentos e experiências de cuidado com a terra, como, por exemplo, quando inferiorizamos o pensamento de povos dissidentes. A sociedade, e seu pensamento apegado ao ideal de um progresso que nunca chega, tripudia e diz que não seria civilizatória a condução do pensamento indígena para o cuidado com o planeta. Como aponta Krenak, os povos indígenas são considerados “sub-humanidade, pois vivenciam outros modos de ser. Aqueles que resistem a um certo modelo de progresso” (2019, p. 20).

A fim de garantir a ética na gestão ambiental, me apego aos debates presentes na América Latina através de autores como Catherine Walsh, Déborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro e Eduardo Gudynas. Evidencio estudos da preservação ambiental. Neste ponto, o professor, escritor ambiental e sociólogo Eduardo Gudynas (2011), de Montevideu, lança teorias sobre o direito da natureza. Suas teorias tem contribuído para debates a respeito de uma possível ética biocêntrica, a qual é chamada de Bem-viver, e que consiste em debater políticas ambientais capazes de combater o racismo ambiental. Este conceito é usado para

descrever as injustiças ambientais em contexto de racialização, ou seja, trata-se de um olhar para o modo como as minorias são desprivilegiadas de políticas públicas e ambientais, e como são sistematicamente expostas a degradações e riscos ambientais.

Para Gudynas, a racionalidade do desenvolvimento do mundo através de pactos econômicos, que são aplicados através de programas de mercado, nos condiciona a uma obsessão ao consumo, pois somente consumindo exageradamente estaremos em progresso. Nesse sentido, o autor nos indica a ideia de um desenvolvimento que vise uma mudança radical no modo como tratamos a natureza. Gudynas critica a lógica antropocêntrica, pois esta adota uma teoria que separa o homem da natureza. Dessa forma, o autor nos lança uma outra forma de pensarmos o mundo, por meio do conceito Bem-Viver, através do qual defende uma determinada comunhão com nós mesmos e com a natureza, uma vez que fazemos parte dela. Para ele: “estudos críticos sobre o desenvolvimento, o ambientalismo biocêntrico, o feminismo radical ou a descolonização do saber apontam que precisamos da natureza” (2011, p. 7).

Neste sentido, para combater o racismo ambiental e exercer o direito da natureza o autor procura dialogar acerca de uma ecologia política e evidenciar a intensiva exploração da natureza. Sua obra *Diretos da Natureza: ética Biocêntrica e Políticas Ambientais* tem como proposta pensar o desenvolvimento da sociedade associado ao meio ambiente e não separar o progresso do outro. Afinal, caso a natureza seja explorada até o máximo de sua capacidade não iremos sobreviver. Dessa forma, as reflexões de Gudynas partem do questionamento sobre as relações que travamos com o meio ambiente. A exploração exacerbada deixa clara a necessidade de reconsiderarmos o modo com o qual cuidamos da natureza, portanto, não deveríamos tratá-la com um objeto. Para o autor:

O campo da justiça deve expandir-se para além dos direitos políticos sociais, ou formas de redistribuição econômica, para empreender o reconhecimento, a participação e os Direitos da Natureza. Na América Latina, tais mudanças somente são possíveis em uma estrutura intercultural, uma vez que as contribuições dos saberes indígenas não podem ser eliminadas ou suplantadas [...] no fim das contas, as possibilidades de mudança estão nas mãos de indivíduos convertidos em sujeitos de criação histórica. As trilhas pós-extrativistas começam com os primeiros passos que cada um possa dar e, com o exemplo proporcionado por esse caminhar, serão abertos espaços para que outros se somem a esses esforços (GUDYNAS, 2011, p. 201-212).

É a respeito deste ponto que muitos artistas dialogam sobre o cuidado com a Terra, denunciam explorações e indicam um modo de vida que esteja em maior equilíbrio com a natureza. Nesse sentido, os artistas dos séculos XX e XXI geram uma grande mudança de pensamento, a princípio com o chamado “*Environmental Art*”, movimento surgido na década de 1960, que traz uma característica reflexiva sobre a natureza, representada hoje pelo que

chamamos de ecoarte. Nesses tempos tortuosos de exploração da vida em todos os seus aspectos, despertou-se uma crítica artística às narrativas hegemônicas do século XX, que tinham como estética a dominação e a marginalização de povos, e a destruição da natureza.

Nessa discussão, o ativismo artístico pode ser compreendido como uma sugestão para debatermos novas políticas através do fazer artístico. Políticas que permitam, além de uma reflexão, gerar a construção de um lugar mais livre de relações de exploração. Portanto, essa dissertação tem um zelo incessante em compreender relações entre práticas éticas, políticas e estéticas para a arte e para o mundo. É através do ativismo artístico, como método de criação e pesquisa, que compreendo a urgência de se pensar uma vida compartilhada com o território e que a participação social é urgente para que possamos conceber um outro mundo. É necessário ouvir as vozes de outros saberes, pois o que estou elaborando não é apenas uma criação e uma pesquisa em arte, é uma forma de mobilização que busca enxergar a vida de Sobral, como uma sensibilidade capaz de uma prática política mais ecosocial.

Para isto, a minha terceira ação, que é intitulada de: *Minha memória também é o mundo*, surgiu a partir da influência do documentário *O botão de pérola* (El Botón Nácar)⁴ do diretor documentarista chileno Patricio Guzmán (2015), que detém um olhar sensível para a história da América Latina, em específico, do Chile. O roteiro do documentário traz duas narrativas: a forma como o processo de colonização se deu, desembocando em ditaduras, e a usurpação das terras por colonizadores. Com uma imagem poética o documentário traz a imagem do mar e passa a escutar moradores do Chile e suas relações com a água do mar. O diretor consegue evidenciar o esquecimento ao mesmo tempo que a memória de um povo através das águas.

Em um processo de coleta de memórias, através de áudios gravados pelos moradores da cidade, que, a meu pedido, por meio da rede social *Instagram*, como ferramenta de divulgação; e do *WhatsApp*, como ferramenta de acolhimento, passei a receber os áudios de memórias pessoais, que funcionam para o corpo do texto e para a pesquisa como modo de contar e recontar a história de Sobral. Após o recebimento dos áudios, passei a investigar imagens antigas da cidade e a compor vídeos narrados com as gravações. O objetivo é que essa materialidade possa ser apresentada em espaços de produção cultural, ou mesmo permanecer na plataforma *YouTube* como um diário visual e sonoro dessas memórias, ou ainda, como uma

⁴ LAMOEGA, Sebastián. El Botón Nácar. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SgLUwqcHDQ> Acesso: 20 de Junho. 2020

cartografia sonora e visual da cidade. Vale ressaltar que o formato de recebimento de áudios se deu pela impossibilidade do contato pessoal com as ruas e com os moradores, devido à pandemia de COVID-19. Foi através dessa forma de trabalho que consegui receber vinte e quatro áudios de pessoas de diversas classes sociais, escolaridades, bairros e gêneros.

Querendo ouvir as pessoas e ser afetada por elas, noto que em cada áudio que recebi havia um recorte semelhante, uma paisagem comum, que é o Rio Acaraú. Rio que cruza a cidade de Sobral e que se fez presente em muitos dos depoimentos. Em alegrias e tristezas o rio é a materialização da memória, da vida carregada de ancestralidade e que se encontra em total processo de urbanização. Desse modo, pergunto: existe uma memória na nossa experiência com a natureza? O rio silencioso de quando em quando faz cheia e guarda histórias ancestrais que carecem de lembrança.

Como fundamentação metodológica dessa ação, para além da visualização do documentário, me aproximo da “escrevivência”, conceito formado pela a escritora, mulher negra, filha de lavadeira e mineira Conceição Evaristo (2017), onde reflete sobre a produção científica e literária de mulheres negras, que sofrem com negações ao acesso a espaços de publicação e crítica literária, pois são colocadas em grau de comparação com a produção hegemônica de mulheres brancas, em uma lógica androcêntrica. Como sugestão de uma nova epistemologia, os saberes das mulheres negras trazem uma lógica ética e engajada com movimentos políticos, pois rebatem a precarização da vida e dos corpos.

Na obra *Becos da Memória* (2017), a autora nos diz que escrever significa, nesse sentido, contar sobre particularidades, que remetem a experiências coletivizadas. Desse modo, a autora lança o olhar para a condição do negro em nossa sociedade brasileira, afinal temos um histórico marcado pela escravização, preconceito, morte e exploração da vida. Para Evaristo, “entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção” (2017, p. 11). Neste contexto, a escrevivência é uma forma de dar espaço e visibilidade a escritas de mulheres negras, mas encontrar no relato das escritas memórias e transforma-las em materialidade capaz de rasgar a memória discursiva da exploração e da negação da vida colonizadora provocando outro modo de pensar e de ser lembrado. Portanto, cada áudio que recebi é uma forma de escrever Sobral e a si.

Esta pesquisa é tecida e atravessada pelo desejo de compreender a cidade pelas mãos e por uma tatibilidade capaz de revelar novos encontros e afetividades. Reconheço que a escrita dessa dissertação perpassa as minhas mãos, as mãos da cidade, dos moradores e me revela um convite para não escrever sozinha, mas coletivamente. Nesse ponto as histórias e as narrativas populares da cidade de Sobral já não são mais as dos livros que a história ensina.

As memórias individuais e coletivas, as imagens que me fazem olhar para as ruas antigas agora se mostram novas para mim. Decidi ouvir as memórias dos moradores, observar as imagens que fotografei ao longo de todo esse trabalho artístico e dissertativo, tocar as palavras ditas para mim por meio dos áudios e pelas muitas conversas que cruzei nas ruas.

Aproximo-me também da artista paulistana, mulher negra, Rosana Paulino, que desenvolve um trabalho envolto em suas ancestralidades, na dor, no afeto e na memória das pessoas negras. Sua produção utiliza diversas materialidades, dentre as quais: a fotografia, o vídeo, a colagem, o bordado, a costura e as instalações. Seu trabalho traz uma narrativa capaz de debater aspectos relacionados ao gênero e à posição da mulher negra na sociedade do Brasil, bem como à violência promovida pelo racismo. Em específico, me debruço sobre o trabalho *Parede da Memória* (1994/2015), que a artista borda onze fotografias de familiares em 1500 patuás, que são uma espécie de amuleto utilizado nas religiões de matriz africana. Paulino reproduz repetidamente as imagens e preenche uma parede, desafiando o espectador a encarar as imagens e as costuras. A linha da costura lembra uma sutura e todos os ferimentos causados não somente a seus familiares, mas a todas as pessoas que sofreram com a escravização do seu corpo e com o sequestro das suas culturas.

Sua poética também é feita por meio de intervenções em imagens que representam o Brasil colonial e o racismo presente no Século XIX. A artista apresenta outra leitura para elas, subvertendo uma narrativa que sequestrou as memórias e todas as histórias dessas pessoas e de outras tantas. Também passo a fazer uma pequena seleção de imagens que fotografei e outras que retratam Sobral no século XX. Aproximo-me da costura com o objetivo de bordar as fotografias, criar com as linhas e imagens nesse ato de movimentar nas mãos outra forma de tocar a cidade. Como um prolongamento da ação *Minha memória também é o mundo*, comecei a bordar imagens, costurar, recortar e mesclar as fotografias. A escolha das linhas, das cores, das palavras bordadas nas imagens, parte de tudo aquilo que ouvi nos áudios. Essa ação tenho chamado de *O abraço da costura*, e essa etapa não finaliza com o término dessa dissertação, pois permaneço procurando imagens de Sobral, recortando-as e colando-as em outros formatos.

Compreendo os gestos da mão e da tatibilidade como geradores de reinvenção de pistas capazes de marcar de forma significativa um outro espaço social. Olho para minhas mãos e para as mãos das pessoas e pergunto: quantas cidades em Sobral podemos encontrar com as mãos? A partir dessa pergunta, meu interesse nesta pesquisa é apresentar as diversas mãos da cidade, que transmitam pluralidades culturais, linguagens, signos, sensações e imagens, que possam minimamente inverter, por meio de uma ativação artística e da instauração de um espaço de reinvenção, percepções que possamos produzir acerca da cidade de Sobral.

2. METAMORFOSE DAS MÃOS

Figura 2 – Deus cuida de mim, Mercado Público de Carnes de Sobral, 2020



Fonte: acervo da autora

Esquina – Meu corpo, seu corpo e o mundo

Existe uma memória do corpo toda esquartejada. Será que somos açougueiros do mundo? A carne do mundo, a nossa, a energia atra(versada), aprofundada de um corpo morto, encantado. Eram as profundezas de uma pele, lembro exatamente agora desse corpo que deslizou por entre meus dedos dizendo: “Deus cuida de mim!” Deveria ser uma ironia.

As hipóteses desse capítulo começam traçando a relação recíproca da história, da memória e do corpo ao longo do tempo, por meio de uma percepção ampliada, imaginando a mão e o mundo através de um toque comunicativo que costura afetividade e a cidade de Sobral em um contato cuidadoso, que pode reler, rever e revisar o mundo e o corpo em encontros polifônicos, entre: fotografar, escrever, intervir e ouvir. É ser tocado e tocar de muitas maneiras inventando criativamente outros modos de sentir a vida. É pensar com o toque, deixar o sensível adentrar na imaginação, perceber o mundo perto da pele e a pele pertodo mundo.

Gostaria de chamar a atenção para pequenos avisos:

- 1) Este texto é uma forma de tocar e ser tocado;
- 2) Ele pode ser um diário poético;
- 3) Tudo aqui talvez seja uma prática artística minha, ou não! Talvez seja o leitor que está criando uma obra de arte;
- 4) Sobral não é um lugar de passagem, mas de permanências.

Reparo as minhas mãos, que estavam impossibilitadas de tocarem no mundo devido à pandemia da COVID-19, olho em volta da praça da Igreja Nossa Senhora da Conceição, matriz da cidade, imagino o que estou procurando a partir deste momento. Atenta, como se minha mão calasse, por alguns segundos, me senti incomodada com a ideia da reconstrução de um pelourinho na cidade. Esse objeto, cuja única função era de exercer controle e autoridade sobre os corpos negros, possui uma placa explicativa, indicando que sua construção marcou a elevação de vila à cidade de Sobral. A placa não se refere à função desempenhada por este objeto, sua história conta que não houve corpos torturados nele, no entanto será que podemos realmente afirmar que esse foi apenas um monumento erguido de forma despretensiosa? E se fora essa sua narrativa, por que erguer um pelourinho em Sobral, se não como um signo de dominação? Ali, noto a presença de argolas nas laterais, que serviam para prender as mãos das pessoas negras na época da escravização.

Figura 3 – O que um monumento não nos diz?



Fonte: acervo da autora

Figura 4 – Monumentos que me fizeram entender as mãos como olhos



Fonte: acervo da autora

Esquina - As mãos podem ser olhos

Veja agora onde estou, através das minhas mãos que apertam o obturador da câmera. Lá é onde estou. Lá é onde está a mão-olho. Isso não é a cidade, mas é por onde está a resistência. Olhando, percebi o pelourinho me olhando. Pensei e disse baixinho: “nós nos devoramos ao contrário, uma antropofagia inversa⁵ apodrece dentro de nós. Uma cidade não se ergue a partir de um monumento de dor.”

Minha compreensão de uma mão em metamorfose parte do entendimento e da visualização de uma linha que nos conecta com o mundo. Noto uma relação entre o mundo e o corpo, que se unem perante o toque, perante o cuidado que um tem com o outro. Uso esse fio conector como aproximação, como uma invenção que mesmo que seja aparentemente metafórica e subjetiva, tem uma potência entrelaçada entre múltiplas aberturas criativas. As mãos já não fazem parte unicamente do corpo. Eu olho para as calçadas das ruas e as vejo tocando os pés, tocando as raízes das plantas, que, por sua vez, também as tocam. Os objetos

⁵ O conceito de antropofagia teve sua origem na Grécia e se transformou uma imagem próxima do canibalismo após sair da Europa no século XVI e chegar nos Estados Unidos. Devido a estranha sensação gerada pelo conceito causando um entendimento violento. Nesse contexto, a “antropofagia inversa” a qual abordo, se concentra no fato de promover uma ação de violência, de absorver energias ruins. Não se relaciona com uma das contribuições literárias de Oswald de Andrade. Segundo a professora, Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva (2018), parte do que chamamos de Antropofagia realizada pelos povos ameríndios, que está implicada na ideia de absorver a força e as qualidades do outro que será comido/devorado, devendo esse outro ser morto com apenas um golpe mortal, sem gerar prolongamento de sofrimento pelo ato em si da morte. Há, assim, uma ética a ser seguida. Sendo assim, a ideia de uma antropofagia inversa, se aproxima da noção de canibalismo, algo muito próprio do capitalismo/mercantilismo.

do mundo junto ao corpo parecem poros dilatados que se transformam a todo instante, a cada ângulo novo que encontro.

Cada traçado da rua e do corpo torna-se uma mão, que desenvolve uma tatibilidade, que não obedece a uma anatomia ou ação singular, mas sinaliza a passagem do tempo, pensa, caminha, para, observa, recolhe, examina, escuta, cultiva a atenção, olha, demora nos detalhes, procura a delicadeza, fala como se tivessem boca, faz silêncio e traz, entre os dedos, a coragem. As mãos mudam de forma para que a vida passe por elas e não morra como um organismo, para que elas sejam dobras, um corpo inventivo que não se aprisiona, mas que se perde. Dessa forma, este texto não é escrito para que encontremos algo, mas para nos perdemos. Tudo aqui é caminho e, como aponta a escritora Clarice Lispector, na obra *A cidade sitiada*: “cego na cidade cega; mas um bicho conhece a sua floresta; e mesmo que se perca – perder-se também é caminho” (2015, p.147).

Ao entender as mãos como signos de múltiplas qualidades táteis capazes de praticar ações de criação, observo Sobral perguntando: o que poderiam nossas mãos nos dizer? O que significariam as linhas desenhadas nelas? Essa história de ler a mão do outro, não seria decifrar o mundo? Percebo que as mãos estão implicadas na história, pois, elas trazem palavras de dentro do corpo, que se desenham em gestos e na arquitetura urbana. As mãos podem gesticular, dançar, fotografar, sentir, falar e levantar uma cidade. A mão é ato. Mímica originária da linguagem que percorre o corpo. A partir desse reconhecimento, tomo como questão a reflexão acerca da movimentação das mãos, que traduzem a vida e que se fazem tão importantes para as artes, por possuírem um valor cognitivo que amplia nossa capacidade de percepção sensitiva das relações sociais, em consonância com o espaço urbano. Elas são órgãos em constante metamorfose, livres, mesmo que não possuam cordas vocais, olhos e lábios. São capazes de se transmutarem em outro órgão. Algumas vezes, tornam-se a própria cidade ao mesmo tempo em que se tornam pés e é nessa brincadeira da mão correr pelas ruas, que meu caminhar passou a ser tátil.

Penso na estética da mão em movimento nos espaços de Sobral, recorto, costuro e coleciono milhares de imagens da cidade, a qual vou fotografando. Essas imagens me fazem andar através dos gestos das mãos e das sensações táteis, que se desenham nas experiências das ruas. Pergunto-me como alguém pode andar pelas mãos e pelo toque, ou ainda, o que pode ser um caminhar tátil? Inicialmente, é importante entender que visualizo o caminhar como uma prática não limitada a ser executada pelos pés. A caminhada tátil é inventiva e posso executar com outras partes do corpo e com outros corpos. Posso reinventar os sentidos dos órgãos,

pautando não o seu desempenhar biológico, mas sensitivo.

Essa compreensão parte de minha leitura, do filósofo Deleuze e do psicanalista Guattari (1996), que compreendem a Ética de Espinosa a partir da perspectiva de um debate sobre a criação de uma filosofia prática, que enfatiza o que o corpo pode fazer. Os autores defendem um estudo filosófico perpetrado por uma criação conceitual. Nesse sentido, é aberta uma discussão a respeito de uma possível redescoberta do corpo. Para eles, Espinosa abre um novo caminho para a ciência e a filosofia ao nos dizer que "não sabemos o que o corpo pode fazer, falamos de consciência, espírito (...), mas não sabemos o que o corpo pode fazer" (1996, p. 46).

A filosofia de Espinosa é desenvolvida por volta do século XVII e nesse período é possível perceber a recusa de um olhar binário e cartesiano do mundo. O conceito de Corpo sem Órgãos nesta dissertação funciona como uma proposta metodológica para dialogar com o corpo da cidade, dos transeuntes e da natureza, pois esse conceito entende o corpo como matéria que se transforma, que entra em mutação e invenção. Nesse sentido, Deleuze e Guattari reconhecem que Espinosa faz um convite ao corpo:

Trata-se de mostrar que o corpo ultrapassa o conhecimento que temos sobre ele, e que o pensamento nem por isso deixa de superar a consciência que dele se tem. É, pois, por um único e mesmo movimento que chegaremos, se for possível, a captar a potência do corpo para além das condições dadas do nosso conhecimento, e para além das condições dadas da nossa consciência (DELEUZE, 2002, p.24).

Observo as experiências dos corpos, das mãos e das sensações táteis nas experiências intensivas do cotidiano. Aproximo-me das mãos e da tatibilidade como um processo de desconstrução e de reconstrução, não somente do corpo da cidade e das pessoas, mas das mãos como experimento e ferramenta para relacionar a memória e a rua, criando um modo de vida capaz de compartilhar processos que veem a existência como uma questão que não pode ser naturalizada ou transformada em sobrenatural. Lido com a des-organização das mãos, por meio de Deleuze e Guattari, e percebo uma hesitação entre fazer o que é da ordem de funcionalidade orgânica e um fazer que consiste em reinventar-se a ponto de não caber mais em uma única ação. É um tato expandido nos corpos do mundo, em uma abordagem que desencadeia e possibilita pensar um processo de desconstrução, que percebe o tocar como uma prática e uma proposição detentora de afinidade com a vida e com a arte, ou ainda, tal qual dizem Deleuze e Guattari "consiste em denunciar tudo o que nos separa da vida, todos esses valores transcendentais que se orientam contra a vida, vinculados às condições e às ilusões da nossa consciência" (2002, p. 32).

As mãos possuem uma relação contínua com o mundo, desponta memórias, esquecimentos e outros comportamentos. Basta que nos permitamos apalpar as coisas do mundo para encararmos que os corpos não são estruturas concentradas em uma mesma ação, atoda hora é invenção e processo, polifonia que se abre ao infinito criativo que não tem interesse de encontrar coisa alguma, mas de perder-se. Afinal, quando uma estrutura dada ao organismo se decompõe, depara-se com o infinito de possibilidades.

A caminhada tátil cria um dilema com contornos que não limitam os corpos a simples organismos. Na conceituação de Deleuze e Guattari, o organismo é "um fenômeno de acumulação, condensação, precipitação, que impõe forma, função, organização a um CsO⁶" (1996, p. 19). Como desorganizar o organismo das mãos? Começo pela passagem da mão para o pé, afinal, a mão é uma mistura de significados capaz de se transformar em elemento político. A mão não é apenas um suporte, mas um material que gera afetividade e intensidades. Para Deleuze e Guattari um CsO é cheio de intensidades e por isso circula e pode ser povoado. Segundo os autores, "este corpo é tanto biológico quanto coletivo e político, é sobre ele que se fazem e se desfazem; ele é o portador das pontas de desterritorialização dos agenciamentos das linhas de fuga" (1996, p. 22).

À medida em que as mãos gesticulam nas ruas, elas enchem a cidade de devir-resistência que sonha, tem alegria, sente dor e se mistura ao corpo de Sobral em uma experimentação sensível da pluralidade. Por aqui, é pé-mão tocando, circulando e lendo as narrativas das mãos, que indicam enfrentamentos a sucedâneos de hostilidade. Logo, o caminhar tátil é atravessado por camadas e traços sensíveis capazes de costurar o esquecimento das memórias, através de uma estratégia de estruturação dos processos sociais criados pela vida cotidiana. Isto me faz acreditar que as mãos são como uma prática, um campo filosófico, um Corpo sem Órgãos. A mão se relaciona com o corpo, tanto interno quanto externo. A mão não é apenas um organismo, nem é um tecido estruturado do corpo, é um órgão livre porque não produz unidade, mas extensão da comunicabilidade.

Pisar com as mãos é corrosão, estilhaçar esse órgão tátil para outras implicações sensoriais. Os gestos nos espaços urbanos são muitas vezes apagados por estruturas restritivas do capitalismo. No entanto, estão conectadas ao interior e ao exterior do corpo, formando um campo que amplifica o desconforto de uma política para a cidade que insiste no controle. Compreendo o controle do ponto de vista do modo como concebemos o território na vida

⁶ Sigla para Corpo sem Órgãos

cotidiana, que geralmente é conduzido por privatizações e pouca comunicabilidade entre a cidade e o compartilhamento coletivo dela, mesmo que este seja capaz de gerar a diferença. A pouca atenção dada a movimentos contrários ao individualismo possessivo parece distorcer possíveis alternativas para produção de uma cidade plural.

Em *Post-Scriptum sobre as sociedades de Controle e conversações* (1992), de Deleuze, o termo controle é debatido a partir da percepção da transição da modernidade para a contemporaneidade, o que, segundo o autor, permitiu o surgimento de um outro tipo de comportamento social e político da vida. Mediante uma releitura do conceito de *Sociedade Disciplinar* de Michel Foucault (1998), nota-se que o termo foi desenvolvido por volta dos séculos XVIII e XIX. Sua teoria aborda uma organização da sociedade através da criação de confinamentos, como exemplo: a família, a escola, depois o trabalho, vez por outra o hospital e, para alguns, o presídio, que é a máxima do confinamento. Foucault afirma que esses meios controlam a nossa circularidade nos espaços de uma cidade e são capazes de nos disciplinar.

Para Foucault, a disciplinaridade era composta apenas por três eixos, sendo: o medo, o julgamento e a destruição. No entanto, o conceito de disciplinaridade, para Deleuze, pareceu não ser suficiente para descrever as relações sociais, logo, o autor se apropria do conceito e explica que hoje somos uma sociedade do controle, argumentando acerca de uma estratégia de dominação, capaz de ser modular, agindo no poder e no controle das subjetividades dos seres por meio da ordem social capitalista, se alimentando das nossas vidas e nos deixando reféns de padrões de consumo. Deleuze passa a compreender que estamos em transição, o encarceramento não é mais constituído a partir da construção de espaços, para que fiquemos isolados da sociedade, mas agora somos controlados mesmo que estejamos em espaços abertos. Para o autor :

O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua. O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado. É verdade que o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento: o controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas (DELEUZE, 1992, p. 3)

Volto-me à imagem do frigorífico localizado no mercado público de carnes da cidade, olho a carcaça do animal cortada e a frase fixada na caixa registradora: "Deus cuida de mim" e imediatamente penso: "poderia ser o meu corpo em seu lugar?". O sangue do animal escorrendo na parede, os ossos arrancados, um cheiro de podre e um barulho de facas amolando, entoando vozes abafadas pelas máscaras de proteção, adotadas para uso durante a pandemia,

me fizeram pensar nos corpos e nas histórias esquartejadas da cidade. Lembro do dramaturgo Antonin Artaud, quando citado por Deleuze e Guattari, como referência fundamental para a compreensão do Corpo sem Órgãos, pois o termo foi cunhado primeiramente por ele. Nossa experiência e descoberta do corpo e do mundo se fragmenta quando nos acostumamos a satisfazer as aspirações da sociedade capitalista. Nossos órgãos são ordenados em categorias e capturados pelo chamado julgamento de Deus, razão pela qual Artaud declarou guerra ao organismo, porque não queria mais que seu corpo se submetesse a uma vida que perdeu sua capacidade revolucionária. Deleuze resgata o conceito e nos diz:

Artaud apresenta esse ‘corpo sem órgão’ que Deus nos roubou para introduzir o corpo organizado sem o qual o juízo não se poderia exercer. O corpo sem órgãos é um corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta polos, zonas, limiares e gradientes. Uma poderosa vitalidade não-orgânica o atravessa. [...] A vitalidade não-orgânica e a relação do corpo com forças ou poderes imperceptíveis que dele se apossam ou dos quais ele se apossa, como a lua se apossa do corpo de uma mulher: Heliogábalo anarquista dará incessantemente na obra de Artaud testemunho desse enfrentamento com as forças e os poderes, como outros tantos devires mineral, vegetal, animal. Criar para si um corpo sem órgãos, encontrar seu corpo sem órgãos é a maneira de escapar ao juízo (DELEUZE, 1997, p. 148).

Acabar com o julgamento de Deus significa reconhecer a necessidade de retornar a uma vida múltipla, ou seja, tornar a existência mais intensa, coletiva e, portanto, digna de ser vivida. À medida em que aprendemos sobre a desorganização que potencializa o corpo, nos libertamos de controles, que nos guiam para como devemos conduzir nossas próprias vidas. Geralmente, esses mecanismos são pautados por ideais cartesianos previsíveis, como por exemplo: deus e o inferno, corpo e alma, razão e emoção. Uma cidade funciona baseada na produção de sentidos e sensações que podem nos levar a padronizar subjetividades. Para Deleuze e Guattari (1996), é importante a experimentação da vida, do corpo, para que produzamos linhas de fuga. Os autores nos mostram um caminho possível para desenvolver uma vida mais próxima da arte e da criação. Quando se referem ao dramaturgo, é porque notam a estreita ligação entre a vida do artista e sua obra, que, em sua plenitude, é uma vida artística sem julgamento, sem fraturas ocasionadas pelo julgamento moral.

Depois que as mãos se tornam pés e os pés tornaram-se mãos, sua segunda mutação me fez compreender o mundo por meio de uma mão que também se transforma em olho. Perceber a mão como o olho é entender que o modelo anatômico visual e tátil, quando compreendido como uma ação exclusiva dos seres humanos, pode simplificar as ações de ver e tocar, entre: quem pode ver ou tocar e quem é visto ou tocado, separando assim o sujeito do objeto, minimizando a diversidade de corpos e de maneiras de ver, de tocar e de participar da percepção e construção do mundo. É modesto pensar que a humanidade descobre o mundo

sozinha. Essas formas de materializar o mundo-corpo ou corpo-mundo não ocorrem em isolamento, muito menos, são movimentos fisiológicos e exclusivos da nossa espécie.

Abranger a arte e o mundo através da mão-olho é saber que podemos ver com outros corpos e outros sentidos. Portanto, as mãos que enxergam inserem a arte no desejo de tocar vendo e traçar outras escrituras e imagens da cidade, que levam a novos caminhos que não dividem o mundo em quem vê, quem foi visto e quem pode tocar ou não tocar. Entendo Sobral como um espaço onde a mão pode se transformar em olho, pois todos os corpos vivos e outras materialidades formam presenças múltiplas no espaço e não se restringem, mas criam fluxos capazes de se reinventarem.

Merleau-Ponty (2011), em seu livro *Fenomenologia da Percepção*, enfatiza o conceito de perceber o mundo em função do sujeito que entende seu corpo como experienciador, tece suas reflexões entendendo que o mundo da percepção é dotado de conhecimento, e que a percepção do conhecimento se desenvolve por meio dos sentidos. Para o autor, a percepção e os sentidos não funcionam como descritos pela Física e pela Biologia, não se trata apenas de uma causalidade, mas configura o mundo como possibilidade de reconstrução. Isso significa observar o mundo de perto, compreendê-lo e criar uma relação viva entre o corpo e o mundo. Para Merleau-Ponty, “os sentidos comunicam-se entre si e abrem-se à estrutura da coisa” (2011,p. 308). O autor segue afirmando que os objetos que fazemos uso no mundo, ao se relacionarem com o corpo humano participam de “uma estrutura originária do próprio corpo” (2011, p. 292), ou seja, o corpo pode ser uma via de comunicação. O filósofo, o qual compreende que os corpos são pura sinestesia, nos alerta para “o fato mesmo de que a visão verdadeira se prepara ao longo de uma fase de transição e por um modo de tocar com os olhos, não seria compreensível se não houvesse um campo tátil quase espacial” (2011, p. 258).

Para Merleau-Ponty, não tocamos e não vemos apenas com uma parte do corpo, mas com ele como um todo e a mão não é apenas um órgão que contribui e compõe o organismo, existe a possibilidade de "apalpar com o olho" (2011, p. 106). Apesar do autor afirmar que a visão proporciona um campo amplo, enquanto o tocar proporciona uma experiência de proximidade, podendo materializar experiências distintas, surge a questão: como conectar essas duas funções do corpo? Para Merleau-Ponty, existe um elo entre ver e tocar, através de uma experiência perceptiva onde “não sou eu que toco, é meu corpo; quando toco não penso um diverso, minhas mãos encontram um certo estilo que faz parte de suas possibilidades motoras, e é isso que se quer dizer quando se fala de um corpo perceptivo” (2011, p. 424). Conceituando essa diferença no sentido de compreender a função ocular e a função tátil como capazes de se conjugarem, o autor diz:

Na medida em que meu corpo é, não uma soma de órgãos justapostos, mas um sistema sinérgico em que todas as funções são retomadas e ligadas ao movimento geral do ser-no-mundo, na medida em que ele é a figura congelada da existência. Há um sentido em dizer que eu vejo os sons ou que eu escuto as cores se a visão ou o ouvir não são a simples posse de um quale opaco, e o problema das sinestésias alcança um começo de solução se a experiência da qualidade é aquela de certo modo de movimento e de conduta (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 270-271).

Percebo o interesse em enfatizar que os corpos que ocupam o mundo são sinestésicos e responsáveis por ver através de experiências e sensações. Para ele, a função tátil do corpo é alcançada não apenas lidando com os olhos e com as mãos humanas, mas também tratando os corpos como sujeitos, como fenômenos. Dessa forma, as mãos fenomenológicas se metamorfoseiam em outros corpos, em outros modos de praticar a cidade, se apresentam para mim através de signos, de fotografias, de vozes, das palavras já escritas e não escritas, como se fossem peles a serem tocadas para observar Sobral. Mas qual é o formato da mão? São apenas mãos humanas? Cheias de linhas, unhas, e dedos que esculpem pedras, dobram o ferro, seguram o lápis escrevendo um pouco da história? Neste estudo, as mãos atuam para evidenciar e questionar a concepção de que somente os humanos têm acesso a tocar no mundo. Não se trata de polegares opositores, que colocam o homem como controlador do mundo, trata-se de não encarar a vida com individualismo, mas de entender os corpos, a cidade e a natureza como produtoras de existência, conforme as relações entre eles vão se dando no tempo e no espaço.

Quanto mais estudo Sobral com as mãos – mãos-pés e mãos-olhos – e me preocupo com a função delas, mais sou capaz de deixar a cidade desfilhar entre meus dedos e, para além de transformar a mão em olhos, as percebo como guardadoras de memórias. No desfilhar das mãos noto que a sua função é fazer um recorte profundo e um suturar nas narrativas do corpo-cidade. Para entender as mãos que narram a vida, associo que elas são órgãos originais, pois não se limitam a um formato específico, tocam, desenham, acompanham a fala e promovem gestualidades livres. Nesse sentido, a mão é um receptáculo de inúmeros conhecimentos presentes no mundo. A sensação tátil está presente em diversos espaços de Sobral, está nas praças, no rio que cruza a cidade, nas casas, calçadas, nas artesãs, nas memórias coletivas e individuais que posso através desses elementos discorrer sobre uma cidade capaz de ser acolhimento.

A metamorfose das mãos se manifesta em sua capacidade de diversificar os sentidos e nas muitas possibilidades de encontrar outras presenças. A arte contemporânea e sua proximidade com a Fenomenologia faz do campo do tátil um lugar onde ele pode ser visto como uma força que remodela o mundo. Ao me referir a arte contemporânea, visualizo a arte produzida atualmente como capaz de refletir sobre a vida como fenômeno, em sua potência de

criação constante, como um caminho processual. A teoria fenomenológica é uma filosofia, assim como a arte que tem o cuidado de nos ensinar a tocarmos no mundo e redescobri-lo sempre em processo de refazimento. Desta forma, a mão em seu aspecto fenomenológico nos mostra o sensível, afinal a mão é um ramo do corpo que se prolonga para além dela no espaço através de gestos, tocando no mundo, guiando o caminho, fazendo uma torção. Para Merleau-Ponty, “quem toca e apalpa não é a consciência [...] é a mão, que é um cérebro exterior.” (2011, p. 424). O que ele quis dizer é que tocar e deixar ser tocado é um passo para uma experiência ampliada no mundo. Segundo o autor:

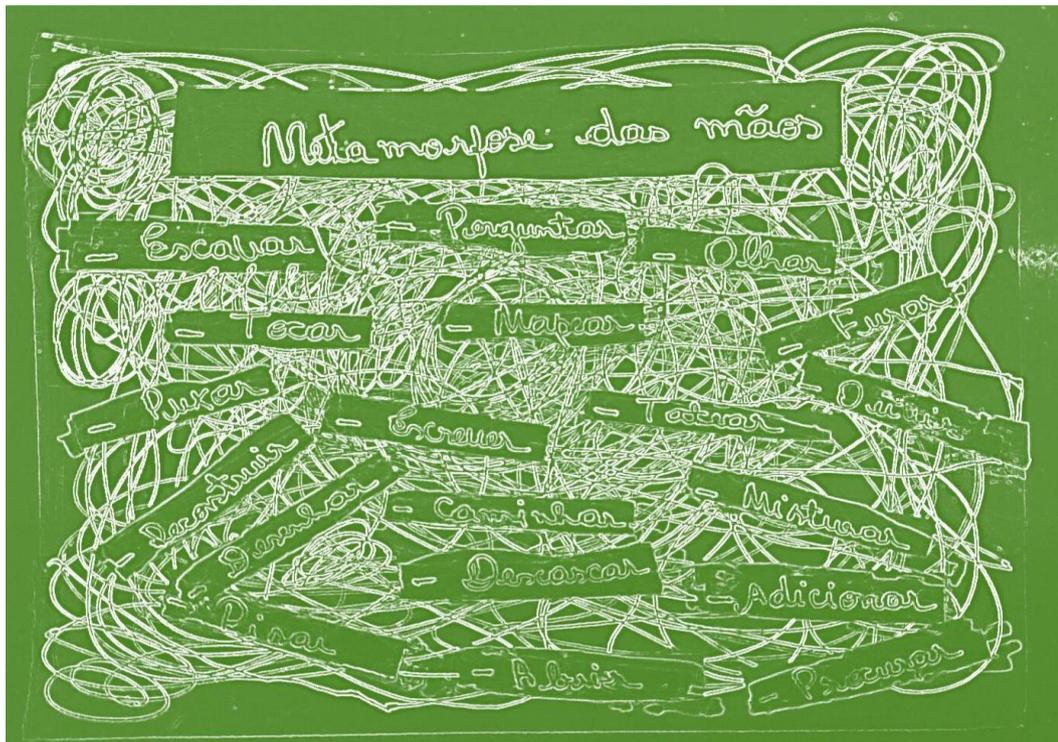
Nós reaprendemos a sentir nosso corpo, reencontramos, sob o saber objetivo e distante do corpo, este outro saber que temos dele porque ele está sempre conosco e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo. Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 278).

Quando comecei minhas caminhadas táteis pela cidade e me questioneei sobre o meu processo criativo, estabeleci um caminho possível para criar com as mãos um método artístico interessado nas reverberações geradas a partir da necessidade de construir umalinguagem para sistematizar o conteúdo das minhas ações. Percebi que meu processo está me gerou uma série de palavras que materializaram ações. Preguei uma lousa na parede e comeceia escrever palavras com giz, que representavam para mim as múltiplas metamorfoses que umamão pode executar. Pergunto-me, quais são as suas características e como podem se traduzir em múltiplos movimentos? Principiei a traçar palavras e linhas, preocupada com a circularidade dos meus movimentos. Pareci estar sempre envolvida na área central de Sobral, busquei a diferença desse ambiente em uma tentativa de mapear outras formas de percorrê-la. Mesmo estando em um espaço singularizado e negado para uma parte da população, desenhei palavras e linhas que me apareciam nos momentos de agudeza, que perfuraram o centro da cidade despreendendo as camadas e rasgando a norma.

A lista que criei torna-se uma espécie de bula, um exercício das mãos atentas em movimento. Da minha escolha de verbos, os principais são: andar, escrever, mapear e descascar, pois colaboraram com o entendimento do meu percurso criativo. Na medida emque encontrei os verbos, descobri imagens que foram utilizadas como forma de ampliar as palavras que equivaliam presenças coletivas e metáforas de uma tatibilidade dinâmica. O corpo do texto é acompanhado por imagens com trechos que apareciam em cada esquina da rua. Não consigo explicar, mas as ruas materializavam para mim rascunhos poéticos, uma espécie de diário de

bordo. Na medida em que os meses dessa pesquisa se desenrolaram a lousa desbotou o traçado das rotas, elas foram se misturando às palavras. Para desenhar as rotas me concentrei nos giros que meu corpo deu no espaço, contei as voltas, dobrei e descobri as esquinas. O mapa que percorri se transformou em imagens e palavras cheias de tatibilidade, e avançavam em uma relação ativa e positiva com o espaço. Nesse sentido, as fotografias foram construídas como um fenômeno inserido no movimento da vida cotidiana, às vezes podem ser artísticas, algumas vezes documentais-históricas, em outras, apenas uma imagem feita pelo meu dedo indicador.

Figura 5 - As ruas e as palavras nas mãos, 2021



Fonte: acervo da autora

O uso de alguns verbos me remeteu a um conceito que é capaz de sublinhar as forças que representavam aquilo que é invisibilizado, uma vez que eles me desvendaram sensações capazes de capturarem, agarrarem, apontarem para as mãos para poderem pensar. Reconheci que pensar é usar as mãos para acolher, afirmo que é preciso pensar pelas mãos e não enxergá-las como um simples objeto, ou ainda, como um organismo que apenas percebe e palpa o estado das coisas. A mão é o próprio pensamento nessa dissertação. Nesse sentido, a mão está próxima da terra, das histórias e das memórias.

2.1. Quando as mãos começaram a recortar as memórias

Figura 6: Bode Trump em Sobral, 2017



Fonte: No dia da posse de Trump nos EUA, a cidade de Sobral, no Ceará, conheceu o Bode Trump (globo.com)

Esquina - Bode Trump e a invenção do cotidiano

Um senhor de nome Francisco comprou um bode e ia matá-lo para se alimentar, porém, ao olhar nos olhos do bode viu algo diferente. Como disse a reportagem do Jornal na TV: "comprei para matar, para comer, mas não matei. Olhe nos olhos dele, um galegão". Talvez o bode trazia em seu olhar o medo desesperado da morte, medo este que o fez ser nomeado presidente da Sobral das Américas, o município mais americano do Ceará. Sua posse foi realizada no Becco do Cotovelo, lugar da cidade mais movimentado politicamente e também conhecido por Elbow Street, segundo a placa de rua localizada na parede do Café Jaibaras. O bode se apresentou em trajes, pousou para fotos e deixou muitos curiosos para ouvirem seu discurso berrante.

No Ceará parece ser uma prática comum candidatar bodes para cargos políticos reais e fictícios, a exemplo já tivemos o Bode Iô-Iô, vereador eleito de Fortaleza, em 1915, e que agora se encontra empalhado no Museu do Ceará. Houve também o Bode 90, da cidade de Jati, candidato em 2018. Mas a curiosidade do Bode Trump é que carrega uma narrativa de uma política extremista. A cena aconteceu na posse do então presidente Donald Trump, em 2017,

nos Estados Unidos. Mas o que essa ação contou? Que memórias serão contadas desse dia em Sobral? Que relação tem os Estados Unidos com uma cidade do interior do Ceará, no Brasil?

Voltei à imagem do Bode Trump e, analisando-a, vi ao fundo o Banco do Brasil, um bode vestido com as cores da bandeira dos Estados Unidos, um país neoliberal, o mais capitalista da América Latina e que não vinha demonstrando preocupação com a preservação ambiental. Notei também que o bode estava sendo segurado pelas mãos de um homem negro de terno e gravata e muitos curiosos em volta, com celulares fotografando uma cena bizarra e que possivelmente seria contada aos amigos e familiares. Essa cena para mim representou bem o que vivemos em Sobral. Uma cidade entufada por figuras masculinas, um ideal de progresso e um ar mitológico sobre a vida cotidiana. Antes de contar qualquer história, os sobralenses de um modo geral a preenchem de floreios e de encenações. O cotidiano de Sobral é pura invenção, vida-arte, ou como diz o escritor de literatura Guimarães Rosa “tudo éreal, porque tudo é inventado” (2003, p. 85).

Nas territorialidades de Sobral enxerguei que os conflitos políticos se intensificaram durante o período de modernização. A Igreja Católica desde o período colonial mantém forte presença na região e ainda hoje, mesmo que em menor proporção, controla o comportamento dos moradores. Da década de 1960 até meados da década de 1990, Sobral não rompeu com as políticas populistas, tradicionais e influentes do Nordeste: criar estradas, derrubar casas e árvores e, supostamente, agregar qualidade de vida aos espaços que se distanciam da natureza.

A expansão da cidade nas últimas duas décadas separa muitos grupos sociais desse ideal de progresso. Em Sobral, a política do "Passado, Presente, Futuro" e do "Cada vez Melhor"⁷, das grandes obras realizadas na cidade, como a restauração de praças, a concretagem das margens esquerda e direita do rio Acaraú e a inauguração desses espaços como se fossem novos, sem história, se tornaram uma política de conquista e apagamento, pois a que ponto as memórias das ruas e das vidas importam? Esse ritual de se sentir parte do mundo massificado, como se o imediatismo fosse sinônimo de democratização e qualidade de vida, empobrece a cultura local. Com a modernidade, os sobralenses passaram a pautar seu modo de vida pelo

⁷ Slogans usados em programas de governo de Sobral para efetivação de políticas públicas. Pelas vias da malha urbana eram anexadas placas com as frases, além de constantemente ser televisionada por comerciais mostrando a cidade sempre no progresso. O primeiro slogan cruza a aliança tradicional do passado e presente para erguer um futuro. O segundo evoca uma Sobral, de pouquinho em pouquinho, cada vez melhor. Desse modo, a população aprendia as canções dos comerciais e seu imaginário era conquistado e creditado como se aquela política fosse a única possível para a cidade.

modelo europeu, mais do que em qualquer lugar do Ceará.

Preocupo-me com a história documental da cidade, pois as narrativas do passado aparentam ter uma forma de serem contadas que acabam por esquecer de minúcias que revelam uma outra Sobral, e é essa outra cidade que configura uma memória dotada de outra estética e outros gestos. Em uma caminhada pelo centro, tido como histórico, a paisagem é de uma cidade tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, desde 1996, transformando este miolo da cidade em um cenário diferente, caso comparado a outros bairros. Este espaço apresenta um *design* inspirado no movimento artístico *Art Nouveau*⁸, com pouco mais de uma dezena de casarões conservados, proporcionando uma pequena amplitude de interferência neste espaço. Quais significados essas ruas transmitem? Não consigo encontrar uma naturalidade, mas sim uma estratégia de conservação de padrões que ativam divisões sociais. Gradualmente a cidade deixa de ser pequena, sua paisagem está se verticalizando e, aparentemente, não possui um plano urbano efetivo. Sobral vai criando suas comunidades, que, mesmo sendo excluídas da participação das narrativas “oficiais”, são ricas em diversidade cultural e resistência.

As memórias muitas vezes são disciplinadas pela história, por isso se diferem epistemologicamente e ontologicamente, o que retoma debates sobre o colonialismo, que legítima e domina as culturas as impedindo de criar suas próprias expressões e experiências de subjetividade. Por algum motivo optei por sair das ruas, achando que algo poderia ser encontrado. Dobrei em mais uma esquina do centro e me deparei com o Museu Diocesano Dom José, fundado em 1951 e aberto ao público pela primeira vez em 1971, sendo ele o 5º maior do país em arte sacra e o mais importante Museu da cidade, guardando documentos e objetos sobre a história local. Consegui a visita ao Museu através de uma parceria com a Secretaria de Cultura, Juventude, Esporte e Lazer (SECJEL). Ainda que fechado para reparos de restauração, e por conta da pandemia, me foi concedida a visita. Embora muito do acervo estivesse embalado, sozinha, e na tentativa de compreender Sobral, esbarrei com um recorte curatorial pouco ampliado devido a sua relação maior com as classes hegemônicas e coloniais, distanciando o corpo e a cidade de uma experiência de pluralidade.

As mãos também estavam presentes no Museu ao longo das trinta e seis salas, através de objetos, como: luvas feitas de tecido europeu, palmatórias, chicotes, anéis, rosários

⁸ É uma vanguarda do Século XX envolta em um diálogo entre arte e industrialização. Segundo, Art Nouveau: O mais recente de arquitetura e notícia. Archdaily, 2022. Disponível em: [Art Nouveau | Tag | ArchDaily Brasil](#). Acesso: 23 de janeiro de 2022.

e armas. Ao olhar para as luvas entendi que os bispos já não tocavam no outro e na cidade com suas mãos. As luvas, como um objeto da moda dotado de poder simbólico de distinção social, promovem uma relação verticalizada entre pessoas. No Século XIX, as luvas representavam uma indumentária que era usada apenas pelo grupo que não precisava realizar trabalhos manuais, portanto, inclui que era um objeto não usado pela classe trabalhadora. A poetisa Cora Coralina, em seu poema *Estas mãos*, nos diz: “olha para estas mãos de mulher roceira, esforçadas mãos cavouqueiras. Pesadas, de falanges curtas, sem trato e sem carinho. Ossudas e grosseiras. Mãos que jamais calçaram luvas. Nunca para elas o brilho dos anéis” (1987, p. 57).

Figura 7 – Luvas e indumentárias não operárias



Fonte: acervo Museu Diocesano Dom José

Esquina – Objetos tocantes

Todo dia é dia de imaginar a cidade, imaginar o que disseram que não cabia no Museu. Luvas que não tocam na pele do outro, mãos que não se despiam para o mundo.

Percebi um lado de Sobral vaidoso e tão cheio de autoestima que é capaz de preservar modos de relação social sedimentados por ideias do período da colonização. As paredes do casarão do Museu e as vitrines guardam memórias que se aproximam de um único olhar da vida que outrora aconteceu nas ruas, e apresenta uma cidade de relações encenadas entre dominados e dominantes. Das muitas salas, poucas são as que preservam a diversidade de

povos, de pensamentos e de cosmovisões. Há reduzidos arquivos e a sua maioria se concentra em esculturas de santos católicos. Quando se fala de cultura afro diaspórica, os elementos postos como representação no Museu são objetos de violência perpetrada por brancos tais como: palmatórias, chicotes, correntes. Apesar de conter uma sala dedicada aos indígenas, outra dedicada à cultura do couro no Nordeste, em aproximadamente mais de trinta mil peças de seu acervo, não percebo equidade nos materiais expostos, muito menos uma explicação legítima dos objetos expostos.

Quem tem o direito de tocar no Museu? O modelo de conservação monumental e material adotado na colonização e na pós-colonialidade herdou um passado que precisa ser questionado, afinal, os Museus são construídos sobre muitos elementos capazes de fabricar discursos, seus arquivos são selecionados como produtos políticos que influenciam comportamentos. O processo de construção do pensamento cultural de Sobral e a exclusão de grupos sociais na preservação da memória leva ao apagamento de outros saberes. Quando criamos um Museu com sujeitos singulares, impõe-se uma opressão simbólica em um sistema de dominação estabelecido por um certo grupo hegemônico na política e na economia.

No Museu também é possível encontrar jornais como o *Correio da Semana*, que costumava abordar o cotidiano, bem como revistas que falavam de moda, dos bailes da cidade e de outras relações sociais, mas nada que abordasse uma perspectiva de pluralidade e igualdade. Sendo este Museu controlado em boa parte pela Igreja Católica, é possível notar o poder que ela exerce nas relações políticas e na temporalidade da cidade. Outros materiais presentes no Museu, e que me revelaram esse olhar seletivo para a historiografia, parte da descoberta de algumas obras que se assemelham a diários, escritos por padres, farmacêuticos, políticos e comerciantes, que eram próximos da igreja. Essas obras costumam narrar a cidade dos anos de 1922 a 1991.

Alguns desses escritos foram feitos por Vicente Martins, Dom José Tupinambá da Frota, Francisco Sadoc Araújo, João Mendes Lira e muitos outros nomes masculinos. Os escritos, de um modo geral, apresentam Sobral de forma quase mitológica, por narrar os acontecimentos do cotidiano sempre próximos de ensinamentos eclesiásticos. Dentre obras importantes que apresentam uma característica memorialista, temos o livro *Raízes Portuguesas do Vale do Acaraú*, do Padre Sadoc (1991), que traz uma historiografia clerical que acompanha Sobral até aproximadamente 1996, quando foi fundada a então Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA e assim apresentar os primeiros escritos acadêmicos sobre a cidade e contar com um curso de História. Entretanto, ainda que tenhamos passado a ter a presença da universidade, durante muitos anos a narrativa do espaço foi mantida pelo o que a igreja dizia, embora

legalizasse um passado de pobreza, exploração e perseguições.

Os bispos e padres da época mimetizaram a ideia de uma cidade no interior do sertão cearense dotada de europeísmos, por obra da divindade. Dom José – que dá nome ao Museu – foi responsável por importar para a cidade um ar francês, entre outros desejos pessoais. Em uma de suas viagens para Paris, capital da França, achou bonito o Arco do Triunfo, erguido por Napoleão Bonaparte para festejar as conquistas militares e, de forma rudimentar, em Sobral foi construído um, chamado de Arco Nossa Senhora de Fátima.

Sobral é uma cidade imaginada, que possui um ar de superioridade trazido pela igreja e por políticos, quando é comparada com outras regiões. A Sobral que o Museu apresenta é uma cidade que já foi Distinta e Real, pois segundo o Padre Sadoc “distinta, porque não tivera origem indígena, ou bárbara, como se dizia então. Nem fora sede de missões jesuíticas ou de outras congregações religiosas” (1991, p. 29). Em Sobral, esse desejo quase ariano de uma população “pura”, genuinamente branca e europeia, é evidenciado quando escutamos a expressão sobralidade na boca dos moradores. A sobralidade é uma espécie de persona que habita o imaginário da população e é fortalecida pelos ditos padres memorialistas, que repassavam essa forma de pensamento e conduta moral, corporal e ética na ocupação do espaço. A sobralidade não é apenas um jeito de ser do sobralense, é uma narrativa de dominação e exclusão social.

A sobralidade é resgatada no século XX por políticos oligárquicos que, desde 1997, se encontram no controle político da cidade e ainda hoje ocupam e pleiteiam os mais diversos cargos, sejam eles municipais, estaduais ou federais. Sob o domínio dessas figuras políticas, Sobral passou a se inspirar nos Estados Unidos. O futuro repetia o passado e, a partir de uma viagem de férias dos políticos da cidade, acharam que seria interessante trazer para a cena sobralense uma aparência globalizada. Os primeiros passos para forçar uma suposta “americanização” de Sobral foi importar ônibus escolares, conhecidos por *school buses*, que iriam para o lixo nos Estados Unidos. Sobral virou um aterro sanitário das quinquilharias, pois os transportes não sobreviveram muito tempo, por falta de ferramentas para consertá-los, mas cumpriram o papel de figurar no cotidiano uma ideia americanizada de Sobral. Desde então, ironicamente, os sobralenses brincam com essa ideia e inventam novas narrativas sobre a suposta semelhança da cidade com os Estados Unidos.

Portanto, volto para as ruas porque entendi que naquele espaço museológico não havia material que me possibilitasse novas leituras sociais e políticas. Era preciso voltar às ruas para criar materialidades capazes de conter múltiplas histórias, memórias e artes. Entendo que minha escolha de entrar no Museu se deu por querer confirmar um aspecto da cidade, que muitas

vezes beira a uma mitologia, produzida por padres e por homens da elite. É jocoso como as narrativas presentes naquele espaço recortam muito pouco das riquezas culturais que os sobralenses executam diariamente nas ruas. O Museu e outras importações culturais chegam a empobrecerem a imagem⁹ de Sobral.

2.2 Mãos contadoras de histórias

“Era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que, por debaixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia” (EVARISTO, 2003, p.127)

As memórias são criadas nas nossas relações individuais e coletivas perante o mundo. Dessa forma, entendi que o direito à memória e à história, em suas singularidades e pluralidade, são importantes, porque devem ser capazes de lidarem criticamente com as relações mundiais, sociais e ecológicas. É preciso revisitar o passado e a forma como lidamos com a consciência histórica, pois para além de vestígios do passado, esses registros lidam com a construção de uma sociedade que possui sujeitos que foram invisibilizados por parte de uma história moderna-colonial, que apagou trajetórias, símbolos, nomes e vidas, durante séculos.

As praças das cidades e os nomes das ruas são carregados de vestígios de uma história patriarcal e branca. Portanto, é necessário discutir a história a partir da perspectiva da invisibilidade de um povo e de minorias como: mulheres, negros, a população LGBTQIA+ e os indígenas. É preciso buscar nomes que são excluídos, mas que ecoam com suas narrativas, que impulsionam uma luta pelos direitos da cidade, das memórias e dos próprios corpos que a constituem no tempo e no espaço. É importante, portanto, observar o desaparecimento dos grupos minoritários devido à influência colonial, já que fazem parte de nossa ancestralidade.

O passado dessas pessoas importa, e mantê-las ativas é construir uma história mais democrática e não permitir que o passado de crueldade se repita. Para o filósofo Paul Ricoeur (2007), a memória é um modo de dar significado ao passado. Para a produção dessa memória surgem elaborações de sentido e de imagens, sejam elas reais ou imaginárias. Para o autor, “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou”

⁹ Certa vez, o poeta Manoel de Barros, em seu poema *O rio que fazia uma volta* (2001), trouxe a imagem de um rio ao qual se refere como uma “cobra d’água”, no entanto, um homem o alertou dizendo que aquilo era uma enseada e que não era o que ele dizia. Dessa forma, empobreceu a imagem do rio, para Barros. Assim como a imagem empobrecida do rio, fico com a imagem empobrecida de Sobral ao entrar no Museu.

que declarássemos nos lembrar dela” (2007, p. 40). Portanto, lembrar é dar outro significado ao passado por meio de novas imagens e novas formas de contá-lo.

Claramente, a memória também pode se tornar esquecimento, no entanto, quem tem o direito de esquecer e quem tem o direito de lembrar? A memória da qual estou tratando não é de uma lembrança qualquer, mas da ausência, aquela que preenche a vida de um grande vazio, a que foi excluída dos documentos, das ruas, e que permanece ativa na oralidade. Estou tratando do apagamento dos costumes, das identidades, dos ritos e da própria existência, devido a um projeto de exclusão perpetrado pelo colonialismo. Trago uma memória *menor*, quase subterrânea, de povos, de suas culturas e até mesmo da própria vida.

De tanto caminhar tocando nas ruas e, retornando à Igreja da Sé, descobri outras histórias daquele espaço. Além de histórias visualmente marcadas, também existem histórias invisibilizadas. Dessa forma, ao conceber e aprofundar uma escrita que leva a uma criação artística que toca na rua em uma espécie de chamado para pensar as relações sociais, pergunto: o que não podemos ver? O que nossas mãos não conseguem tocar? Acredito que, se procurarmos as mãos e suas metamorfoses, veremos as trajetórias das ruas, as histórias contadas e as confrontadas.

O (in)visível, o que estou falando sobre a cidade, é tentar entrar em contato com a percepção em prosa e imagens de Sobral. Não estou tratando sobre cegueira, mas sobre não esquecer. Merleau-Ponty (1971) nos perguntou o que aconteceria se não apenas contássemos o que pensamos sobre nós mesmos, mas disséssemos aos outros o que pensamos sobre nós. A partir desta simples questão, incluí nesta dissertação questões que supus serem importantes para Sobral. Indaguei sobre a imagem comum do espaço, contada por historiadores, educadores, poetas e transeuntes. Interroguei os corpos da cidade que desaparecem perante essas narrativas. Não estou lidando apenas com uma obra de arte, mas com a experiência de tocar Sobral em um campo *menor*, em um campo afetivo.

Dentre tais invisibilidades cruzei com uma de coragem e resistência, que transita na mesma praça em que está situado o pelourinho. A história de Sebastião, ocorrida aos pés da Igreja da Sé, por volta de 1841, que segundo o historiador e magistrado Paulino Nogueira (1894), foi uma pessoa escravizada no período colonial da cidade e condenada ao enforcamento em praça pública. O que quero dizer com essa história é que não estou mais uma vez narrando a negritude pelo olhar da violência branca, nem romantizando a morte. Essa história peculiar se concentra na decisão de Sebastião sobre o seu corpo e sobre sua vida. Sebastião foi condenado pelo suposto delito de ter roubado uma cachaça. Porém, ao ser levado para a forca, ao som do credo, rezado por padres e por um carrasco (pessoa geralmente negra, usada pela sociedade

branca para ser violenta com promessas de ganhar a sua liberdade), que puxaria a corda com as mãos. O carrasco se compadeceu, começou a chorar e não conseguiu executar a crueldade. No entanto, Sebastião, que olhou para o rosto do carrasco, sentindo que nada mais tinha para fazer em Sobral, doma a corda e a enlaça em seu pescoço.

Dessa história, travada no racismo, que relação ela possui com as mãos? Se pensarmos na imagem simbólica de um ser humano conduzido ao enforcamento e que para executar a pena é necessário puxar uma corda com as mãos, pergunto: como as mãos podem ser violentas? Sim, as mãos nem sempre produzem uma percepção de encantamento. Elas também podem apontar para uma realidade ao provocarem a morte. No entanto, as mãos nessa história são divididas: a primeira, a do carrasco que desaba em choro e se compadece do seu semelhante, e a segunda, a do próprio Sebastião.

Como esta narrativa se relaciona com a pesquisa que desenvolvo? A princípio, ela contém como marcadores as mãos de indivíduos que promoveram sofrimento e, por outro lado, as que produziram resistência. Todavia, a questão central é a ausência de qualquer marcação que lembre não do corpo, nem dessa história de tristeza, mas que lembre da vida tomada, arrancada e, para que não se repita, pergunto-me: como essas mãos podem se transformar em resistência? A negritude mostrou em Sobral uma forma de dizer, com as mãos, que o espaço da cidade também era das minorias, por direito. Ao me referir às minorias, estou tratando de pessoas que são, em geral, desamparadas por políticas e legislações que protejam as lutas e as vozes da parcela não-hegemônica de uma sociedade, das perspectivas política e econômica. Acompanho a luta contra privilégios de grupos dominantes, portanto, as minorias são importantes para ampliar a consciência coletiva de que estamos em vulnerabilidade social. Não estou tratando de um grupo em específico, estou tratando de uma cidade e de suas diferenças.

Para o pedagogo carioca Luiz Rufino (2019), a narrativa que sustenta o mundo mediante o olhar da modernidade ocidental “produz presença em detrimento do esquecimento. Se engana quem pensa que a história é uma faculdade que se atém somente àquilo que deve ser lembrado, a história, como ofício de tecer narrativas, investe fortemente sobre o esquecimento” (2019, p. 14). Rufino nos fala que “o contrário da vida não é a morte, o contrário da vida é o desencanto” (2020, p.10). Portanto, a narrativa de Sebastião deve ser lembrada, não apenas para falarmos de mais um corpo negro. Sebastião virou encante, é figuras supraviventes, pela via da poesia. Dessa forma, minha pesquisa é sobre ser um modo de dar passagem aos encantamentos dos corpos e da cidade. Nas culturas e religiosidades de matrizes africanas o indivíduo não morre, vira encantamento. Da vida e da morte, algumas jornadas não serão esquecidas. Segundo Rufino:

Quando falamos de ancestralidade, não estamos reverenciando a morte, mas fortalecendo conexões entre os mortos e os vivos; coisa que preserva perfeitamente viva a história da comunidade. O morto representa uma realidade física e espiritual, presente tanto no passado quanto no agora, entre os vivos. Ao mesmo tempo, alicerça a moldagem da direção de nossa realidade física e espiritual, em conexão com as mais diversas formas de vida, e de nossa presença no futuro (RUFINO, 2020, p 14).

Rufino fala de uma ancestralidade guiada por uma vida ensinada pelo estudo do conhecimento da diáspora, que abate a lógica das armadilhas do colonialismo. O autor usa a sabedoria ancestral para cantar, dançar, tamborilar e falar em línguas contra o racismo e as diversas formas de hierarquias violentas que a modernidade e o capitalismo continuam a conspirar contra nós. Com a ancestralidade, Rufino aprendeu a coletividade, fazendo da pedagogia da encruzilhada uma sugestão de um caminho que mostra que nem tudo está perdido. Nesse sentido, percebi que não há nada na rua de Sobral que nos lembre Sebastião, como aprendizado, guardei o corpo dessa história como suporte para contar uma nova memória. Os moradores de Sobral seguem suas vidas, não se ocupam da institucionalização das ruas e promovem fissuras que admitem uma pequena circunscrição dos corpos e da cidade. Vale ressaltar, que as histórias aqui contidas são histórias de sobrevivência, não de morte. São memórias combativas de pessoas que se projetam em um espaço público. Desse modo, é preciso olhar para a cidade através de outros recortes, de outros contextos.

As ruas continuam sem marca que lembre de Sebastião e, ao continuar observando Sobral, minha impressão artística passou a acontecer mediante à arquitetura, seus transeuntes, personagens e elementos que marcam de alguma forma a cidade. Olho para os nomes das ruas. Elas possuem muitas nomeações e exnomeações, algumas são intituladas por figuras públicas, por gerais, muitos dos nomes são desconhecidos para mim e talvez para uma parte da população. Notei que em alguns espaços da cidade esses nomes estão em constante mudança e por que não lembrarmos de Sebastião em uma delas? Dentre as ruas da cidade de Sobral que cruzam o espaço da praça, muitas mudaram seus nomes. Retiram nomes de pássaros, plantas, apelidos populares que se aproximavam da vivência cotidiana das ruas.

Olhei para os logradouros e pensei que quando uma rua recebe o nome de algum ser vivo que morreu, é porque de alguma forma aquele indivíduo tinha algo para contar. Imaginei que Sebastião também deveria ter seu nome em alguma placa, não para sobrepor outros corpos, mas para ser incluído como memória da história da cidade e narrativa de quem lutou pela vida. Segui os conselhos do historiador, escritor e poeta Hakim Bey (2003), cujo pseudônimo é Peter Lamborn Wilson, historiador, poeta, pesquisador e destaque no movimento anarquista dos séculos XX e XXI. Bey desenvolve sua pesquisa sobre intervenções

urbanas em múltiplas linguagens e formas de praticar. Em sua obra *CAOS: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares*, tem como premissa um convite para que, por meio de sua narrativa poética, saibamos que sua obra não é um manual, mas um chamado para que façamos a diferença criativa. Bey é um ativista sociopolítico contra o capitalismo, então o Caos percorre seu trabalho como um grande motor. O Caos não é apenas desorganização, é também a ordem, o inominável, a beleza da presença questionadora da vida.

O Caos é a fenda objetiva na vida de quem se expõe e percebe que “por alguns momentos acreditou em algo [...] e talvez se sinta motivada a procurar um modo de vida mais interessante” (2003, p. 6). O Caos também é receptivo, ao afirmar que o choque produzido pelo Terrorismo Poético tem que ser tão forte quanto a repugnância, a dúvida e a tensão, “tem de ser uma emoção tão forte quanto o terror” (2003, p.7). A recepção criativa proposta por Bey em seu Terrorismo Poético constitui-se fora da ordem institucionalizada, questionando o modo como pensamos e concretizamos nossas materialidades e processos de criação artística e de vida. Meu interesse pela teoria de Bey parte da percepção e conexão dos seus estudos com os movimentos sociais para uma possível reflexão e criação de espaços de debates, os quais o autor costuma intitular por Zonas Autônomas Temporárias (TAZ). Para o autor:

A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, "ocupar" clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos. (BEY, 2001, p.6)

Seu pensamento monta estratégias para alcançar esses microespaços temporários para a liberdade e são criados através de intervenções artísticas, atos performáticos que adotam a estética da subversão. Tal qual Deleuze e Guattari, reconheço que Bey, também propõe um modo de desterritorialização onde o entendimento do CsO é o próprio Terrorismo Poético. Deleuze e Guattari afirmam o CsO como um processo de desterritorialização do corpo-organismo instituído e normatizado nos sócios e na cultura. Ao meu ver, entendo que haveria uma afinidade entre o CsO a partir de Deleuze e Guattari e o Terrorismo Poético de Bey, já que este também seria uma proposição de desorganização e expansão do corpo, que ecoa em novas possibilidades de sentir, pensar e agir. Portanto, poderíamos afirmar que o CsO como desorganização de um corpo-organismo, se constituiria por uma espécie de Caos, qual nos apresenta Bey, pois mesmo que sobreviva por pouco tempo modifica pensamentos.

Criar para si um CsO nos proporcionaria a experimentação da própria vida configurada em uma Zona Autônoma Temporária, ou melhor em Terrorismo Poético, capaz de

inventar outro modo de vida. Dessa forma, os pensamentos de Deleuze e Guattari nos dizem que “só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação” (1992, p. 225). De outra forma, nas palavras de Bey, a “TAZ é um microcosmo daquele ‘sonho anarquista’ de uma cultura de liberdade” (2001, p. 6).

Para ele, atos de Terrorismo Poético seriam uma forma criativa de colocar a arte no campo da produção do debate. Não se trata de incendiar, explodir um banco, muito menos prejudicar alguém, do mesmo modo que, segundo Deleuze e Guattari (1996), não se trata de negar os órgãos ao criarmos para si um CsO, mas sim desfazer o organismo instituído e normatizante. Trata-se de inspirar uma materialidade que possa gerar arte de protesto, por exemplo: colar panfletos nos para-brisas, fazer perguntas sobre a vida, colar lambe-lambe, reescrever a história das ruas, construir lápides para sepulturas dando outra narrativa. Essas propostas influenciaram muitos artistas que lidam com a coletividade e com as ruas em sua estética. Bey desenvolve uma proposta de criação artística que se distancia das ideias estéticas eurocêntricas e coloniais que limitam nosso progresso. Em um pedido, nos diz:

Não faça terrorismo poético para outros artistas, faça para aquelas pessoas que não perceberão (pelo menos não imediatamente) que aquilo que você fez é arte. Evite categorias artísticas reconhecíveis, evite politicagem, não argumente, não seja sentimental. Seja brutal, assuma riscos, vandalize apenas o que deve ser destruído, faça algo de que as crianças se lembrarão por toda a vida – mas não seja espontâneo a menos que a musa do terrorismo poético tenha se apossado de você (BEY, 2003, p. 7).

Isso significa que temos que questionar certezas e criar alternativas para lidar com os corpos e com a vida. Por isso, somos convidados a praticar o Terrorismo Poético, colocando-nos em debate para garantir a coletividade. Bey também considera o território das cidades e fala sobre mapas marcados por estratégias geopolíticas que criam fronteiras, não nos permitindo viver intensamente a cidade. Vivemos em áreas protegidas, não percorremos todos os espaços. Para o autor, um lugar não pode ter tanta precisão e, sendo o mapa um recurso geopolítico, ele nos diz que tudo é abstração, portanto, “os gangsteres do território, as Nações/Estados, tomaram o mapa inteiro. Quem pode inventar para nós uma cartografia da autonomia, quem pode desenhar um mapa que inclua nossos desejos?” (2003, p. 47). A partir dessa pergunta compreendo o terrorismo como um convite para inventarmos outro modo de sermos nós mesmos.

Os movimentos sociais ao redor do mundo, envolvendo na sua maioria minorias como mulheres, negros, indígenas, populações desassistidas por políticas públicas e que ocorreram entre os anos 2013 e 2022, direcionaram suas críticas às histórias que as ruas contam

por meio de suas estátuas e monumentos, que homenageiam figuras conhecidas ao longo da história como escravistas, genocidas e colonialistas. O objetivo é de criar um debate sobre o direito a cidade e a memória. A medida em que a descolonização se instala e o debate do antirracismo se expande, começa-se a gerar perguntas em relação a nossa história. O movimento iniciou com a remoção do general escravista em Charlottesville, nos Estados Unidos da América, em 2017, e se impulsionou outros similares a este por toda a América e a Europa. No Brasil, em 2020, questionamos a força do Estado, que preserva e controla esses marcos, punindo severamente os que causam qualquer dano aos monumentos, presenciamos a queimada da escultura do Borba Gato, um bandeirante que retrata a exploração e assassinato dos povos originários, na cidade de São Paulo, e que proporcionou a constatação de que apenas cinco por cento das esculturas da capital paulista representam negros e indígenas. Quem tem direito de conservar na rua uma memória?

Em contraponto às esculturas e outros monumentos que são protegidos, há outros de existência aparentemente irrelevante. Como exemplo, a Comunidade do Jacarezinho, no Rio de Janeiro, ergueu em 2021 um memorial com os nomes de todas as pessoas assassinadas em uma chacina realizada pela polícia, que usou como desculpa o combate ao tráfico de drogas. Além dos nomes dos moradores da comunidade, três policiais também estavam sendo homenageados.

A polícia alegou que o memorial deveria ser removido, pois fazia apologia ao crime organizado. Contudo, essa foi a operação mais letal já ocorrida no Estado e não há sequer indício real do envolvimento das pessoas homenageadas com o tráfico. Com uma corda amarrada no carro, conhecido por Caveirão do Bope, o bloco de concreto e a placa foi arremessada ao chão e mais uma vez aqueles corpos eram torturados e suas memórias esquecidas. Como transformar um lugar de passagem em história-memória? A princípio, é feito de modo hierárquico. Essa ação me retorna ao pelourinho, conservado e reerguido como símbolo importante da cidade, bem como à história de Sebastião e à corda que o prendeu. Perguntei-me: quais monumentos têm direito a preservação e não podem ser “violados”?

Figura 8 – Remoção de memória



Fonte: [Policiais civis derrubam homenagem a mortos no Jacarezinho - Notícias - R7 Rio de Janeiro](#)

Esquina - as ruas são cheias de cidade

A rua nos convida a sermos vândalos. Esse desejo me lembrou da minha casa de infância e onde ela se situava. Não como pesquisadora, mas como moradora de uma rua de Sobral, percebi que sempre havia gente passando e cantando canções sobreviventes.

"Tem um pouco de batata, tem um pouco de pimentãozinho!", cantava um transeunte que vendia legumes de bicicleta.

"Quando alguém não sabe amar" é a frase da voz do vizinho.

"Oh! Leite, oh! Leite!", lá vem o Seu Rock leiteiro.

"Tá chegando, irmão Aragão, aí vem o Rei da Tapioca."

A rua é uma feira orgânica, plantada perto da humildade. Uma rua nunca foi o seu nome, nem um monumento acima dela. A rua nunca é o seu próprio nome. Nunca é apenas o monumento que tem nela. A minha já fora conhecida por "Três Bocas", recordo também que na infância nunca aprendi a falar, mas ainda hoje escuto algo como "Conjunto Ursulita", também fora "Balaião", que acredito que se chamara assim devido a todas as brincadeiras que fazíamos na rua. "Fleury Napoleão" nunca soube quem era, e passei muitos anos brincando de travar a língua com esse nome, e hoje a que alegra meu coração se chama "Tulipa". Minha casa mora no bairro Expetativa e sempre que volto para minha cidade, volto com o coração e com a alma em flores, cheia de expectativas amorosas. A casa da minha mãe não é uma casa, é um lugar de paixão.

Quando desejo encontrar nas ruas elementos que remetam às vozes, aos corpos e às culturas que foram sequestradas durante todos os últimos séculos, vejo que os grupos hegemônicos das cidades continuam as apagando e as colocando para as periferias e, nem mesmo no espaço onde foram colocadas, esses corpos têm algum direito sobre o espaço em que vivem. Vide as constantes remoções, a falta de investimento em políticas públicas e não menos importante, o direito de lembrar-se das suas dores, alegrias, felicidades, ou mesmo das suas próprias vidas.

2.3. Um signo das mãos na história de Sebastião

“Já tenho este peso, que me fere as costas e não vou eu mesmo atar minhas mãos.” (BELCHIOR, 1976, Álbum - Alucinação).

A partir das cordas arrastadoras de sonhos e de vidas, minha primeira ação se dividiu em dois momentos. A princípio, parti do desejo de ocupar as ruas com algum lembrete de Sebastião. Não tinha intenção de remover nenhum monumento, mas perguntar como torná-los um lugar de debate. O signo das mãos na história de Sebastião funcionou como incentivo criativo, pois não necessariamente trago aqui recortes e imagens de uma mão propriamente. Não se sabe ao certo onde a força foi colocada, muito menos o que foi feito com seu corpo e, por essa falha, voltei novamente ao pelourinho. Primeiramente, confeccionei uma faixa, onde pinte com tinta um tecido de algodão e envolvi esse monumento de dor com a frase “*Aqui resistiu Sebastião*”. A faixa foi removida por um dos administradores da Igreja da Sé, mas me gerou uma imagem tremida, uma imagem medrosa da guarda municipal fazendo ronda no lugar e dos padres que rezavam a missa do domingo.

Desta forma, ao executar essa primeira ação entendi que foram gerados novos questionamentos sobre esse espaço da cidade. Essa ação me revelou dentro do contexto que estou trabalhando que os espaços das ruas de Sobral nos levam a experiências e conhecimentos que somente são assimilados quando perfuramos a lógica do espaço. A organização do espaço do centro é constantemente vigiada, nos limitando de executar qualquer movimento que fuja do padrão. O que quero dizer é que elaborar um processo de criação engendrada por meio de leituras, imagens, conversas, escrita, investigação e percepção ampliada da memória das ruas gera uma teia de interesses e de rascunhos que funcionam como suturas. Esse primeiro momento me deixou inquieta e interessada em outras descobertas, em provocar ainda mais os espaços das ruas, pois a cada mover meu é como se meu percurso criativo fosse permeado por novos sentidos.

Figura 9 – Aqui resistiu Sebastião, 2021



Fonte: acervo da autora

Para a pesquisadora de processo de criação Cecília Almeida Salles, “a criação é [...] um conhecimento obtido por meio da ação” (2011, p. 127). Logo, ao sentir uma espécie de tensão, medo, controle e perigo ao anexar a faixa, observo que a teoria desenvolvida pela autora conceituada como gesto inacabado, delineia um entrelaçamento entre essa ação e todo o meu percurso de criação em arte. Assim como para Salles, minha pesquisa e criação funciona como uma crítica genética. Essa crítica investiga como fabricamos nossas reflexões a partir de todos os signos que cruzamos e como estes se aderem à obra. A autora volta-se para um percurso aberto em diálogo com múltiplos saberes, onde o artista encontra, em todas as experiências que o cruzam, novas relações com o mundo e com o próprio fazer artístico, que tem como premissa se distanciar do senso comum, que geralmente olha para a obra como se ela tivesse surgido de um *insight*, ou de uma inspiração. Nesse sentido, minhas ações não nascem de uma revelação comum do espaço, mas por acompanhar as histórias, as memórias e todas as materialidades, as quais aqui cito. Tal como para Salles, minha obra é processual, pois nasce:

No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe

é uma rede de tendências que se inter-relacionam. (SALLES, 2011, p. 36).

Os conhecimentos que foram assimilados por mim nesse momento tornaram-se parte deste processo de criação. A faixa cumpre uma imagem relevante para essa pesquisa, pois todo meu processo é permeado pelo sensível. Essa dissertação é um constante diálogo reflexivo, decorrente dos conhecimentos que vou adquirindo a partir das leituras, da escrita e das ações que vou desenvolvendo. Neste ponto, minha ideia de criação se tornou um cuidado com a vida que tecemos nas ruas; conseqüentemente, não estabeleci uma meta criativa, não desempenhei práticas mecânicas. As ruas me presentearam a todo instante com sugestões de criação. Não estou falando sobre Sobral, mas com ela. Como aponta Salles, “o processo mostra-se, assim, como um ato permanente. Não é vinculado ao tempo de relógio, nem a espaços determinados. A criação é resultado de um estado de total adesão” (2011, p. 32).

É importante salientar que as obras artísticas de caráter interventivo nas ruas nem sempre conseguem ser documentadas, e muito menos é de interesse do artista ter consigo algo gravado, ou algum registro das emoções das pessoas ao se depararem com a proposição. O artista tem em sua consciência criativa o interesse de provocar, mas não significa que a partir daquele instante se apresente uma solução. Dessa forma, meu interesse também não é por um resultado, mas por uma reflexão que provoque minimamente uma expressão, mas que não necessariamente eu tenha que aguardar esse instante para capturá-lo. Seguindo a teoria do Terrorismo Poético de Hakim Bey, meu método de criação é a sabotagem não apenas das ruas, mas da própria arte, pois não adoto uma estética específica, não faço um roteiro de criação, não visio satisfazer meu ego, nem me limito ao meu gosto pessoal, não é busca por poder, mas uma procura por liberdade.

Segui insistindo na memória de Sebastião como personagem que pode contar sobre um tipo de democratização da cidade. Acabei chamando essa ação artística de *Onde minha casa mora?* A intervenção urbana teve como intuito anexar placas de rua em diferentes esquinas para que essa narrativa fosse lembrada e, para além dela, que os moradores pudessem se perguntar quem foi Sebastião, o porquê dessa placa, ou ainda que as memórias do acontecimento fossem, de algum modo, recordadas para que não repitamos injustiças. A proposta não teve a intenção de trocar um nome pelo outro, nem criar uma narrativa que praticasse a mesma opressão que já praticaram no território. Minha intenção foi de pensar em uma equidade das histórias dos nomes que enfeitam as ruas.

Figura 10 – Onde minha casa mora?, 2021



Fonte: acervo da autora

Figura 11- Morador ajudando a intervir em uma esquina, 2021



Fonte: acervo da autora

A continuação da ação ocorreu mediante a feitura de cento e vinte adesivos em papel leitoso, os quais aleatoriamente saí colando nas esquinas da cidade. Consegui colar todos os adesivos e executei essa ação em apenas um dia. Saí de casa sozinha, por volta das sete e trinta da manhã, retornei às dez e meia e já havia anexado os adesivos. Neste dia caminhei bastante e quando notava uma rua mais silenciosa e sem muito movimento pregava o material. Fiz dessa forma por não querer ser notada. Apesar do pouco movimento das ruas por conta da pandemia. Um rapaz chamado Gustavo, homem negro, percebeu meu movimento, foi até mim e perguntou o que eu estava fazendo. Gustavo achou que era um adesivo de político, depois perguntou se eu trabalhava na prefeitura. Ligeiramente, expliquei o que estava fazendo, embora a casa desse rapaz ficasse a poucos metros de onde aconteceu a história de Sebastião e da esquina que estava colando, ele não a conhecia e ficou surpreso, quase desacreditando.

Conversamos por algum tempo sobre política, me ofereceu água e pediu pra colar um na sua casa. Dei para ele um dos adesivos e o acompanhei na colagem, no entanto, embora fosse em sua propriedade, o rapaz parecia medroso em praticar a ação. Por fim, nos despedimos sem um aperto de mão, por conta da pandemia, mas saí contente por ele dizer muitas vezes, surpreso, a expressão: “é mermo!”. Notei um tipo de rubor em seu rosto, o que me fez acreditar que minha ação se conectou com ele. Ao mesmo tempo sigo acreditando que minha intenção é seguir a prática do Terrorismo Poético, de Bey. Logo, lembro do que o autor diz:

O Terrorismo Poético é um ato em um Teatro de Crueldade que não tem palco, nem assentos, ingressos ou paredes. Para funcionar, o TP deve ser categoricamente divorciado de todas as estruturas convencionais de consumo de arte (galerias, publicações, mídia) (BEY, 2003, p.7).

Dessa forma, ao me colocar nas ruas visualizando-as como um espaço criativo, observei que não tinha interesse em saber como essa ação foi acessada pelos moradores da cidade, pois a arte urbana lida com outras temporalidades. Ao sair das minhas mãos, a obra já não me pertence, pode ser destruída, ou passar dias e dias no espaço que escolhi, pode ser que ninguém a veja, ou ainda que a vejam e passem a olhar para as ruas mais atentos para seus nomes. Acredito que se não estivéssemos em situação pandêmica, talvez poderia ter configurado essa ação como coletiva, reunindo o máximo de pessoas para que juntos sairmos nas ruas colando os adesivos, conversando, debatendo não somente a história de Sebastião, mas a cidade como um todo. As placas poderiam ser confeccionadas em oficinas que partissem da memória dos participantes. Novamente, retomo os pensamentos de Bey para justificar esse possível formato dessa ação. Segundo ele:

Desde que possamos escapar dos museus que carregamos dentro de nós mesmos, desde que conseguimos parar de nos vender ingressos para as galerias que existem dentro de nossos próprios crânios, poderemos começar a contemplar uma arte que recrie o objetivo do feiticeiro: mudar a estrutura da realidade pela manipulação dos símbolos vivos (neste caso, as imagens que nos foram “dadas” pelos organizadores desse salão – assassinato, guerra, fome e ganância). Podemos agora contemplar ações estéticas que possuam um pouco da ressonância [...] cujo objetivo é destruir as abstrações em vez de destruir as pessoas, a libertação em vez do poder, o prazer em lugar do lucro, a alegria e não o medo (BEY,2003, p.31)

Vale ressaltar que a escolha da materialidade usada na elaboração dos adesivos, se deu pela rapidez com que me permitiria colá-los nas paredes sozinha e sem ser notada, além de ser de fácil transporte na mochila e resistente à chuva e ao sol. Minha intenção era que ficasse o máximo de tempo possível exposto, pois tinha o interesse de que um maior número de pessoas ficasse em dúvida sobre em qual rua estava, ou mesmo buscas em aplicativos de geolocalização pelo nome da via e não a encontrasse. A rua Sebastião, assim como a sua história, aparenta não estar em lugar nenhum. Embora ela tenha de fato ocorrido funciona como essas narrativas imaginárias, cenas inventadas do cotidiano, fabulação popular. Meu tensionamento é de que as memórias, por vezes desconhecidas, mas importantes para nossa reflexão social, possam estar mais ativas.

Sebastião e outras tantas figuras possuem uma história travada entre o direito à vida e o direito a estar em Sobral. Não estou erguendo outra cidade, mas tocando-a em equidade. Estou promovendo o Caos ao modo de Bey. Não estou transformando essa história em hegemônica, igual a tantas outras, estou dando passagem. A partir dessa ação tento fazer com que o espaço urbano tenha algum lembrete dessa história, pois entendo as placas de rua e os monumentos que nela se encontram como espaços de compartilhamento coletivo.

Para o arquiteto Juhani Pallasma (2017), a arquitetura nos presenteia com adereços no espaço urbano, como ícones importantes mediante os quais podemos entender a nossa história e a nossa cultura. Para o autor, projetar o espaço urbano requer uma imaginação e um coração capaz de encarar a vida real e sentir compaixão pela história humana. Para ele:

A arquitetura é uma forma artística do olho, da mão, da cabeça e do coração. A prática da arquitetura exige observação precisa e perspicaz do olho. Requer a habilidade da mão, que deve ser entendida como instrumento ativo de processamento de ideias. (PALLASMA, 2017, p. 174)

Desse modo, pensando em uma arquitetura da cidade e na arte como uma investigação teórica e prática sobre a política dos espaços, ao deslocarmos e rompermos com estudos eurocentrados sobre o corpo e o espaço, e lembrar das invasões, explorações e genocídios dos povos negros e originários, entendemos que além de um espaço, é importante

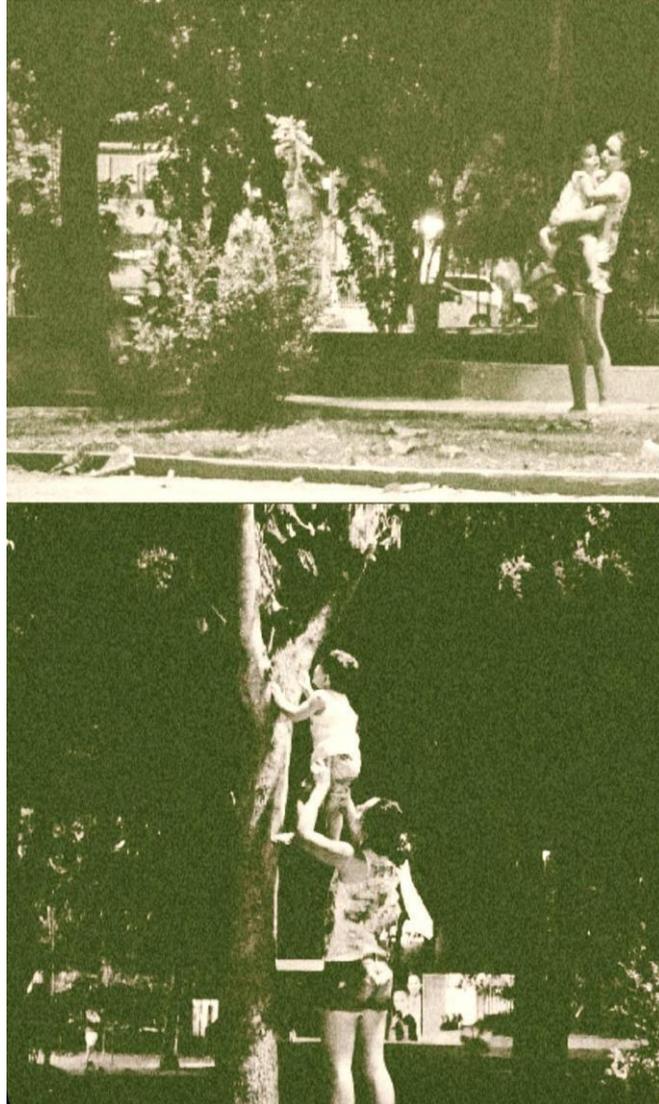
reinventar o imaginário sobre as ruas e pensar ações que se coloquem como parte de um processo descolonizador do espaço urbano. Vale ressaltar também que minhas criações são processos abertos, convites, não é uma dogmatização. Retomo o olhar para o campo da Fenomenologia, recorro de um pensamento do autor Merleau-Ponty, que afirma:

Toda a dificuldade é conceber bem esse ato e não confundi-lo com uma operação de conhecimento. Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro [...] tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. O gesto que testemunho desenha em pontilhado um objeto intencional. Esse objeto torna-se atual e é plenamente compreendido quando os poderes de meu corpo se ajustam a ele e o recobrem. O gesto está diante de mim como uma questão, ele me indica certos pontos sensíveis do mundo, convida-me a encontrá-lo ali. A comunicação realiza-se quando minha conduta encontra neste caminho o seu próprio caminho (MERLEAU-PONTY, 2011, p.250)

Ao interferir na paisagem com a materialidade de um adesivo, que por um tempo enfrentará sol, chuva, poeira, a mão de alguém arrancando, ou ainda, que moradores possam se perguntar quem foi Sebastião e ficarem duvidosos do CEP, qual será o propósito? É de locar o espaço da rua como contadora de histórias, de alertar que as ruas não são únicas, mas carregam múltiplas histórias e memórias, ou como disse Merleau-Ponty, na citação anterior vejo que essa obra possa encontrar seu próprio caminho, ou que os gestos dos moradores a transformem em outra. A narrativa de Sebastião como um gesto em Sobral esteve diante de mim e na reciprocidade de compartilhamos o mesmo território vejo que estou sendo uma testemunha de que a cidade pode ser outra.

3. PARA DESCOLONIZAR COM AS MÃOS UMA CIDADE

Figura 12 – Re(tocar) a rua



Fonte: acervo da autora

Esquina - As árvores que ensinam a tocar na rua

Ela chorou e pediu à mãe que colocasse suas mãos na árvore para que ela pudesse começar a viver. Para começar a viver é preciso subir em árvores, agarrá-las até o topo para ver que nem sempre é possível subir mais alto. Quando não podemos mais ver os galhos, é hora de descer e encontrar as raízes que se agarram ao chão. A menina que tocou no galho suspeitou que o amor da infância estava entrelaçado no nó do galho. Subir em uma árvore é entender que o ponto mais alto que podemos subir é no balanço frondoso das folhas, e se formos acima dessa altura, perdemos o fruto. A menina, que ainda não conseguia andar na rua, já sabia subir em árvores. Há de se ter que aprender a subir nas árvores antes de andar, para que entenda a importância de colher os frutos com as mãos.

No início do século XXI, a América Latina passou a construir um possível debate reflexivo pautado por intelectuais e movimentos populares, que constrói e desenvolve uma crítica problematizadora acerca de questões socioambientais, a fim de combater os tirocínios coloniais e a repetição de práticas de exploração no período moderno. Surge então o conceito de descolonização, a partir da pesquisa do Grupo Modernidade/Colonialidade formado por estudiosos latino-americanos na década de 1990, que impulsionaram atualizações, mesmo pequenas, nas ciências sociais, artes e outras ciências, que passaram a ouvir e ter um maior interesse por saberes populares, nos levando a novas epistemologias sobre a vida.

À medida em que o giro epistemológico passou a tensionar um diálogo sobre o passado para construir um presente e um futuro, que considera e se aprofunda num debate sobre a escravização e a exploração de corpos e culturas ao longo dos tempos coloniais, tal fenômeno tem promovido a corrosão de histórias de narrativas lineares e práticas comportamentais ainda calcadas em leituras colonizantes, mesmo que estejamos em um período pós-colonial. Essa produção de pensamentos abre lugar para a construção de um ambiente mais justo, além de se aproximar com mais exatidão da realidade em que vivemos na América Latina. As práticas descoloniais consistem em problematizar a exclusão de povos e o desamparo das políticas públicas, além de questionar o capitalismo e ouvir as vozes silenciadas, vozes interessadas em uma construção de mundo que tenha mais equidade política, cultural, econômica e ambiental. Entre os estudiosos estão: Aníbal Quijano (2005), Catherine Walsh (2012), Silvia Rivera Cusicanqui (2010), entre outros.

O ideal de expansão e a construção da narrativa histórica de Sobral muitas vezes não se atentou para a importância da pluralidade de saberes. Dessa forma, é a partir da sensível preocupação de sentar-me em um lugar escolhido por um pequeno grupo social, para através de um pelourinho representar o desenvolvimento local, colocando a cidade ao lado do mundo supostamente evoluído, que compreendo que não se trata apenas de uma monumentalização que preserva um incômodo da dor, mas sim a ideia de ainda estar ancorado a um passado despreocupado com a memória no presente e com o seu próprio futuro. Há muito passado em nosso presente e por isso precisamos recontá-lo.

Apesar de Sobral ter algumas políticas públicas para preservação da pluralidade cultural, com ações da Secretaria de Cultura, Juventude, Esporte e Lazer- SECJEL, que costuma seguir o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), e elaborar um Inventário Participativo para Sobral, funcionando como um instrumento importante para documentar bens culturais e representar a diversidade existente na cidade, me preocupo com a manutenção da

memória e das histórias populares, pergunto-me não somente como preservamos essas narrativas, mas como essas nos movimentam para a construção de uma cidade mais próxima daqueles que por ela vivem.

Então, quando noto uma praça pública com um marco, que não evidencia verdadeiramente como tal espaço era utilizado, por quem, para que e por quê, me fez questionar sobre como uma cidade cria sua história, porque geralmente essa construção é tecida excluindo alguns grupos sociais. Desta forma, abre-se um espaço para que alguns símbolos de supremacia sejam questionados, a fim de que possamos construir outra memória mais próxima dos acontecimentos reais, do espaço urbano e da vida. Afinal, em uma praça pública não podemos, enquanto indivíduos coletivos, normalizar um monumento de dor e desigualdade social. Portanto, mesmo que não retiremos o monumento, é sabido que o passado existiu, que povos foram duramente sequestrados do direito à vida, à cultura e à cidade. Logo, é preciso provocar leituras que transformem e produzam novas narrações, capazes de identificar uma memória mais democrática. Qual seria o lugar desses marcos históricos em Sobral? Talvez deveríamos transformá-los em lugares de debate histórico e da democracia.

De tal modo, deixo-me guiar por mãos ancestrais que esboçam outras memórias no espaço urbano. A ancestralidade neste estudo não é uma explicação única, mas está intimamente relacionada ao legado deixado por nossos ancestrais e sobrevive no pensamento contemporâneo por meio de diálogos com as minorias, que resultam em uma filosofia transcultural. Como olhar Sobral pelas mãos de nossos ancestrais como indígenas, negros e mulheres em busca de outro presente? Não se trata de criar uma arte baseada em teorias sociais e filosóficas dogmatizadas, trata-se de pensar e criar em contextos que geram encantamentos e desvios, observar que os nossos ancestrais promovem mais dúvidas do que soluções. Quero falar da arte como produção de sentido e experiência ética que constrói um presente que pode imaginar outras formas de vivermos nossas vidas.

Vislumbrar uma mão capaz de mobilizar as memórias de um lugar envolta em uma ancestralidade, é entender que a mão pode abarcar a cidade em diferentes aspectos ontológicos e epistemológicos. Ao olhar criticamente para como inventamos e construímos Sobral, e questionar como é articulada a narrativa da memória e da sua ocupação em um contexto de colonização e neocolonização do coletivo, dos espaços de memórias, suponho que precisamos ter um imaginário coletivo. A mão ancestral é aquela que resiste às limitações da lógica exploratória e extrativista.

Para exercitar uma possível reconstrução dos espaços da cidade, como artista e pesquisadora, uso as imagens desses ambientes e a sensação tátil como se corporificassem uma

criatura lúdica, cruzando por entre as ruas em uma dança malandra capaz de gerar uma cartografia que aponte pistas de ancestralidades e de memórias invisibilizadas que tateio. As mãos são lúdicas porque se aventuram entre reflexões sobre se relacionar com o mundo. Mexem nas coisas da cidade, movem a vida, brincando com os corpos e com os espaços de alteridades, promovendo experiências de liberdade. A ludicidade das mãos serpenteia nos diferentes compassos de encantamentos, concebem nascentes de fecundidade e de enfrentamento no campo do direito à cidade e à natureza. A saída talvez esteja na brincadeira que elas fazem tocando o mundo em um outro aspecto, configurado em um ato em retomada ao existir e reexistir. É o caminho sublime das mãos que plantaram no chão as sementes que alimentaram as ruas com a permanência das histórias, que sopram para outros mundos e rompem com a lógica de um tempo imposto.

Por meio da leitura da modernidade em relação à colonialidade, ao capitalismo e ao poder territorial; e da discussão da crítica dos aspectos sociais e econômicos adotados nesses sistemas, percebo que Sobral não se difere de outras narrativas com ênfase no teor exploratório da América Latina. A cidade de Sobral também se constitui no espaço e no tempo seguindo a lógica do poder sobre o corpo e sobre a natureza, adotando um processo histórico estabelecido por relações pautadas por vias divididas entre dominados e dominantes, instituindo que um grupo é mais importante que o outro, em uma concepção de raça que divide as pessoas. Os "conquistadores" das terras de Sobral prepararam o terreno para uma relação baseada na dominação, no ódio, na violência e na morte. Tais bases resultaram em um desrespeito para com as formas e forças históricas de vidas que habitam esse território.

Nesse sentido, passei a olhar Sobral mediante a escrita do sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005), que debate propostas epistemológicas sobre a articulação do poder e a estrutura do eurocentrismo a partir de uma perspectiva histórica latino-americana. O autor tece a existência de questões como: o genocídio dos povos indígenas no século XIX, a divisão de povos por raças e a urgência da democracia racial. Quijano critica a ideia da homogeneização dos corpos, dos saberes e das formas de experienciar a vida, observa como as ditaduras autoritárias e a saída de regimes colonizadores deixaram como herança um modelo moderno de instituir relações sociais ainda adeptas a pensamentos colonizantes, as quais nos fazem continuar legitimando ações exploratórias de algumas vidas em detrimento de outras. Quijano enfatiza que adotamos ideias que não expressam uma política democrática.

Atualmente por ora aceitamos relações territoriais pautadas por um entrelaçar de jogos de controle e relações de poder sobre corpos e espaços urbanos. A divisão de classes presente no capitalismo e o racismo nascido na colonização, nos dão, como configuração para

as relações humanas e ecológicas, abismos estruturados e estruturantes, caracterizados por forças que tentam nos prender a teorias que regulam e agenciam ideias de exploração de um povo sobre o outro. A partir das reflexões de Quijano (2005), assume-se como importante a criação de espaços mais democráticos para que possamos reconstruir as histórias e as memórias que escrevemos sobre nós mesmos. Para isso, é necessário estabelecer a edificação de cidades envoltas pelos movimentos sociais, para que tenhamos agentes políticos.

Dessa forma, as mãos deste estudo questionam as visões que fundamentam a exploração de uma vida sobre a outra, produzindo uma ideia de conhecimento científico atravessado por uma modernidade ainda alicerçada unicamente em visões eurocentradas. Não irei fortalecer uma discussão pautada por uma pesquisa dividida entre a modernidade e pós-modernidade, que atribuiu para culturas não europeias uma racionalidade inferior, não estou tratando da história cultural antiga, me oponho a uma ciência que visualiza a Europa como única produtora de saberes e protagonista da modernização de outros povos. Quando trato do conceito da modernidade me aproximo dos questionamentos de Quijano, onde diz que:

Se o conceito de modernidade refere-se única ou fundamentalmente às ideias de novidade, do avançado, do racional-científico, laico, secular, que são as ideias e experiências normalmente associadas a esse conceito, não cabe dúvida de que é necessário admitir que é um fenômeno possível em todas as culturas e em todas as épocas históricas (QUIJANO, 2005, p.7)

Logo, é urgente contar sobre uma Sobral produtora de outras racionalidades, outras sensorialidades tangidas pelo inconsciente e que são capazes de apontarem para outras epistemologias atra(versadas) por um contexto geoterritorial que não seja limitado. Como aponta Quijano (2005), é preciso ficar atento para as novas configurações sociopolíticas, ainda agora, no tempo presente, pois as estruturas de poder estão adotando uma tentativa de retorno à ideia de que um povo é superior a outro. Segundo Quijano, “a produção histórica da América Latina começa com a destruição de todo um mundo histórico, provavelmente a maior destruição sociocultural e demográfica da história que chegou a nosso conhecimento” (2005, p. 16).

É nesse sentido que sinto a falta de uma assistência efetiva e de um interesse genuíno na inclusão de povos minoritários na cidade de Sobral. Algumas condutas municipais e estatais agravam o apagamento e, portanto, a vulnerabilidade desses corpos. Por vezes, percebo que as memórias desses corpos são esquecidas por querer. Nesse viés, é imprescindível a aplicação de políticas públicas efetivas e que garantam a existência cultural, social e ecológica, deslegitimando uma não efetivação do acesso aos direitos básicos que corroboram com a sujeição dos corpos a padrões e perfis neocolonizadores impostos socialmente. Para

Luiz Rufino (2019):

A rotina do colonialismo tem sido a de executar milhões de corpos [...] porém, aqueles milhões de corpos assassinados, torturados, sequestrados, estuprados, mulheres, crianças e jovens compõem um complexo de sabedorias que subsidiaram as práticas que disferem golpes na maquinaria colonial (RUFINO, 2019, p.145)

Desse modo, enfatizo a importância de uma ampliação para uma crítica epistemológica das artes e das ciências no território sobralense, que seja capaz de uma produção de contradiscursos (re)escrevendo e (re)validando obras de arte, a fim de melhor lidar com as afetividades e as narrativas reais da vida. A virada epistemológica promove um movimento em rede na América Latina, que permite a escrita e a leitura de novas políticas sociais, implicando na criação de outros modos de fazer e de ser artista. Logo, acredito na urgência da priorização das memórias para a restauração e manutenção de obras de arte e discursos que não se enquadram na lógica da exploração. De tal modo, sobra como questão: o que é e o que pode a arte no contexto atual da cidade de Sobral?

Tensionar a supremacia dos saberes ditos modernos é interessar-se em romper com a lógica da criação das narrativas e das artes de Sobral que ainda estejam ancoradas em um mundo burguês, racista, misógeno e muitos outros termos hegemônicos que regulam e empobrecem a vida e a arte. Mesmo que estejamos em um mundo pós-moderno, sabemos que as produções consideradas periféricas são pouco contempladas em circuitos de criação da lógica ocidental da arte, mas formam um vasto universo de cultura e de saberes. Por conseguinte, ainda com os pensamentos de Rufino, o colonialismo gerou uma produção de “violências indeléveis em todos nós, porém, o seu projeto de ser um paradigma hegemônico, monocultural e monoracionalista apresenta fissuras, fraturas expostas, hemorragias, sangrias desatadas.” (2019, p. 36). Contudo, posso forçar com as mãos outras costuras do espaço urbano, na medida em que me permito ouvir e enxergar outras imagens, parar, caminhar, fotografar e tocar espaços desconhecidos das memórias para mim, embora mais velhos que o próprio tempo.

A partir disso, delimito um estudo e interessada em propor novas perspectivas para a construção de um mundo mais justo, fixo-me no uso da arte como ruptura do entendimento da organização espacial, pautado pela interculturalidade como ferramenta de um novo projeto de sociedade. Portanto, quero entender as cidades também como Rufino, que diz:

Eis as ruas suas esquinas e encruzilhadas: por lá inventam-se os cotidianos. Em cada rua, em suas curvas e dobras, acende-se as velas e vela-se as vidas, rega-se o chão e os corpos [...] A rua nada mais é do que o que passa por ela, sujeitos comuns e suas práticas. A rua é tão diversa quanto os sujeitos que a praticam, inscrevendo seus

saberes nos cotidianos. A rua é de quem nasce, se cria e morre nela, digamos também que é daqueles que a fazem de lugar de passagem, rito de invenção do mundo. A rua é das mulheres e homens comuns, suas histórias e sapiências.(RUFINO, 2019, p. 108)

Quando escolhi transformar meus pés em mãos e caminhar pelas ruas para descobrir o significado dessa pesquisa, ouvi repetidamente palavras que saiam da boca de um senhor no centro da cidade e se prolongavam em um balançar das mãos, sobre uma embalagem plástica, em um ritmo compatível com o equilíbrio das moedas, que outras mãos depositavam. Este senhor tinha uma ferida no estômago, que parecia estar ali, por muitos anos. O homem além de ter uma ferida exposta é cego e usa a mão como uma voz para cantar na cidade: "Ceguim... Ceguim!". Um gesto de compaixão, mãos famintas, enrugadas de viver pelas mãos. A partir daquele momento, ouvi-me dizer: lembra, escreve, desenha outros mapas, dá as mãos ao desconhecido".

Nesse sentido, é pertinente trazer o pensamento da socióloga, aymará e ativista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2018), que faz um estudo por meio de reflexões acerca do que ela chama de "colonialismo interno", que consiste em uma perpetuação do colonialismo no período de modernização da América Latina. A autora se dedica ao mapeamento de comunidades originárias, acreditando em uma práxis "reflexiva e material, reatualizando o passado enquanto abrindo caminho para o novo" (2018, p. 139). Também é importante como pesquisadora do giro epistemológico pois identifica as conexões epistêmicas entre indígenas e o movimento anarquista do século XX da Bolívia, através de um olhar voltado para experiências comunitárias, resistências e microorganizações das comunidades. Para isso desenvolve a expressão "teorizar com as entranhas" (2018, p. 25), a partir dos povos Ch'ixi. Para a autora, trata-se de "um processo autoconsciente de descolonização que, sem (re)negar ou evadir-se da fissura colonial, seja capaz de articular passados e presentes indígenas, femininos e comunitários em um tecido ch'ixi" (2018, p. 86-87).

Seus estudos se voltam para a noção da construção das cidades de modo hierárquico. A autora propõe um cartografar que me parece articulado a um pensar com os pés tocando a terra, em meio às complexidades em que vivemos. Alerta que é importante ter consciência de onde viemos e quais relações estamos desempenhando em nossa volta. Cusicanqui parte de um tipo de mapeamento afastado de movimentos geopolíticos que criam fronteiras entre grupos, e reconecta a ciência com o corpo, com a terra e com as comunidades.

Como uma coletora de experiências, a autora nos convoca a valorizarmos os processos que nos afastam de pensamentos colonizantes e nos faz um convite para um mapeamento próximo dos pensamentos e saberes locais. Descolonizar um mapa urbano trata-

se, portanto, de desenhar outras cidades. Cusicanqui ainda fala que esse modo de pensar a cartografia da vida não é uma teoria, mas um gesto. Segundo ela, um mapa pode ser uma forma de linguagem que “nos permite descobrir as formas como o colonialismo é combatido, subvertido e ironizado, agora e sempre” (2018, p. 6). Vale ressaltar que para ter um pensamento mais distante do mundo colonizado, não se trata de lidar apenas com teorias latino-americanas e ignorar os clássicos sociólogos, filósofos e economistas. Para a autora, trata-se de estabelecer uma relação que não privilegia um saber em detrimento de outros saberes e, acima de tudo, não referênciam o seu semelhante pelo olhar do sofrimento, mas pela capacidade com a qual os indivíduos produzem vida.

Elaborando uma cartografia próxima de comunidades e de suas culturas, que me apresentam um roteiro para um caminhar capaz de tocar as ruas, percebo que os mapas oficiais não se aproximam da cosmovisão proposta pela autora. Desse modo, para adotar uma prática cartográfica nos bairros sobralenses, aproximei-me de uma historiografia dotada de demandas insurgentes, que reconfiguram e ampliam debates sobre o direito à cidade e à natureza. O fazer e o saber cartográficos, neste contexto, são ferramentas de luta e de transformação social.

3.1. Cartografia de uma cidade que cabe nas mãos

Figura 13 - A trama da palha



Fonte: acervo da autora

Esquina - Dançar com a palha é como atravessar na rua

Se tu visses como as palhas cruzavam com as mãos, eu diria que parece meu corpo quando está atravessando uma rua. Porque se tu visse a trança em movimento, eu diria que tudo ao seu redor tem um pouco da dança dela. As curvas da rua e as curvas da palha tricotadas com os dedos, me mostram desvios que na cidade podemos dar. Lembre-se sempre, quando esquecer, que estamos ligados ao som do vento na carnaúba.

Vi a cidade de Sobral como uma acumulação de gestos, uma cidade que nos convida a viver uma experiência cujos sentidos podem gerar questionamentos, a inventar e a subverter o tempo. Ao compreender os gestos das mãos de que falo, e ao olhar através das imagens e das palavras da minha intersecção com as ruas, de que tempo estou a falar? Que tipo de plasticidade eu quero lembrar? Ângulos, cortes e cores trazem à tona os detalhes da vida no espaço de agora.

Sobral é feita de gestos que normalmente são pouco visíveis, mas que deixam vestígios criativos. Eu estou andando e tocando a rua sob o sol escaldante de aproximadamente trinta e seis graus célsius, em um clima tropical quente e seco do interior do Ceará, observando e fotografando instantes, o movimento das pessoas e a natureza, que fazem minha atenção ser redobrada ao encarar o meu processo artístico como possível não de uma estética, mas de uma gestualidade que disputa uma reconstrução do lugar social. Quando crio uma arte de resistência que está debatendo a relação entre os sujeitos, que mãos gestualizam neste instante? Que tipo de toque gestual desnaturaliza a repetição de uma vida orientada pela exploração? Como o gesto da mão pode ser descolonial? Percebo que os gestos das mãos desafiam o legado colonial quando demonstram outros saberes e outras possibilidades de vida. Mãos nos cantos das ruas, mãos sujas de graxa, mãos vendedoras, mãos políticas, mãos tocando instrumentos musicais, mãos segurando livros de poesia, mãos maternas, mãos religiosas, mãos vadias, mãos dançando com balões de água, mãos raízes das plantas, mãos correnteza do rio, mãos segurando cigarros, mão cerveja, uma mão tecendo palha para chapéu.

Pelas esquinas de Sobral tocam as mãos os sinos das igrejas, os tambores, o som que vem dos terreiros. Das casas, dos quintais, das praças que se abrem por toda a cidade, resta – como uma criança – reinventar nomes, ficcionar ruas ou ainda imaginar com os moradores que as lembranças permanecem em cada esquina negada. Eu poderia pensar em uma criação artística vinda apenas dos elementos dolorosos que a cidade já viveu, mas quero aprofundar e rotacionar as percepções que ampliam a cidade de Sobral, que não é apenas espaço público explorado. É limitante e limitada essa visão de procurar a dor. Sobral anterior à história é encontro amoroso, é fragmento de carinho e como diz Manoel de Barros (2003, p. 87) “é preciso transver o mundo”.

Para *transver* Sobral, construo uma cartografia que se aproxima e abranja os discursos e as representações de uma cidade plural. Quando toco a rua, minhas mãos buscam a cidade que está acontecendo no momento, capaz de reconectar memórias heterogêneas por meio da ação experimental, formando linhas como membranas que ativam narrativas. Por conseguinte, é preciso “tocar a cidade” como o artista visual e performer carioca Hélio Oiticica

(2009), que constrói com as subjetividades outros espaços. Para isso, não é preciso apagar a cidade e criar outra, o importante é deixar fluir as existências e torná-las ações criativas, para que se possa "aspirar ao grande labirinto". Interessada em compreender meu processo de criação, faço a leitura do texto *Aspiro ao grande labirinto* (1986), que é uma coletânea dedicada a reunir as produções do artista por volta dos anos 1954-1969. As questões de Oiticica, direcionadas à crítica de uma arte cristalizada no intelectualismo extremo, fez com que o artista dialogasse com a vida cotidiana, por meio da formulação de conceitos que aspiram percepções subjetivas e sociopolíticas através da escrita, da instalação, da pintura, da criação de roupas e de muitas outras obras.

Oiticica faz do mundo um Museu ao falar sobre a importância de pensar as expressões artísticas, não apenas em espaços tidos como próprio, mas no cotidiano. Andando pela rua, torna-se um colecionador do mundo, um observador que questiona o que é arte, mostrando-nos obras tridimensionais que podem ser exploradas combinando arte com vida. O artista cria uma linguagem que percorre a cor, o tempo, o espaço e a estrutura. Acompanhando as ruas do Rio de Janeiro, ele prende seu olhar em acontecimentos, olha para a simplicidade e até mesmo o mover das formigas. Vejamos:

Observando como a formiga desviava a pouca distância do meu dedo, resolvi experimentar o seu radar. Pus o dedo indicador cortando a direção que ela ia, porém longe. Quando chegou a certa distância do dedo, desviou. Marquei o ponto de desvio com lápis e onde meu dedo estava, também. Fiz o mesmo com o polegar. Observei que a distância entre o ponto de desvio e a ponta do dedo é igual à distância da falanginha à ponta do dedo. (OITICICA, 2011, p. 11)

Com uma câmera e um gravador em mãos, transformo-me em um corpo disponível, coletei fragmentos das ruas e recolho as diferenças. Minha mão é como uma aproximação perceptiva, e o obturador da lente é como um penetrável quando tocado pelos meus dedos. *O Penetrável*, de Oiticica, vislumbra um espaço experimental com uma afirmação artística voltada para a vida cotidiana. O artista observou que seu trabalho lembrava suas caminhadas pelos morros do Rio de Janeiro e, ao criar um espaço com uma materialidade compartilhada, disse: "tenho a impressão que estou pisando outra vez na terra" (2009, p. 50). As obras criadas não são isoladas, estão em contato direto com o participante por meio de um ambiente imaginado, real e prático na perspectiva de mundo específica de cada pessoa. A obra expande o que o artista chama de domínio sensorial: "o Penetrável maior, o participante entra em contato com uma multiplicidade de experiências referentes à imagem tátil, fornecida por elementos dados para manipulação, a lúdica, a puramente visual [...] à do pisar também estaria incluído na tátil, até chegar ao fim do labirinto" (2009, p. 51).

Dessa forma, descubro as imagens das ruas pelas mãos me dissolvendo no coletivo¹⁰, reconhecendo Sobral como um Museu-mundo articulador das memórias. Meu interesse está nos resíduos das muitas imagens, vozes das ruas e suas alteridades como potencialidades capazes de descentrar narrativas. Toco a terra de Sobral tal qual os pés de Oiticica, vejo-me sendo convocada para desempenhar reflexões sobre o conceito de cidade e de arte. Analisando a urbanidade presente nos trabalhos de Oiticica, percebo-o interessado em abordar o que ele chama de “ser marginal”. Vale ressaltar que a marginalidade em Oiticica está relacionada a fazer do espaço social um ambiente propício à igualdade.

Em 1968, Oiticica participa da exposição *Happening Bandeiras na Praça General Osório*, no Rio de Janeiro, onde expôs a bandeira feita com um pano, nela estava escrito “Seja Marginal/Seja Herói”, obra que se tornou símbolo da cultura marginal, se relaciona com sua biografia, afinal Oiticica foi morador da periferia do Rio de Janeiro, em específico no Morro da Mangueira, onde enxergou a necessidade de olhares sociopolíticos no contexto Brasileiro. A obra que fora apresentada durante a Ditadura Militar, foi apresentada durante o carnaval, o que fez com que Oiticica não sofresse perseguições, inclusive jornais da época publicaram manchetes onde a bandeira ocupava uma das páginas sem causar nenhum estranhamento. Oiticica vê a resistência das comunidades, em especial a da Mangueira, como uma força de produzir saberes próprios, ética comunitária, arquitetura, corpo e arte. Sendo assim, para reconhecer a crítica político-social e as características artísticas um tanto quanto trágicas e socialmente complexas desenvolvidas em “Seja Marginal / Seja Herói”, devem ser considerados alguns aspectos biográficos, sociais e políticos do contexto brasileiro.

Como um convite nos convoca para que sejamos marginais, nos leva a refletir sobre aqueles que estão abandonados, o verbo “ser” da bandeira deixa uma ruptura entre ser aquilo que nos foi dado como postura social e a condição de tornar-se um marginal. Oiticica brinca com as palavras e com o senso comum. Em seguida, nos convoca para sermos herói em uma possível ironia. Para ele, a liberdade só existiria caso também nos marginalizássemos, pois é necessário o reconhecimento das lutas daqueles que estão à margem. Com um aspecto próximo

¹⁰ O modo como pensou a artista plástica Lygia Clark e o artista Hélio Oiticica mediante uma série de abordagens sobre arte, cartas que trocavam, catálogos de exposição, artigos de jornais que escreviam funcionam como uma produção linguística que é incorporada às obras de ambos. Oiticica e Clark, se complementam e ao escreverem estão esclarecendo seus interesses e seus percursos criativos através da necessidade de se comunicar não somente pela obra, mas pela palavra. Clark ao falar que se dissolve no coletivo, em específico no catálogo *Da supressão do objeto* (1975), deixa claro que tem interesse em debater questões sócio-ético-políticas. As palavras de Lygia Clark; descrevem seu percurso de vida e de criação e nos levam a encarar a vida/arte no campo do sensível, do sensorial e do corpo em contato com outros corpos

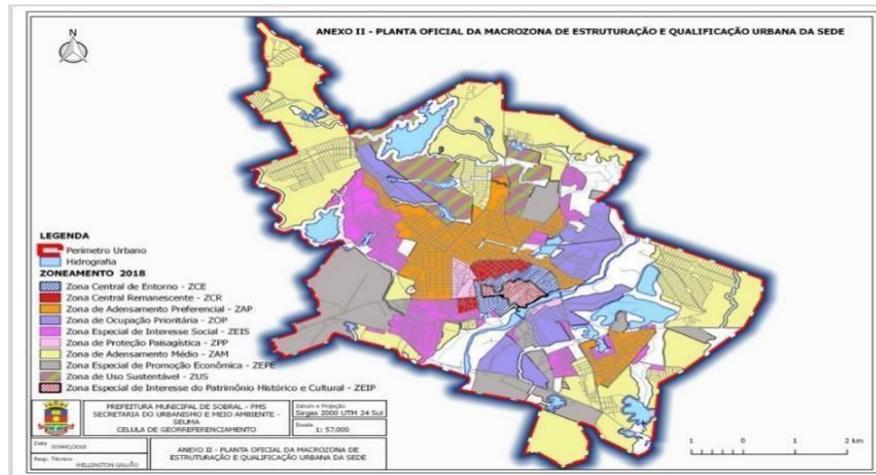
apresentar-nos um mundo diante da vida micropolítica, em contraponto com a macropolítica. Daí, tocar o mundo diante do *menor*, diante do campo das relações cotidianas, portanto micropolíticas.

Em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, volume 3, Deleuze e Guattari (1996), retomam a discussão sobre políticas menores nos convidando a elaborar um mundo microsensível, afinal “a política opera por macrodecisões e escolhas binárias, interesses binarizados; mas o domínio do decidível permanece estreito. E a decisão política mergulha necessariamente num mundo de microdeterminações, atrações e desejos, que ela deve pressentir ou avaliar de um outro modo” (1996, p. 102).

Que outras memórias das ruas de Sobral compõem a sua cartografia? É comum cruzarmos com cheiros, sabores, cadeirinhas de macarrão balançando nas portas das casas em prosas, sem obedecer a pressa da modernidade, e muitos outros elementos. Em Sobral, também cruzamos com jogadores de damas pelas praças, um outro grupo de jovens dançando, passeios de bicicleta, banho de chuva, o tempo da quadrilha, o tempo do reisado, o tempo do samba e o tempo do Bloco dos Sujos com a população na rua fantasiada. Ao acompanhar com as mãos os movimentos da cidade e ao tentar pisar a terra como propõe Oiticica, percebo que Sobral não é apenas uma cidade, mas muitas.

Burocraticamente divide-se em duas, a primeira a das ruas preenchidas por monumentos, avenidas e praças com bustos de homens. Já a segunda Sobral é formada por casas onde seus moradores se relacionam de outros modos com as ruas. As duas sobrais se dividem muitas vezes por uma esquina, e se diferenciam no direito à preservação. Diferente das casas localizadas nos bairros tombados, as casas das comunidades sofrem com remoções em muitas vezes não despertam o interesse histórico. Essas divisões criadas socialmente estão presentes nos dois mapas feitos para a cidade.

Figura 15 – Mapa que abrange todos os bairros de Sobral



Fonte: http://seuma.sobral.ce.gov.br/media/com_download/files/20180725144008.pdf

Figura 16 – Mapa que limita nossa história



Fonte: <https://drive.google.com/file/d/1daQa-k-SPYbCAI6fpyNUWdzts-tcgXq/view>

Tendo em vista que o mapa é um guia para ajudar os transeuntes a percorrer a cidade, e também por ser uma ferramenta semiótica que comunica aspectos de uma determinada realidade espacial e social interpretada por grupos que ditam como percorrer os espaços, esse modo de mapear um lugar implica em uma espécie de controle do corpo e do espaço. Para mapear um espaço, é necessário entender que a confecção de um mapa como um aparelho histórico não é inanimado. Dessa forma, ao me deparar com os mapas que compõem Sobral, percebo contradições, lutas por reconhecimento e resistências diante de estruturas que não couberam no mapa da cidade. Sobral carece de ser desenhada com as mãos por outros modos de percorrê-la. Assumi uma posição de experimentar as paisagens que diferem das

materialidades, das texturas e das visualidades.

O IPHAN passou por pequenos ajustes a nível nacional, passou a integrar outras materialidades culturais do país como patrimônios, a exemplo de cantigas, danças e comidas. Entretanto, que influência possui sobre uma memória patrimonial colonizadora e sobre a conservação de uma cidade homogeneizada? Essas reflexões me fazem pensar que as relações sociais desenvolvidas diariamente em Sobral não são consideradas pelos mapas como narrativas do espaço. Vejamos, o segundo mapa é considerado o recorte cultural e artístico da cidade, mas se concentra em repetir registros históricos que estão envolvidos com uma cidade de relações verticalizadas e esquece das outras materialidades culturais e artísticas, como os terreiros, a produção artesanal do chapéu de palha, o bumba-meu-boi, as associações das quadrilhas, as escolas de samba entre outras manifestações passíveis de estarem presentes como referência em um mapa cultural.

Essa repartição da cidade em duas me lembra a cidade de Valdrada, da obra *Cidades Invisíveis* (1990), do escritor Ítalo Calvino. Essa obra traz como premissa uma ficção narrada mediante a descrição de símbolos presentes nas cidades por onde passa o viajante Marco Polo. A obra literária transmite um convite para criarmos outros modos de olhar para as cidades e traz temas que nos envolvem em uma espécie de deambulação capaz de criar uma cartografia imaginária, que é desenhada por imagens de cidades reais e inventadas. A cidade de Valdrada, apresentada na obra, também se faz duas, caso ampliemos o modo como a visualizamos. Existe um lado escondido da cidade que é revelado no reflexo da água, nos ensinando que é importante olhar a cidade a partir de outras perspectivas para conhecer a sua essência. Vejamos:

As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar (CALVINO, 1990, p. 54).

Essa cidade me lembra Sobral na medida em que a presença da cidade histórica me revelou um outro reflexo que me fez, tal qual Calvino em Valdrada, procurar uma cidade capaz de desprender-se de uma imagem comum. Apesar da beleza da Sobral tombada, a sua aparente perfeição monótona me abre para o encontro da produção de outro cotidiano. Tal como Valdrada, é repartida e possui muitas maneiras de ser tocada, seja pelas ruas dos casarões, ou pelas ruas das casas não tombadas. É preciso formular não um mapa, mas uma cartografia que possa se aproximar mais dos espaços que produzem histórias gravadas por relações afetivas.

O conjunto de práticas eurocêntricas, aplicadas aos territórios por meio da dominação e exploração intelectual e cultural, vê o ideal de progresso como condição necessária

para o desenvolvimento de um determinado lugar. Este ideal promove uma relação de exploração. Rejeitamos os acontecimentos históricos decorrentes das diferenças, adotamos uma geopolítica não coletiva e acabamos com pouco interesse pela vida da rua. Dessa forma, são registrados mapas criados por um pequeno grupo de pessoas que definem o percurso cultural da cidade, e até mesmo o conceito de centro e periferia. Essas aparências traçam um desenho territorial que determina a construção comportamental gravada na exclusão.

Que mapa possui Sobral? Inicialmente, devemos saber que uma cidade pode caber nas mãos na medida em que uma cartografia do espaço pode traçar caminhos, ponto a ponto, para descortinar o que nos foi imposto como vida urbana. Para entender a história das mãos que projetam outro espaço público, é preciso buscar a simplicidade das ruas e das casas não tombadas da Sobral plural. É necessário olhar a cidade pela perspectiva de outros níveis, afinal, os mapas são modificados temporalmente. Para descentralizar e promover uma abertura intercultural, permitindo a confecção de uma cartografia aberta e capaz de transformar e construir outras possibilidades de ser uma cidade, adotei visões latino-americanas envoltas na conceituação e na prática descolonial, que reflete outras formas de comunicação e releitura da sociedade. A descolonização é um campo de estudo interessado em repensar os paradigmas ocidentais, e propõe uma crítica à Modernidade e à Colonialidade.

Como então compreender e desenhar uma possível cartografia para uma cidade do interior do Ceará? O que esse tipo de cidade me apresenta como gesto de uma mão capaz de gerar uma possível cartografia? A cartografia que traço está interessada não em resultados. A tatibilidade nas ruas me mostra um aspecto perceptivo e artístico como método de criação e intervenção, atenta para as forças que fazem não um caminho, mas um descaminho que possibilite teimosias da memória e danças dos lugares experimentados, pelo sabor que é viver como quem sente entre os dedos o sangue correndo no corpo.

Vi-me querendo compilar as ruas e a vida que acontece nelas em imagens, vozes, segredos, gritos e sussurros. Busco o cotidiano das relações que não olham para a cidade por cima. Estou criando um não-lugar, que se atualiza diariamente, que parece acontecer nos risos, nas reminiscências. Exponho uma experiência estética de quem deixa as mãos encontrarem imagens que falam sozinhas, que dançam, choram, cozinham e plantam. Cartografia-imagem impregnada de uma não estética, de acontecimentos livres em uma cidade *menor*.

Vale ressaltar que a ocupação dos espaços de uma cidade geralmente é executada de acordo com leis jurídicas e divisões socioeconômicas. Os mapas são elaborados a partir de algum ponto de vista e, seja qual for a técnica metodológica utilizada para a sua confecção, são permeados por decisões macropolíticas, com dezenas de estatísticas que pouco falam quem a

cidade é. Portanto, reconhecer a existência de uma cidade *menor* é demonstrar que a cidade *maior* muitas vezes exclui vidas. No entanto, essas vidas constroem uma cidadecoletiva, capaz de gerar narrativas da diferença e que anterior a tudo, afirmam o direito a ocupar os espaços. A cidade *menor* se faz como a própria micropolítica deleuzeana e guattariana, pois é intensiva, dribla a cidade *maior* através das resistências aos automatismos que a circulam.

Nesse sentido, a leitura das territorialidades de Sobral me fez querer buscar um olhar mais social, uma cartografia multisubjetiva, onde possa haver um olhar mais participativo para a cidade, a partir de diálogos e imagens, que aprofundem saberes, considerando aspectos, sociabilidades e identidades, a produção material, as políticas institucionais, as matrizes culturais e a política de organização do espaço. Reconheço que a cartografia desenvolvida aqui é atravessada pelas ideias de Deleuze e Guattari (1995), os quais travam um diálogo a respeito do pensamento do filósofo e crítico literário Michel Foucault, que criva uma metodologia filosófica teorizando sobre a arqueologia do saber, a genealogia do poder e da ética. Logo, a cartografia aparece como um dos princípios do rizoma, referindo-se a cartografia territorial como uma derivação e incorporação das perspectivas de Foucault.

Foucault tem uma compreensão de uma história espacial muito próxima da geografia, produzindo uma geopolítica de discursos que é apresentada a partir da percepção da análise do espaço-tempo, através da formação de um território, do deslocamento, da paisagem e do domínio delas e das relações sociais. A ciência geográfica tradicional vincula a cartografia como um conhecimento estatístico e utiliza os mapas topográficos para mapear populações em diferentes contextos, por exemplo: mostrando suas características econômicas, étnicas, índices de saúde, educação e muitas outras demarcações que evidenciam qualidade de vida ou não de um povo e de um lugar.

Logo, a cartografia aparece como um dos princípios do rizoma. Encontro o método rizomático, que aborda a cartografia como um convite para uma leitura espacial relacionada com o campo das ciências humanas, não sendo apenas um dado estatístico ou um mapa físico, lida com relações de poder, com o movimento social e com as lutas subjetivas e objetivas do corpo-espaço. É, portanto, uma prática de resistência e liberdade. Dialoga diretamente com essa pesquisa, pois não apresenta um roteiro prático, nem um meio propositivo a ser seguido. O convite é para que tenhamos um olhar crítico para ações que descrevem relações e trajetórias no espaço. Por consequência, a cartografia é um interesse dessa pesquisa por linhas de fuga e rupturas.

É uma estratégia que não desenha um mapa propriamente, mas sim diagramas, uma topologia dinâmica dos lugares em movimento, suas densidades e intensidades, que enfrentam

sucedâneos de hostilidade. Para Deleuze, o diagrama não é apenas um arquivo, seja ele visual ou auditivo. É o campo social em coextensividade, é “uma máquina quase muda e cega, embora seja ela que faça ver e falar. Se há muitas funções e mesmo matérias diagramáticas, é porque todo diagrama é uma multiplicidade espaço-temporal. Mas, também, porque há tantos diagramas quanto campos sociais na história” (1988, p. 44). Portanto, um diagrama é capaz de enxergar uma cartografia que mobiliza, gera movimentos micropolíticos e não isola um território, mas dialoga com ele. Nesta dissertação, a cartografia também está em diálogo não apenas com território, mas com campos de força e movimentos de desdobramento do tempo no espaço, analisando metodológicos do saber-poder e da subjetividade de Sobral. Como uma possível cartógrafa da cidade, sigo Deleuze e Guattari ao desemaranhar linhas criativas, percorro o desconhecido, ou melhor, o escondido.

Percorro Sobral através de linhas de visibilidade e invisibilidades que geram enunciações. São linhas de força em uma dimensão menores, que implica no encontro de possíveis rupturas por meio da tatibilidade – um movimento de mutação para renovação, atualização na forma de ver e narrar acerca de Sobral. A cartografia como um rizoma é uma imagem metafórica, afinal, o rizoma é uma árvore-raiz que se estica e se alonga de forma não definida, não hierarquizada e se abre em multiplicidade. Para Deleuze e Guattari (1995), a imagem do rizoma é uma espécie de formação ricular de uma raiz, de uma erva daninha. Não tem começo, centro ou fim, não se forma por unidades, mas por seu prolongamento incontrolável.

Segundo os autores, o rizoma tem como princípio a conexão, e a heterogeneidade. É conectável e colabora para encontrar a multiplicidade. Um rizoma também pode ser rompido, pois é formado por linhas que se estratificam, desterritorializam, criando outros significados. A ruptura no rizoma ocorre a cada linha de fuga nova, essas linhas estão conectadas e formam o corpo rizomático, a ponto de que “uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas.” (1995, p. 22). A cartografia, atravessada pelo olhar rizomático, desenha um possível mapa que evoca uma resistência política, uma vez que se opõe a formas fixas de compreender as relações do espaço.

O rizoma e a cartografia possibilitam que o mapeamento funcione como ferramenta e método de análise para a desmontagem, uma vez que se orienta pelos mesmos princípios. Por outro lado, o rizoma serve como orientação metodológica para um olhar cartográfico, a ser aplicado sobre um campo, uma rede, uma teia de relações, sugerindo que a cartografia opere de modo rizomático, percorrendo os pontos, as linhas e a rede do rizoma, aplicando estratégias rizomáticas de análise e de ação, percorrendo e desenhando trajetórias geopolíticas. A

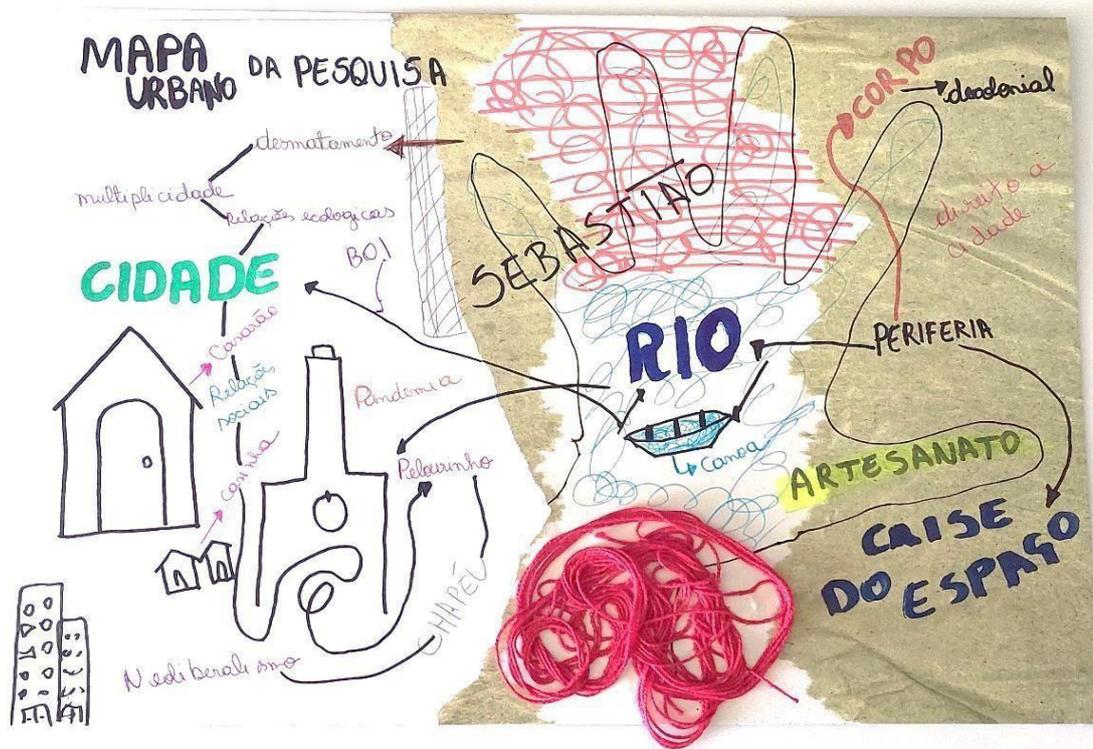
cartografia diz respeito a um método estratégico-rizomático. Para estudar a dinâmica das mãos que cooperam para a criação do ambiente perceptivo do visível-invisível, pergunto-me sobre as relações políticas que dão origem às conexões sociais e culturais.

Certa vez, Deleuze e Guatarri (1995) nos disseram que um mapa poderia ser uma representação da experimentação do real, ou melhor, da própria ação que desempenha no espaço. Portanto, esse mapa não poderia ser fechado, pois ele está em construção com as coisas da vida. Vejamos:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo [...] construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.42).

O mapa, como um poema, cheio de intenções transformadoras diligenciadas por ações, forma um campo perceptivo que se constrói mediante os acontecimentos cotidianos. Os autores nos apresentam não um mapa, mas um movimento de um fenômeno em processo, não se tratando de um resultado. Portanto, como um mapa que está sempre se atualizando no tempo, as materialidades geradas ao longo dessa pesquisa flertaram com o labor poético das mãos e de sua metáfora tátil. Anexeí, neste papel, minuciosos gestos que releram, recriaram, apagaram e fizeram rabiscos. Arremessei o poema já escrito no lixo para fazer outro, como uma poetisa insistente em escavar. As ações de investigação no quadro desta pesquisa constituem esse objeto aberto que não se fecha em si.

Figura 17 - Desenhos e palavras de um processo repleto de mãos



Fonte: acervo da autora

Fiz um desenho do espaço que estou percorrendo da cidade, pensei nos verbos que encontrei para descrever este espaço e, nesse ponto, notei que a cartografia deleuziana é uma forma de pensar outros espaços, novas paisagens e novas relações dos sujeitos com o mundo e consigo mesmo, para que possa ser construída uma liberdade como uma prática concreta, como uma linha de fuga de uma vida pautada por exclusões.

A cartografia, a priori, é uma forma de luta contra a repetição de uma vida padronizada. Portanto, ela propõe um outro modo de existência e de ocupação do espaço, onde a subjetividade possa constituir a produção de si mesma a partir de outros modos de vida. Não vi Sobral de cima, muito menos traduzi o movimento da cidade em uma série de pontos específicos para contar uma memória, não reforço injustiças. Não se trata de comparar uma região com outra. Não desejo reproduzir um dualismo fundamentado em uma narrativa empobrecida e repartida entre a periferia e o centro. Para criar o mapa não colonial de Sobral, recolhi informações e uso métodos abertos.

Lembrei-me do pintor, desenhista e escritor uruguaio Joaquim Torres García, que em uma de suas obras inverteu a posição do mapa do continente sul e norte-americano. Nos rabiscos a lápis de seu ensaio "Escuela del Sur", de 1935, a ilustração aponta para a reflexão e

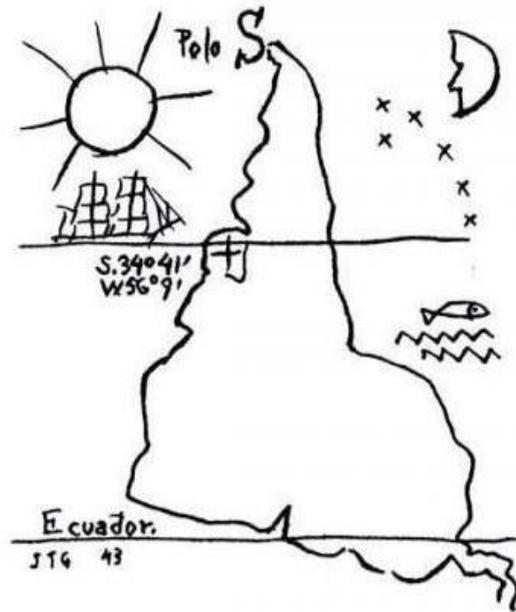
a necessidade de buscar uma forma alternativa de pensar o compartilhamento da vida e do planeta Terra. A frase logo abaixo do desenho diz:

Escola do Sul, por que na realidade, nosso norte é o Sul. Não deve haver norte, para nós, senão pela oposição ao nosso Sul. Por isso agora colocamos o mapa ao revés e então já temos uma ideia justa da nossa posição e não como querem no resto do mundo. A ponta de América, desde agora, se prolongando, sinala insistentemente o Sul, nosso Norte. (TORRES-GARCÍA, 1944, p. 30. Tradução minha)

Geopoliticamente, o mapa do mundo é baseado na exploração, em cortes hegemônicos que não valorizam a história e a herança dos saberes territoriais de povos que já habitavam as Américas. Torres-García, com suas palavras e desenhos, nos convida a dialogar, por meio da arte e da complexidade simbólica, acerca do tempo e das relações socioeconômicas que construímos, com o intuito de rever nossas posturas. *História de mi vida* (1990) e *La ciudad sin nombre* (1941), são obras que narram uma viagem do artista entre o Velho Mundo e o Novo Mundo, reflete seus deslocamentos pela Europa e retorno a Montevideu e o modo como suas experiências influenciaram na sua plasticidade e desejo do reconhecimento dos saberes da América Latina, pesquisas, produções poéticas e uma reflexão sobre diferentes modos de se criar uma obra de arte. Torres-García faz parte de uma vanguarda que colaborou para uma pequena revolução no sentido da arte no mundo, se afastando de produções naturalistas e elaborando outras expressões estéticas.

O artista combina sua arte com causas políticas e sociais, propondo uma criação que discuta a herança pré-colonial e americana que usurpou saberes. Torres-García se torna um investigador que transgreda a criação de uma arte convencional, evidenciando crises sociopolíticas no mundo moderno. Seus desenhos aparecem em seus dois livros, que funcionam como uma espécie de diário, onde desenha uma cidade melhor em afetividade e criatividade. O desenhista e escritor está caminhando entre a Europa e a América do Sul percebendo a homogeneidade dos espaços urbanos proporcionados pela modernidade.

Figura 18 – *América invertida*, de Torres-García, 1943



...porque en realidad nuestro norte es el Sur
 No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur
 Esta rectificación era necesaria, por esto ahora sabemos dónde estamos.

Joaquín Torres García

Fonte: [“nuestro norte es el sur” joaquin torres garcia - Uruguay Educa \(yumpu.com\)](https://www.yumpu.com/uruguay/educa/Joquin-Torres-Garcia-nuestro-norte-es-el-sur)

Ao retornar para a sua cidade natal, Torres-García passou a ter interesse em dinamizar e diversificar produções artísticas locais. Para isso criou um ateliê pautando uma ideia de renovação ética e estética da arte uruguaia. O ateliê funciona como uma escola onde seus alunos estão abertos a novas ideias e formas de pensar a arte. A fundamentação da sua criação partia em refletir sobre culturas pré-colombianas, em contrapondo a representações culturais massificadas. Em 1944, o espaço se tornou uma área experimental de ensino, e foi lançando o que ele chamou de *Universalismo Constructivo*, uma obra que visava encontrar sentido na arte. Este livro contém centenas de palestras ministradas e proferidas por ele através de textos e desenhos, que tratam de arte moderna, arte de tradição, matéria, espírito e muitas obras temáticas.

Tudo começa na tentativa de entender e percorrer uma cidade pequena. Aproximo-me do mapa de Torres-García e com as mãos tento inverter o mapa de Sobral. Com uma folha A4, canetas coloridas, desenho e escrevo palavras. O desenho e as palavras dizem respeito aos espaços que tateio na cidade e se transformam em um mapa abstrato em que compilo a minha pesquisa e a cidade. Acredito que sejam etapas listadas que se desenharam ao longo deste processo, como um mapa imaginário, que não são apenas elementos cartografados da cidade de

Sobral, mas compreendem a cidade enquanto ela acontece. Portanto, o processo e a interatividade marcam este fazer artístico. Processo, porque as ações estão em constante mudança; interações, porque está atravessado por pluralidades que estão nos modos de fazer não uma cultura, mas coexistência – ocupar as ruas, se movimentar.

Criar com as mãos para reinventar o espaço, sobretudo, passou a ser um modo metodológico de criação-pesquisa, assim como também uma ação, que se relaciona com múltiplos espaços que preenchem meu interesse de pesquisadora-artista: cidade-mãos, corpo-memórias. Feito um pacto ampliado, campo de influências em um recorte que busca ultrapassar noções de mão, de corpo e de memória. Esta pesquisa está imbricada em percorrer os espaços, que escrevem por si outras histórias de Sobral, em meio a criações artísticas. Como pesquisadora, meu trabalho é de escuta atenta, para criar uma ligação entre espaços que contam, que interpelam e que inquietam. Convido pessoas para desenvolver uma pesquisa coletiva, perfurando os espaços para se infiltrar e criar materiais possíveis de serem olhados, lidos e sentidos.

Em um dia qualquer, na boca da noite, peguei do chão uma folha de árvore, ela era rugosa, estava fazendo um tempo de mormaço, e comecei a me abanar até a folha se rasgar entre meus dedos. Ali, foi o aviso de que o gesto das mãos que tateiam as ruas pode ser compreendido como o instante em que o tempo foi congelado, que os minutos se materializaram em uma ação de encontro do corpo com o mundo. Por que escolhi as mãos? Por que me interessei pelo movimento delas? Como capturar as mãos? Lembrando que as mãos nesta pesquisa não são unicamente nossas mãos ossudas. Essas interrogações me fazem refletir sobre arte, cidade e cartografia. Nesse sentido, sou uma artista cartográfica das memórias das mãos.

À medida que a história da arte se desenvolveu, as mãos foram aparecendo em muitas ocasiões. Seja no momento em que decidi friccionar a pedra para fazer fogo, seja nas inscrições negativas (pinturas rupestres) nas paredes de cavernas e esculturas, despertando coragem, força, religiosidade e muitas outras expressões. As mãos existem em centenas de obras de arte ao longo de séculos, em pinturas, esculturas e rituais. Dessa forma, encarar esta cidade que me atrevo a investigar, envolta nas mãos, vejo que nossas ações em sua totalidade envolvem as mãos. Prestemos atenção: na infância descobrimos o mundo, curiosos para tocar as coisas, as mãos descobrem o mundo. Colocamos o dedo nas tomadas, levamos a mão para a boca, em um mover de curiosidade.

Logo, permiti-me através do caminhar tátil dobrar nas esquinas da cidade, espiar as casas, admirar o vento que balança os cabelos até o ponto em que eu esqueça do desenho comum das ruas, já fixado em minha cabeça. Afinal, Sobral é a cidade em que vivi duas décadas da minha

vida e, mesmo que a cidade esteja em constante reforma, alguns lugares repetem elementos viciados ao meu corpo. Para esquecê-los, ou melhor, para tocá-los através de novos ângulos, me perdi, esqueci as horas, frequentei lugares capturados pela câmera.

Nessas minhas caminhadas táteis olhei para muitos detalhes das ruas e, em uma delas, deparei-me com esquinas de bares. Notei que, em Sobral, muitas são as esquinas que se transformam em recanto de encontros, de beijos espumantes, de mãos que brindam, dentre eles: Fuscão preto, Bar do Lulu, Bar do Bambu, Groaíras, Inferninho e outras esquinas boêmias. Nesses lugares, observei que a decoração traz uma materialidade que se cruza com o meu interesse artístico. Notei que em alguns estabelecimentos as paredes atravessavam o tempo por meio de fotografias antigas, cheias de semblantes desconhecidos, capturados por algum fotógrafo, também desconhecido. Ao entrar em um dos estabelecimentos percebi uma panela sendo posta na rua. Era uma panela diferente, uma panela que não vai ao forno, nem é capaz de ser colocada sob as bocas de um fogão. A panela, conhecida por tacho, só se esquentava na brasa e no chão. Um homem com suas mãos agitava o alimento (torresmo) em movimento circular produzindo um cheiro tão próprio que aquela comida dominava toda a rua.

Uma refeição de memória do sincretismo confeccionada artesanalmente, por horas a agitar-se no calor do fogo. Neste simples deambular, reparei que as mãos produzem experiências olfativas que atravessam o tempo e a memória. Quantos não dobram as ruas e reconhecem aquela esquina não pela paisagem comum aos seus olhos, mas pelo cheiro que ela exala? Algumas rotas mesmo que já não desempenhem a prática de cozinhar no chão o torresmo, deixam uma marca no asfalto, consentem no imaginário experiências da vida de outra hora, que aconteceu ali. Alguns amantes da cidade de Sobral lamentam o desaparecimento gradual dessa prática, alguns se lastimam ao olhar para as ruas e encontrarem estabelecimentos que não dão à cidade diversidade, mas uma padronização. Para o filósofo David Le Breton “todos estes fluxos cheirosos traçam na cidade uma cartografia em movimento, com notas de cheiros poderosos, frágeis e efêmeros, ainda não inscritos em nenhum mapa geográfico” (2020, p. 15).

Figura 19 – Cheiro-mão-paladar



Fonte: acervo da autora

Esquina - O calor, o sabor e o tempo

As esquinas de tachos gordurosos mexidos por mãos que aprenderam a transformar a fome em boemia. Concretizam histórias de esquinas calorosas de risos, enérgicas do sol, do fogo, que esquentam cervejas bebidas em goles compassados em palavras, músicas, fotografias, risos, choro, brigas, separações, uniões e políticas. Torresmo, sabor de mãos que remexem uma culinária anterior ao tempo. Tempo que fez do paladar e das mãos memória de quem transformou a fome em ideia de sobrevivência, de quem reinventa o alimento e come, porque tem lembranças de uma vida inventora de outros temperos, que reencantam mundos.

Caminhei tocando espaços da cidade como quem ginga em uma pedagogia da rua, uma pedagogia de cruzos, de quem compreende a vida que acontece nos espaços que guardam memórias de dias festivos e de encantamento. Para Rufino (2019), a pedagogia das encruzilhadas consiste em um saber encarnado no corpo, em descobrir esquinas como essas que brotam bares, capazes de fazer convites para ocupá-las de outros modos, atravancar historicamente a cidade, sentindo o mundo não em um tom único, mas na profusão de corpos, de ideias, de danças, de gestos e de sorrisos. Para o autor:

A pedagogia das encruzas é parida no entre e se encanta no fundamento da casca de lima, é um efeito de cruzo que provoca deslocamento e possibilidades, respondendo eticamente àqueles que historicamente ocupam as margens e arrebatando aqueles que insistem em sentir o mundo por um único tom (RUFINO, 2019, p. 73).

Nesse sentido, compreendi que minha forma de composição escrita e artística é baseada na pedagogia das encruzilhadas, que traz como senso uma proposta epistemológica que

aponta para uma Sobral cheia de possibilidades, de travessias, de outros rastros e de transgressão urgente, para visualização de saberes que inventam mundos na dobra gestual da memória e do tempo. A proposta criativa que lanço adota não apenas uma estética, mas a vida. Como princípio, busquei a encruzilhada da ginga das mãos, que expande corpos em uma ética na luta descolonial. Minha arte é um emaranhado de rizomas, de políticas menores e de ações parecidas com frestas que cruzam com a vida das ruas e com o desejo pela liberdade.

Tentando visualizar de forma mais eficaz a encruzilhada, que também atravessa minha memória, acabei por lembrar da minha infância e adolescência, e dos folguedos que dançavam o bumba meu boi. A festa popular do boi continua acontecendo, mesmo em quantidade menor devido ao pouco incentivo de políticas públicas. Embora a Secretaria de Cultura promova pequenas ações, o crescimento da cidade, a influência do capitalismo e a globalização no novo padrão de consumo, vem mudando e apresentando uma perda gradativa dessa materialidade cultural. Porém, permaneço insistindo em falar de práticas dotadas de saberes populares.

A narrativa do boiadeiro ocorre em forma de cortejo nas ruas da cidade, desobedecendo as sinalizações, os carros, as ruas em traquinagens, estripulias e risos que desarranjam a seriedade da vida urbana. Essa festividade continua resistindo, sendo uma herança cultural passada por gerações e gerações. Como este folguedo tem relação com as mãos? A vagabundagem, a esculhambação, os indígenas, a história do boi e a cantiga geram um repertório de múltiplas textualidades incorporando outros sentidos, transformando a rua em derivação. Ainda ouço, mesmo que em menor número, as mãos batendo palmas de porta em porta, cantando a musicalidade antiga do folguedo, nos convidando para festejar na rua. Ouçamos um trecho: “ó de casa, ó de fora é Mãe Jerome quem tá aqui [...] passando pela rua põem a mão na fechadura¹¹.”

Este trecho traz uma metáfora simbólica ao visualizar as mãos dos indivíduos tocando campainhas, batendo palmas para que a população venha para a rua ver o bumba meu boi passar, dançar junto ao som da voz entoada por palmas, triângulos, sanfonas e dizeres, em oposição a uma cidade verticaliza, com moradias que distanciam o corpo das ruas por meio de policiamentos, cercas elétricas e condomínios fechados. À medida que fui me adentrando em Sobral me deixei ser guiada por mãos que produzem existência e como quem quer outro movimento, me fiz brincante.

¹¹ A música inicia aos 2: 37 min. Reisados Sobralense. Cantigas tradicionais do reisado sobralense. Youtube, 12 de jan.2021. Disponível em: [Cantigas Tradicionais do Reisado Sobralense - YouTube](#) Acessado em: 23 de Jan 2022

Em *Arruaças: uma Filosofia popular Brasil*, os filósofos educadores Luiz Rufino, Luiz Antônio Simas e Rafael Haddock-Lobo (2020), propõem uma compreensão dos movimentos da cultura popular como estratégia na integração da experiência prática filosófica no Brasil. A obra celebra a sabedoria popular e critica o modo como fazemos filosofia. Somos alertados que continuamos a produzir conhecimento ainda inspirados sobre o olhar europeu. Certa vez, o músico Caetano Veloso na canção *Língua*¹², nos disse que “está provado que só é possível filosofar em alemão”, uma suposta ironia acerca do modo como somos conduzidos a descredibilizar e deslegitimar o saber diaspórico. Ao conceberem o livro, os autores acreditaram que existe uma filosofia popular e brincante no Brasil, sendo ela todo encantamento, magia, encruzilhada e até pelintrações. Zé Pilintra é um indígena do Nordeste catimbozeiro, que se mudou para o Rio de Janeiro, onde usa linho, sapatos brancos e se tornou boêmio. Ele anda pelas ruas, cantando e rindo, desafiando os costumes do século XX e sua urbanização. Pilintração é experimentar as ruas em truques malandros. Segundo os autores, vivenciar uma cidade desse modo, é perceber que:

A cidade, como campo de batalha, mandiga, é encarnada pelas práticas; é fuzuê cotidiano, que explodem as infinitas possibilidades de invenção [...] assim, uma cidade sincopada, lambuzada no mel de dendê, vai se esparramando, no levantar de todo santo dia, entre marcações de buzinas e esporros. (SIMAS, RUFINO, HADDOCK-LOBO, 2020, p.30).

Os autores também se referem aos ensinamentos dos boiadeiros e os colocam não como um saber metodológico ou epistemológico, mas como grandes mestres do saber da ensinância do laço e do berrante. O ofício do boiadeiro lida com o corpo que escreve poesias, que dança cavalo-marinho. O bumba meu boi não laça apenas o animal, laça a alma, passa por secas, cheias, se enfeita de fitas, espelhos, ficando tão colorido ao ponto de dançar. Os autores dizem que “o boiadeiro é aquele que deve saber o tempo de cada coisa, de cada boi, de cada palavra” (2020, p. 20).

Portanto, estou fazendo uma brincadeira malandra nas ruas. Entendo a brincadeira como uma forma de pensar sobre um mundo descolonizado, porque quando nos tornamos brincantes desenvolvemos nossa imaginação, que é uma experiência importante para qualquer pessoa. Brincar é tornar-se artista, é potência coletiva. Na brincadeira questionamos, conhecemos pessoas, somos democráticos ao deixarmos o outro sugerir a próxima brincadeira, ao emprestarmos nossos brinquedos, ao ensinarmos o outro a brincar, perguntar questionar e

¹² VELOSO, Caetano. Língua. 13 de Agos. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tX7cqBreLUY>
Acesso: 02 de Nov. 2022

explorar. Se não brincarmos, adoeceremos, e adoeceremos o mundo que nos cerca. Então, eu ando pelos espaços urbanos batendo palmas ao som das músicas das cantigas populares, e assim me fiz Catirina¹³.

Avaliando as criações artísticas deste século, notei que está se ampliando o número de artistas que não aceitam mais relações pautadas ainda por práticas advindas da colonização, que seguem interferindo e controlando a criação artística, o corpo, a vida e o espaço público de uma cidade. No Brasil está despontando outros nomes e outros modos de pensar e fazer arte. Incluindo-me também nesta perspectiva de criação, entendo que estamos pautando nosso labor não apenas pela estética, mas pelo registro de uma época que nos atra(versa) e versa sobre nossa existência e sobre uma produção capaz de gerar debates e mudanças sociais. Os artistas de agora não se interessam por representar o belo, como convencionado na arte clássica e erudita, estamos nos firmando no campo político, ético e filosófico. Penetramos coletivos artísticos e sociais na tentativa de gerar uma mobilização social. Como forma de orientar minhas criações aqui, refiro-me a elas como estéticas de resistência, pois buscam promover reverberações não silenciosas, brincar com desvios, afastar-me dos encontros comuns.

Nesse sentido, a cartografia gestual que trouxe como minha sugestão criativa tem um interesse em enxergar a ocupação das ruas através de poéticas do cotidiano, e essa poética acontece transversalmente a relações de interação dos corpos nos espaços da cidade que foram historicamente negados. Meu processo ocorre a cada vez que me coloco nas ruas, onde sou capaz de sentar-me por horas nas praças buscando os instantes gestuais. Como uma artista a procura das mãos, contatei que as enxergo em muitos espaços, em objetos dispostos nas ruas, nas esquinas, em todos os lugares em que passo. Meu processo é um labirinto que se perde em gestos menores, em linhas que compõem Sobral, apresentando uma cidade como um fragmento amoroso com a vida.

Há algo não captável em cada parte dessa escrita, porque talvez haja algo de descontrole, de descaminho. Olhe para suas mãos agora, o que pode enxergar diante delas? Eu lhes digo que as minhas estão segurando neste instante um guarda-sol, e mediante essa ação consigo expandir a imagem. Será que consigo cobrir o sol? É uma poesia avessa, meu processo é baseado em metáforas. Vamos praticar? Que metáfora o gesto de tuas mãos pode ter na cidade em que vive? Bem, essa cartografia de gestos talvez seja um ensaio para tocar nomais profundo das ruas.

¹³ É um personagem tradicional do boi em Sobral, que também pode ser conhecida por Donona.

3.2. Entre os dedos e a palha

“A civilização europeia na certa esculhamba a inteireza do nosso caráter.” (ANDRADE, 2019, p. 94).

Figura 20 – Da palha para o chapéu



Fonte: Acervo Alceu Maynard Araújo, Sobral 1964

Esquina – Fotografias em movimento

Não olho para a imagem congelada, escavo as imagens, percebo o número 500 em um dos sacos. Materializo as 500 cabeças cobertas pela palha, cabeças ambulantes das ruas, casas artesãs, cabeças cuidadosas do sol. Ao canto uma bicicleta, guidão alto, de quem sai de casa para a rua em pedaladas, rodas de bicicleta que afagam as ruas. Quanto custa um chapéu? Custa todas as lembranças e conversas nas esquinas. Quais são as conversas? Paixão, solidão, jogo do bicho, depois da missa vou no terreiro. Um mapa pode ser desenhado no movimento de uma mão cruzando a rua. A curva da palha é uma esquina.

A nossa Constituição Federal, de 1988, em seu artigo 206º, diz que “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. Além disso, os incisos deixam claro que o Estado é responsável por proteger as manifestações populares, indígenas, afrodescendentes e demais grupos sociais que compõem o Brasil, garantindo seu direito à memória e à identidade. No entanto, as dinâmicas que orientam a preservação patrimonial são classicamente conservadas mediante um critério de importância para uma sociedade. Essa forma de preservação da

memória, por vezes, deixa algo de fora.

O campo da preservação cultural e patrimonial está em constante debate e disputa política. Os debates descoloniais a princípio pautaram o interesse em expor a exploração que povos sofreram e a herança de dominação que interfere ainda hoje em nossos comportamentos. Já em um segundo momento a descolonialidade está mais ligada a apresentar saberes e criações de grupos subalternizados.

Sobral, até a metade do Século XX, ficou conhecida como capital mundial do chapéu de palha. O que pode contar a produção do artesanato sobre suas tantas mãos e sobre as cidades que a compõem? É evidente que as mãos estão diretamente presentes nessa prática, através da movimentação do traçado, da colheita da palha, até da venda do produto. A palha usada nessas confecções deriva da carnaúba, árvore típica da caatinga. Atualmente, encontramos essa prática e essa árvore em menor proporção, a cidade já não se relaciona com o artesanato da mesma forma. Os poucos artesãos realizam a atividade por gostar e não mais para venda, pois foi um produto que se perdeu com a chegada da industrialização, fazendo com que a produção artesanal não gerasse renda e, conseqüentemente, houvesse o abandono da prática. Com a modernização da cidade, a cultura do artesanato começou a ser substituída por produtos industrializados, e a falta de matéria-prima reduziu a confecção e o interesse no artesanato.

Qual a importância dessa prática para Sobral? Sabendo que os moradores da cidade costumam adotar signos, histórias e acontecimentos que os fazem reconhecer o espaço coletivo das ruas, retorno com a preocupação com os nomes atribuídos a elas. A exemplo dessa relação da sociedade de atribuir nomes às ruas de acordo com os acontecimentos vivenciados nelas, até pouco tempo, a Rua da Palha era conhecida por esse nome devido às mulheres que faziam chapéus de palha sentadas nas portas de suas casas conversando. Agora, sem nenhum chapéu e nenhuma palha, é conhecida por Rua 23 de Setembro, de acordo com a Lei N° 520, sancionada pela Câmara dos Vereadores, estabelecida em 2004. Não consegui encontrar o motivo da rua receber essa data como seu nome. Eu fico tentando retornar a imagem da rua em minha cabeça e além da imagem, as milhares de histórias tecidas enquanto os chapéus eram trançados pelas mãos das moradoras.

A atividade da confecção do chapéu de palha é genuinamente feminina e ao ser excluída das ruas de Sobral, me levou a retornar aos pensamentos da pesquisadora Silvia Cusicanqui, que embora não seja considerada uma escritora feminista, debate a condição das mulheres indígenas. A autora dialoga sobre a violência colonial na obra *Violencias (re)encubiertas en Bolivia* (2010), dedicando-se a refletir sobre a criação do gênero em nossa

sociedade mediante o patriarcalismo. Em uma reflexão sobre os direitos das mulheres indígenas e bolivianas, nos diz que há uma “necessidade de um esforço simultâneo de descolonização cultural e de gênero” (2010, p. 131). Para a autora, a masculinidade também limita territórios e os configura em “logocentrismo machista que desenha mapas e estabelece pertencimentos” (2010, p. 72). Desta forma, o apagamento das mulheres na prática da confecção dos chapéus de palha, e as conseqüentes retiradas da autonomia financeira, denunciam uma desigualdade e esquecimento de gênero.

A cidade parece me ofertar encontros, descendo as ruas do centro avistei chapéus de palha empilhados em um armazém no centro da cidade chamado *Chapéus Albuquerque's*. O dono do armazém disse que estava aberto há trinta anos, mas percebi que não havia placa na frente, a porta estava entreaberta e, da calçada oposta, podia visualizar os chapéus. Senhor Albuquerque disse que era uma pena que hoje as pessoas tenham vergonha de andar na rua usando chapéus, que costumavam estar na moda na cidade. Ele disse que suas vendas eram todas para fora e que não tinha quase nada em demanda que ficasse na cidade e, em tom de brincadeira, falou: “chapéu de palha é só na praia, aqui não tem mar”. Não ter mar não era o problema, pois tínhamos o saudável Rio Acaraú, que proporcionou em suas margens o plantio e colheita da carnaúba. Além do chapéu, a palha da árvore auxiliava na criação de utensílios como rasteiras, teto das casas, urus e bolsas. Ligeiramente me perguntei se a vergonha é do chapéu, ou de sua imagem remeter a povos originários.

A partir da palha podemos refletir sobre como se deu a ocupação do território do município. Encontrei, através do relato de padres e memorialistas, que a colonização trouxe homens brancos para a cidade que não estavam acostumados com o sol e com o clima da região e adotaram também para a construção do teto de suas casas a palha da carnaúba, que tornava a casa mais arejada. Aos poucos os colonizadores descobriam a prática do artesanato com a palha e se favoreciam dela por meio da venda dos artigos feitos a partir dela e da mão de obra. Esses grupos causaram disputas e conflitos por terras ao longo do rio Acaraú. Os colonos interessados na pecuária disseram que as carnaúbas atrapalhavam o desenvolvimento econômico, e as árvores foram gradualmente retiradas, as margens do rio foram se transformando em currais.

Sobral é uma cidade que se originou com os indígenas, que usavam a palha para muitos fins, uma prática que podemos dizer que é ancestral. O que a configura dessa forma é sua capacidade de ser aprendida oralmente, passada de geração em geração, trazendo-lhe um saber que, embora em menor proporção, perdura até hoje. Ao relacionar as artes artesanais à cidade e à cultura de um povo, compreendo que quando criamos algo com nossas próprias mãos, de alguma forma, nos conectamos com o tempo através do objeto, e a partir dele contamos um

pouco sobre a cidade e sobre nós.

Com a produção cultural nativa sob o controle da igreja e dos colonizadores, esses povos passaram a adotar costumes estrangeiros. O chapéu foi ganhando novos *designs* e passou a ser um produto do sincretismo. Quijano (2005) nos diz que o eurocentrismo também está presente no pensamento estético, através do qual se tenta “educar” de forma hegemônica um povo, limitando as diferenças criativas e imagéticas na arte. Nesse sentido, o que nos diz a estética do artesanato? Bem, a princípio nos conta sobre um resgate cultural. Muitos artesãos e artesãs de Sobral sobreviveram trabalhando para comerciantes, atualmente permanecem confeccionando artigos de palha, no entanto não mais por sobrevivência, mas por gostar.

Comprei um chapéu do Senhor Albuquerque, coloquei na cabeça, desci a rua e as pessoas me olhavam de um jeito engraçado, como se eu não fosse da cidade. Vendo o movimento dos carros e das pessoas, compreendo que o artesanato é o oposto ao tempo da pressa do capitalismo e da produção mecânica. Visitei algumas mulheres que ainda faziam chapéus de palha, e foi com elas que aprendi sobre o tempo. Segundo Dona Berta (nome inventado porque ela não queria ser reconhecida), é preciso esperar o momento certo para retirar as folhas da planta, colocá-las ao sol para secar por quatro dias, limpar a palha, e só então você pode começar a trançar o chapéu, que também não é feito apressadamente, mas conversando, fazendo pausas, olhando o movimento das pessoas, sentada na porta de casa.

A prática de tecer as palhas está eticamente ligada à diferença, é conhecimento epistêmico que se desenvolve olhando para a natureza, sem interesse em destruí-la. O artesanato do chapéu de palha é uma arte cujo modo de fazer é atravessado pela memória, como um trajeto plural, de expressão e conhecimento sensíveis, que não reproduzem colonialidade, mas implicam na diferença do pensar, é estado de poesia¹⁴ lição permanente para nós, enriquecimento de simplicidade, de direito à cidade, de ser mulher e direito da lição permanente para nós, enriquecimento de simplicidade, de direito à cidade, de ser mulher e direito da própria natureza. É não estar sedento por lucro, não apressar o tempo, porque todos nós somos pele da Terra.

¹⁴ CÉSAR, Chico. Estado de Poesia. Youtube. 17 de Agos. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y38sxf9aJcs>, Acesso : 22 de Junh 2020

Figura 21 – Mãos trançando o chapéu, 2021



Fonte: acervo da autora

Figura 22 - Captação de vídeo da artesã trançando chapéu de palha, 2021



Fonte: <https://youtu.be/14quieZ6azo>

A cidade esqueceu-se da palha, das mulheres, derrubou carnaúbas, asfaltou ruas, abriu avenidas e concretou seu rio. Contudo, é na repetição do ensinamento gestual do artesanato que a memória da permanência se estende pela cidade. Repetir, repetir até não esquecer. Seria a repetição do trançado da palha uma sensação? Todas as peças artesanais são

únicas porque não se replicam fielmente, mesmo que os gestos pareçam iguais. As mãos dos artesãos repetem a mesma ação até que faça a diferença.

Qual é o efeito dos movimentos das mãos ao fazer chapéus? Talvez lidar com outro instante. Sua dimensão do tempo está em movimento, seu caminho é trançado entre escolher o tipo de trança, tomar café, ouvir crianças e vizinhos conversando, sentar na soleira da porta, perceber que escolheu o ponto errado e o desfazer, ou continuar tentando melhorar com seus erros. A confecção dos chapéus também é um retorno para si, existem momentos de silêncio em que se observa apenas as mãos. Certa vez, Deleuze falou sobre a repetição nos órgãos do corpo e nos disse que “repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima.” (2006, p. 11).

A partir dessa reflexão, lembrei do trabalho da artista, bacharelada em desenho e professora Raquel Versieux, através do seu trabalho *Saudade e o que é possível fazer com as mãos* (2016), exposto na galeria Athena de Arte contemporânea e indicada ao do Prêmio Pipa, em 2018. Seu trabalho consiste em uma instalação composta por duzentos objetos divididos em: cerâmicas ocupando o chão, fotografias e vídeos. A artista desenvolve seu trabalho a partir da sua experiência na região do Cariri, no Ceará. Versieux nos transporta para uma ancestralidade indígena do tempo em que o barro era o principal elemento para criação de panelas, potes de água e outros objetos. Ao locar no Museu blocos de barro em quengas de coco, a artista nos direciona a refletirmos sobre a criação artesanal do Estado do Ceará, sua relação com a natureza-corpo que se encontra em disputa com a utilização do plástico, a poluição dos rios e os longos períodos de seca devido ao aquecimento global. Seu trabalho criativo traz uma estética que associa imagem, natureza, corpo e cultura popular.

Figura 23 - *Coco loco*, de Raquel Versieux, 2016



Fonte: <https://raphaelfonseca.net/Saudade-e-o-que-e-possivel-fazer-com-as-maos>

Em um possível debate, a artista provoca questões relacionadas com o ser humano e com aquilo que se pode aprender com a natureza. Em um convite à percepção, a artista propõe que a saudade seja vista como uma coleção de pedaços, de fragmentos do cotidiano através do tempo. Versieux observa a região em que mora, a tradição da cerâmica e a paisagem local em uma proposta de arte geológica que atravessa o tempo. A artista vai ao encontro da arte com a terra, construindo uma narrativa que une história e paisagem.

Desse modo, a artista despertou em mim a sensação da saudade de cruzar as ruas e encontrar artesãos e artesãs, além de estimular o interesse pela cultura popular. O trançar da palha parece uma dança feita por meio da gestualidade das mãos ao se movimentarem de um lado para o outro, cruzando e tramando desenhos criativos. Como dito, a artesanaria da palha tem movimentos repetidos, mas, ao pensar nessas gestualidades como uma dança, acredito não na reprodução, mas na produção de singularidades. Vejo dança no instante em que as mãos seguem um ritmo, e repetem até fazer outra coisa. A dança, de um modo geral, costuma estar associada esteve associada à repetição para o aperfeiçoamento. Se olharmos para danças mais regionais e tradicionais, como o toré e as cirandas, veremos que a repetição funciona não como o desejo de mudar aquilo que está sendo feito, mas de mudar algo em nós. Da palha trançada se faz uma dança, cria-se um sistema de significados particulares em que podemos observar a terra, a cidade e o outro.

Como não esquecer as mãos que trançam a palha? Tentando não esquecer e objetivando gerar um lembrete na população, adquirei através do Senhor Albuquerque cento e vinte chapéus de palha, e desenvolvi minha segunda ação, a qual chamo de *MADE IN SOBRAL*, realizada em dois pontos da cidade. O primeiro, o Becco do Cotovelo, local de encontro político da cidade e que nos anos de alta demanda econômica pelo chapéu era exatamente por lá que era feita a venda. Os comerciantes estendiam seus produtos no chão, ficavam de prosa com os passantes, preenchendo este lugar de memórias. O segundo espaço foi no Mercado Central, essa escolha se deu devido à alta movimentação que existe no local, mesmo que estejamos em uma pandemia. Com o afrouxamento das medidas sanitárias o movimento deste lugar, embora reduzido, foi possível ver transeuntes fazendo suas compras de frutas, feijão, legumes e, conseqüentemente, curiosos com a instalação, alguns chegaram até mim e perguntaram se era para vender. Outros diziam: “ah, antigamente eu fazia”, ou “de vez em quando eu faço para passar o estresse”.

A proposta surgiu em meio a procura por signos que envolvessem as mãos. Caminhando nas ruas descobri uma Sobral cheia de cultura popular e, em uma das minhas investigações, cruzei com a palha da carnaúba. Para o historiador local Raimundo Nonato de Souza, a história de Sobral é “tão bela, sensível e peculiar, quanto o artesanato contado através da trajetória da utilização da palha de carnaúba, demonstrando a riqueza do saber ancestral, transformando em elementos definidos da cultura de um povo” (2015, p.2).

Figura 24 – Intervenção urbana, *MADE IN SOBRAL*, Becco do Cotovelo, 2021



Fonte: acervo da autora

Figura 25 – Intervenção urbana, *MADE IN SOBRAL*, Mercado Central, 2021



Fonte: acervo da autora

Figura 26 - Morador local com um dos chapéus na rua



Fonte: acervo da autora

Este trabalho fez com que eu me debruçasse não em uma estética, mas em uma criação capaz de promover reverberações, e conseguir me adentrar nas ruas e gerar uma comunicação com os moradores da cidade. Felizmente, mesmo na pandemia, consegui me comunicar com algumas pessoas, outras ficaram olhando de longe, curiosos em saber o que

estava acontecendo. Sendo a intervenção urbana uma ação em um espaço público, muitas vezes com o intuito de modificar algo, de fazer uma crítica, ou chamar atenção para alguma particularidade, noto que essa alteração visual, mesmo que temporária, promove reflexões no cotidiano da população, além de transmitir um sentimento de desverticalização das hierarquias presentes nas ruas. Ao colocar no asfalto meus materiais e descaracterizar momentaneamente a circulação dos moradores nesse lugar, estou propondo reverter o movimento comum e, com a materialidade do chapéu de palha, acessar a memória de um tempo.

Pensar em cidades e no artesanato me colocou em uma rede de interesses que me expôs a outras práticas artesanais além da palha de carnaúba. Justifico essa ação como um movimento artístico descolonial na medida em que retomar a uma prática aprendida através da oralidade, transmitida de geração em geração, nos presenteia com um rico legado cultural. Observei que o artesanato não é apenas uma estética, mas nos lembra da tradição e do passado que fora apagado com o sistema capitalista. Essa ação também colabora com a compreensão que o modelo “conquistar e conquistado” continua atuando nas territorialidades, basta visualizar o apagamento em massa da prática das culturas locais. Desta forma, vejo que é necessário estarmos atentos a hierarquias, precisamos superar a colonialidade e escutar as minorias invisibilizadas não apenas do olhar da macropolítica, mas no campo *menor*, no alicerce da cultura.

Portanto, visualizo essa prática de resgatar a feitura do chapéu como um processo histórico e um processo artístico capaz de alertar acerca da urgência em discutirmos o presente e retornarmos ao passado para que nossas estruturas de formulação de pensamento social, político e ético possam refletir sobre uma possível sociedade mais justa e menos hegemônica.

4. O RIO POR DETRÁS DAS CASAS

Figura 27 - O tocar do rio



Fonte: <http://acarauprerecordar.blogspot.com/2011/01/rio-acarau-o-gigante.html>

Esquina - O primeiro morador da cidade

Há um rio na cidade. Observo o fluxo de sua água enquanto cai pelas comportas. Procuro por suas mãos, pois havia escutado de alguém algo como: "braço do rio". Logo, pergunto: é chamado assim em razão de termos arrancado suas mãos, junto com as matas ciliares? Na quietude da correnteza do rio sento-me em uma de suas margens e, como se ouvisse uma fala vindo de dentro do rio, percebo os peixes como se estivessem engasgados, a buscarem oxigênio na superfície. Foi quando pensei: "como a água do rio pode sufocar um peixe? Talvez não saibamos ouvir a natureza. Ao ver os corpos inquietos dos peixes, as Gigogas aquáticas me avisam que eu não posso acariciar as águas do rio com minhas mãos. Elas me mostram esgotos domésticos e outras sujeiras. O rio é uma das únicas imagens da cidade que ainda lembra de uma memória de abundância, pois atravessa a vida de todos os que participam da cidade. O rio já não é mais potável, nem alimenta os pratos e não celebra mergulhos. No entanto, ele permanece cheio de lembranças. O rio é demarcação de encruzilhada dos bairros, das ruas, da vida. Animais, mosquitos, festas, vacas, futebol, cheias, afogamentos, pular da ponte, bonito para chover, bar do Pintinho, sexo, cacimbas, água subindo parecendo que ia virar mar, medo da travessia, canoa deslizando sem pressa no tempo. A cidade não dá as costas para o rio. As casas abrem portas nos fundos, transformando a areia em um grande quintal. Corpos abissais, corpos fluviais, corpos anfíbios. O rio é mais velho que o próprio tempo e eu insisto em que suas águas não sejam esquecidas. Qual deve ser o destino do rio?

A partir de todos os meus apertos de mãos com Sobral e de mim como artista nativa, pergunto-me: como o meu trabalho criativo visualiza a arte de forma que possa criar pequenas reflexões sobre o comportamento da cidade e de seus habitantes, ao ponto de repensarmos o modo com que cuidamos de nós e também do meio ambiente? Após ficarmos durante meses em isolamento corporal das ruas e dos transeuntes, por conta da pandemia de COVID-19, a noção do quanto somos frágeis ficou mais evidente, pois não estamos acima da natureza. Desse modo, ao me apegar ao sensível e à percepção da vida que acontece no agora, como posso expandir essa sensibilidade perceptiva para o cuidado com o meio ambiente?

Ao olhar os mapas da cidade e recordar dos trechos os quais toquei durante minhas caminhadas táteis, noto que Sobral nasceu a partir da água do Rio Acaraú, e nós, os sobralenses, também. A água é demarcação da vida correndo na cidade. A partir dela veio a nossa sobrevivência, pois ela carrega uma dinâmica viva entre aqueles que estão à margem, como: trabalhadores, LGBTQIAP+, PDC'S, lavadeiras de roupas, ribeirinhos, ciganos, passantes que procuram as águas do rio para plantar, colher, esconder os seus segredos entre as pedras, entre as canoas, entre as cheias e as secas. O rio reflete a cidade em seu espelho d'água, através de uma imagem embaçada que evidencia a ideia de apropriação da natureza.

A cidade é o rio juntamente conosco, com sua correnteza que gera a proeza de saberes, produzindo uma multiplicidade de sentidos que transmitem e carregam memórias. Dessa forma, lembro-me da liderança indígena Ailton Krenak (2019), que nos alerta da urgência do cuidado com a Terra. O autor nos apresenta o modo como o homem que vive na lógica da branquitude e dos preceitos colonizadores não compreende a natureza e a coloca externa de si, quando na verdade fazemos parte dela e sem ela todos nós morreríamos. Com uma escrita bastante lúcida e objetiva, em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) Krenak tece uma reflexão sobre novos debates acerca da degradação da natureza, discutindo como o capitalismo se apropria de agendas ambientais, reforçando a separação do homem em relação ao meio ambiente. Para o autor:

Fomos embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (KRENAK, 2019, p. 16-17).

Com um odor forte devido às bocas de esgotos que vomitam diariamente nossas sujidades, a cor do Rio Acaraú mudou, nossos mergulhos foram interrompidos, suas águas não tocam mais em nossos corpos, sua areia branca foi substituída por um longo trecho de concreto,

que impede o plantio, a colheita, o futebol, a pescaria e as danças na beira d'água. Se o rio desaparecer, como nós sobralenses iremos contar quem somos? Se o rio morrer, uma parte de nós também morrerá. O Rio Acaraú nos conecta com a vida e nos aponta uma direção. O rio não para, corre para o mar. Sem ele, nossas histórias possivelmente se reduzirão e, caso seja completamente contaminado, como nos purificaremos? Como lavaremos as nossas dores e alegrias? Ao sentar-me nessa extensa calçada, percebi que meus pés não se aproximam da água, muito menos minhas mãos. Mesmo que eu as estique, não consigo alcançar uma gota d'água sequer. Sobral e seus projetos de urbanização nos arrancaram da natureza e sucumbiram o direito do rio de ter uma vida, mesmo que ele seja fundamental para a história da cidade, socialmente e ambientalmente, pois é um espaço físico simbólico.

É preciso estarmos atentos, pois sem a natureza deixaremos de sonhar, de sermos coletivos, de compartilharmos narrativas populares, já que uma vida produzida através da massificação, da homogeneização das ideias e dos corpos promove um esquecimento daquilo que somos. Corre entre os dedos da cidade e dos sobralenses um legado ancestral de povos de diversas etnias indígenas, como Areriús, Jaibaras e Tapuias, que por ali na beira do rio viveram, cuidaram das águas e com o processo de colonização fugiram para a Serra da Meruoca, para não serem escravizados, mas nos deixaram saberes que reverterem a lógica dessa vida que traçamos em Sobral. Esses povos cuidaram do rio na medida que não sucatearam seu corpo. Plantaram, dançaram e colheram o que aquele espaço da cidade os presenteou.

A luta indígena no Ceará é historicamente marcada por violentas perseguições do homem branco colonizador. Esses povos compreendiam o território com o olhar do cuidado e o rio não era pura e simplesmente água corrente, mas ser natural e sobrenatural, carregando deuses e espíritos. Os elementos naturais, para eles, remetem a uma cosmologia, que nos conduz a outro modo de vida. Portanto, é necessário que escutemos os povos ancestrais, pois estes evocam o respeito. É importante praticarmos novamente a escuta, os saberes e suas ciências, que foram usurpadas da história. Para Krenak (2019), é urgente pensarmos em planos para nossas vidas. Ele nos diz que precisamos ouvir nossa experiência transcendente com o mundo a partir de outras cosmologias. O autor nos alerta que essa nossa ideia de civilização à custa do sangue dos povos originários ainda vai nos matar. Segundo ele, é preciso “um outro lugar que a gente possa habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado (...), mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada” (2019, p. 65).

Para cuidar das águas é necessário tocá-las e também escutar os poucos ribeirinhos que ainda permanecem aos arredores do rio, afinal, são um tipo de parente próximo das

águas. Observo essa relação entre a memória e o rio, que correm igualmente, e entendo que a parte da cidade onde se encontra o Acaraú é responsável por um recorte na história, pois contém relances que aconteceram e que continuam transcorrendo no cotidiano da cidade. Algumas vezes, as narrativas dos ribeirinhos e das águas aparentam estar escondidas por detrás das casas, da praça onde se localiza o pelourinho, do calçadão de concreto, do *shopping center* e, agora, das suas três pontes feitas dentro da água. Com a chegada dos europeus e com o processo de colonização e modernização da cidade ao redor da água, o rio passou a sofrer impactos hidrológicos e ambientais. Vejamos as imagens e sua mudança ao longo dos anos.

Figura 28 - Vista de Sobral a partir do Rio Acaraú, 1950



Fonte: Arquivos do Instituto Histórico Cearense

Figura 29 – Vista do calçadão de concreto no rio – anos 200



Fonte: <https://mapio.net/pic/p-4269721/>

O modo de vida capitalista e o colonialismo, ao entrarem em todas as nossas relações, mostram que são os grandes responsáveis por gerenciar estímulos que nos mantêm reféns de uma concepção de qualidade de vida que, para ser alcançada, necessita explorar a natureza até o ponto de degradá-la completamente. Nesse sentido, o neoliberalismo, como uma doutrina econômica fundamentada pelo capitalismo, consiste em um sistema de controle, que nos transforma socialmente, economicamente e politicamente por meio de uma ideologia que modula nossos sentimentos com extrema agressividade, nos deixando prisioneiros de estruturas e nos limitando a não acreditar em uma possível saída para problemas locais e globais.

Desde 1970, as condições de vida e o acúmulo de riqueza dos seres humanos no mundo aumentaram, porém, devido à alta exploração dos recursos naturais, essa expansão colocou o meio ambiente em risco e, conseqüentemente, a nós também. O acúmulo de riqueza não foi distribuído de modo igualitário, ficando concentrado nas mãos de pequenos grupos e em poucos países considerados “desenvolvidos”. Se analisarmos a fonte da riqueza desses países veremos um passado de usurpação de territórios, guerras e genocídios. Os estudos e análises científicas do mundo mediante a ótica neoliberal não partem da constatação coletiva, mas da individual, o que deslegitima experiências coletivas de uma sociedade e, de certa forma, não serve para uma análise mais profunda, a fim de que sejam sanados problemas como a fome, a violência de gênero, a exploração da natureza e outros debates trazidos por sociólogos, historiadores, economistas e movimentos sociais ao redor do mundo.

Segundo o historiador Perry Anderson (1995), o modelo neoliberal partiu do liberalismo clássico, como uma reivindicação a intervenções Estatais e ao bem-estar social keynesiano. Esse pensamento parte do texto *O Caminho da Servidão*, de Friedrich Hayek, escrito por volta dos séculos XVII e XVIII, com o objetivo de se opor ao Partido dos Trabalhadores Inglês. De forma egoísta assume a exploração da vida de todas as minorias, pois esse modelo de pensamento econômico atropelou políticas públicas e todas as lutas por direitos sociais, em razão de acreditar que essas se tratavam de coletivismo. Vale ressaltar que o entendimento de coletivismo pelo liberalismo parte da recusa do desejo de uma sociedade justa, na qual seus membros se beneficiariam como um todo daquilo que ela produz. No entanto, ao comparar o neoliberalismo ao pensamento cosmológico de povos originários, que reconhecem o compartilhamento do planeta como um todo, que todas as nossas ações implicam em algum impacto, seja social ou ambiental, reconheço que não existe pensamento político-social individual e que as ciências devem ser desenvolvidas com o olhar consciente para as diferenças, sempre pensando os problemas globais do ponto de vista do compartilhamento coletivo das territorialidades.

Neste sentido, o que chamamos hoje de neoliberalismo é diferente das ideias que conduziram o liberalismo clássico. É mais brutal, porque os defensores dessa linha de atuação política e econômica defendem que o Estado não é responsável por garantir direitos universais, como: saúde, moradia, educação, segurança e preservação ambiental, pois assumem que essas necessidades fazem parte do mercado, portanto são mais um produto de geração de lucro.

Com a generalização da crise sociopolítica e ambiental, cria-se um déficit na construção de um lugar social e ecologicamente mais justo. Com a retomada da extrema direita no Brasil e a ascensão do pensamento reacionário, autoritário e neofascista promovido pelo chefe de Estado eleito em 2018, adotou-se uma política de perseguição à cultura, à educação, às minorias e à natureza. Em seu governo adotou como *slogan* a frase “Deus, Pátria e Família¹⁵”, que também fora usada pelo ditador italiano Benito Mussolini, que esteve no poder por volta de 1925 a 1943, quando matou e perseguiu diversas pessoas que faziam oposição ao seu pensamento. No governo bolsonarista acelerou-se a degradação ambiental, pois as fiscalizações do cuidado ambiental foram reduzidas, houve um aumento na implementação de legislações que favorecem a mineração predatória, a poluição dos rios, a perseguição de povos originários, as queimadas, a venda de madeira ilegal e estimulou-se ainda mais o consumo individual.

Essa retomada ao poder e ao pensamento neofascista aconteceu em muitos eixos do planeta, sempre com uma história de ascensão travada por golpes contra a democracia, como exemplo: no Haiti em 2004, seu presidente eleito democraticamente, Jen-Bertrand Aristide, foi exonerado pelo exército norte-americano. Em 2009, Manuel Zelaya enfrenta um golpe em Honduras. Em 2012, Fernando Lugo é destituído no Paraguai. Em 2016, a presidenta do Brasil Dilma Rousseff sofre um *impeachment*, acusada de “pedaladas fiscais”, seguida de Evo Morales, retirado do poder por um golpe civil-militar e, impossibilitado de retornar para a Bolívia, tornando-se um exilado.

Enquanto a macropolítica segue seu curso neoliberal, a destruição ambiental do planeta cresce. Como exemplo: apenas na região do Amazonas, em 2022, é registrado um aumento no desmatamento de 54% quando comparado com o ano de 2021, sendo o maior dos últimos quinze anos. Trata-se de aproximadamente uma área de 1.197 km² de destruição, segundo os Dados do Sistema de Alerta de Desmatamento (SAD) do Instituto do Homem e Meio Ambiente da Amazônia (IMAZON). Vale salientar o aumento no número de pessoas que

¹⁵ DIAS, G. Deus, Pátria, Família: de onde veio o lema fascista usado por Bolsonaro? UOL eleições. 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/eleicoes/2022/08/29/deus-patria-familia-lema-de-bolsonaro-tem-origem-fascista-entenda.htm> Acesso: 25 de Nov. 2022

vivem na extrema pobreza, apenas na América Latina são oitenta e seis milhões, segundo dados de 2021 da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL), através do relatório anual Panorama Social da América Latina. Essa comissão julga que tivemos um retrocesso após os últimos governos assumirem o controle, entre os anos de 2017 e 2020.

Todos esses acontecimentos políticos acentuaram problemas de insegurança socioeconômica, medos, perseguições sócio-históricas, negligências com a pandemia de COVID-19 e a acentuação de uma crise no modo como nos relacionamos com o mundo. Outro fator importante foi a forte presença do negacionismo, termo surgido no período do nazismo, que servia para se referir a pessoas que negavam a existência do extermínio em massa de judeus e outras minorias. O conceito foi cunhado pelo historiador francês Henry Rousso, no livro *La syndrome de Vichy* (1990). Este termo retorna em 2019 em meio a uma onda política mundialmente fortalecida por gestos antidemocráticos e que ameaçam o compartilhamento de uma vida democrática, acentuando novas perseguições e uma recusa em acreditar que os problemas ambientais são graves.

Nesse sentido, sabendo que grupos de extrema-direita reproduzem práticas neoliberais no mundo, vemos a formação de grupos extremistas e negacionistas e suas interferências na política. Temos como exemplo as agendas governamentais do Brasil, que realocam o Estado, bloqueando-o de funções que garantem assistência básica e qualidade de vida. A retomada de pensamentos antidemocráticos sempre ocorre em momentos de crise global e a pandemia acelerou esse cenário através de incertezas, favorecendo a legitimação desses discursos pautados por pensamentos e interesses egocêntricos.

Logo, percebo que algumas culturas humanas, em especial as fortalecidas pelo capitalismo, têm como matriz uma visão de separação entre humanos e o mundo natural, o que implica em um não reconhecimento cosmológico do mundo. Se olharmos para nós mesmos, veremos que intimamente fazemos parte da natureza. Dessa forma, ao refletir sobre a relação do Rio Acaraú com os sobralenses, lembro do antropólogo e uma das maiores referências do pensamento contemporâneo, Eduardo Viveiros de Castro, e da professora, pós-doutora em filosofia, Déborah Danowski, em específico o livro *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os afins* (2014), que investiga uma antropologia envolta em saberes e pensamentos indígenas e suas dimensões sociológicas e cosmológicas. Os autores ao pensarem na destruição que causamos a nós mesmos, dizem que:

Se as coisas continuarem no rumo em que estão, a narrativa mais verossímil nos diz que viveremos todos, efetivamente, ou os poucos que restarem, cada vez pior [...] onde o espaço e o tempo começam a apodrecer e a se desintegrar, onde as ações se interrompem a meio e tomam cursos incompreensíveis, onde os efeitos antecedem

erraticamente as causas, as alucinações se materializam em ontologias contraditórias, a vida e a morte se tornam tecnologicamente indiscerníveis; onde misteriosos Messias hiper capitalistas administram religiões mediáticas as massas hipnotizadas (devidamente dopadas por aparelhos de ajustamento de humor); e onde tentar manter a lucidez no meio de uma entropia que corrói a própria escritura, enlouquecendo a lógica. (VIVEIROS DE CASTRO; DANOWSKI, 2014, p. 31)

Os autores evidenciam o quanto nós, humanos que vivemos sob a égide do capitalismo, consumimos a Terra vorazmente. Consequentemente, nossa presença no planeta começara a ser expulsa por meio de todas as catástrofes “naturais” que têm ocorrido. O ser humano da branquitude é o gatilho destruidor e devastador de toda forma de vida. Nós, aos poucos, fomos criando categorizações e separando as formas de vida em espécies, fomos aceitando uma condição de existência repartida entre civilidade e não civilidade, entre natureza e não natureza.

A natureza nos alerta que está em crise por meio de longos períodos de secas, tsunamis, chuvas intensas, aumento da temperatura do planeta, deslizamentos e outras catástrofes. Todos esses acontecimentos deixam claro que o sistema neoliberal, como condutor das nossas relações com o planeta, não funciona. Não vivemos isolados, mas em um planeta coletivo, que também pertence à fauna, à flora, aos rios e mares. Portanto, é preciso estarmos conscientes que sem a natureza não existe lucro, muito menos vida.

Esse período de observação do nosso impacto no mundo natural é conhecido como Antropoceno, e apresenta as seguintes implicações: o estudo e a percepção de uma mudança ambiental global em um curto período de tempo, mas que equivale ao que parece ser outra época geológica. Contudo, o estudo do Antropoceno também parte da lógica capitalista, que nos separa da natureza, quando na verdade nós temos que parar de degradá-la, pois fazemos parte dela. Como diz Krenak, ela é a nossa Mãe Gaia, ou ainda, “quem já ouvia a voz das montanhas, dos rios e das florestas não precisa de uma teoria sobre isso: toda teoria é um esforço de explicar para cabeças-duras a realidade que eles não enxergam” (2020, p. 12). O modo de vida que encaramos hoje nos faz repetir um padrão ganancioso e nos cega a ponto de não enxergarmos pequenas rachaduras capazes de nos permitir sonhar e viver uma nova vida. Para Krenak, “o nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno – a marca mais profunda do ‘antropo-cego’” (2019, p. 28).

Para contextualizar a ética da natureza, o termo "direitos naturais" é utilizado pela primeira vez nos Estados Unidos, com a publicação do livro *"The Rights of nature: A History of Environmental Ethnics"*, do professor Roderick Frazier Nash (1989), porém países latinos, especialmente Bolívia e Equador, o estabeleceram como filosofia e utilizaram o conceito como método para repensar a geografia, a sociologia, a biologia e até mesmo, ainda que lentamente,

suas constituições, através de um estudo que reanalisa a legislação e que concede os mesmos direitos naturais a toda e qualquer criatura na Terra. Dessa forma, o Equador e a Bolívia desenvolveram constituições que reconhecem a natureza perante a lei.

Se pensarmos na natureza como uma comunidade que reúne diversos membros (espécies), inclusive nós, por que não lhes darmos direitos? O sociólogo e ambientalista uruguaio Eduardo Gudynas (2011), ao desenvolver estudos para uma reavaliação do que entendemos por sustentabilidade, evoca o reconhecimento dos direitos da natureza, ou da Pachamama, reconhecida pela Constituição do Equador de 2008. Para ele, a sustentabilidade “se converteu num campo heterogêneo, onde se encontram diversas concepções. Esta diversidade é tão enorme que não tem muito sentido tentar impor uma definição” (2011, p. 84). O autor se concentra na América Latina e diz que a situação da exploração da vida como um todo é dramática. Em sua obra *Direitos da Natureza: ética biocêntrica e políticas ambientais* (2019), noto uma argumentação em que os estudos antropocêntricos orientam uma pesquisa sobre o impacto da exploração ambiental e social. Entretanto, esses estudos parecem estimular uma maior apropriação da natureza, pois apresentam, por meio de estatísticas, localidades que ainda podem ser exploradas, logo, tais estudos não se importam com a preservação real da natureza.

Gudynas destaca que a natureza também pode ser detentora de direitos, na medida em que tratar dela é esquecer individualismos, pensar no direito à paz, ao desenvolvimento e a um meio ambiente preservado, o que se contrapõe à visão antropocêntrica utilitária. Para o autor, uma ética biocêntrica enxerga a natureza como o elemento fundamental da nossa existência, portanto deve ser respeitada integralmente perante seus ciclos. Afirma:

A ética biocêntrica promove políticas e gestões ambientais que se pluralizam em várias frentes. Defende a vida, os seres vivos e a Natureza tem valores em si mesmos, que vão além da utilidade dela por seres humanos. Não pretende que as plantas e os animais falem, apresentem-se em tribunais, ou formem partidos políticos. Reivindica, em vez disso, que sejamos nós, os seres humanos, que comecemos a escutar, a entender e aprender com os seres vivos e seus ambientes (GUDYNAS, 2019, p. 48).

Desse modo, será que podemos pensar em uma justiça para o meio ambiente capaz de debater acerca da sobrevivência dos sistemas ecológicos e que não separe a natureza em uma biologia rasa entre seres vivos e não vivos, mas que promova uma ética capaz de repensar os seus usos e de respeitá-la, assumindo um caráter de contrariedade a uma lógica cruel e pouco afetuosa do compartilhamento do mundo? Ao enxergarmos a impossibilidade de uma vida sem a natureza – já que fazemos parte dela –, vemos que o pensamento cartesiano e moderno para a construção de uma sociedade do progresso e da industrialização é incapaz de sanar problemas

que envolvem o bem-estar, a felicidade e o compartilhamento da Terra.

Ao se relacionar com outros saberes Gudynas reconhece que os problemas da exploração da vida natural da Terra atingem as minorias, pois estas geralmente vivem em áreas de risco. Contudo, mesmo as que não vivem também são impactadas, a exemplo: comunidades indígenas destruídas por conta da mineração e do extrativismo em suas terras. Por isso, o autor critica o antropocentrismo à luz de pesquisas científicas, que não consideram outros saberes epistemológicos e formas de cuidar de uma sociedade, a qual compartilha a natureza.

Para tratar de povos expostos a tragédias ambientais, o autor apresenta o conceito de racismo ambiental, que consiste em injustiças sociais e ambientais que atingem as minorias e as expõem a vulnerabilidades. O racismo ambiental não é apenas uma prática restrita a preconceitos raciais, mas a etnias, grupos tradicionais expostos a situações de desigualdade, pobreza e vulnerabilidades. Nesse ponto, temos como exemplo: ribeirinhos, extrativistas micro rurais, pescadores, ciganos, comunidades de terreiros, quilombolas, indígenas, entre outros, que enfrentam diariamente empreendimentos públicos e privados que destroem suas habitações, sua fonte de sobrevivência, desorganizam suas culturas e os encurralam ao ponto de serem expulsos dos seus territórios. Estes grupos, ao encontrarem as periferias como acolhimento nos grandes centros urbanos, mais uma vez estão expostos a impactos ambientais, como falta de saneamento e deslizamentos de terra.

Vale ressaltar que esses povos saem dos seus territórios, usurpados, e muitas vezes sofrem com preconceitos, como exemplo: nós, os nordestinos que buscamos a região Sul, para fugir dos agenciamentos dos governos na produção da seca e, ao habitarmos essa região do país, passamos a ser chamados de “cabeça-chata”. Essa expressão não inferioriza apenas nosso corpo, mas nossas ideias. Dessa forma, noto que em Sobral o racismo ambiental também ocorre, ainda na colonização por meio da expulsão dos povos indígenas, através da exposição da vida dos ribeirinhos e de todos os sobralenses ao abandono de suas casas devido às cheias e à poluição da água, que eliminou suas fontes de renda e de alimentação. Portanto, é necessário pensarmos outras políticas para o cuidado com a natureza.

4.1. O rio e a encruzilhada das memórias

Em Sobral, o crescimento da cidade ao longo dos anos fez com que a paisagem do Rio Acaraú fosse gradativamente se modificando e, conseqüentemente, as narrativas e histórias ribeirinhas foram sendo esquecidas. O cenário de água límpida, de pessoas tomando banho, bebendo água e plantando, foi sendo substituído por riscos habitacionais e empreendimentos públicos e privados que causam prejuízos à biodiversidade. Com o desmatamento, as criações

de gado e as constantes cheias, devido ao estreitamento do rio, foi colocando-se em questão o plano de urbanização de Sobral.

Olho para o crescimento de Sobral e seu processo de sanitização, influenciado pela cidade de Paris, na França positivista do século XIX para o XX. Paris influenciou a engenharia e a arquitetura de todo o mundo com o projeto de higienização *Tout à L'égout*, que consistia em direcionar os esgotos para dentro dos rios, acreditando na diminuição de doenças e na modernização das cidades. Esse projeto foi conduzido por Napoleão III, que indicou e nomeou George-Eugène Haussmann, o qual chamava de artista da destruição. Haussmann se tornou o grande responsável pela reforma não apenas urbana, mas de valores. No entanto, não tinha formação em arquitetura, nem em nenhum curso sobre planejamento urbano. O “artista” foi guiado pelos pensamentos de Napoleão III, que desejava largas avenidas e o autorizou abrir as vias e destruir o que tivesse no caminho, inclusive o Rio Sena. Nos mesmos séculos, o Brasil também passou a reformular seus escoamentos de esgotos para as águas dos rios, influenciado pelo projeto de urbanização francês. Para Luiz Rufino, “as ruas e as suas derivações inscritas nos ideais coloniais de civilidade do ocidente europeu, padece de assombramento do expurgo, da assepsia, do embelezamento, da ordem, da higienização, da formalidade, da repressão e das ausências de criatividade” (2019, p. 113).

Figura 30 - Concretando o Rio Acaraú, em Sobral, 2020



Fonte: acervo da autora

Considerando o contexto urbano de industrialização na Europa como modelo reproduzido nas cidades brasileiras, a exemplo de Sobral, não parece um acaso que a fotografia que fiz da paisagem das margens do Rio Acaraú se aproximam das pinturas impressionistas. Há uma semelhança na paisagem deste lugar com as pinturas do pintor francês Claude Monet, um dos mais importantes artistas do impressionismo no período das vanguardas modernistas, que tinham como objetivo propor novas abordagens técnicas para os usos da cor e do movimento, inserindo o cotidiano das cidades como temática das pinturas. Pelas obras de Monet podemos observar a cidade de Londres, na Inglaterra, no século XIX, quando a *Belle Époque* influenciava o comportamento e as transformações na arquitetura da cidade, adotando um cenário de exploração da natureza, a transformando em objeto do homem moderno.

Figura 31 - *La Tamise et le Parlement*, Claude Monet, 1871



Fonte: [La Tamise à Westminster - Monet \(grandspeintres.com\)](http://grandspeintres.com)

Mas qual seria a importância de perceber essa semelhança entre a paisagem de Sobral e a pintura impressionista? Quando a arte assume um pacto entre o espaço e a narração da vida social através suas criações, sejam elas pinturas, músicas, esculturas, danças e outras, funcionam como um registro da história, em que algo modificava o cotidiano, as pessoas ou mesmo a natureza, isso permite transformar a obra em um signo, que descreve o seu tempo.

O impressionismo ao captar paisagens em suas pinturas entra em um diálogo com diversos contextos sociais, políticos e econômicos. Como exemplo, quando Monet elabora seus quadros, ele traz sentimentos para a imagem, debate sobre a modernidade e até mesmo sobre a importância de cuidarmos da natureza. Merleau-Ponty (2011), ao abordar a temática da arte próxima da sociedade e também apresentar debates a respeito do impressionismo diz que essa escola tem como fundamentação metodológica a Fenomenologia perceptiva, pois esta é capaz

de apresentar parâmetros críticos sobre o uso do espaço. Para o autor, a arte sempre fez recortes no tempo e é um produto cultural importante, é fenomenológica, pois arquiteta a existência de modo ontológico. Ao notar as vivências dos pintores e suas obras, o autor as compreende como filosofias, que ouvem, enxergam e falam. Portanto, a obra não representa a realidade estática, mas reproduz as afetividades através das experiências que temos com o mundo. Para o autor:

Se eu dissesse, com o sensualismo, que ali só existem "estados de consciência", e se eu procurasse, através de "critérios", distinguir minhas percepções de meus sonhos, eu deixaria escapar o fenômeno do mundo. Pois se posso falar de "sonhos" e de "realidade", se posso interrogar-me sobre a distinção entre o imaginário e o real, e pôr em dúvida o "real", é porque essa distinção já está feita por mim antes da análise, é porque tenho uma experiência do real assim como do imaginário, e o problema é agora não o de investigar como o pensamento crítico pode se dar equivalentes secundários dessa distinção, mas o de explicitar nosso saber primordial do "real", o de descrever a percepção do mundo como aquilo que funda para sempre a nossa ideia da verdade. Portanto, não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 13)

Desse modo, minha fotografia é uma percepção das experiências de Sobral com o rio e se relaciona com o impressionismo de modo dialético, ao ponto de também reproduzir signos em diálogo com o espaço e comigo como artista. Assim, notei que uma paisagem não é feita apenas de elementos, mas de presenças, tendo em vista que o impressionismo é um fenômeno perceptivo desocupado em reproduzir apenas a paisagem.

A questão histórica da relação do Sobralense com a natureza deve ser compreendida no contexto de uma relação social que está em constante transformação. A modernização da cidade e o fascínio pela Europa criaram uma crise entre os habitantes e a natureza. Nas últimas duas décadas, os interesses de um segmento da população e da administração pública acabaram por promover o apagamento cultural e, conseqüentemente, a poluição do rio. O eurocentrismo prevaleceu em Sobral nos séculos XIX e XX, e tinha como ideal a superioridade da vida moderna, não permitindo nenhuma divergência de pensamento, logo, aos poucos, os saberes da cosmovisão dos povos originários foram sucumbindo. Além do momento de modernização do Brasil, também estivemos diante do Imperialismo europeu, que fortemente influenciou um ideal de massificação de povos, sequestrou o direito à vida e rejeitou qualquer ideia que não seja de dominação, como por exemplo: religiões de matriz africana, rituais indígenas e muitas outras expressões culturais.

De acordo com a educadora descolonial Catherine Walsh (2012), nosso sistema de gestão governamental é mais explorador quando nos coloca em relação verticalizada com a natureza, separando-nos dos saberes ancestrais indígenas e negros. Nossa civilização aprendeu que não somos mais um ser vivo que pertence a natureza, foi nos ensinado que a natureza é que nos

pertence. Para a autora, colonizamos a cosmogonia dos saberes míticos de povos originários, ou seja, limitamos a nossa capacidade de pluralizar ontologias, fragmentamos o contato com o mundo natural e criamos uma vida “moderna”, mas que é reduzida a ponto de conduzir a existência, achando que pode existir vida sem ela. Para ela:

A mãe de todos seres (natureza) é o que estabelece e dá ordem e significado para o universo e a vida, entrelaçando conhecimento, território, história, corpo, mente, espiritualidade e existência dentro de uma visão cosmológica, relacional e coexistência complementar. Negar esta relação antiga e integral, para explorar e controlar a natureza e destacar o poder do indivíduo civilizado moderno [...] os moldes de uma sociedade “moderna” e “racional” ainda com o olhar euro-americano e cristão, pretende destruir toda a vida dos povos ancestrais, tanto indígenas, com as raízes africanas (WALSH, 2012, p. 68, tradução minha).

Na perspectiva de encontrar memórias ativas da água, toquei os arredores da Igreja da Sé, afinal, o Rio Acaraú fica a pouco mais de dez passos desse lugar. Notei que nessa região, apesar de se localizar dentro do sítio considerado histórico pelo IPHAN, as casas não são tombadas, muito menos o rio. A paisagem desse lugar é feita com uma rua enfileirada por casas que chamam a atenção, pois possuem duas portas: a primeira, a que se abre para a cidade do tombamento; e a segunda, a localizada no quintal, e que se abre para o rio. Coincidentemente, essa é a mesma rua dos chapéus de palha, o que faz com que meu trabalho tenha um percurso específico na cidade, além de parecer ainda mais que estou em uma espécie de labirinto, procurando alguma saída.

O rio toca a cidade ao correr entre as pedras, ao atravessar canoas de uma margem a outra, ao invadir quintais nas cheias. Ele separa dois bairros conhecidos por serem desassistidos por políticas públicas. Um deles é o centro, localizado na margem esquerda, o outro é o bairro Dom Expedito no lado direito. Essa divisão confere um ar mitológico, de que o lado esquerdo do rio é mais importante. Portanto, o bairro do lado direito por muito tempo ficou desassistido. No entanto, vale ressaltar que, mesmo sendo o lado esquerdo o mais valorizado, é possível encontrar, em uma simples caminhada pelos dois lados, casas de taipa e a falta de saneamento básico.

Em 2004, foi realizada uma nova obra na margem do rio e mais uma vez dava as costas para a geografia e para os estudos de impacto ambiental. A revitalização da margem esquerda do rio veio acompanhada de promessas feitas aos moradores da ribeira de que a vida deles iria melhorar. Entretanto, apenas foi erguido um grande calçadão de concreto no leito do rio. Aos poucos o Acaraú perdeu seu espelho d'água e blocos de concreto começaram a aparecer, bloqueando a visão de quem queria observar o fluxo do rio. A modernidade, na sua selvageria, dá as costas à biodiversidade e à memória do rio.

Além dessa obra na margem do rio, também podemos encontrar o Museu MADI. Nos anos de 2004 e 2005 a cidade adotou um plano cultural que não se resumia à conservação do patrimônio, mas à continuidade de produção de elementos para o surgimento de simbolismos capazes de construir uma imagem capaz de fortalecer o imaginário da população e de ser construída uma nova era para cidade. O chamado *City Marketing*¹⁶, tinha como ideia a construção de uma nova paisagem para Sobral.

Figura 32 – Museu MADI, 2009



Fonte: [Secretaria da Cultura e Turismo - MUSEU MADI \(sobral.ce.gov.br\)](http://Secretaria da Cultura e Turismo - MUSEU MADI (sobral.ce.gov.br))

As obras arquitetônicas que estão presentes na margem do rio e as dispostas no Museu não se relacionam diretamente com a produção cultural da cidade, muito menos com a preservação ambiental. Trata-se de uma má localização, afinal, sua estrutura está posta dentro do leito do rio. O Museu traz um *design* moderno e suas obras trazem a estética *Naif*. Sobral é a única cidade da América Latina que possui um espaço dedicado ao Movimento MADI (Movimento, Abstração, Dimensão, Invenção). Trata-se de um movimento cultural de mobilização artística iniciado em 1946, na Argentina, pelo húngaro Gyula Kosice, que é escultor e poeta, e propôs, juntamente com o uruguaio Carmelo Arden Quin, reunir, num só espaço, todos os ramos da arte, como desenho, pintura, escultura, música, literatura, teatro, arquitetura e dança.

¹⁶ *City marketing* é um termo criado por engenheiros, geógrafos e pesquisadores do planejamento das urbes que têm por objetivo desenvolver uma estratégia de promoção das cidades, transformando-as em espaços de mercadorias.

O Museu em Sobral não possui nenhuma obra de artistas sobralenses exposta em sua galeria. Ademais, não sabemos ao certo o porquê da construção de um Museu atrelado ao movimento MADI na cidade, pois não dialoga com a cultura, muito menos com as produções dos artistas locais. Contudo, a narrativa deste espaço é curiosa, em 2009 o espaço passou por uma enchente e as obras de arte tiveram que ser retiradas às pressas, pois o transbordamento da água do rio parecia tomar de volta o seu leito. Depois dessa cheia, o Museu ficou fechado por sete anos e foi reinaugurado em 2016, funcionando por pouco mais de seis meses. Em 2019, o Museu reabriu, porém houve um incêndio e teve que fechar as portas novamente. A prefeitura da cidade reabriu dia vinte de setembro de 2022, para a 16ª Primavera dos Museus, uma realização do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Atualmente, está aberto para visitas, até quem sabe ocorra outro episódio. Até então, o espaço estava em abandono e havia se transformado em um abrigo para pessoas em situação de rua e pessoas em dependência química. Qual a representação desse Museu para a cultura da cidade se não denunciar a degradação ambiental presente no Rio Acaraú e dos moradores da cidade? Que epistemologia se forma nesse mundo moderno e ao mesmo tempo colonial?

O apagamento da memória do sobralense em relação com o Rio Acaraú inicia pelo apagamento físico. O rio atualmente tem sido concretado, provocando o estreitamento e aterramento do curso da água e a remoção de todas as árvores que faziam parte da sua mata ciliar, procedendo seu sumiço gradual e, conseqüentemente, seu esquecimento. No entanto, um rio não se domestica, embora sofra tentativas de assassinato. A memória dele insiste e persiste na cidade através dos moradores, contando histórias de cheias, causos e fabulações.

Figura 33 – Ensaio para virar mar, 20



Fonte: Sobralidade Total: Sobral sofre com a maior enchente dos últimos anos.

Se perguntarmos para algum morador sobre o rio, ele irá nos revelar que a água do rio desobedece a urbanização, subindo as calçadas, arrancando obras públicas, tomando de volta seu leito. O rio também provoca invenções poéticas, dentre tais as inventadas pelo Frade Vital da Penha, configurada em profecia. Segundo ele, Sobral teria uma chuva tão forte que o mar iria se irritar e chegaria a Sobral transformando-a em uma cama de baleia. A população ficou assustada e, nas chuvas de 1974, muitas pessoas foram embora acreditando que as baleias dominariam a cidade. Tão vivo quanto nós moradores, o rio é elemento primordial na vida da cidade e das pessoas. Ademais, vale dizer que as casas do rio possuem saberes e cosmovisões do mundo, é preciso ouvi-las para aprender a cuidar das águas.

4.2. O tocar falante do Rio

Para tratar de outras epistemologias que me aproximem da arte, a partir dos corpos, por meio de uma sensibilidade que se distancia do pensamento eurocentrado antropocêntrico, perguntei-me quais insurgências estão conectadas ao Rio Acaraú? Com um olhar atento para políticas artísticas na América Latina, desenvolvo uma prática experimental sobre a poética da memória produzida pelas águas. Muitos artistas em suas criações dialogam sobre a importância do cuidado com a terra, condenando a exploração inescrupulosa dos recursos naturais. Diante de criações artísticas que lidam com o meio ambiente noto que a arte é heterogênea, capaz de debater sobre diferentes aspectos culturais e tratar de múltiplos assuntos capazes submergir afetos, sensibilidade e outras afetividades.

Compreender a arte em um plano capaz de misturar diversas experiências, desejos, sentimentos, políticas, debates que refletem o meio ambiente, me levou a analisar trabalhos ao longo da história da arte e percebi que muitas criações giravam em torno da natureza. Ainda que por muito tempo o pensamento fosse do homem como seu controlador, já demonstravam um interesse em nossa ligação com o mundo natural. Nessa perspectiva, a partir do fim da década de 1960 e início da década de 1970, surgem as primeiras produções artísticas destinadas a debaterem o cuidado ambiental, afinal, nesse período iniciaram-se debates sobre as mudanças no clima.

Dessa forma, alguns artistas deste período assumiram um compromisso em denunciar essas mudanças ambientais por meio da arte. Para isso, desenvolveram o movimento *Land Art*, e passaram a criar uma arte conceitual, envolta em discussões sobre o cuidado com a natureza. Esse movimento artístico utiliza outras materialidades, a natureza não é apenas representada, mas antes passa a ser o próprio suporte da obra, fazendo parte da experiência

estética. Esse movimento buscou fugir do sistema mercadológico da arte. O Museu já não é mais importante, a galeria passa a ser o mundo. Geralmente, esses trabalhos são efêmeros e seus únicos registros são fotografias e criações audiovisuais. Dentre alguns nomes de artistas importantes estão: Walter de Maria, Robert Smithson, Robert Morris, James Turrell, Dennis Oppenheim, entre muitos outros artistas.

Logo, a natureza está presente em muitas manifestações criativas, como: pintura, música, literatura, cinema e instalações. Os artistas dos séculos XX e XXI, geraram uma grande mudança de pensamento na sociedade, a princípio o chamado “*Environmental Art*”. Movimento surgido na década de 1960, trouxe uma característica reflexiva sobre a natureza, esses artistas fundaram um movimento pautado em discussões sobre a proximidade da arte com a natureza.

A *environmental art* é um termo que nem sempre esteve conectado ao uso da arte na reflexão sobre a natureza, mas a partir dele foram se desenvolvendo concepções do cuidado com a Terra. As obras passaram a se expandir para as ruas e outros tantos lugares arquitetônicos, e é nesse momento que muitos artistas rompem com o fazer artístico da contemplação, passam a debater diversos contextos sociais e uma estética mais livre. Como exemplo, a obra da artista Laura Lydia (2015), com o projeto *Ervas SP*¹⁷, um projeto multidisciplinar que tem como proposta mapear vegetações consideradas daninhas em áreas urbanas. A artista, através de desenhos e fotografias, identifica essas ervas com nomes científicos e, em seguida, desenvolve algumas intervenções em espaços públicos. Sua pesquisa em arte traz uma reflexão acerca da relação entre a vida, a cidade e a natureza.

¹⁷ LYDIA, Laura. *Ervas SP*. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.lauralydia.com/ervas-sp>. Acesso: 22 de Nov. 2022.

Figura 34 - *Ervas SP*, Laura Lydia 2016



Fonte: <https://mapeamentojardinagemterritorialidade.wordpress.com/ervas-sp-laura-lydia/>

Movimentos artísticos contemporâneos na América Latina, juntamente com debates sobre descolonialismo e a proximidade com movimentos sociais, estão produzindo trabalhos que abordam questões como racismo, violência de gênero, direito à moradia, entre outras preocupações globais. Há artistas que estão mais interessados e ligados a causas sociais e, anterior a isso, a não elaborar uma arte apenas para contemplação. Certamente, a arte latino-americana foi e está sendo produzida mediante a experiência da colonização e das ditaduras, que deixaram marcas indeléveis sobre a vida, o pensamento, o corpo e a democratização dos espaços, por isso costumam adotar como estética o debate político envolto na restauração de direitos fundamentais. Nesses tempos tortuosos que ainda hoje afetam nossa história, despertou-se uma crítica artística às narrativas hegemônicas do século XX, que tinham como estética a dominação e a marginalização de povos.

As artes e o engajamento com o ativismo da década de 1960 se aproximaram de movimentos sociais e passaram a apresentar interesse nas lutas por igualdade. Neste período, o mundo enfrentava a Guerra do Vietnã, que iniciou nos anos 1959 e se estendeu até 1975, causando dores a muitos povos e influenciando produções que refletiam sobre esse momento. Dentre as quais, a publicação do livro do escritor marxista Guy Debord, intitulado por *A sociedade do espetáculo* (1997), que tem como premissa elaborar uma crítica à sociedade capitalista e como esta atribui valores a arte, que não tem significado, nem relevância. Para ele, a arte deveria ser superada e apresentar novas formas de criação capazes de estarem mais próximas da sociedade.

À vista disso, os artistas conceituais da década de 1970, se aproximaram do

ativismo criando outras formas de expressão. Os movimentos recentes de arte e a ampliação tecnológica, que vem acontecendo desde os anos 1990, colaboram para o aprofundamento das produções artísticas interessadas nas lutas sociais por igualdade de gênero, equidade racial, étnica e o direito à terra, pois aumentou-se os debates sobre a construção de uma vida pautada pela igualdade, movimentos sociais do mundo todo passaram a se comunicar mais rápido, permitindo novas discussões. O advento da internet e todas as suas plataformas de entretenimento e equipamentos tecnológicos, como câmeras de celular e computadores, gerou uma transformação nos processos criativos.

Ser um artista ativista se distancia de teorias que colocam a arte como um objeto, o ativista lida com outras estéticas, não tem interesse na pura contemplação. A forma de pensar a conceituação desses trabalhos não parte da execução de um processo fechado, mas da escuta das demandas sociais coletivas. O ativismo artístico geralmente desempenha uma metodologia aberta e processual, não há mais interesse somente por galerias e Museus, a rua e as mídias digitais têm sido o lócus de trabalho, pois de certa forma atingem uma comunicação numa escala maior. Portanto, o ativismo consiste em ser crítico e se manter perto de discussões que engendram uma responsabilidade social. Vale ressaltar que o ativismo também pode ser compreendido como uma tática capaz de nos envolver em debates sobre a realidade política que nos encontramos. Quando uso o termo realismo estou tratando da arte como instrumento de conscientização, educação e mobilização.

Nesse sentido, adentro-me em uma perspectiva criativa que está interessada em ocupar espaços que historicamente foram negados, tal como o pesquisador do ativismo e professor John Downing, em *Mídia Radical Alternativa: Rebelia nas Comunicações e Movimentos Sociais* (2004), se dedica ao estudo de mídias não convencionais. Para o autor, somente as artes conseguem acessar a sociedade, a exemplo, ele contextualiza com início da Guerra Fria em 1947 que através de mídias como a arte, alcança as populações em seus mais variados contextos. Ele também aponta a importância da comunicação, que somente com ela conseguiremos construir uma sociedade mais justa. Para Downing, “a mídia radical alternativa constitui a forma mais atuante da audiência ativa e expressa as tendências de oposição, abertas e veladas, nas culturas populares” (2004, p. 33).

Nessa discussão, o ativismo artístico pode ser compreendido como uma sugestão para debatermos, através do fazer artístico, novas políticas que permitam, para além de uma reflexão, gerar a construção de uma sociedade mais livre de relações de exploração. Para o filósofo e pesquisador dessa linha de produção artística André Mesquita (2008), o movimento do ativismo artístico tem como característica a produção de uma obra anônima e efêmera, e que

quase sempre se faz presente em espaços urbanos. Essa forma de criação acaba sendo mais inclusiva, pois agrega diversos grupos sociais minoritários e evidencia que a arte acadêmica é mais elitizada, sendo de difícil acesso ao público geral. Nesse sentido, esses grupos sociais também possuem criações, porém por vezes essas produções são excluídas e lançadas à luz de um debate limitado, em um duelo dividido entre o que é arte e o que não é. Ademais, muitas vezes a resposta para essas perguntas são pautadas de forma a deslegitimar grupos. Nesse contexto, o ativismo artístico adentram coletivos a fim de gerar uma melhor expressão da subjetividade dos povos.

Minha relação com criações artísticas ativistas partiu do interesse em uma estética que lidasse com a resistência e com a mudança social, colocando em pauta eixos que podem provocar outra leitura de cidade e de mundo. Para isso, compreendo que não precisamos apenas de uma consciência artística sobre as causas globais, é necessário pensar emancipações e novas posturas éticas e estéticas. Para Mesquita, as produções em arte que se aproximam de debates sócio-políticos não são vistas como arte, mas são importantes por configurarem um rompimento com uma arte pouco interessada com os problemas do mundo. Para o autor:

A vontade de realizar ações, intervenções e performances na cidade, fragmentada por contradições sociais e econômicas e pelo aparato mercadológico da publicidade e da mídia, está intimamente ligada com a introdução de novos modos de engajamento político no cotidiano, transformando os artistas em agentes ativos e catalisadores de experiências, integrando arte e vida (MESQUITA, 2008, p.15).

Para me tornar uma artista ativista busquei colocar em questão contradições sociais da cidade de Sobral, demonstrando-as através de pequenos recortes criativos em forma de intervenção urbana, fotografias, bordados e captação de áudio das memórias dos moradores. Diante de uma leitura crítica sobre a cidade, entendo a importância de resistir e ressignificar narrativas através da arte, pois é uma forma de conexão com as pessoas, com o cotidiano e com a natureza. Pensar em cidades do ponto de vista cultural, popular e do próprio artesanato me colocou em uma rede de interesses que me expôs a outras práticas artesanais além do chapéu de palha. Afinal, tal como diz Downing:

Como nem toda cultura popular é cultura de oposição, de resistência, compreende-se que a resistência das classes subalternas está vinculada à cultura popular de oposição, que é capaz de esclarecer as estratégias ideológicas de liderança econômica e cultural das classes dominantes e mobilizar as classes trabalhadores a lutar por melhores condições de vida: saúde, educação etc (DOWNING, 2004, p. 35).

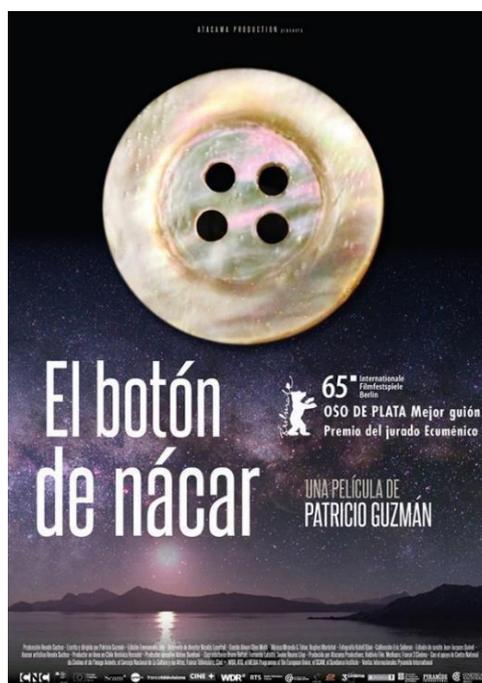
Comecei a visualizar o mapa da cidade de Sobral como uma rede onde costuramos nossas memórias. O movimento da cidade torna-se a correnteza do rio, que funciona como um fio de costura que borda memórias. Suas águas, límpidas ou poluídas, escondem segredos nas

margens e nos corpos dos moradores. Ao perceber os chapéus que eram feitos na rua que fica em frente ao rio, as casas com suas janelas abertas, as cadeiras nas calçadas postas para prosa, o movimento cantante dos passantes, as árvores que balançam em um vento frondoso depois de um dia de sol quente, vejo que Sobral desperta lembranças e, como uma artista da cidade, percebo que minhas criações artísticas nos capítulos anteriores já desempenhavam debates a respeito do território urbano e de como podemos criar espaços e identificar lugares capazes de contarem a nosso respeito. Todo o processo criativo dessa pesquisa é permeado pelo ativismo artístico, embora não tenha mencionado anteriormente de maneira direta, pois essa percepção foi se evidenciando para mim ao longo do processo de pesquisa e criação.

É pensando na movimentação do rio e dos ribeirinhos que recordo dos canoeiros, que possuem mãos remadoras de memórias, mãos que transportam almas de histórias vivas. As canoas, que gradualmente não irão mais cruzar o rio, devem ser lembradas não como Caronte, deus grego que transportava os mortos, mas como quem transporta as memórias vivas.

O documentário “*O botão de pérola*” (El Botón Nácar), do diretor documentarista chileno Patricio Guzmán (2015), foi produzido pela *Atacama Production*, com um olhar sensível para a história da América Latina, em específico a do Chile. O roteiro e o enredo do documentário trazem como narrativa a forma como o processo de colonização e usurpação das terras da América do Sul se deu, com a chegada dos europeus e pelas ditaduras militares chilenas.

Figura 35 – Pôster do documentário



Fonte: [El-botón-de-nácar.jpg \(620x876\) \(cinemaldito.com\)](#)

De forma poética, o diretor traz junto do título a imagem de um botão de roupa despreendido no céu. Essa imagem é mantida no documentário como se cada história contada fosse uma abertura para um outro mundo, afinal, se pensarmos na imagem de um botão abrindo camisas, podemos visualizar o corpo nu, ou mesmo se soltando daquilo o prende. Nácar é uma madrepérola, produzida por moluscos no interior de conchas e somente se forma quando um corpo estranho tenta invadi-la. Quanto mais seu corpo sofre ataques, mais irá transformar sua dor em uma pérola. Ao trazer um discurso pós-colonialista entendo que esse longa apresenta um olhar para a dominação europeia, que inflige dores e invade os corpos dos povos da América do Sul.

O modo de exploração ao qual fomos expostos ainda segue em curso, através de pensamentos e condutas morais. Não há como negar que antes da chegada dos europeus os povos indígenas melhor tratavam a natureza, pois eram conduzidos pelo ciclo dela. Diferente da Europa, que consumia a natureza em alta velocidade. Na produção de Guzmán evidencia-se a constante imagem da água, como sendo o bem mais importante.

Outra alegoria que podemos associar ao nácar é quando o colonizador quer conquistar os povos originários presenteando-os com roupas, espelhos, quinquilharias em troca das suas terras, ou ainda o civilizar, vestindo seus sonhos, suas cosmogonias, ao ponto de esconderem o céu. Neste momento, recordo do indígena Yanomami, Davi Kopenawa, em

parceria com o etnólogo Bruce Albert, no livro *A queda do Céu* (2010), que traz o testemunho da cultura xamânica, que nos alerta para os perigos os quais podemos passar se continuarmos explorando a natureza sem respeitar o seu ciclo. Kopenawa em alguns momentos conta o que sua comunidade passou ao manter contato com o homem branco, em geral garimpeiros e padres predadores da década de 1960, os quais trouxeram doenças e violências, como estupros e assassinatos, destruição da sua cultura e da natureza. Kopenawa diz que o seu saber xamânico e cosmológico fora apreendido com a força da natureza e dos pajés, mas com a destruição gradual das florestas esses saberes irão sumir e o céu irá cair. Para ele:

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar de calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos *xapiri*, que descem da montanha para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os malefícios, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar (ALBERT; KOPENAWA 2010, p. 6).

O diretor do longa coleta as memórias de moradores que dizem que as águas têm vozes e memórias, ao mesmo tempo em que carregam uma imagem de morte, devido aos milhares de corpos atirados ao mar nos períodos de ditadura, ou mesmo quando as embarcações trazendo os colonizadores vieram para a América do Sul. As cenas acontecem através de entrevistas com povos nativos e pesquisadores. O documentário demarca a resistência chilena através das falas desses povos. Desse modo, perguntei-me qual nácar estamos recebendo hoje em troca da nossa natureza? No documentário vemos que somos um grão de areia, enquanto o cosmo é maior que nós. A natureza irá sobreviver sozinha, enquanto nós, os “humanos”, o que será das nossas vidas? Inspirada por esse documentário, refleti sobre o fato de que, talvez, nós, ao invés de sermos sobralenses, somos antes as águas do Acaraú, e foi a partir dessa descoberta que passei a tocar no Rio a partir de outras perspectivas.

Ao me deparar com a multiplicidade cultural ao redor do Rio, penso em como inventar outras potências de vida. Dessa forma, meu fazer artístico não tem como foco adentrar em espaços consagrados da arte; nesse caso, a cidade, lugar de relações sociais em todas as suas dimensões, é o cenário ideal para as minhas ações, por isso pergunto: é possível ajudar as águas do Acaraú? Desenvolvendo uma espécie de ativismo artístico das águas, que consiste em ouvir as experiências dos ribeirinhos da cidade. Com as minhas mãos e um gravador, coletei as memórias através de áudios e imagens, e me perguntei: quais seriam as mãos do rio? Como

tocá-las? A princípio, é preciso reconhecer o Acaraú, seu processo de soterramento e a exploração intensa das suas margens, sendo transformadas em ruas, calçadas, pontes, igrejas, restaurantes e edifícios. A área do rio está sendo urbanizada, afastando-se do vínculo afetivo do uso desse espaço e nos distanciando do sentimento de pertencimento à natureza.

A natureza deve ser tratada como um organismo vivo e titular de direitos, entretanto a América Latina adota uma política neocolonial de exploração dos recursos naturais, como se a função da natureza fosse nos servir até a morte para que continuemos na ilusória ideia que estamos evoluindo. Com a ideia de que a natureza estará lá sempre e que seus recursos são inesgotáveis, acabamos por promover impactos socioambientais no mundo todo. Erroneamente acreditamos que estamos separados da natureza e nos classificamos como humanos. O que seria um humano? Por que nos separarmos da natureza de modo tão cartesiano ao ponto de destruí-la?

Ailton Krenak (2020) nos diz que a forma como encaramos nossas vidas está em crise e, em seu último livro intitulado por *A vida não é útil*, escrito durante a pandemia da COVID-19, debate acerca da degradação não apenas ambiental, mas a nossa própria. Segundo Krenak, acreditamos em uma “ideia prospectiva de que estamos indo para algum lugar” (2020, p. 10) e que seremos felizes. Contudo, nós, que nos nomeamos de “humanos”, excluimos até mesmo outros humanos desse tal caminho que nos levaria para o sucesso. Na pandemia ficou evidente que uns são, aparentemente, mais humanos que outros, alguns tiveram que expor suas vidas para que a máquina do capitalismo continuasse funcionando. Conforme Krenak, nós estamos falhando e criando a classificação de humanos e sub-humanos, afinal de contas “alguns vão morrer e daí, eu não sou coveiro¹⁸”, como disse o presidente¹⁹ do Estado do Brasil, eleito para o mandato de 2019 a 2022.

Esses discursos movidos pelo desejo de ver a morte e a dor ao invés da vida, me levam a ver neles a banalização do existir em detrimento do capitalismo. Para o filósofo político Achille Mbembe (2018), em seu ensaio intitulado por *Necropolítica*, faz uma leitura mais aprofundada do biopoder dos estudos de Foucault (2008). Mbembe, enxerga as conceituações

¹⁸ CNN Brasil. Não sou coveiro: diz Bolsonaro ao ser questionado sobre as mortes por covid-19. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/nao-sou-coveiro-diz-bolsonaro-ao-ser-questionado-por-mortes-por-covid-19/> Acesso: 22 de nov.2022

¹⁹ Não faço menção ao nome propriamente do presidente devido o movimento militante de consenso oposto do país, não fazer uso para evitar encontros na bolha da internet e nos *trending topics*. Portanto, deixo como fato histórico os seus apelidos e que melhor o representam, que são: Bololo, Coiso, Bozo, Bostonaro, Bilorilu, Malbonaro, Esfaqueonaro, BolzoNAZI, Bosochato, Chatonaro, Inominável, Bolsoralho, Bozonaro, Trumpnaro, Salnorabo e muitos outros.

foucaultianas como um domínio sobre a vida executado por forças práticas que exercem o direito de matar, deixar viver e o direito de expor nossas vidas a situações de vulnerabilidade. O biopoder nesse contexto é compreendido como uma forma de visualizar essas forças e formas em estruturas políticas, que não somente controlam, mas autorizam o direito de matar. Mbembe, nos faz uma pergunta intrigante e a trago aqui: “que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou morto)? Como eles estão inscritos na ordem de poder?” (2018, p. 3).

Para Mbembe, a política tem se voltado para a morte como uma estratégia de trabalho, onde a soberania é que escolhe o que oferta risco de morte ou não. Dessa forma, o conceito da Necropolítica consiste em debates sobre as formas atuais de controle, a qual nossas vidas estão subjugadas. Com isso, a necropolítica e o necropoder abordam as ações que o Estado executa ao submeter a população ao risco de morte. Como, por exemplo, proferir falas como a do chefe de Estado, exerce e subjuga os corpos à morte. Vale ressaltar que a morte não é apenas o ritual real da passagem deste plano para outro, mas nosso apagamento gradual, através da marginalização pelo desamparo e criações de políticas públicas. Para o autor, a “ocupação colonial contemporânea é uma concatenação de várias poderes: disciplinar, biopolítico e necropolítico. A combinação dos três possibilita ao poder colonial dominação absoluta sobre os habitantes.” (2018, p. 16).

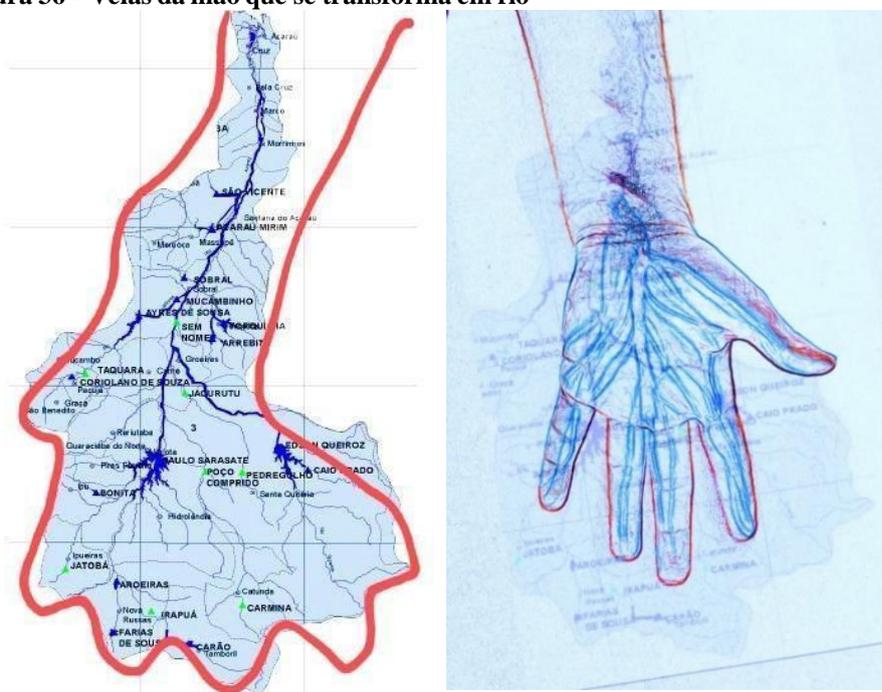
Logo, refleti que se nós “humanos” não respeitamos nem ao menos uns aos outros, o que dizer da relação que temos com a natureza? Essa leitura da morte fundamentada pelo capitalismo afeta a vida de todos. Ao olhar atentamente para o desenho da bacia hidrográfica do rio Acaraú, reparo que ela me lembra um punho fechado, como símbolo de força e resistência. O punho fechado foi usado em muitos momentos históricos ao redor do mundo, dentre alguns importantes, quando o líder sul-africano Nelson Mandela, foi preso em 1962, por lutar contra o *Apartheid*, que separava brancos e negros na África do Sul, e por ser membro do Comitê Central do Partido Comunista e principal voz contra a segregação racial. Ao ser absolvido em 1990, caminhou tal qual Sebastião. Tranquilo, sereno e silenciosamente ergueu seu braço e fechou o punho. O punho é um símbolo do movimento negro e dos operários em muitas partes do mundo.

Coincidência ou não, é um signo usado pelos movimentos sociais com o sentido de solidariedade, que expressa força, coragem e resistência. Atualmente, levantes que debatem as causas das minorias costumam trazer o punho cerrado e constantemente estampar jornais, revistas e mídias digitais. Mas o que digo com isso? Bem, após essa visualização tirei uma fotografia estendida das minhas mãos e a anexei junta à imagem da bacia hidrográfica. O motivo

nessa ação talvez seja de algum modo entrelaçar minhas mãos ao Rio. Olhar os fluxos das águas que se formam correndo para várias cidades me fez achar parecido com as nossas veias, que distribuem sangue por todo o corpo. O Rio, com suas veias abertas, não é apenas um braço, é uma mão tocando as pedras, é um punho erguido lembrando a importância da resistência.

As mãos gretadas do Rio em contato com as mãos das mulheres que lavam roupas, dos moradores cavando cacimbas para matar a sede, cozinhar o arroz, ferver o feijão, dar de beber às plantas. O que essa sobreposição de imagens revela? Não estou colocando o ser humano superior à natureza, ou trazendo a imagem da mão que se apodera de tudo o que um recurso hídrico produz, mas olho as imagens antigas do convívio naquele espaço e entendo que nós vestimos suas margens de concreto. Contudo, sua água nua toca o chão, desliza livremente em suas veias, em um encontro amoroso e sublime. Não é um sobre o outro, é afago, aperto de mão e compartilhamento. Quando se mergulha no Rio é como se estivéssemos estendendo a mão, dando e recebendo carinho. Pois ele incorpora entidades, encontros, ofertas, comidas e curas, faz crescer árvores. As mãos do Rio gestualizam presenças. Por que deixamos de dar as mãos a ele? A água é a própria mão suavizando as curvas da terra, nos mostrando um caminho de aproximação com o mundo natural.

Figura 36 – Veias da mão que se transforma em rio



Fonte: acervo da autora

Lembrei da tragédia ambiental de Mariana, com o rompimento da barragem da

empresa Samarco, em 2015. O mesmo desastre se repetiu novamente em Brumadinho, em 2019, com a empresa Vale S.A, ambas cidades de Minas Gerais. Os rompimentos ocasionaram um grande impacto ambiental e devastaram casas, vidas e a comunidade indígena Pataxós, além do terrível impacto na bacia hidrográfica do Rio Paraopeba. No entanto, as empresas continuaram crescendo, após as tragédias tiveram um lucro de 323 milhões de reais. É surpreendente que nenhum desses desastres tenha atingido a empresa, que permanece ampliando seus ganhos e segue pouco interessada na recuperação ambiental. Mariana contou com aproximadamente dezenove pessoas mortas, e em Brumadinho, trezentas pessoas. Cerca de cinquenta milhões de toneladas de resíduos tóxicos contaminaram a água, poluindo seiscentos e cinquenta mil quilômetros quadrados do rio.

Entendo que o rio foi roubado do povo nativo. Krenak, como uma liderança indígena nativa da região, vem nos alertando sobre como nós, os brancos, se continuarmos entendendo a natureza como externa às nossas vidas iremos todos morrer. Para o autor: “quem sabe a própria ideia de humanidade, essa totalidade que nós aprendemos a chamar assim, venha a se dissolver com esses eventos que estamos experimentando” (2020, p. 13). Enquanto a humanidade não é dissolvida, me vejo entristecida com a tragédia de Minas Gerais e olho para a tragédia em andamento no Acaraú com o sentimento de que precisamos de uma mudança imediata.

Antes, o rio que ofertava cacimbas para a lavagem de nossas mãos e corpo, agora sabe que algumas dessas mãos estão o matando, expondo seu corpo a sujeiras e afastando pássaros, e talvez seja a gota d’água para ele. Percebo que é necessário dar as mãos ao rio novamente, afinal, as suas memórias guardam o que é vivo e não é apenas um arquivo qualquer, é o encantamento das águas. Ouço o Rio contando segredos aos ribeirinhos. Corri com meu gravador para tentar guardar algo daquele instante, pois as vozes pareciam cânticos dos rios, cantigas nascidas entre pescadores ao lançarem suas redes.

Quando tentei ouvir as mãos do Rio percebi que elas estavam escondidas em nossas falas, e então iniciei uma nova ação, influenciada pelas discussões do ativismo artístico, bem como pelas estratégias da Mídia Radical Alternativa, de John Downing (2004), que consiste em usar como materialidade fanzines, vídeos, rádios alternativas, teatro de rua, grafites e outros suportes para apresentar visões contra-hegemônicas. Portanto, esses formatos criativos redefinem e reorientam modos de comunicação em suas características operacionais e conceituais gerando discussões e engajamentos sociais. Para o autor as mídias radicais colaboram para:

Compartilhar com discernimento a gama de questões que flagelam a vida social, tal como percebidas a partir de inúmeros pontos de vista, e compartilhar as possíveis soluções para elas, bem como a hilaridade das tolices que diariamente surgem em torno delas, é muito mais condizente com o potencial da mídia do que qualquer outra instituição contra-hegemônica, como um partido, um sindicato, um conselho (DOWNING, 2004, p. 53)

Minha ação foi intitulada de *Minha memória também é o mundo*, foi iniciada em trinta de março de 2021, seguindo até hoje. Essa atividade ocorreu mediante uma campanha lançada em meu *Instagram*, que consistia em receber, através do aplicativo de mensagens *WhatsApp*, áudios de moradores a respeito de sua relação com a cidade. A ideia era refletir se existia uma cidade fruto do desejo daqueles que nela vivem, e se ela é delineada através dos acontecimentos das suas memórias. Não havia limite de tempo, tampouco nenhuma pergunta direcionada. A ideia era que as memórias não fossem controladas e que as pessoas se sentissem em uma conversa. Desse modo, aos poucos fui recebendo áudios de pessoas de várias idades, bairros e gêneros.

Figura 37 – Publicação da campanha Minha memória também é o mundo, 2021



Fonte: @germanabritoaragao – *Instagram*

A escolha do formato dessa ação se deu porque naquele momento, estávamos enfrentando o momento mais crítico da pandemia de COVID-19, com cerca de três mil mortes por dia no país, o que, por medida de segurança, me impossibilitava a exposição na rua. Coincidência ou não, dos vinte e quatro áudios que recebi, muitos contavam sobre suas

infâncias, sobre brincadeiras, festividades e comportamentos. No entanto, trouxe ao corpo dessa pesquisa apenas quatro, pois eles concebem uma linha de pensamento artístico que corrobora com a parte acadêmica a qual já vinha tratando, que diz respeito à cidade, ao corpo e à cultura popular. Eles me indicam estéticas e movimentos íntimos de uma artista escolhendo e lendo seu processo até aqui. A fala dos moradores que chegaram a mim e os quais escolho para compor essa pesquisa funcionaram como um alinhavar das minhas experimentações criativas com os conceitos e debates que trago aqui.

Nesse momento aproximo-me do conceito *escrevivência*, da escritora mineira, mulher negra e pesquisadora da área de literatura Maria da Conceição Evaristo de Brito (2017). Seus estudos se concentram na desigualdade racial brasileira, em específico das mulheres negras. Sua escrita conta muito de sua história. Conceição cria o termo *escrevivência* para sua literatura, com o compromisso de debater o lugar da mulher negra na sociedade brasileira, possibilitando um registro de outras memórias, as que foram silenciadas, mas que permanecem transitando nos corpos daquelas que não são ouvidas. Para a autora, a *escrevivência* é:

É um conceito, ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, é... me vem muito na memória a função que as mulheres africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, é..., ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos pra adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa *escrevivência*, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo (EVARISTO, 2017, p.15)

Com uma mistura de realidade e ficção, lemos as memórias daquelas que estão distantes da esfera pública, que são lançadas à margem das suas próprias vidas. Evaristo transcreve histórias que ouvia na infância e com enorme sensibilidade as transforma em literatura, mas, além disso, tem a potência de não deixar que tantas histórias sejam esquecidas. Sabendo que as memórias e histórias conservadas são as hegemonicamente coloniais, essas narrativas reconfiguram o mundo. A autora tem aproximadamente sete livros publicados, mas especificamente me interessa pela obra literária *Becos da Memória* (2017), que desperta em mim o interesse em coletar memórias.

Essa obra dialoga com o meu trabalho criativo na medida que traz uma coletânea de relatos de moradores de comunidades periféricas de Belo Horizonte, somos inseridos ao longo da narrativa nas dores, nas lutas e nos sonhos dos personagens. O livro percorre a incerteza, mas também traz a esperteza, a inteligência, os becos das favelas apresentado pelos

personagens, através de histórias que revelam paisagens às vezes duras, outras cheias de encantamento. Essas memórias contadas por Evaristo nos ajudam a refletir sobre o contexto urbano, a pobreza e marginalização dos corpos negros. A obra me revelou que as memórias estão presentes nas escrevivências e são capazes de nos conduzir a uma construção historiográfica alternativa.

No instante em que o aparelho eletrônico foi tocado pelas mãos, que optaram por narrar para mim suas memórias, seria a voz de cada áudio um gesto de quem prolonga a fala para as mãos? Será que podemos ouvir os gestos? Qual a importância da fala para a descolonização das memórias? Vale lembrar que o processo de colonização dos indivíduos iniciou-se envolto historicamente pelo uso do discurso. Dessa forma, a fala é capaz de desconstruir mundos. O psiquiatra e filósofo Frantz Fanon (2008), em sua obra *Pele negra, máscaras brancas*, nos envolve em uma contextualização, reflexão e corrosão da branquitude e dos horrores do mundo colonizado.

Fanon nos convida a olhar o mundo entre as rachaduras que buscam afirmar a vida negra contra qualquer opressão colonial. Como nos reconhecemos em uma sociedade que passou quatrocentos anos explorando os corpos das minorias negras e indígenas? A dimensão do ser humano é marcada pela sua capacidade de falar, a produção da linguagem é inerente à condição humana. Fanon argumenta que “a colonização não subordinou os indivíduos apenas a produção material e a seus corpos. O colonialismo forneceu caminhos para perdermos a capacidade de falar uma vez que falar é existir absolutamente para o outro” (2008, p. 33).

É pertinente que possamos compreender que, para um processo de escuta e de fala, é necessário voltar o olhar para si, interrogar-se, criar um gesto seu. Os saberes hegemônicos são unilaterais, limitam o dizer e, ao proferirmos saberes, mesmo que sejam apenas lembranças, estamos trabalhando para a construção de pensamentos e nos afastando de uma linha epistemológica centrada no saber colonizador. Quando eu falo, existo, e isto supõe uma luta política árdua, contra discursos hegemônicos. A voz mobiliza um vocabulário que ressignifica o mundo.

A ação de coletar memórias me fez lembrar da produção audiovisual *Narradores de Javé*, da diretora Elliane Café, lançado em 2004. O longa consiste em retratar o povoado de Javé e refletir sobre a importância da palavra. A população de Javé está ameaçada de ser submersa devido a construção de uma hidrelétrica. Por não terem registro das memórias populares, os moradores se juntam para falar e movimentar as mãos escrevendo suas histórias. Diferente da cidade retratada na produção audiovisual, Sobral possui registros, porém envoltos

sob uma única ótica, e a partir da compreensão da potência da palavra dita e escrita. Quero escutar pessoas, além de procurar imagens antigas e atuais para criar uma composição com os áudios que tragam a pluralidade da vida em Sobral.

A cada memória contada, iniciei uma série de buscas por imagens na internet em formato de vídeo para compor uma produção audiovisual, considerando o que era narrado nos áudios, como exemplo as praças que os moradores relatam, os banhos no rio, o futebol, as cheias, as lavadeiras de roupa, as aves, entre outras imagens. Com isso, busquei as imagens no *Youtube*, algumas dessas imagens foram encontradas no canal Sobral Antiga²⁰, canal dedicado a resgatar vídeos e fotografias da cidade, em outros tempos e que estão em domínio público. Outras, ainda, foram captadas por mim, e uma outra parte foi enviada pelas pessoas que me relatavam suas memórias.

A composição das imagens e todas as edições dos vídeos foram feitas por mim, que acabei neste momento pandêmico me dedicando à aprendizagem de mídias digitais (*Instagram, Youtube e Tiktok*) e design de vídeo, além de reconhecer essas plataformas como possíveis de serem a própria Mídia Radical Alternativa, já que no Brasil esses espaços tem ganhado força, onde milhares de pessoas se associam e acompanham diariamente registrando seu cotidiano, suas opiniões políticas, visualizando páginas dedicadas a movimentos sociais e compartilhando suas informações, bem como suas criações artísticas e outras postagens através de imagens e vídeos. Notei que essas plataformas possuem um grande alcance de pessoas e também funcionam como uma espécie de galeria e de arquivo. A princípio, minha ideia era de projetar os vídeos em prédios e no próprio Rio, porém a situação da pandemia em Sobral encontrava-se muito agravada e era impossível qualquer movimentação.

Os quatro vídeos presentes nessa pesquisa têm como sonoridade as memórias dos moradores, os quais recebi e estão locadas no canal do *Youtube* intitulado de *Fala, mulher!*²¹, plataforma criada por mim com o objetivo de dialogar sobre produção em arte e literatura, por um tempo ficou desativado, mas reativei na pandemia. Vale ressaltar que essa ação não foi finalizada, pois o meu interesse é ouvir mais memórias, portanto sigo recebendo áudios e a procura de novas imagens da cidade.

O primeiro áudio que apresento recebi em 18 de Março de 2021, no qual a moradora

²⁰ Youtube. 26 Nov 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCZmczFG7hDMZHHw3fw8edNg> Acess. 18 de Junho 2020.

²¹ Youtube. 10 de Fev de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/@falamulher6477/featured>. Acess. 21 de nov. 2022

Dona Maria (codinome), que desde os dezesseis anos de idade – e agora com oitenta e cinco anos – mora na beira do rio, portanto são exatos setenta anos vivendo perto das águas, ou como ela própria diz no áudio “tem um bocado de mês no rio”. O áudio chegou para mim através da sua neta, que achou curiosa a pesquisa e pediu para que ela contasse sua história. Ao escutá-la, a percebo saudosista da água limpa, de abrir cacimbas e conseguir beber. Claramente, ela aborda a mudança na paisagem, fala da poluição com tristeza, da ausência das pessoas frequentando a margem do rio devido ao aumento da violência e à forte presença da polícia, Segundo ela: “aqui antigamente, era cheio de gente para lá, para cá”. Atualmente, a margem do rio conta com os motoqueiros do RAIO, uma força policial ostensiva e tática, a Ronda do Quarteirão, outro tipo de policiamento e uma guarita da Guarda Municipal. A resposta dada à sociedade para tanto policiamento nessa área é a presença de constantes assaltos na região.

Figura 38 – *Tem um bocado de mês no rio*, 2021



Fonte: <https://youtu.be/gCku8ZRQA94>

Na fala da moradora, observei que mesmo ela não sabendo do projeto de transposição dos esgotos para dentro do rio – influenciado pela Europa –, ela percebeu que não foi uma coisa boa, e que colaborou para a degradação da paisagem natural. A presença da polícia em grande número é explicada para a população a partir do contexto da necessidade de segurança e monitoramento. No entanto, a força policial pode promover o efeito contrário. É comum vermos motos e carros de policiais desfilando nas ciclofaixas, subindo o calçadão da margem do rio, observando e constringendo o movimento de jovens que se divertem.

Nesse momento, me aproximo do pesquisador da dança e da performance André Lepecki (2012), que reflete sobre a ordenação dos corpos na cidade. Para isso, desenvolve os

conceitos coreopólicia e coreopolítica, que debatem a respeito da disciplinarização do corpo e o controle ao qual estamos sujeitos. O autor visualiza os corpos que são “desobedientes” à lógica da ordem, da circularidade criada pelo Estado. Lepecki se aproxima das discussões promovidas por Michel Foucault (1987), que também pensa a docilidade do corpo incorporada pela sociedade e aplicada através de instituições (escolas, trabalho, presídio, etc). O autor vê a cidade como uma coreografia, onde a movimentação dos corpos no espaço gera uma possível encenação. Para o autor, a:

Coreografia da polícia, dinâmica da polícia, cinética da polícia. Coreopolicimento como implementação do insensato movimento insensível que predetermina uma cinética do cidadão em que as relações movimento e lugar, ou política e chão, são permitidas apenas se permanecem relações reificadas, inquestionáveis, imutáveis, e que reproduzem o consenso sobre o seu bom senso. (LEPECKI, 2012, p. 15)

Lepecki menciona que o contrário da coreopólicia é a coreopolítica, que diz respeito a corpos que não assumem a ordem prontamente, mas que trazem inscrito em suas gestualidades, no modo de se vestir, falar, andar, ocupar os espaços das ruas, ou mesmo o próprio Rio com suas enchentes são enfretamentos ao controle. Nesse sentido, entendo que os corpos que desafiam a ordem da margem do Rio Acaraú, estão promovendo uma coreopolítica capaz de gerar subversões no cotidiano. Para o autor, ao ocuparmos a cidade com nossas expressões promovemos outra visão da vida, afinal, somos capazes de nos fazermos presentes nos espaços circulando, dançando, cantando, escrevendo nossas histórias, ou ainda “acionando coreograficamente, ou performaticamente pluralidades [...] sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero” (2012, p. 46). É um convite para encontrar as rachaduras da cidade.

As conceituações de Lepecki sobre esses movimentos, que ocupam os espaços com outras posturas, são capazes de “destrambelhar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado” (2012, p. 18). Seus pensamentos se aproximam do pensamento de Hakim Bey (2003), na medida que ambos descrevem as possíveis fissuras nos controles dados aos corpos e aos espaços. O Terrorismo Poético e a Zona Autônoma Temporária são provocações e convites para pensarmos outras alternativas para a liberdade e a fuga do coreopolicimento. Bey e Lepecki acreditam na mudança sutil e poética, afinal, não é sobre promover uma revolução. Para Bey, “essas movimentações e gestualidades que provocam o espaço da rua são “as sementes – ervas daninhas brotando entre as rachaduras das nossas calçadas – desse outro mundo para o nosso mundo” (2003, p. 27).

O Rio é uma rachadura que liberta, o Rio é descoberta de si, não há nele correnteza que se prenda. Confirmei isso quando recebi o áudio do morador Francisco (codinome), em 15 de Abril de 2021, o qual diz: “todos os caminhos de Sobral levam à margem”. Por lá, suas memórias são de descoberta da boemia, do beijo, do sexo e do medo. Chamei essa produção de *Rio de amor*, por acreditar que a memória narrada para mim é afetuosa. Qual a relação do Rio com a desobediência? Como a natureza influencia em nossa descoberta? As águas, apesar de poluídas, ainda reúnem pessoas em sua borda, atraídas inconscientemente pela memória das festividades que ali foram trocadas. O cancionista e professor Luciano Bonfim (2002), em seu livro *Dançando com os sapatos que incomodam*, em um dos contos do livro, diz que o rio se liberta de si mesmo, ao correr para o mar. Reflito que a correnteza indomável do Acaraú nos ensina a correr, a nos transformar em outra coisa, a ser liberdade. Segundo Bonfim, “moram nos rios [...] loucos santos e demônios e o amor por demasiado encanta-se.” (2002, p. 45).

Figura 39 – Rio de amor, 2021

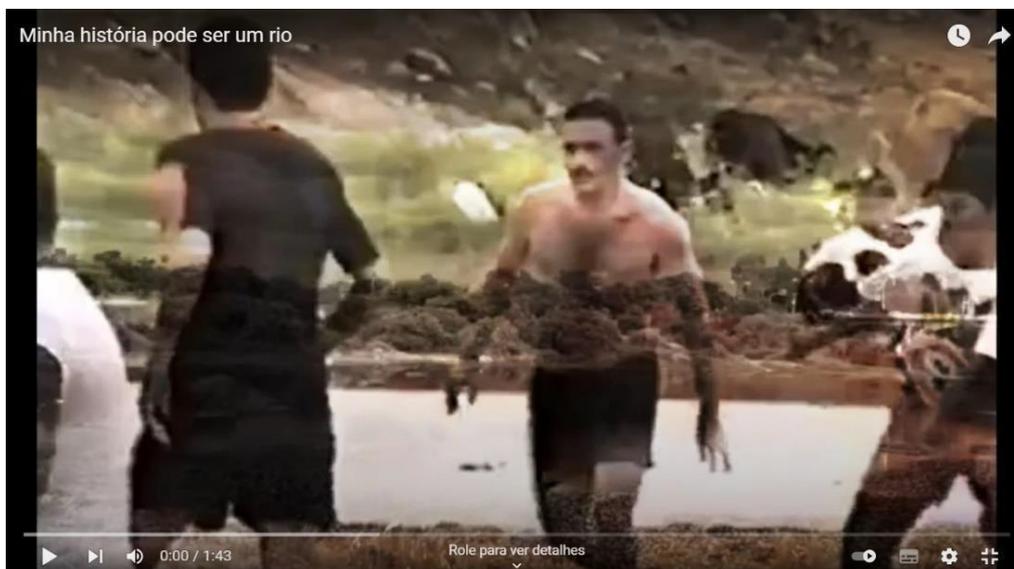


Fonte: <https://youtu.be/Dxuo1YhtszU>

Esses áudios criaram outra paisagem da cidade, na medida que, coincidência ou não, em algum momento trouxeram para a cena o Rio Acaraú, me fazendo enxergar novas geografias e espaços repletos de sentimentos. Nesses quatro áudios, encontrei falas que apresentam o cotidiano da cidade em volta do Rio, tanto no passado como do presente. Em outros áudios, recebidos em 30 de Abril de 2021, a moradora Amélia (codinome), relata a caminhada, a pescaria, o banho, o rio que ajudava a alimentar a família, os jogos na beira do rio, as festas e os bares. Para Rufino: “a mata é moradia de mestres, curadores, guerreiros,

caçadores, amazonas [...] o solo do Brasil é assentamento, é lugar onde se plantou axé e o segredo está vivo e guardado em pedras” (2019, p. 109).

Figura 40 – *Minha história pode ser um rio*, 2021



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=ScwhjQDOQ_4

Portanto, escutar cada um dos áudios foi como se a cidade, o Rio e os moradores resgatassem a suas histórias, não apenas para contá-la, mas por quererem e acreditarem na possibilidade da construção de uma Sobral coletiva. Em muitos dos áudios consegui enxergar a existência não somente de Sobral, mas de outro mundo, eles encarnavam novos sentidos, algo com alma, sem amarra alguma. Como aponta, Rufino: “nas margens e frestas do novo mundo emergem outras vozes fundamentadas nas lógicas do enigma que lançam na espiral do tempo discursos que transgredem os limites e esculhambam as lógicas normatizadas pelo colonialismo” (2019, p. 119). Desse modo, essas vozes foram guiadas pelo Rio Acaraú, pelos sujeitos afetados pela violência colonial, mas que se reinventam, ocupam as ruas, recordam, fazem sexo, são potência inventiva na perspectiva do ser, do saber e do poder, ou como diz Rufino “essas vozes atam e desatam os nós” (2019, p. 19).

Como exemplo, a moradora Brena (codinome) me contou sobre sua vida no bairro Terrenos Novos, localizado na periferia e o mais populoso da cidade. A formação desse bairro se deu por meio de pessoas que fugiam das enchentes periódicas do Rio Acaraú. Para Brena, o lugar onde sua casa mora é um espaço de afeto, onde sua infância não teve tecnologias e, por isso, ela conseguiu brincar mais, participar de festivais de quadrilha e do boi. Em sua fala, ela diz que: “tinha umas brincadeiras afoitas, que me causaram algumas cicatrizes. Nada demais, só lembrança boa de um tempo que nem volta mais!”. Mesmo com as cheias do Rio Acaraú,

esse corpo foi colocado em um movimento de felicidade, ou, como ela profere: “nem sei como contar.”

Figura 41 – Ruas brincantes



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

O colonialismo, que influencia na modernidade, é regido por teologias judaico-cristãs que fundamentam nossa sociedade através de leituras que limitam a mentalidade e o corpo. A negação, o pecado, a culpa e tudo o que foge de uma padronização no modo de ser e de viver a vida é considerado erro. Retomo a fala de Francisco das suas vivências nas margens do Acaraú, percebo que os esforços para a garantia monocultural da vida não se sustentam. Os desvios ontológicos também estão presentes nesse espaço de Sobral. Não à toa, mesmo que não possamos mergulhar diretamente na água, assombramos o mundo colonial com o rompimento dos comportamentos. Voltando a Rufino, ele afirma que “a musculatura rígida da rua, tensa, enrijecida, vigiada, escapa para performatizar as invenções de frestas” (2019, p. 114). O Rio dribla e ensina a desobediência da gargalhada, desafia o corpo a respirar debaixo d’água, alaga. O Rio é um mundo.

4.3. Mergulhos da costura

Pensar em cidades do ponto de vista das discussões coloniais e descoloniais, e da arte próxima ao ativismo, é, sobretudo, nos conectar com vivências e outros saberes capazes de promover reflexões, mesmo que pequenas, sobre o mundo. O Rio Acaraú me mostra que sem a natureza não haverá história, humanidade, muito menos arte. Se não nos atentarmos para problemas globais da preservação do meio ambiente, nada existirá. O relógio da catástrofe mundial está em estado de alerta, a vida natural é o bem mais importante que temos. Portanto, retomo os pensamentos de Merleau-Ponty, que diz: “o que tento traduzir-vos é mais misterioso,

emaranha-se nas próprias raízes do ser, na fonte impalpável das sensações”, (1971, p. 85). Desse modo, afirmo que todas as criações artísticas e a escrita dessa dissertação é feita pensando em Sobral, na percepção de uma arte que nos recoloca no mundo e que faz com que reaprendamos a tocar o mundo. Meu fazer criativo parte do desejo de uma vida em comunhão com a natureza, com o outro, com os afetos. Nesse ponto, o autor também nos diz:

As mãos não bastam para apalpar, mas só por isso decidi que nossas mãos não apalparam, pondo-as no mundo dos objetos e dos instrumentos. Seria, aceitando a bifurcação do sujeito e do objeto, renunciar de antemão a compreender o sensível, e privar-nos de suas luzes. Propomo-nos, ao contrário, para começar, levá-lo a sério. (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 135)

Portanto, a fim de apalpar o mundo e deixá-lo nos apalpar, noto que meu percurso artístico, desde as ações *Onde minha casa mora?*, *MADE IN SOBRAL* e *Minha memória também é um mundo*, foram permeadas, até aqui, por pistas tais como as histórias em apagamento, os monumentos, os nomes das ruas, as vozes, o Rio e o artesanato, que me colocaram diante de uma rede de interesses criativos. Visualizei o percurso de Sobral, em que estou envolvida, como uma grande malha em que vamos tecendo nossas memórias.

O movimento das ruas, das pessoas, da natureza, do Rio correndo, tornando-se um fio de costura, onde cada ponto, cada traço costurado, é um bordar sensível da vida. Com a materialidade do fio de meado, que é um tipo de linha usada para bordar, e a partir do desejo de costurar novas histórias nas ruas, me aproximei da Rosana Paulino, uma mulher negra cisgênero, brasileira, artista visual, pesquisadora, professora e doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). A artista tem como tema de pesquisa questões afro-brasileiras. Parte do seu trabalho traz uma visão descolonial do corpo e da memória através do bordado. A artista alerta para debates que envolvem criações artísticas de mulheres negras e os seus desafios criativos. Para esse debate a artista ressalta a importância da visibilidade de outros círculos de produção artística, como coletivos das periferias, galerias alternativas e outros espaços de acolhimento das minorias, para que sejam promovidas pequenas brechas dentro do pensamento artístico.

Interesso-me pela obra *Parede da Memória* (1994-2015), que integra a exposição *A costura da memória* (2018-2019), que foi exposta na Pinacoteca, em São Paulo, no Museu da Secretaria da Cultura de São Paulo, com curadoria de Valéria Piccoli e Pedro Nery. Nesse trabalho, Paulino tem como eixo discussões sobre problemas sociais étnicos e de gênero, e possui um interesse maior na representação da mulher negra. Além dessa centralidade, suas obras debatem o impacto da herança colonial e as construções psicossociais através de uma leitura descolonial do Brasil, pois lida com uma poética em diálogo com a cultura afro-

brasileira, bem como com uma perspectiva ampliada do resgate da história das pessoas negras, em especial das mulheres. Surge também como linha de pensamento da artista a subjetividade e sua dimensão étnico-política.

Ao se interessar pelos mitos não apenas estéticos, mas de impacto psíquico, a artista produz uma obra que reconstrói imagens e memórias. A artista usa a materialidade dos patuás em uma manta acrílica e um tecido, costurado com imagens de álbuns da família. Desde 1990, a artista tem explorado o percurso das reverberações das imagens ao longo da historicidade da imagem, e os efeitos delas na memória. Paulino faz uma espécie de arte antropológica, bordando e costurando outro modo de percepção do mundo, em uma tentativa de equidade racial e histórica.

Através dessa obra podemos perguntar quem são as pessoas das imagens, que histórias possuem, quem são suas famílias e de onde vieram. Muitas pessoas negras no Brasil não conseguem saber sua origem, pois a escravidão apagou qualquer indício das suas histórias. Portanto, sua obra discute sobre as desigualdades, o direito a memória, as violências de gênero, cor, etnia, as estratégias de silenciamento e os corpos sujeitados a experiências de sofrimento e morte, ordenado pelo racismo estrutural e pelo capitalismo.

Segundo Paulino, a arte não deve servir para dialogarmos sobre como artistas produzem seus trabalhos, pois isso pode promover uma arte superficial e incapaz de conversar com a sociedade e com sua história. Portanto, ela se apropria, em seu fazer artístico, de elementos do cotidiano, como: objetos, tecidos e linhas que vão modificando o sentido do objeto, costurando sobre ele significados. Para a artista, “o fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo” (2011, p. 114).

Figura 42 - Rosana Paulino, *Parede da memória*, 1994/2015



Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/rosana-paulino-a-costura-da-memoria/>

Associo o trabalho de Paulino ao meu na medida em que noto o interesse dela em produzir uma arte em um contexto ativista e seu interesse por elementos do cotidiano, os quais podem ser costurados e modificados ao ponto de inventar outros sentidos. As criações de Paulino me abriram para o universo da costura, em uma espécie de comunhão com o ativismo. Passei a anexar questionamentos sobre fotografias antigas da minha cidade e em outras feitas por mim, com o objetivo de encontrar outras Sobrais.

O artesanato ativista, embora pareça ser algo atual, surge por volta dos séculos XIX e XX, através de mulheres que tricotavam, bordavam, faziam crochê e anexavam em suas criações pequenas narrativas pessoais, por meio de desenhos e recortes. Ao ser explorada a materialidade têxtil, associou-se a ela o movimento das mãos. Noto esse movimento como uma construção de memórias, afinal, as mulheres costumavam passar horas dialogando, contando sobre si mesmas, sendo solidárias e criando uma rede de apoio.

O bordado na arte contemporânea se desassocia da própria ideia de estética, pois questiona os padrões de criação da história da arte, pois houve períodos em que esteve associado a padrões hegemônicos de raça, de gênero e de classe social, na medida que relega essa atividade a ser executada por mulheres e pessoas em situação de escravização. Há vertentes da história da arte que acreditam amplamente que o artesanato é uma obra de pouco valor artístico. Para a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni (2010), essa categorização do que é considerado arte ou não tem despertado uma longa discussão sobre o que faz uma obra ser arte ou não. Segundo Simioni, as tradições ocidentais associadas ao artesanato o colocaram em um espaço de exclusão. Para a autora, a pesquisa de Giorgio Vasari, escritor que fundou e criou os

princípios da história da arte, em 1555, traz uma leitura limitada das produções artesanais ao nos dizer que “considerava-se digno do nome artista aquele indivíduo dotado daquelas capacidades intelectuais que o distinguem dos outros contemporâneos, configurando um estilo próprio” (2010, p. 4). Assim, no passado, especialistas classificavam o que era ou não arte através de criações que seguiam determinadas estéticas ditadas por escolas.

Por muito tempo o artesanato foi compreendido pelas escolas de arte, mesmo na contemporaneidade, como inferior e separado das criações artísticas consideradas pelos círculos de criação em arte, como escolas e galerias. O termo utilizado para se referir ao artesanato foi “arte menor”, segundo Simioni (2010), o que o inferiorizou e o desclassificou. O artesanato, ainda hoje, é visto como uma ação da repetição e sem grande desempenho intelectual ao longo da história, principalmente na Idade Média, já que era conduzido unicamente por mulheres. Portanto, pergunto: o artesanato é considerado inferior pela hierarquia de gênero ou pela sua produção de fato?

Com a movimentação do *Arts and Crafts* no século XIX e a fundação da escola de arte Bauhaus, no início do Século XX, criou-se um discurso em defesa dos trabalhos de artesanato. Dessa forma, o bordado passou a ter uma potência reflexiva sobre o mundo, adotando uma criação de imagens que promove a intersubjetividade e a partilha de outros discursos. O bordado geralmente se aproxima de narrativas pessoais e, a partir delas, cria-se um plano de debates sobre violências, repressões, o direito à memória, à história e até mesmo à preservação ambiental. Um outro exemplo de trabalho artístico que usa a linguagem do bordado como uma sensibilidade e mobilização para o cuidado socioambiental é o grupo *Matizes Dumont*, do Brasil, que reúne, há mais de trinta e cinco anos, mulheres bordadeiras, que costumam trazer debates importantes da preservação ambiental em suas criações poéticas.

Esse projeto costuma ter como foco uma prática psicopedagógica que rompe com o entendimento do bordado como estética e passa a desenvolver um potencial criativo para expandir consciências através de oficinas, que têm como proposta abordar um certo tipo de responsabilidade social. Esse grupo surgiu mediante o interesse de muitas mulheres, em diversas regiões do país, em mostrar sua resistência na luta por igualdade de gênero. Portanto, essas mulheres passaram a bordar denúncias. Para elas:

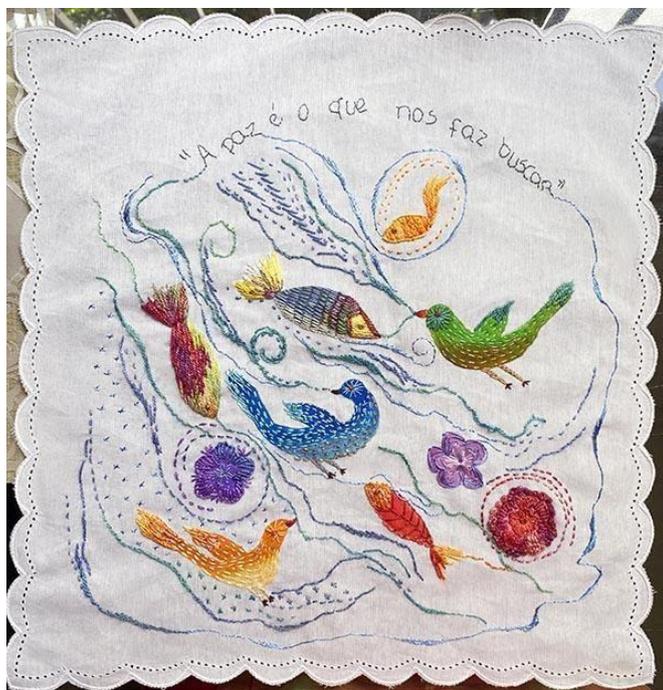
O resultado dos projetos é mais que um registro poético-visual que simboliza a busca pelos valores humanos, sociais e ambientais. Eles cumprem a função da arte de educar e mobilizar pessoas para mergulhar nas águas da sensibilidade e da convivência harmoniosa com a natureza.” (DUMONT, 2017, p. 1)

Dentre os projetos do grupo, os intitulados de “*Caminhos das Águas, bordando o*

Brasil” e “*O rio que mora em mim*”, ambos projetos iniciados em 2016, têm como ação prática a mobilização social no Vale do Rio São Francisco, com o intuito de proteger os cursos da água. A princípio, foram realizadas duas expedições pelo Rio, uma em 1999 e outra em 2000, quando foram percorridos os Estados da Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Sergipe e Alagoas, conseguindo acessar, por meio de oficinas de bordado, quarenta mil pessoas. Cinquenta e uma profissionais voluntárias saíram de Pirapora-MG até a foz do Rio, em Piaçabuçu-AL, onde foram realizadas quarenta e duas oficinas, as quais tinham como foco o ensino do bordado e o debate sobre cultura e preservação ambiental.

Uma das oficinas do projeto foi chamada de *Quintais e entre rios* e consistiu em dialogar sobre licenciamentos ambientais por meio de uma sensibilização a partir da ação do bordado, que funcionou como uma linguagem e uma expressão para um possível diálogo, a fim de promover a mobilização do cuidado da natureza e o Bem Viver²² através de uma ética biocêntrica, além de também debater a agroecologia e a inclusão socioprodutiva. Desse modo, o bordado representa e desempenha um papel capaz de desmontar processos sociais e culturais de opressão, dando voz e lugar a outros discursos contra-hegemônicos.

Figura 43 – A paz é o que nos faz buscar, 2018



Fonte: <https://bordadoarte.matizesdumont.com/project/bordados-do-modulo-a-paz-e-o-que-nos-faz-buscar/>

²² O conceito surge no livro de Alberto Acosta, influente político e economista equatoriano, intitulado por *Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos* (2016) e tem como fundamentação refletir sobre o conceito do bem viver, originário da expressão andina *sumak kawsay*, em kichwa, e refere-se a uma oportunidade, bem como uma filosofia, para imaginar outros mundos, onde se possam sonhar e viver em equilíbrio com o mundo natural.

No Brasil, muitos artistas usam de elementos têxteis em suas composições. Temos, por exemplo: Arthur Bispo do Rosário, Leda Catunda e Rosana Palayza. No Ceará, a atriz e bailarina Silvia Moura trazendo o bordado com questões ambientais, e o artista visual Leonilson, com o bordado em uma perspectiva para a narrativa do íntimo.

Retorno para acompanhar as obras de Paulino, a fim de localizar meus pensamentos com maior eficácia. Percebo a forma das suas criações e como as linhas estão costuradas sobre as imagens. Paulino costura mulheres que foram impedidas de falar, ver e escrever. Da observação da escolha das imagens pessoais da artista, despertou em mim o interesse em bordar imagens de Sobral, movimentar a minha mão colando imagens, costurando, tal como diz Paulino:

Pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca.” (PAULINO,1997, p.113)

Escolho finalizar essa dissertação com o bordado, porque em meu Capítulo 2 iniciei uma discussão sobre a importância do artesanato. Claramente, apresentei o chapéu de palha, mas ao estudar sobre essa linguagem, me permiti conhecer outras práticas presentes na cultura do Ceará. Ressalto que a classe trabalhadora de artesãos e artesãs no Brasil é grande, conta com aproximadamente 8,5 milhões de produtores e, somente no Ceará, são 35.054 artesões e artesãs, que desenvolvem dezesseis tipologias, segundo o cadastro da Central de Artesanato do Ceará (CeArt). O artesanato, seja ele feito com a palha, com o barro ou com a linha, resgatam memórias e nos presenteiam com outras temporalidades.

O bordado é um gesto artístico político e poético. Nesse sentido, estudando sobre mídias alternativas durante o período da pandemia, notei uma forte presença do bordado nas redes sociais, desde canais no *Youtube*, páginas no *Instagram* de homens, mulheres e adolescentes ensinando e bordando suas memórias e seus desejos por transformações sociais, como exemplo, os perfis: Meio Fio, Nicole O’Loughlin, Linhas Sampa, Linhas do Horizonte, Monsterbox, Aline Brant e muitas outras que adotam o bordado como uma linguagem comunicativa. Ao entrar em contato com esses perfis e essa linguagem, passei a desenvolver interesse e a experimentar pequenos pontos em fotografias de Sobral, de modo que percebi que essa ação também dialoga com todas as produções que venho traçando até aqui, pois permanece como uma linha de raciocínio de coleta de imagens, memórias e de imaginar novas narrativas.

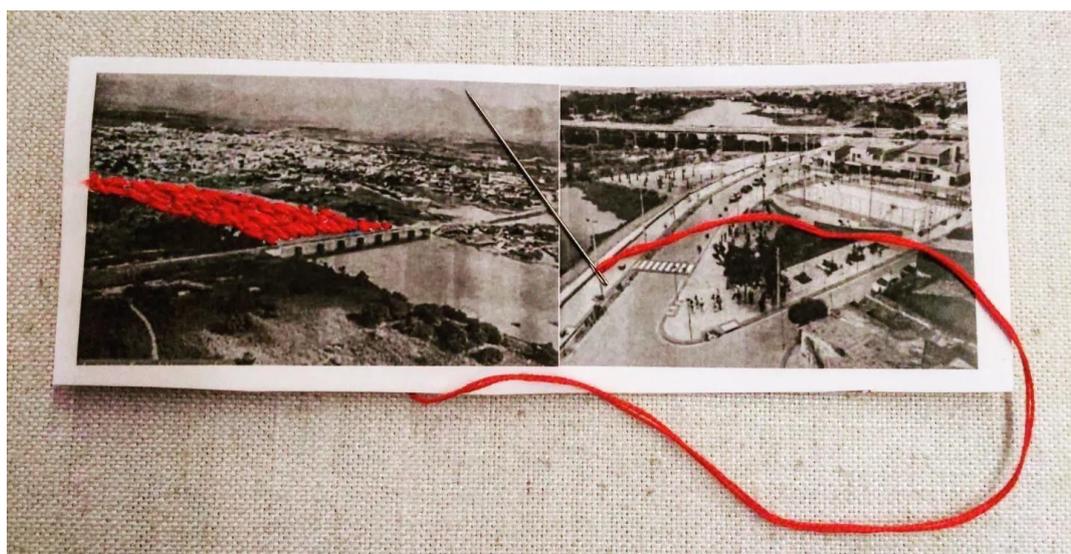
Surpreendentemente, as imagens do cotidiano de Sobral e do Rio Acaraú me deixaram interessada em costurá-las, subvertê-las, anexar sobre elas imagens e palavras que

falem sobre a cidade. Escolhi algumas cores de linha, imprimir algumas imagens em papel vegetal, pois facilitava a penetração da agulha sem rasgar nem a imagem, nem a costura. Algumas imagens foram retiradas por mim e outras encontrei em sites da Prefeitura da cidade. Ao todo costurei nove imagens até o momento da entrega dessa dissertação, no entanto, percebo que essa ação permanecerá acontecendo, pois continuo encontrando imagens e imaginando novas costuras para elas. Logo, percebo que o processo criativo dessa prática se dá não somente por meio de uma estética das imagens e da linha. As fotos que escolho também estão modificadas. Mudo a cor da imagem, recorto, colo uma à outra.

Nesse sentido, passei a chamar essa ação de *O abraço da costura*, portanto, pergunto: como uni-las em um diálogo democrático? Como as ruas da cidade conversam? Como os bairros se aproximam? Como a cidade é compartilhada e coletiva? Dou esse nome por imaginar uma cidade de encontros afetuosos.

Agora, toquei o Rio Acaraú através das imagens antigas deste espaço, coleí a imagem antiga a uma atual e costurei sobre a água do Rio uma linha vermelha, que para mim funcionou como uma veia aberta sangrenta. De um lado, uma imagem antiga do Rio, do outro, uma imagem atual. Não termino a costura, deixo a linha e a agulha dependurada como quem pergunta: será a última gota d'água, ou será a última costura da memória do Rio? A agulha entre os dedos, agora lá presa, a imagem da agulha que perfura a imagem, indicando que não podemos explorar o corpo do Rio.

Figura 44 - Costuras sangrentas do Rio, 2021



Fonte: acervo da autora

Em uma segunda imagem, costurei sobre ela a palavra ATRAVERSAR e, novamente, junto imagens. A primeira foi tirada no Becco do Cotovelo, traz a cena de duas bicicletas azuis encostadas em um bar onde, curiosamente, parecem cruzar de uma ponta a outra, como se tivessem (as bicicletas) se expandido no espaço. Juntei uma imagem antiga das canoas que transportam pessoas de uma ponta para outra do Rio, e claro por todos os áudios terem me revelado as festividades e os bares do Rio. Talvez a cidade seja uma grande travessia, como canta Milton Nascimento²³. Estou brincando com as imagens, mesclando a possibilidade de retocar esse espaço, percebendo outros modos de praticá-la, por meio de uma leitura poética do cotidiano. O bordado e as imagens contam histórias capazes de nos movimentar. O bordado ativista proporciona que, criativamente, acessemos discussões importantes. Ao visualizar meu corpo bordando imagens da cidade em que nasci, acredito que essa ação tem uma vontade pessoal de encontrar um lugar em Sobral que conte também a minha história. Afinal, como uma mulher artista e branca, cisgênera, o que eu posso dizer e bordar de fato sobre Sobral?

Figura 45 - Cidade atravessada, 2021



Fonte: acervo da autora

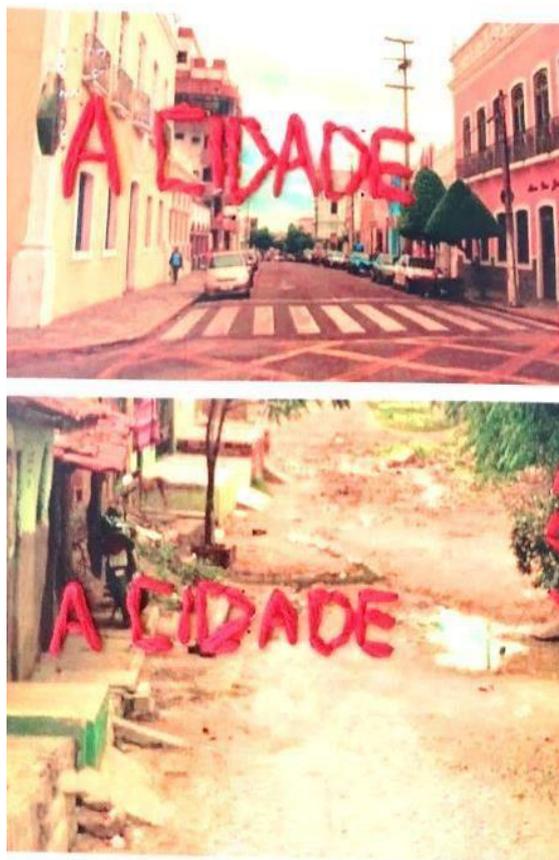
Para a confecção do bordado, passamos algumas horas em silêncio construindo uma imagem que consiga falar. As mãos, nessa prática, movimentam narrativas e nesse ponto entendo que a ação de bordar assume assim um formato parecido com a escrita, ou mesmo com a fala, uma ação capaz de movimentar sensibilidades e pensamentos, que funcionam como

²³ NASCIMENTO, Milton. **Travessia**. Belo Horizonte: Dubas Música, 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kDe3qOhrJLo> Acesso: 17 de Nov 2022.

rasgos na padronização do mundo.

Ao visualizar a linha em minhas mãos, passá-la na agulha e perfurar, embora em um ato delicado, o papel das fotografias, percebi uma semelhança com a resistência da memória, que aos poucos vai furando cada esquina, indicando que ainda há muito para contar. O papel das fotos é um tipo de aliado do bordado, pois trata-se de uma materialidade diferente, é maleável e flexível. Ao olhar para ele, cruzado por linhas, o notei como a própria experiência sensível. Dessa forma, um outro bordado que fiz foi dos bairros da cidade. Nesse ponto, notei as diferentes paisagens do centro e como estão atravessadas pela urgência de apresentar outras possibilidades de cuidado públicos, de fazer história e de contar a memória. Assim, o bordado para mim funcionou como uma reapropriação do território e das memórias, os bordados são pistas cartográficas, entre as quais reinventam paisagens, marcando um outro ritmo, um outro modo de viver, de pensar e notar a cidade. Os bordados mostram outras leituras, locomovem certezas, quando, por exemplo, revelam pequenos recortes poéticos e me possibilitam criar narrativas, ver as ruas pela dimensão das mãos, que seguram a agulha promovendo outro cotidiano, intensidades, excessos e faltas da e na cidade.

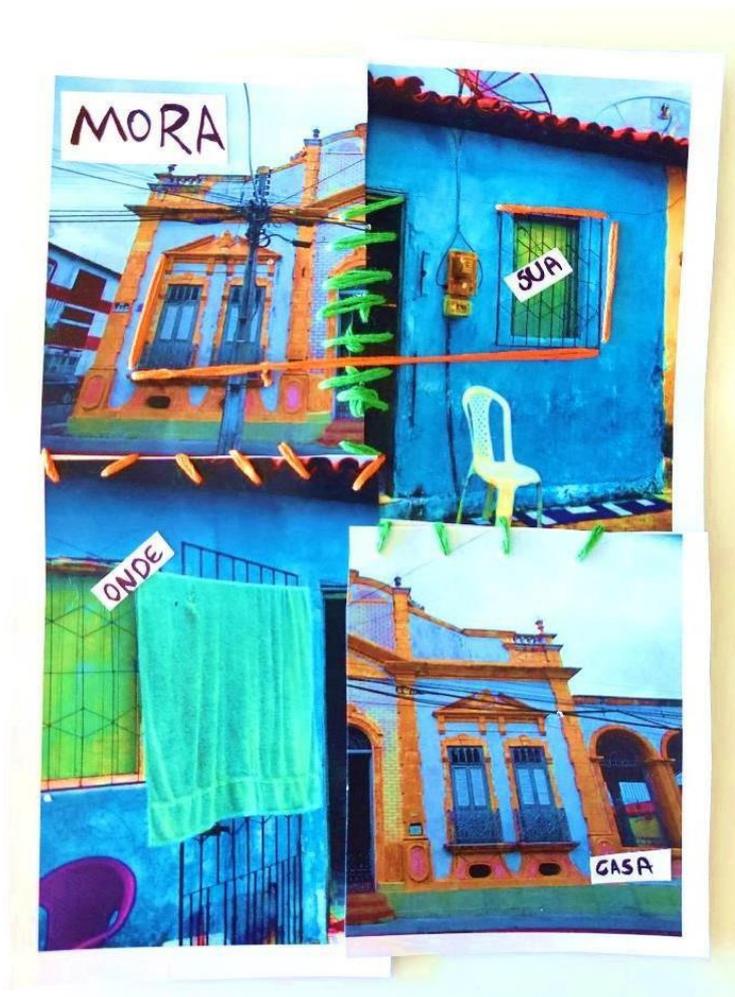
Figura 46 - *Quantas cidades cabem aqui?*, 2021



Fonte: acervo da autora

A cidade da imagem e a costura criando outra, diante dessas pistas que revelam cartografias de uma cidade *menor*, nascida na percepção da caminhada tátil, ampliada para as experiências. Os bordados são passos tocando Sobral em um ritmo intensivo, espreitando o habitar das ruas enquanto lugar de múltiplas interpretações. Eles se aproximam da cartografia, pois pulsam e afetam Sobral com o desejo da reterritorialização e desterritorialização. Desse modo, as imagens e as costuras funcionam como um encontro entre o lugar e uma estratégia de proximidade com movimentos, onde misturam imagens, proporcionando escutas. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari a “terra não é um elemento entre os outros, ela reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas se serve de um ou de outro para desterritorializar o território”. (1992, p. 103).

Figura 47– Casa sua, 2021



Fonte: acervo da autora

Esses cenários que costurei debatem sobre como as relações minoritárias e da percepção da paisagem tecem suas histórias no território. É uma linha que nos aponta para a

fuga da repetição, é um desvio para olhar a cidade através de outros ângulos, bordar e se permitir ser bordado junto a ela e se libertar da sujeição de uma vida normativa. É acreditar que existem diferenças, que a vida é plural. Essa ação é um convite para que seja fortalecido um pacto entre todos os que ocupam a cidade. Essa pesquisa está atenta aos pertencimentos, à esperança, às insurreições e micropolíticas. Como aponta Hakin Bey:

Não escrevo isso para absolver o mundo de sua fealdade, ou para negar que no mundo existam coisas verdadeiramente aterrorizantes. Mas algumas dessas coisas podem ser vencidas – desde que nós possamos construir uma estética de conquista, em vez de uma estética de medo” (BEY, 2003, p. 56).

Ao explorar esse universo têxtil, assumi uma subversão, ao tensionar sobre elas dizeres, cores e colagens que debatem hierarquias. Essa ação também é um Terrorismo Poético, na medida que desdomestica a paisagem, ofertando-lhe um protagonismo. Com a linha sublinhando a imagem, assumo contextos, crio uma intervenção artística e política em diálogo com Sobral.

Dessa forma, não deixo morrer o desejo de construir uma cidade bordada na igualdade, na solidariedade, no compartilhamento da vida. Apesar de todas as opressões que sofremos, essa pesquisa não dá espaço para a desesperança, mas para a potência criadora de outros mundos. Neste capítulo da pesquisa, observo que o aprendizado obtido é que estou mais disposta a ser outra para mim, onde trabalharei para o bem, tentando deixar de lado egoísmos e me manter atenta para não reproduzir discursos neocolonizadores. Portanto, acredito que serei também melhor para o mundo, pois objetivo me manter em proximidade com movimentos artísticos e sociais que produzem debates e ações que colaborem para a transformação e construção de um lugar mais justo, onde seja possível respeitar as histórias de vida individuais e coletivas.

Afirmo que sou uma artista ativista amparada por uma ciência descolonial, porque me preocupo e desejo a construção de pensamentos e de metodologias processuais capazes de subverterem jogos políticos. Assumo nessa pesquisa um agir sociopolítico contra hegemonias. Minhas práticas criativas foram estratégias para que, através delas, se possa transparecer uma relação dialógica, afinal, funcionam como estratégias de abertura para conversas e reflexões. Estou em questionamento, tentando, em máxima potência, não roubar o direito à vida, à voz e ao corpo de nenhum grupo, mas falar ao lado da diversidade, para melhor solucionarmos dilemas e problemas. Bordo a voz na imagem, assim como transformo as vozes em imagens diferentes das territorialidades de Sobral. Essa pesquisa é um costurar político, com aqueles que fazem de Sobral um espaço de experiência, de sensações, capaz de dar passagem à escuta e a

uma cartografia rizomática.

Minha poética esteve, durante as ações, envolta em memórias, em que os corpos e os seus sentidos movimentaram uma compreensão acerca de como lidar com os corpos, com as histórias, com as imagens e com o tempo, de modo que que suspendi certezas, fiz as imagens falarem, fiz as vozes bordarem, fiz os chapéus enfeitarem as ruas novamente, fiz o Rio contar, convidei Sobral a si reinventar, ao ponto de romper a institucionalização da existência. As pistas que foram sendo encontradas ofereceram percursos inquietantes e levantaram proposições fervilhantes, que fizeram Sobral também ser outra para mim. Nesse sentido, ao escutar, bordar, escrever, fotografar e intervir na paisagem da cidade, tocando em outros caminhos que operaram com uma força de ruptura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ESQUINA – Onde apertamos nossas mãos, para nos reencontrarmos novamente!

Este processo criativo não chega a um fim exatamente, pois permanece em atuação e em movimento nas ruas, afinal, continuo movida por afetos, por novas concepções e com interesse de me aproximar ainda mais de Sobral. Quem sabe seja um convite, um rastro de pequenos levantes, que, a partir de uma percepção ampliada da cidade, articulem outros gestos e outros modos de refletir sobre a vida e sobre como queremos encará-la diante das mobilizações políticas produzidas nas territorialidades.

Desse modo, deixo pelas ruas instantes, convites a uma reflexão sensível, imbricações, intervenções em que escutei, gravei, fotografei, costurei, escrevi e desenhei. Fiz um recorte profundo nas ruas através de práticas que reforçaram debates sobre a construção de uma cidade mais justa. Para tanto, conectei vida com afetividade, encontrei uma cidade plural mediante uma pesquisa que é um exercício constante, dividido entre discussões bibliográficas e investigações do espaço, na diferença da memória, para uma construção conceitual, movida pelo desejo de viver em uma cidade livre de opressões.

Primeiramente, essa escrita passou a impacientar-se, tornar as mãos curiosas. Elas foram um abrigo para mim e, em alguns momentos, aos moradores da cidade. Não acredito que formulei um antídoto, onde eu afirme: “leia, e assim terá um resultado”. Este não é o fim, pois uma cidade não se finda, e esta pesquisa também não.

Ao adotar um método aberto e assumir uma revisão bibliográfica capaz de permitir um processo de criação sensível, despertei olhares para uma vida construída na diferença e em movimentos do cotidiano, capazes de tensionar outras formas de contarmos sobre nós mesmos. Nesse processo consegui, minimamente, me aproximar das ruas e de algumas pessoas, mesmo estando na pandemia, o que para mim foi muito valioso, pois essa aproximação funcionou como ponte e suporte criativo para a construção de conceitos e das próprias obras presentes aqui.

Estabelecer um contato com Sobral não apenas como moradora, mas como uma artista e pesquisadora, levou-me a reconhecer as experiências invisibilizadas, a pluralidade de ideias das comunidades, o artesanato e a cultura popular. Tudo isso me ajudou a elaborar questionamentos de cunho crítico. Notar as muitas mãos da cidade, o toque delas rente à rua e à pele, não como uma saída, mas como um caminhar tátil contínuo, ponto que vai e se perde nas narrativas que recolhe, até encontrar uma saída.

Em segundo, o debate sobre os corpos, a memória e a própria criação artística

talharam nessa pesquisa um discurso sobre a potência dos corpos e a urgência de desarticularmos estruturas que os limitam. Em certo ponto, vi que as microgestualidades do cotidiano promoviam insurgências pelo direito ao corpo e às memórias, haja vista o constante apagamento de narrativas e de tantas outras relações hegemônicas impostas por estruturas de controle. As leituras sobre os corpos, sobre a cidade, sobre a natureza em uma vertente capitalista, neoliberal e neocolonial, me localizaram diante de estratégias de poder, que usurparam vidas.

Nesse sentido, tudo é um entrelaçamento por uma Sobral que também me tateia e, ao mesmo tempo, também tateia através de gestos as lutas pelo direito de existir. Diante do desafio de alinhar teorias e de fundamentar uma criação artística, me pautei por uma dimensão imaginária ancorada em debates, capazes de se apropriarem de construções de políticas públicas, baseadas na solidariedade e igualdade.

Percorri o centro de Sobral, através do pensamento e com o método aberto proposto por Cecília Almeida Salles, onde colhi tudo o que as ruas me mostravam. Por outro lado, vi que esses pequenos achados eram pistas cartográficas, que me conduziram a viver minimamente na Sobral *menor* e me fizeram pensar a respeito da diferença nesse espaço, mesmo que seja repleto de contradições. Se tocarmos com mais atenção as suas esquinas, veremos seus bares, suas casas populares, pessoas em prosa, varais de roupa secando, garotos de bicicleta, um senhor vendendo pipoca, um outro maçã do amor, um cheiro bom exalando na rua, um ipê amarelo e muitas outras imagens de carinho. De modo amplo, me aproximei da produção das ruas, que aparentemente escapam das amarras do capitalismo.

Em terceiro, como argumento, também vi que as narrativas, as ideias e as criações elaboradas nas periferias podem ser melhor valorizadas, pois revelam uma vida gerada pelo compartilhamento, mesmo que estes corpos sofram com todas as perseguições, exclusões e mortes. São capazes de dançarem, cantarem, tocarem, movimentarem culturalmente a cidade, desempenhando saberes como frestas, para escaparmos deste mundo guiado pelo medo. Logo, ao olhar para as minhas ações artísticas, percebo-as entrelaçadas, seja no momento que renomeio as ruas, tentando grafar outras memórias, seja quando paro para aprender sobre a palha, quando escuto o Rio Acaraú, os moradores da cidade, até finalizar com o bordado, que acaba por, literalmente, costurar todas relações que travei, interpelei e questioneei.

Vale ressaltar que essas costuras funcionam como um desejo de construir, ou mesmo de revelar outras leituras para a fotografia que escolhi. Em todo o meu percurso venho falando do desejo de construir um lugar mais justo. Logo, a costura toca a cidade, toca o corpo dela através das linhas e das fotografias que escolhi.

Tudo está conectado. Distante de ser algo específico desse trabalho, ou de tantos outros artistas, que adotam o ativismo como estratégia de criação, percebi que o ativismo que trato aqui não é nascido unicamente no meio artístico, mas com as territorialidades, que produzem estratégias de sobrevivência. Talvez a costura seja a denúncia final. Portanto, todo esse texto dissertativo nos transporta para longe de uma vida individualista, basta olhar para um dos bordados cuja imagem traz duas paisagens diferentes de Sobral e a costura das palavras “a cidade, a cidade”. Precisamos assumir que compartilhamos o mesmo planeta e que precisamos cuidar de nós.

O Rio Acaraú é um ser que atravessa o tempo na cidade, sua área forma um corpo hidrológico, desenhando não somente uma paisagem ambiental, mas orientando uma parte da história e das memórias. Vale salientar que não destaco apenas sua importância para a existência da cidade, mas para a nossa própria, pois somos em parte um pedaço dele. Portanto, é importante darmos a esses corpos o direito de existirem, de serem cuidados, visto que estamos tratando do equilíbrio do meio ambiente e, conseqüentemente, das nossas histórias. Nós, a espécie humana, devemos encarar que não podemos subjugar a natureza, pois fazemos parte dela, pois somente com ela nossa existência existe e não o contrário. Conseqüentemente, deveríamos assumir uma relação de respeito com todas as formas de vida, defendendo-as e assegurando suas existências.

Andei entre casas e casarões, penetrei em Museus, mas foi nas ruas onde encontrei os corpos provocadores, os corpos teóricos e práticos, que fundamentam uma vida através da sapiência da escuta, na ginga da vida e nas encruzilhadas da cidade. Eles dançam, gingham, mergulham, choram, morrem e viram encantos. Desse modo, todos esses pontos por mim levantados foram apresentados ao longo dos três capítulos.

No Capítulo 1 apresentei como visualizei as mãos e o toque não como organismos anatômicos, mas como uma extensão maior em comunicação com o mundo. Elas passaram a ser um contato expandido, a partir do qual percebi que podemos tocar e também sermos tocados nas diferentes experiências que desempenhamos na cidade. Quando as mãos viraram os pés e passei a caminhar muitas horas por Sobral, produzindo mesmo na pandemia, uma pesquisa de caráter participativo em diálogo com aqueles que desenham outros gestos nas ruas, cruzei com histórias em apagamento, optei por resgatá-las, como exercício para construção de uma cidade para todas as pessoas que por lá vivem.

Não consegui agarrar as narrativas, elas estão por entre os meus dedos, estão espalhadas pela minha casa, estão em algumas ruas. Se transformaram em um *Corpo sem Órgão*, como apontaram Gilles Deleuze e Félix Guattari. Esses autores também me fizeram

pensar nas mãos e no toque como uma filosofia prática, tecida nas relações sociais, fazendo uma leitura não mecânica da vida e dos corpos, mas visualizando-os em dimensões complexas, plurais e cheias de intensidades.

Para tal, as mãos também são um fenômeno, assim com aborda Merleau-Ponty. Neste ponto, ao ver um debate hiperdialético em constante movimento com o corpo e com a experiência dele no mundo, bem como na escrita, adotei para essa dissertação o tocar na reversibilidade. Para essa possível leitura das mãos e da ação de tocar, encarei que foi preciso vivê-la e senti-la. A Fenomenologia me guiou ao ponto de me fazer compreender efetivamente o ser no mundo, através das suas subjetividades.

Nesse ponto, ao cruzar com narrativas em apagamento e pensar como intervir nesse espaço e nas narrativas hegemônicas, fui guiada pelo método do Terrorismo Poético, de Hakin Bey, onde fui capaz de executar a ação *Onde minha casa mora?*. Essa produção foi capaz de desenhar outras cartografias conceituais e políticas, dentro de um contexto de urgência, de pensarmos como se deram os processos históricos da cidade e como compartilhamos os espaços das ruas. Inicialmente, debati o sentido das mãos para essa pesquisa, que nada mais é do que deixar ser tocada por uma vida mais próxima da equidade, da ética e dos afetos. Em seguida, apresentei como se deu o processo de ocupação da cidade, bem como alguns registros importantes das narrativas já vivenciadas por este lócus e, por fim, finalizei com uma prática capaz de dialogar sobre um território construído em princípios colonizadores, mas que podemos produzir, minimamente, reverberações que possam subverter a lógica dada a ele.

No Capítulo 2, segui com uma pesquisa interessada na subjetividade, foi quando me gerou debates processuais, que vão além de um olhar quantitativo e qualitativo. Debati através de uma literatura mais recente, formada no eixo da América do Sul, trazendo discussões a respeito da descolonialidade. Sendo assim, apontei os estudos de Aníbal Quijano, Luiz Rufino, Silvia Rivera Cusicanqui, entre outros nomes para melhor afirmar que a colonialidade do poder em Sobral nos deixou subalternizados, sendo necessário pensar historicamente a noção de dominação que foi ensinada através de estruturas de poder, que se perpetuam até os dias de hoje.

Notei a presença de mapas na cidade que despontam uma leitura que constrói uma subjetividade, que subalterniza e exclui grupos do direito à cultura. A leitura do mapa do tombamento da cidade não apresenta uma equidade a respeito da produção de saberes, por não serem localizadas, as periferias ficam de fora do círculo de criação cultural. Percebo que as noções de alguns valores produzidos pela colonialidade precisam ser tensionadas. Ao caminhar, vi que estava interessada em uma área específica da cidade, foi quando me aproximei do

labirinto do artista Hélio Oiticica e da cartografia para pensar o caráter totalitário da exploração dos corpos, das ideias e dos saberes. Portanto, encontrei nas periferias da área tombada a produção do chapéu de palha, e foi com ela que pude debater sobre uma cidade para todas as pessoas.

O artesanato, a forma de sua produção, o diálogo que mantive com alguns produtores o desempenhar da ação *MADE IN SOBRAL*, aprofundaram nessa dissertação outras epistemologias, que fogem das relações de dominação. Foram ressaltados estudos que reconheceram a participação das experiências dos corpos dissidentes na produção de uma outra cartografia para a cidade, que respeita a diversidade de pensamentos. Portanto, rastreei materialidades que traziam um olhar para outros comportamentos e saberes, mesmo que Sobral não tenha mais tanta relação com o chapéu, vejo que é uma prática ancestral que foi excluída da participação cultural na medida que o colonialismo e o capitalismo provocaram o esquecimento de saberes decorrentes da adequação ao modelo de dominação, colaborando para a construção de outros sentidos e realidades.

Os saberes populares e o artesanato funcionaram como um percurso capaz de cultivar descobertas das histórias e das memórias nesta escrita, alargando uma criação artística a ponto que não fosse capaz de caber em um único elemento, em um único movimento. Tudo serve, tudo se transforma, tudo é processo.

No Capítulo 3, deixo as águas do Rio Acaraú se transformarem em linhas de frente, planos futuros, em rabiscos positivos para as próximas encruzilhadas. A cidade descolonial, a cidade em que nasci e que me permitiu recortá-la a partir de outros ângulos, criar um campo narrativo da memória e da diferença. A modernidade ocidental que dominou como uma estrutura endógena e autossuficiente, demonstrou não se interessar por outros saberes, principalmente pelas cosmovisões de povos originários.

Fundamentados pelo colonialismo, identifico problemas que marcam a vida e o cuidado com a natureza. Para tal, as paisagens de Sobral e os valores da população foram mudando ao longo dos anos, assumindo a postura do globalismo. Aos poucos fomos matando o Rio, construímos empreendimentos públicos e privados em seu leito, transportamos esgotos para as águas por nos influenciarmos pela Europa.

Para tal contextualização, me pautei pelos pensamentos de Ailton Krenak, Eduardo Gudynas, Catherine Walsh, Déborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro, entre outros, para construção de um debate a respeito do conceito do Direito da Natureza e também para a classificação da espécie humana como superior à natureza, quando na verdade fazemos parte dela. Em outro sentido, tratei de características da economia moderna, fundamentada por uma

leitura capitalista e neoliberal forjada sob o signo da conquista colonial, que saqueou a natureza, explorando-a de forma a levar à morte.

Artisticamente, passei a coletar vozes através da ação *Minha memória é um mundo*, com a participação direta dos moradores da cidade. As vozes estão no meu aparelho telefônico, em uma plataforma digital, permitindo escorregar para outras mãos e para outras formas de serem elas mesmas, e de serem Sobral. Ainda envolvida com as falas, passei a bordar frases nas imagens, a colar imagens e desempenhar a ação *A costura da memória*. Essas ações funcionaram como pistas, na medida que essa pesquisa investigou a cidade por meio da sua subjetividade e foi capaz de gerar debates processuais que vão além de um olhar quantitativo e qualitativo.

Noto que consegui ser uma artista ativista na trilha do Terrorismo Poético, pois fui capaz de provocar questionamentos e debates políticos, sem perder a afetividade e a sutileza, ao mesmo tempo em que desempenhei a tarefa de me movimentar e espalhar atos poéticos através da escuta, da provocação e da intervenção. Ocupei as ruas e as redes sociais, e promovi, minimamente, uma rachadura no estado das coisas.

Acostumei-me a passar horas nas ruas, a fotografar, a escrever pequenos acolhimentos e, como consequência, tornei-me uma memorialista de Sobral. Tenho dito e tenho tido interesse em contar, em apreciar o movimento da vida e em tocar outros lugares que as ruas revelam rapidamente. Hoje tenho costurado um caderno com folhas de árvores, algumas imagens e textos, talvez seja um mapa físico para a cidade. Percebo que me faço outra após essa pesquisa. Estou preocupada com a vida e com o mundo, adotei outros modos de perceber não somente Sobral, mas eu mesma e o modo como me comunico com os outros, com os animais, com as plantas e com os rios. Outro dia, ao ir para a rua encontrei um senhor falando sozinho e sentei-me junto para ouvir, foi como se toda a pesquisa fizesse sentido. Descobri que nunca estamos sozinhos. Apesar da solidão, própria da experiência da escrita desta pesquisa, noto que é preciso escutar, escutar e escutar, até ser tocado de outro jeito.

Ao iniciar essa pesquisa, não imaginei que o caminho que escolheria seria capaz de pensar nossas relações e afetividades pautadas por uma brecha descolonial. Dessa forma, mudei e, conseqüentemente, Sobral também mudou para mim. Todas as minúcias me fizeram ser outra para a cidade e ser outra para mim e para o outro. Estou de mãos abertas, pois o meu interesse é ouvir mais memórias, portanto sigo recebendo áudios e a procura de novas imagens.

A cada ação que pensei e executei, mesmo em situação pandêmica, elas iam me revelando novos caminhos perceptivos, novas textualidades e ideias criativas, me abriram para uma Sobral. Todas as ações dialogam com minha pesquisa na medida que são capazes de

revelarem o que estive a procura, que é encontrar e produzir pequenos recortes que sirvam para a construção de uma cidade melhor. Não fui eu quem encontrei pistas na cidade, mas a cidade que aos poucos foi me mostrando o caminho e me permitindo praticar as ações.

Outras pistas surgirão, outras esquinas me apontarão para outras palavras, imagens e escritas, outras memórias vão aparecer, e acredito que elas me farão não uma contadora de histórias, mas uma escutadora. Serei eu uma aprendiz da palha, que se estica para as ruas, inventado outros gestos e mapas. Dedos penetradores de outras Sobrais que não estão aqui.

A cidade descolonial, a cidade em que nasci e que me permitiu recortá-la a partir de outros ângulos, criar um campo narrativo da memória e da diferença, é boi caprichoso, catirina e paladar. Preparo a agulha, a linha, coloco o chapéu na cabeça, atravesso o Rio de canoa, continuo.

Tudo é experimentação, desejo de uma política *menor*. Comecei com as placas, depois trancei a palha, costurei um bordado, visualizei a bacia hidrográfica do Rio como um punho fechado, me coloquei a disposição. Retornar para Sobral já não é mais igual, não caminho da mesma forma em suas ruas. Quem sabe minhas mãos escrevam mais e me façam encher a cidade de diferença.

REFERÊNCIAS

- 4ª.CR/IPHAN. **Estudo para Tombamento Federal do Sítio Histórico de Sobral**. Fortaleza, 1997. Abaixo-assinado para solicitação do tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico na cidade de Sobral, 1996; Processo nº 1379-T-97; IPHAN/DID/ARQUIVO/RJ.
- ALBERT, B.; KOPENAWA, D. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.
- ANDERSON, Perry. **Balço do neoliberalismo**. In: SADER, Emir. Pósneoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Brasília. Edições Câmara, 2019.
- ARAÚJO, Francisco Sadoc de. **Raízes Portuguesas do Vale do Acaraú**. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense LTDA, 1991.
- BELCHIOR. **Como o diabo gosta**. Bahia: Universal Musica Ltda, 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3yZy7AfHhXs> Acessado: 15 de Agosto de 2022
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: a Infância / Manoel de Barros**. São Paulo: Planeta, 2003.
- BARROS, Manoel. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record: 2004.
- BEY, Hakim. **Caos: Terrorismo Poético & Outros Crimes Exemplares**. São Paulo: Conrad, 2003.
- BEY, Hakim. **TAZ, Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- BONFIM, Luciano Gutemberg. **Dançando com os Sapatos que incomodam**. Fortaleza, Edição do Autor, 2002.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988. Brasília: Senado Federal, 2016. Temporalidades – Revista de História, ISSN 1984-6150, Edição 32, v. 12, n. 1 (Jan./Abr. 2020) 171 BRASIL. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.
- IMAZON. **Instituto do Homem e Meio Ambiente da Amazônia**. Brasil em desenvolvimento: Estado, planejamento e políticas públicas. Brasília, 2022.
- CLARK, Lygia. **Da supressão do objeto** (Anotações). Catálogo da Fundação Antoni Tàpie, trad. e aquivo da A. C. o Mundo de Lygia Clark. Navilouca. Rio de Janeiro, 1975.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CORALINA, Cora. **Meu livro de Cordel**. São Paulo: Global, 1987.

- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Un mundo ch'ixi es posible**: ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Violencias (re) encubiertas en Bolivia**. La Paz: Editorial Piedra Rota, 2010.
- CÉSAR, Chico. Estado de Poesia. Youtube. 17 de Agos. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y38sxf9aJcs>, Acesso : 22 de Junh 2020
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa – filosofia prática**. Tradução: D. e L. Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Post-scriptum sobre as sociedades de controle e conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Para dar um fim ao juízo**. In G. Deleuze, Crítica e clínica (pp. 143-153). São Paulo, SP: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** (vol. I). 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988. [[Links](#)]
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. 3ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006
- DOWNING, John D. H. **Mídia Radial: Rebeldia nas Comunicações e Movimentos Sociais**. 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac, 2004.
- DUMONT, Marilu. **A linguagem do bordado na sensibilização mobilização em projetos socioambientais arte, meio ambiente e seres**. Borda Arte. Goiás, 2017. Disponível em: <https://bordadoarte.matizesdumont.com/a-linguagem-do-bordado-na-sensibilizacao-mobilizacao-em-projetos-socioambientais-arte-meio-ambiente-e-seres/>. Acesso: 25 out. 2022.
- EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras**; tradução de Renato da Silveira . - Salvador : EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. Curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008

GUDYNAS, Eduardo. **Bem Viver**: Germinando alternativas ao desenvolvimento. 2011. Disponível em: *América Latina em Movimento - ALAI*, nº 462: 1-20: Quito.2011.

GUDYNAS, Eduardo. **Direitos da Natureza: ética biocêntrica e políticas ambientais**. São Paulo: Elefante, 2019.

GUZMÁN, Patrício. **El Botón Nácar**. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rrCwOanHmfQ&t=3165s>. Acessado em: 10Agost.2021.

HAYEK, Friedrich. **O Caminho da Servidão**. Porto Alegre. Editora Globo, 1977. KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LE BRETON, D. **Experiências olfativas da cidade para o pedestre**. *Ponto Urbe*, 2020.

LEPECKI, A. **Coreopolítica e coreopolícia**. ILHA: Revista de Antropologia, Santa Catarina, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

LYDIA, LAURA. **Ervas SP**. São Paulo, 2016. Disponível em <https://www.lauralydia.com/ervas-sp> . Acesso: 23 de Setembro de 2022

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 4ª ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MESQUISTA, André. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. Disponível em: http://www.espiral.fau.usp.br/arquivosartigos/2008_dissertacao_Andre_Mesquita.pdf. Acesso em: 13 jul. 2021.

Museu diocesano Dom José. Museu Dom José (museudomjose.com.br) Acessado em: 05/07/2021

NARRADORES DE JAVÉ. Direção de Eliane Caffé. Rio de Janeiro: Rio Filme, 2004. 1 (DVD). 100min.

NOGUEIRA, Paulino. **Execuções de pena de morte no Ceará**. In: Revista do Instituto do Ceará (RIC). T. 08, p. 03-326, 1894.

NASH, Roderick Frazier. **The Rights of Nature: A History of Environmental Ethics**. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

NASCIMENTO, Milton. **Travessia**. Belo Horizonte: Dubas Música, 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kDe3qOhrJLo> Acesso: 17 de Nov 2022.

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

OITICICA, Hélio. **Encontros**: Hélio Oiticica. Cesar Oiticica Filho; Ingrid Vieira (Org.). Riode Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

OITICICA, Hélio. **Perguntas e respostas para Mário Barata**. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 22 de Junh de 2021.

OITICICA, Hélio. **Museu é o Mundo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2011.

OITICICA, Hélio. In JACQUES, Paola B. **Estética da Ginga**: A arquitetura das Favelas através das obras de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro. Casa de Pedra, 2001.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. Trad. Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método do cartográfico**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PAULINA, Rosana. **Parede da memória**.. (1994/2015). Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/rosana-paulino-a-costura-da-memoria/> Acessado em: 02 de Jan. 2021.

PAULINO, Rosana. **Entrevista de Rosana Paulino**. COCCHIARALE, Fernando. Panorama de arte atual brasileira/97. Texto crítico Tadeu Chiarelli; comentário Rejane Cintrão; apresentação Milú Villela. São Paulo: MAM, 1997.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**, Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PICCOLI, V.; NERY, P. **Rosana Paulino**: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. In: Lander, Edgardo (comp.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. [Tradução de Alan François] Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROSA, João Guimarães apud ALVES, Rubem. Na morada das palavras. Campinas: Papirus, 2003.

ROUSSO, H. **Le syndrome de Vichy**: de 1944 à nos jours. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020

SOBRALENSE, Reisados. **Cantigas tradicionais do reisado sobralense**. Youtube, 12 de jan. 2021. Disponível em: Cantigas Tradicionais do Reisado Sobralense - YouTube Acessado em: 23 de Jan 2022

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo. EDUC, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5ª edição revisada e ampliada. Apresentação Elida Tesler: São Paulo: Entremeios, 2011.

SILVA, Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva. **Sensorialidades antropofágicas: saberes do sul na dança contemporânea**. Universidade de Lisboa; Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças: uma filosofia popular brasileira**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Bordado e transgressão**: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. Revista Proa, v. 2, p. 1-19, 2010.

SOUZA, Raimundo Nonato Rodrigues de. **Minha Riqueza é Fruto do meu Trabalho**: negros de cabedais no Sertão do Acaraú (1709-1822), 2015.

TORRES-GARCIA, Joaquín. **História de mi vida**. Barcelona: Paidós, 1990. TORRES-

GARCÍA, Joaquín. **La ciudad sin nombre**. Montevidéo, 1941.

TORRES-GARCIA, Joaquín. **The School of South**. In: RAMÍREZ, Mari. (Org.). El Taller Torres García: The School of the South and Its Legacy. Austin: University of Texas Press. 1992.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. **Universalismo Constructivo**, Buenos Aires: Poseidón, 1944.

VERSIEUX, Raquel. **Saudade do que é possível fazer com mãos**. 2016. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2016/saudade-e-o-que-e-possivel-fazer-com-as-maos-de-raquel-versieux>. Acessado em: 03 de Fev. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; DANOWSKI, Déborah. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins.** Cultura e Barbárie, Florianópolis, 2014.

VELOSO, Caetano. **Língua.** São Paulo: Universal Musica Ltda, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tX7cqBreLUY>_Acesso: 02 deNov. 2022

WALSH, Catherine. **Interculturalidad y (de)colonialidad: perspectivas críticas y políticas.** **Revista Visão Global.** Joaçaba, v. 15, n. 1/2, jan, 2012.