



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

**MARLLON DOUGLAS BARBOSA MELLO**

**PAISAGENS-MARGENS-POESIAS:**  
**ARTE URBANA EM PORTO VELHO - RO**

**FORTALEZA**

**2020**

MARLLON DOUGLAS BARBOSA MELLO

PAISAGENS-MARGENS-POESIAS:  
ARTE URBANA EM PORTO VELHO - RO

Dissertação de Mestrado apresentada a Coordenação do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará – UFC, Instituto de Cultura e Arte – ICA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Arte e Pensamento – Das obras e suas interlocuções.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Jo A-mi.

FORTALEZA

2020

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

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

---

- M479p Mello, Marllon Douglas Barbosa.  
Paisagens-margens-poesias: arte urbana em Porto Velho - RO / Marllon Douglas Barbosa Mello. – 2020.  
89 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2020.  
Orientação: Profa. Dra. Jo A-mi.
1. Pesquisa-arte. 2. Arte urbana. 3. Arte e cidade. 4. Porto Velho - RO. 5. Amazônia. I. Título.  
CDD 700
-

MARLLON DOUGLAS BARBOSA MELLO

PAISAGENS-MARGENS-POESIAS:  
ARTE URBANA EM PORTO VELHO - RO

Dissertação de Mestrado apresentada a Coordenação do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará – UFC, Instituto de Cultura e Arte – ICA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Arte e Pensamento – Das obras e suas interlocuções.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Jo A-mi (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

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

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Aparecida Luzia Alzira Zuin  
Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Samira Margotto  
Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Para Maria Ivonete.

## AGRADECIMENTOS

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Jo A-mi, minha orientadora e parceira neste processo de pesquisa-criação, por toda sua dedicação, por todo o apoio, pelos conhecimentos compartilhados e as experiências divididas. Obrigado por me fazer perceber, por meio da poesia, a impermanência como perspectiva do caminho.

À banca avaliadora, composta pelos membros: Prof. Dr. Pablo Assumpção, Prof.<sup>a</sup> Dra. Aparecida Zuin e Prof.<sup>a</sup> Dra. Jo A-mi, por toda a disponibilidade, tanto em relação ao rito quanto nas proposições, análises, críticas, indicações e demais apontamentos que expressaram o interesse de contribuir com esta pesquisa.

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) pelo auxílio financeiro.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes desta Universidade Federal do Ceará, bem como aos professores e professoras que o integram, agradeço-lhes por todos os proveitosos encontros de construção e desconstrução dos pensamentos em arte.

Aos colegas do Mestrado Em Artes da turma de 2018, em especial, Thiago Torres, Ítalo Rui, Marcos Paulo Miramar, Rhachel Martins e Juliana Tavares, pelo companheirismo e pelo afeto, tão importantes para a resistência da sensibilidade neste momento em que o país segue um rumo incerto e até ameaçador para a arte e para a educação pública. Seguimos juntos e juntas.

À minha família, por todo o amor sentido e aprendido. Amor que me serve de base, que me ampara nas dificuldades e que me encoraja a enfrentar os desafios da vida. A vocês, todo o meu amor e dedicação em retribuição.

Isto porque a gente foi criada em lugar onde não tinha brinquedo fabricado. Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos: eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata. Também a gente fazia de conta que sapo é boi de cela e viajava de sapo. Outra era ouvir nas conchas as origens do mundo. Estranhei muito quando, mais tarde, precisei de morar na cidade. Na cidade, um dia, contei pra minha mãe que vira na Praça um homem montado no cavalo de pedra a mostrar uma faca comprida para o alto. Minha mãe corrigiu que não era uma faca, era uma espada. E que o homem era um herói da nossa história. Claro que eu não tinha educação de cidade para saber que herói era um homem sentado num cavalo de pedra. Eles eram pessoas antigas da história que algum dia defenderam a nossa Pátria. Para mim aqueles homens em cima da pedra eram sucata. Seriam sucata da história. Porque eu achava que uma vez no vento esses homens seriam como trastes, como qualquer pedaço de camisa nos ventos. Eu me lembrava dos espantalhos vestidos com as minhas camisas. O mundo era um pedaço complicado para o menino que viera da roça. Não vi nenhuma coisa mais bonita na cidade do que um passarinho. Vi que tudo o que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel. Só o que não vira sucata é ave, árvore, rã, pedra. Até nave espacial vira sucata. Agora eu penso uma garça branca de brejo ser mais linda que uma nave espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade.

(Manoel de Barros).

## RESUMO

À beira de um gigante jovem rio, no meio da floresta amazônica brasileira, uma clareira asfaltada agoniza entre ciclos de exploração que lhe retumbam em mais de um século de formação. Porto Velho, capital do estado de Rondônia, é marcada por profundos problemas socioambientais que, por parecerem enraizados em sua história, tendem a se perpetuar. Como possibilidade de reflexão para estas questões e ressignificação deste contexto, estão as ações de arte urbana, inscritas recentemente junto as partes que compõem esta paisagem-cidade. Considerando estes acontecimentos, o presente estudo concentra-se em uma análise das afetações que as produções em arte urbana (sejam as de minha autoria ou de outros e outras artistas) causam nas paisagens portovelhenses e como os diversos elementos deste organismo-lugar também afetam e instigam a existência das ações poéticas nos espaços públicos. Por tratar-se de uma pesquisa em arte com características experimentais, a perspectiva da abordagem somático-performativa (FERNANDES, 2014) fez-se imprescindível para o amparo tanto conceitual, quanto metodológico desta proposta de pesquisa-arte. Ao longo deste trabalho estão presentes as discussões que o contextualizam, em diálogo com as intervenções urbanas, sua noção política em consonância à Azevedo (2013) e Campbell (2015), bem como a participação de outras pesquisadoras e pesquisadores fundamentais para o desenvolvimento das argumentações que integram este texto-criação que tem refletido em seu formato e estrutura, seus conteúdos e compreensões.

**Palavras-chave:** pesquisa-arte; arte urbana; arte e cidade; Porto Velho – RO; Amazônia.



## ABSTRACT

At the edge of a giant young river in the middle of the Brazilian Amazon rainforest, a paved glade agonizes between cycles of exploration that resound in more than a century of formation. Porto Velho, capital of the state of Rondônia, is marked by profound socio-environmental problems that, because they seem rooted in their history, tend to perpetuate themselves. As a possibility for reflection on these issues and resignification of this context are the urban art actions, recently inscribed with the parts that compose this city-landscape. Considering these events, the present study focuses on an analysis of the affects that the productions in urban art (whether of my own or others and other artists) cause in the Portovelhese landscapes and how the various elements of this place-organism also affect and instigate the existence of poetic actions in public spaces. Because it is an art research with experimental characteristics, the perspective of the somatic-performative approach (FERNANDES, 2014) was indispensable for the conceptual and methodological support of this art-research proposal. Throughout this work are present the discussions that contextualize it, in dialogue with urban interventions, its political notion in line with Azevedo (2013) and Campbell (2015), as well as the participation of other researchers fundamental for the development of the arguments. that integrate this text-creation that has reflected in its format and structure, its contents and understandings.

**Keywords:** art research; urban art; art and city; Porto Velho – RO; Amazon.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Vista panorâmica de Porto Velho à época da construção da ferrovia. Foto por: Dana Merrill, 1910 .....	18
Figura 2 – Título: Madeira [Série: Paralém] .....	20
Figura 3 – Registros da oficina ‘intervenções efêmeras que permanecem pelo avesso da história’, mediada pela artista Nèle Azevedo em 2013 na Casa de Cultura Ivan Marrocos .....	29
Figura 4 – Aplicação da intervenção Piracema Urbana na Praça Getúlio Vargas (2013) .....	34
Figura 5 – Print screen do vídeo “Piracema Urbana” (2014) .....	36
Figura 6 – Piracema Urbana no galpão da E.F.M.M. (2014) .....	37
Figura 7 – Título: Patrimônio II [Série: Paralém] .....	51
Figura 8 – Praça das Três Caixas D’água em Porto Velho – RO .....	53
Figura 9 – Praça das Três Caixas D’água com vista para o Rio Madeira ao fundo.....	54
Figura 10 – Brasão oficial de Porto Velho – RO .....	54
Figura 11 – Bandeira de Porto Velho – RO .....	55
Figura 12 – Pátio da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré às margens do rio Madeira em 2017 .....	56
Figura 13 – Peça publicitária elaborada pelo Conselho Federal de Engenharia e Agronomia (CONFEA) instalada na Av. Guaporé com Av. Calama em Porto Velho – RO .....	57
Figura 14 – Registros da performance (IN)visibilidade, de Rafael Barros .....	60
Figura 15 – Título: PATRIMÔNIO (2014) .....	64
Figura 16 – Pintura de Amaury Dantas expostas na Casa de Cultura Ivan Marrocos na Exposição Trilhos do Tempo em 2017 .....	66
Figura 17 – Pintura de Amaury Dantas expostas na Casa de Cultura Ivan Marrocos na Exposição Trilhos do Tempo em 2017 .....	66
Figura 18 – Pintura de Amaury Dantas expostas na Casa de Cultura Ivan Marrocos na Exposição Trilhos do Tempo em 2017 .....	67
Figura 19 – Paralém do Espaço Alternativo [julho de 2017] .....	71
Figura 20 – Paralém da Castanheira [julho de 2017] .....	73
Figura 21 – Espetáculo Lete em 2014, da Beradera Companhia de Teatro no	

	Pátio da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré .....	76
Figura 22 –	Fotografia que integrou a exposição Queimadas em Rondônia (2013) .....	78
Figura 23 –	Registro da performance Homo Cosumericus (2017), de Cláudio Zarco .....	80
Figura 24 –	Intervenção urbana Voltei (2012), de Wandes Leão Porto + Maria Regina + Clotilde Peruffo + Luciano Pinheiro, em Porto Velho – RO .....	83
Figura 25 –	Montagem da III Mostra À Céu Aberto na rua Euclides da Cunha no Centro de Porto Velho – RO .....	85
Figura 26 –	Registro da III Mostra À Céu Aberto na rua Euclides da Cunha no Centro de Porto Velho – RO .....	86

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2</b>	<b>TEXTO-APORTE / AS PAISAGENS</b> .....	19
<b>2.1</b>	<b>O rio e a cidade</b> .....	21
<b>2.2</b>	<b>A cidade e o nome</b> .....	23
<b>2.3</b>	<b>Um caminho pela beira</b> .....	24
<b>2.4</b>	<b>A Piracema Urbana</b> .....	29
<b>2.5</b>	<b>Feito cardume contra a correnteza</b> .....	35
<b>3</b>	<b>TEXTO-PORTO / TRANSPASSAGENS</b> .....	41
<b>3.1</b>	<b>A paisagem cria ação</b> .....	48
<b>3.2</b>	<b>Os fetiches tombados</b> .....	52
<b>3.3</b>	<b>Quando a (IN)visibilidade expõe</b> .....	58
<b>3.4</b>	<b>Patrimônios patriarcais</b> .....	62
<b>3.5</b>	<b>Ver Paralém</b> .....	69
<b>3.6</b>	<b>Lete, uma memória-enchente</b> .....	74
<b>3.7</b>	<b>Habitantes sensíveis</b> .....	77
<b>3.8</b>	<b>Homo Consumericus?</b> .....	79
<b>3.9</b>	<b>Uma mostra à céu aberto</b> .....	81
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	87
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	89

## 1 INTRODUÇÃO

[+] O rio que corre ao lado deste velho porto já trouxe e já levou diversas coisas grandes e pequenas, admiráveis e abomináveis, vivas e mortas, estranhas e amigáveis, ciclos de desenvolvimento, eldorados, gringos e arigós, esperançosos e empresários. Ele oferece a quem o observa com olhos fechados a impressão de haver palavras que escorrem junto aos troncos de madeira levados pela correnteza, palavras com as quais são escritas uma história, diferentemente à dos historiadores que remontam ao passado a partir de relatos vitoriosos. Esta história que o rio nos conta é a mais marginal deste lugar, é a história que a poesia da beira nos motiva a contar.

Porto Velho, cidade amazônica, capital de Rondônia, estado que integra a região norte do Brasil, tem sua origem atribuída, historicamente, ao processo de povoamento ocorrido no início do século XX durante a construção de uma ferrovia que cem anos depois se tornaria seu símbolo, seu patrimônio, seu bem de maior preciosidade.

Está embutido nos objetos que compõem a obra ferroviária uma narrativa que privilegia um espectro masculino carregado de aspectos como virilidade, conquista e dominação, assim como a valorização de toda atividade colonizadora que demarca este período no território em questão e que se encontra em estado de conservação até a atualidade.

Decorrentes desta origem, estão os diversos conflitos socioambientais que marcam as paisagens de Porto Velho, uma cidade escarificada por ciclos econômicos caracterizados pelas momentâneas explosões financeiras que mascaram os saques exploratórios aos recursos naturais e humanos, tendo como fim do processo a evasão de todo o lucro, pouquíssimos ‘investimentos compensatórios’ e o aumento das desigualdades entre seus habitantes.

Neste panorama-lugar, o atrito entre os elementos que o integram é complementado pela presença das ações de arte urbana que trazem para superfície da cidade suas leituras sobre os conflitos vivenciados nestas paisagens, pretendendo em suas provocações realizar, simultaneamente, a exposição das questões-problemas-mazelas e a mediação dos processos de reflexão possibilitadas por meio dos trabalhos que acontecem em diferentes linguagens da arte.

A presente pesquisa dedica-se, então, a pensar, debater e propor formulações teóricas acerca das afetações que as produções em arte urbana (sejam as de minha autoria ou de outros e outras artistas) causam nas paisagens portovelhenses e como os diversos elementos deste organismo-lugar também afetam e instigam a existência das ações poéticas nos espaços públicos.

Na parte 1, intitulada *texto-aporte: as paisagens*, elaboro uma contextualização sobre a paisagem-cidade Porto Velho. No decorrer da escrita, mesclarei informações, citações, referências, descrições poéticas e trabalhos de arte que colaborarão com a composição da vista percebida por

mim deste lugar. No aspecto histórico, foram auxiliares as pesquisas de TEIXEIRA e FONSECA (2001), TAMBORIL e SILVA (2016) e FERREIRA (2008); já para algumas questões geográficas, foram utilizados os estudos de LATRUBESSE (2005) e SOUZA (2008). Nesse texto, além da contextualização da capital rondoniense, far-se-á presente uma breve montagem da minha trajetória pessoal e profissional – constante, por considerá-la imprescindível na abordagem das relações a serem discutidas sobre a cidade, como também para situar a ótica da arte na qual operei. Ao longo desta construção, as primeiras experimentações em arte urbana e sua perspectiva de arte como potência política serão compartilhadas com AZEVEDO (2003) e CAMPBELL (2015). Sobre questões que circundam as experiências com arte, tais como os coletivos de arte, far-se-ão presentes as contribuições de REZENDE e SCOVINO (2010) e PAIM (2007).

Na parte 2, *texto-porto: as transpassagens*, aprofundarei o debate sobre Porto Velho a partir dos elementos que compõem sua paisagem já contextualizada. Entre estes figuram ações, proposições e intervenções poéticas nos espaços públicos da cidade, a saber: as performances *(IN)visibilidade*, de Rafael Barros; e *Homo Consumericus*, de Cláudio Zarco; o espetáculo *Lete*, da Beradera Companhia de Teatro; e a *Mostra À Céu Aberto*, organizada por Marcela Bonfim e Saulo Souza. Além destes, em destaque, estarão presentes outros trabalhos de arte (de minha autoria e de outros e outras artistas) que contribuirão para o debate sobre as questões que compuseram este panorama-lugar. Neste momento da pesquisa, exporei também perspectivas sobre patrimônio elaboradas a partir de CANCLINI (2012), MOASSAB (2013) e AZEVEDO (2003), considerando dinâmicas de poder e práticas de violências simbólicas identificadas em uma masculinidade dominante, abordada por BOURDIEU (2002), que se relacionam às lógicas de colonização e colonialidade descritas em QUIJANO (2009) para pensar alguns dos objetos e monumentos que compõem o conjunto ‘Histórico, Arquitetônico e Paisagístico do Pátio Ferroviário da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré’ tombados na capital rondoniense – e como estes monumentos contribuem para a manutenção de poderes que também se perpetuam através das narrativas patriarcalistas que são oficializadas em concomitância às patrimonializações e uma ampliação da noção de patrimônio para abarcar outros elementos e contações sobre a paisagem histórica da cidade de Porto Velho.

O intuito dessa discussão no trabalho não será o de afirmar o que pode ou o que não pode ser patrimônio histórico e cultural para Porto Velho, mas, sim, o de pensar, problematizar e discutir sobre a cultura que o patrimônio tombado cria, simboliza e reforça. O que se pretende também é alargar a visão sobre os signos desse lugar, incluindo partes que foram demarcadas por afetividades, proximidades e pertencimentos que percebi em algumas relações entre as pessoas e os espaços da cidade, dentre estes, o rio Madeira: importante componente desse panorama

socioambiental, presença nos trabalhos de arte a perpassa toda a pesquisa como unidade na poética do texto e ponto de discussão sobre as dinâmicas entre ‘sociedade e natureza’.

O rumo: ter a poesia como possibilidade de um caminho outro, senda da margem que nós percorreremos em direção às implosões necessárias, adentrando paisagens, transpassando-as e nos deixando como narrativa-ato-olhar-sensível.

A forma: um organismo metodológico que terá como raiz integradora a compreensão da amplitude do processo de pesquisa em arte advinda da abordagem Somático-Performativa (FERNANDES, 2014). Nesta concepção, o viver, o criar e o pesquisar estarão integrados em uma afluência cíclica. Sobre esta perspectiva metodológica, a autora define:

[...] o uso desse novo termo híbrido – “somático performativo” – não decorre da busca por inventar um novo paradigma ou modelo a ser seguido. Muito pelo contrário, surge de uma necessidade real de diluir fronteiras entre os campos artificialmente separados que atrapalham o fluxo da vida, da arte e da pesquisa. Assim, essa terminologia busca legitimar uma abordagem aberta, inclusiva e em constante transformação (FERNANDES, 2014, p. 82)

Dentro deste corpo-método que surge de pesquisas em arte para corroborar com o desenvolvimento de outras pesquisas em arte, estarão presentes as contribuições apontadas por FERNANDES (2014) para este campo de estudo, das quais ressalto a afirmação de que: “A arte é o elemento-eixo da pesquisa; a arte determina o método a (des)(re)organização da pesquisa;” (p. 89). Penso que esta autonomia seja fundamental para as reformulações, para as invenções e reinvenções que se propõe [n]este terreno de saberes e ações que é a arte.

Portanto, esta é uma pesquisa-arte, uma pesquisa experimental, uma pesquisa onde a poesia reivindica o lugar da regra e compõe a metodologia.

A esta soma encontrar-se-ão adicionadas as técnicas que foram elaboradas nas experimentações que compuseram o processo de viver-fazer deste trabalho. Uma dessas práticas de pesquisa que dialoga com a noção de permanente mutação, da qual Ciane Fernandes se refere quando trata da natureza somático-performativa, será a auto-mixagem<sup>1</sup>: que consiste na ação processual de repensar-recortar-reorganizar, neste caso, fragmentos de textos de minha autoria, sendo esta uma artesanaria que tem como material principal as escritas compreendidas como não concluídas, como não encerradas, mas que estão se metamorfoseando para compor uma outra configuração desta narrativa que se aprofunda, que se abrange. “Pesquisa é repadronização (*repatting*), mudança *ad infinitum*, avançando ao recuar.” (FERNANDES, 2014, p.90)

Compreendo esta pesquisa como um processo de início indefinível, mas lhe atribuo pontos que são importantes marcações nesta laboração, percebo, por exemplo, que ela está integrada

---

1 Denominação surgida a partir dos diálogos e contribuições nas orientações com a Prof.<sup>a</sup> Jo A-mi, com o intuito de designarmos um termo para a prática experimentada.

às minhas produções em artes visuais, a outras escritas feitas por mim (tal como a monografia), à minha perspectiva das vivências de outrora, às diversificadas coisas que caminham comigo e que estão em permanente estado de impermanência (A-MI, Jo, 2018).

As auto-mixagens que constituirão este trabalho serão, na prática, o efeito desse entendimento e dessa relação com o processo de pesquisa-criação que foi experienciado. Ao longo dessa dissertação estarão presentes alguns trechos trazidos da minha monografia, *Das margens* (2017), para mais este momento de reflexão dentro do mesmo processo de pesquisa.

Utilizarei o símbolo [+] no início dos parágrafos como indicação para as partes do texto que passaram por este procedimento denominado auto-mixagem. Penso que o sinal de adição entre parênteses represente bem a escolha pela soma-performativa que acontece como método.

Neste texto-experimento escreverei com fragmentos, com partes minhas, de outras e outros, com pedaços de paisagens que juntarei para dizer da cidade em que aportei para conhecer e fiquei para viver conhecendo.

Paisagem passagem: uma poética de montagem literária benjaminiana encontrada em um caderno-estudo-texto-trovão que utilizou “os farrapos, os resíduos” históricos para fazer-lhes justiça, apontando para a necessidade do rompimento com o naturalismo histórico vulgar, ressaltando a parte conclusiva de um pensamento construção/destruição que se contrapõe aos processos historiográficos totalizadores. Esta poética, além de atribuir sentido à estética do texto, manifestará vínculos conceituais com aspectos da abordagem metodológica utilizada, tal como a proposta de pensar uma estética para a escrita de um texto, ou seja, performar também com a escrita e na escrita. Criando e recriando outras paisagens e composições textuais.

Desta forma, as citações neste trabalho estarão dispostas na mesma estrutura, espaçamento e formato das partes que foram escritas por mim. Não há recuos. Mesmo que dentre as citações trazidas para cá, tenham aquelas com as quais debaterei e discordarei durante as discussões elaboradas no texto, destaco que o importante seja o debate, assim como as reflexões que serão geradas por meio desses diálogos. A intenção é refletir na feitoria do texto as horizontalidades que motivam esta pesquisa.

São pelas valises por onde a água da pluralidade escorre que corro em companhia dessas outras gentes dizentes das contações sem intenções de uma nova verdade una. Quero ver/ter a água da pluralidade entrando e ocupando todos os espaços.

Por essa trajetória inventivadora, com tantas e tantos enlinhar-me-ei, conectando-me, chamando para estes momentos de andanças ou de repousos aquelas e aqueles com quem me acompanho, manifestando-se assim, também, como texto-passeata composto pelas presenças-



escritas de artistas, poetizas e poetas, pesquisadoras e pesquisadores, que percorrem comigo este caminho-pensamento das ruas, das bordas, das margens.<sup>2</sup>

Algumas provocações necessárias para percorrer por esta escrita:

- O que uma pesquisa em arte deve?

- A quem ela deve?

- O que ela não pode?

- Qual a contribuição de uma pesquisa em arte para o próprio campo da arte?

- Qual manual será utilizado para balizar quais as manutenções de convenções e quais as quebras de regras que serão feitas em nome de uma poética, em valorização à poesia e pela criação de uma estética que reflita suas questões?

- Quando uma pesquisa-arte estará pronta?

- Ao que ou a quem uma pesquisa em arte será comparada para mensurar sua profundidade?

- O que é ser pesquisador-artista?

Ao longo do processo de pesquisa-criação desta dissertação surgiram diversos questionamentos que me fizeram refletir e chegar a entendimentos sobre esta etapa vivenciada no mestrado, algumas destas inquietações permanecem, enquanto outras mudaram de estado e todas contribuíram com o entendimento das dimensões desta pesquisa, por este motivo decidi compartilhá-las.

O campo da arte tem suas questões próprias e estas modificam-se sendo tratadas por quem o faz, quem o pensa. Estas ações e pensamentos complementam-se configurando processos de criação e pesquisa, ou como proponho aqui: pesquisa-criação. Pesquisar em arte é uma tarefa desafiadora, mas mais ainda é fazer pesquisa-arte, tratando como âmbito de criação um espaço permeado de predefinições. Não existe um manual que indique o que e como equilibrar os aspectos formais/tradicionais institucionalizados e exigidos em uma pesquisa para que ela seja considerada ‘séria’ com proposições e concepções artísticas que contribuam com o[s] pensamento[s] em artes. O que existe são as referências proporcionadas pelas aberturas feitas anteriormente por artistas, pesquisadores e pesquisadoras no/do campo da arte. Enquanto pesquisador-artista, tive que superar, primeiramente, a concepção que apartava pesquisa e arte, bem como os choques térmicos causados pela dualidade, até então contraditória, implicada pelas figuras ‘pesquisador’ e ‘artista’ para me encontrar em uma noção que re-conecta ambas as partes, sendo compreendidas como unidades que

---

2 O presente texto de dissertação trata da versão em formato ABNT, padrão exigido para publicação no Repositório Institucional da Biblioteca da Universidade Federal do Ceará. O trabalho de pesquisa-arte aprovado pelo Programa de Pós-graduação Em Artes encontra-se disponível para leitura e download em: <[https://www.academia.edu/44011369/Paisagens\\_margens\\_poesias\\_Arte\\_urbana\\_em\\_Porto\\_Velho\\_RO](https://www.academia.edu/44011369/Paisagens_margens_poesias_Arte_urbana_em_Porto_Velho_RO)>.

sempre caminharam juntas nas experiências que integram tanto este trabalho, quanto os processos de pesquisa-criação ocorridos em outros momentos da minha trajetória. E sigo.

Esta pesquisa sou eu e todas as coisas que os meus olhos já encontraram, sejam aquelas que sou capaz de lembrar ou as que desceram até o fundo do rio e não voltaram mais. São as vistas que o olhar compõe mesmo quando cansado cochilo no meio do caminho. Esta pesquisa é o meio do caminho. São todos os corpos que passaram por mim, roçando, desviando, esbarrando. São as pessoas que me fizeram [e fazem] pensar, refletir, sonhar. Todas as ações desimportantes, os grandes feitos, as ideias que marcam e ocupam os espaços que perpasso. São as construções, as ruínas, as memórias, as imaginações, os objetos, as palavras. Esta pesquisa é o que ressoa dentro de mim pelas colisões daquelas coisas que desceram até o fundo do rio e não voltaram mais. Ela também acontece nos momentos em que eu acho que não estou prestando atenção em nada. São todas as sensações experimentadas por mim nas tantas Porto Velho existentes e que me instigam pela potência poética que possuem. São os galhos das coisas que estou sentindo, que estou vivendo, que estou pensando, que estou criando. Esta pesquisa é um trabalho de arte. São todos os suores, os prazeres, os temores, dores e coragens que entranham as feituradas. Esta pesquisa é a poesia reposicionando regras. São as quebras, as colagens, os cortes e as montagens utilizadas nesta escrita que narra/reflete sobre os espaços em que aporta e transpassa.

## 2 TEXTO-APORTE / AS PAISAGENS

A narrativa oficializada sobre Porto Velho é um glorioso capítulo das ações transformadoras de pioneiros destemidos que foram vitoriosos na árdua missão de “civilizar” a Amazônia. Outras perspectivas expõem o quanto foram danosos e mortíferos os feitos destes homens que entraram para a posteridade.

Há cerca de 115 anos atrás, em uma clareira dentro da floresta amazônica brasileira, dava-se início a mais um episódio de colonização deste território. Segundo GOMES (2012), o local era conhecido pelos seringueiros, caucheiros e caçadores da época como ‘ponto velho dos militares’, e posteriormente, ‘porto velho dos militares’, por ter sido utilizado como ponto de apoio pelo Exército Brasileiro da Guarda Imperial em ocasião da Guerra do Paraguai entre os anos de 1864 e 1870.

Figura 1 – Vista panorâmica de Porto Velho à época da construção da ferrovia. Foto por: Dana Merrill, 1910.



Fonte: Google Imagens. Foto: Dana Merrill (1910).

O pedaço da margem direita do rio Madeira fora então utilizado novamente como porto, mas daquela vez para carga e descarga de pesados maquinários, peças e suprimentos que eram levados dos cargueiros para a terra firme por trabalhadores vindos de outras regiões do país e de diversas partes do mundo para uma das mais mortais empreitadas já ocorridas neste território: a construção dos 366 km da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.

O empreendimento fez parte dos acordos firmados entre Brasil e Bolívia no Tratado de Ayacucho, assinado em 1867, e o Tratado de Petrópolis, assinado em 1903. O objetivo era facilitar o escoamento da borracha extraída em terras bolivianas e brasileiras que chegaria ao Atlântico por

meio desta ferrovia e dos rios amazônicos tendo os Estados Unidos e a Europa como destinos principais de exportação e os maiores interessados na execução deste projeto.

Os registros do envolvimento das nações europeias e a estadunidense podem ser observados também nos estudos produzidos e publicados na época por geógrafos, biólogos, antropólogos, jornalistas, engenheiros, militares etc., vindos destes países. São em obras como *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, *As botas do diabo*, de Kurt Falkemburger, que também estão registrados, em variados níveis, as relações de interesse exploratório no território do Vale do Guaporé, atual estado de Rondônia, por parte destes países.

Do local onde fora decidido como pátio ferroviário, a sete quilômetros subindo pela mesma lateral do rio, estava Santo Antônio do Rio Madeira, uma pequena vila surgida em meados do século XIX no entorno de uma capela que resultara das atividades missionárias jesuíticas no Vale do Madeira e do Guaporé, seu povoamento estava ligado às atividades seringalistas, tornando-se no decorrer dos anos um entreposto comercial com um intenso movimento que durou até o fim da construção da Estrada de Ferro. Aquele lugarejo que até então pertencia à província de Mato Grosso foi esvaziando-se ao passo que um novo ponto de povoação expandia-se no entorno do início da Estrada de Ferro, dando origem à cidade de Porto Velho. Remontam TEIXEIRA e FONSECA (2001), no trabalho onde reúnem suas pesquisas dedicadas à história da região:

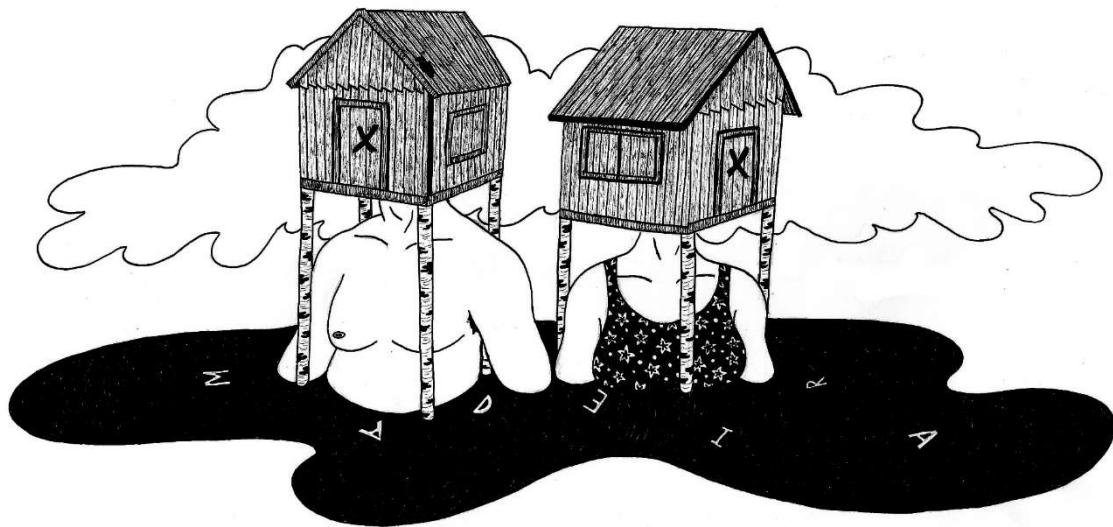
No início do século XX, entre 1907 e 1912, finalmente, foi construída a ferrovia, que contornou o trecho encachoeirado do Madeira. Contudo, a firma construtora Madeira-Mamoré Railway Company, estabeleceu que o ponto inicial da ferrovia distaria sete quilômetros rio abaixo e surgiu então um novo núcleo de povoação, a cidade de Porto Velho. [...] Como consequência da criação de Porto Velho, o movimento de carga e descarga próximo ao trecho encachoeirado centralizou-se cada vez mais naquela cidade. Santo Antônio foi sendo pouco a pouco despovoado. Durante alguns anos, ainda, os vapores da Amazon Steam Navigation Co. faziam seu movimento de carga em Santo Antônio. Com o abandono da vila, as casas foram transformando-se em ruínas e o movimento portuário passou definitivamente para Porto Velho (TEIXEIRA; FONSECA, 2001, p. 105).

Os maquinários, as peças, os engenheiros, as locomotivas, os objetos, os trabalhadores, as ferramentas, os suprimentos, absolutamente tudo que montou e que remonta à epopeia da Estrada de Ferro aportara naquele pedaço de chão em cargueiros que navegaram até ali por meio do rio Madeira.

Assim, nasce Porto Velho, às margens do Rio Madeira, segregada e irregular: segregada na medida em que por uma linha divisória era possível visualizar as diferenças entre seus habitantes. De um lado, Porto Velho feito imagem e semelhança de seus criadores norteamericanos como símbolo de progresso e do outro, a Porto Velho de todas as cores e nacionalidades, composta pela escória que buscou sobrevivência ou exílio. Separados por uma fronteira intransponível baseada no preconceito e exploração, em contradição entre o discurso do progresso e da modernidade (TAMBORIL; SILVA, 2017, p. 303).

Mas a cidade que começa na beira do rio desenvolveu-se, inclusive arquitetonicamente, de costas para ele. Os prédios mais antigos registram essa relação que se deu por conta de um modelo eurocêntrico de desenvolvimento urbanístico que, ao se conceber como único correto, pôs-se contra qualquer elemento que remetesse ao ambiente ‘externo’ (rio e floresta), aos conhecimentos nativos (indígenas e ribeirinhos), aos tipos de habitações locais (tais como as palafitas de madeira que acompanham o movimento do nível das águas), etc.

Figura 2 – Título: Madeira [Série: Paralém].



Fonte: Acervo pessoal.

## 2.1 O rio e a cidade

O rio Madeira nasce nas Cordilheiras dos Andes em território boliviano sendo chamado de rio Beni e traçando a fronteira entre Brasil e Bolívia. Segundo LATRUBESSE (2005), em pesquisa dedicada aos sistemas fluviais tropicais, o rio Madeira está entre os dez maiores rios do mundo, sendo um dos principais afluentes do rio Amazonas. Possui uma extensão total de 3.380 km, sendo a navegável de 1.060 km, entre Porto Velho e a foz, em Itacoatiara (AM). Destes, aproximadamente 180 km estão dentro dos limites de Rondônia e 876 km no estado do Amazonas.<sup>3</sup>

Este rio desperta no imaginário coletivo de Porto Velho mitos e medos, fascínios e assombros. Ele motiva as poesias da beira, inspira movimentos culturais, dá sentido ao sentimento de pertencimento e a resistência das identidades amazônidas nesta cidade.

O rio é o oposto simbólico do empreendimento representado pelo trem, a ferrovia e outras peças deste conjunto arquitetônico que se tornou patrimônio histórico e que ocupa no

<sup>3</sup> Dados informados pelo Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes (DNIT). Disponível em: <<http://www.dnit.gov.br/modais-2/aquaviario/hidrovia-do-madeira>>. Acesso em: 02.02.2020.

presente o status de signo do local, constante em todas as produções imagéticas que se referem à identidade cultural portovelhense, sendo a locomotiva Mad Maria e As Três Caixas D'água até mesmo *souvenir* em forma de chaveiros, imãs de geladeira, estampas em camisetas e outros produtos que retratam os 'símbolos' da capital rondoniense.

Este rio é tão profundo quanto a complexidade dos fatos que ocorrem nesta cidade. Mas sua significância vai além das metáforas que qualquer pensante – e aqui me incluo – conseguiria desenvolver para falar de Porto Velho. Reconheço a sua relevância em diversos aspectos da nossa sociedade, mas penso que a afirmação de sua importância deva desviar de qualquer viés que lhe considere pelo sentido utilitário. Seu valor não se encontra na sua capacidade de suportar diversos tipos de atividades de exploração dos seus recursos. Pensar a valia do rio a partir de uma relação de extrativismo (seja concreto, como as de sentido econômico; ou subjetivo, como as de dimensões históricas, artísticas etc), seria um erro que remete à constituição das práticas colonialistas e que reforçam a lógica de uma visão de mundo onde os conceitos de sociedade e natureza são opostos.

Dentre as intenções deste trabalho está a de criar imersões nas histórias de Porto Velho a partir do rio Madeira e das relações com a cidade, dentre as quais nenhuma me parece completamente decolonizada, inclusive a minha, pois todas participam de alguma forma das dinâmicas exploratórias, sejam elas concretas ou simbólicas.

Considerando que os produtos resultantes destes muitos sentidos extrativistas variam, elaborei duas categorias para distingui-los, e assim possibilitar a localização desta pesquisa nesse parâmetro, configurado entre: deletério e não-deletério.

As interações que se encontram no padrão deletério são aquelas nocivas ao conjunto socioambiental, tais como as registradas pelos marcos de progresso desenvolvimentista que não se preocupam com seus impactos, que nem consideram amortecer o peso das suas ações. São também as noções e concepções que baseiam estas práticas tóxicas e mortíferas. Exemplos: as Usinas Hidrelétricas, as dragas no rio que contaminam os peixes com chumbo e mercúrio no seu processo de mineração, a ideia de que tudo que está 'no meio do mato' é atrasado e por isso precisa ser transformado, modernizado, 'melhorado' etc.

Uma dinâmica não-deletéria entre a cidade e o rio é aquela que não gera danos aos mesmos, embora participe (direta ou indiretamente) deste sistema pautado pelo mercantilismo. Esta relação pode estar consciente ou não da agência de um elemento sobre o outro nesta paisagem. Assim como pode também só considerar sua significância pós atribuição de sentido. Exemplos: pesquisas acadêmicas, obras literárias, trabalhos de arte, produções subjetivas etc.

O rio Madeira é um elemento que pertence à mesma conjuntura da qual nós fazemos parte, penso que exista nele toda uma potência de vida e de morte que é intrínseca ao equilíbrio

natural das bases físicas (SERRES, 1990), assim como reconheço as biopolíticas (FOUCAULT, 2008) e as necropolíticas (MBEMBE, 2018) que balizam e ao mesmo tempo desequilibram o comportamento humano afetando os espaços.

Quem o observa resguardando-se em distância não percebe o quão forte é sua correnteza, não ouve quão barulhentos são os seus banheiros, não sente a sua vitalidade.

É preciso aproximar-se do rio para entender algumas relações que se perpetuam nesta cidade.

## 2.2 A cidade e o nome

Um porto pode ser destino de chegada, ponto de partida ou área de passagem. Este é por causalidade própria o lugar de encontros, convergências, despedidas e apartações.

Consideremos o nome de um local como uma potência subjetiva que suscita nele mesmo relações e significados. Somemos a isto os discursos e intentos dos que vêm, vão ou passam. Tal como nas *Cidades Invisíveis* (1990), de Italo Calvino, onde se pode perceber as imbricações entre modos de vida, costumes, normas, convenções, estados de espírito e comportamentos dos habitantes com as identidades e sentidos de lugar.

[...] Supunha-se inicialmente que permaneceria sempre somente local de transbordo das cargas entre a estrada de ferro e os vapores que faziam a linha de Belém do Pará. Isto é, supunha-se que Porto Velho nunca seria mais do que um local de grandes armazéns, oficinas e residências para o pessoal empregado da ferrovia. E por isso mesmo, criavam-se dificuldades para que residissem em Porto Velho os que não estavam diretamente ligados à ferrovia (FERREIRA, 2008, p. 331).

A partir destes apontamentos poderíamos afirmar que Porto Velho, enquanto espaço relacional que é, está fixada como lugar de trânsito e decadência no imaginário coletivo. Seria esta então a leitura de cidade que muitos (de dentro e de fora) têm e que por isso encontra-se completamente atada aos vários ciclos econômicos – de exploração – que a retumbam? Penso que provavelmente sim, e correlaciono esta percepção do lugar com existência de um desagrado que me atinge quando ouço alguns comentários sobre a cidade, tais como os seguintes:

“Em Porto Velho não tem nada”, significa que: em Porto Velho só há um *shopping center*, poucos restaurantes elitizados, e nenhum hotel cinco estrelas. Ou seja, são poucos os espaços que o capitalismo classifica como substanciais para uma cidade desenvolvida. Esta é uma sentença que ouvi sendo reproduzida por muitas pessoas durante o período em que morei na cidade, sendo proferida inclusive entre aquelas que não tem acesso a esses lugares, mas por terem sido adestradas neste sistema acabam por transmitir informações baseadas em um modo de operação que sustenta todas as desigualdades que configuram nossa sociedade.

“Em Porto Velho não tem nada pra fazer”, significa que: há na pessoa que comunica tal frase, além de um profundo desconhecimento sobre o lugar que habita ou que apenas transita, um alheamento também sobre si mesmo. Penso que esta desconexão seja causada por um único fator, mas que se divide em outros na forma de propagar-se. O motivo que seria como um núcleo desta opinião é o pensamento colonizado por padrões fincados pelo poder do capital que impõe a comparação de um modelo de cidade atrativa, montada com os espaços privados que atendem à mesma lógica capitalista comentada no parágrafo anterior, desqualificando as características locais, bem como as atividades que acontecem nos lugares que não se alinham aos quesitos e interesses deste sistema financeiro ou nos espaços públicos das cidades como a capital rondoniense.

“Porto Velho é feia”, significa que: Porto Velho é uma cidade alijada, sofrida, malcuidada e escarificada pelos processos de exploração que marcaram os ciclos de desenvolvimento econômico na região desde o seu indesejado nascimento até os tempos presentes. Dizer que Porto Velho é feia nunca irá significar que ela não tem belezas, significará apenas que há em quem a analisa uma certa incapacidade de anexar em seu julgamento as informações sobre sua história, talvez também pelo desconhecimento desta, ou por uma indisposição para enxergar, dando sentido e valor a outras coisas que não sejam as do modelo urbanístico criado pela força do dinheiro para espelhá-lo em exclusividade.

Estas frases foram ouvidas por mim durante todo o período em que morei em Porto Velho nas situações de conversas informais sobre o cotidiano da vida na cidade. Quanto mais fortes iam sendo pautados os valores capitalistas no indivíduo, mais certeza da irrelevância do que se passa no dia a dia desta cidade ele parecia ter.

Porém, existem ainda outros assentamentos de significados surgidos das ocupações em terrenos e zonas periféricas que produziram sentidos diferentes para este território, embora tenham chegado junto aos movimentos de colonização e dominação, eles distinguem-se pelo sentimento de pertencimento.

### **2.3 Um caminho pela beira**

Porto Velho é esse não-outro lugar aonde decido ir, aberto e com vontade de sabê-lo logo após os recém completados dezoito anos, tendo na bagagem uma tenaz curiosidade e uma vontade de experimentar a vida em diversas configurações. Obtidos desta vivência, meus laços com Porto Velho atam-se ao passo que entendo os aspectos que formam sua conjuntura, tornando-se comprometimento.



No decorrer desta escrita, trato de contar sobre os fatos e particularidades que me afetam nesta cidade, como tenho lido suas paisagens e como venho me propondo nesta relação de afetos e afetações.

Aqui, dentro-fora: uma escrita que chamo de texto-aporte, pois é parte da conversa, contribuição poética, coisa encostando, chegando para ir e voltar e ir e voltar.

Este texto tem sua escrita impulsionada pelas caminhadas-ambiências na cidade onde atraco. Saí sentindo o espaço, as cores, o tempo, o clima, as árvores, as pessoas, os objetos. Registre na memória/vida as paisagens-conjunções. Conto sobre elas [que na mesma ação contam sobre si também]. Porém, preciso antes apresentar o trajeto que percorro até chegar neste porto.

Nasci em Fortaleza em março de 1991, mas cresci em um local chamado Trairi, uma pequena cidade do litoral cearense no nordeste brasileiro, onde até pouco tempo atrás era comum que a maioria das pessoas se conhecessem, sendo natural saber desde quem pertence a qual família até os graus de parentesco uns dos outros. Tive uma infância esverdeada, quente, ensolarada e livre, sempre com as amigas e os amigos andando de bicicleta em bando até a praça, até a lagoa, até a praia, até onde quiséssemos.

Atribuo a esta rede de confiança formada pelas pessoas daquela comunidade por meio das informações que tinham das mesmas, a oportunidade de boas memórias que tenho deste período, sendo algo que permitia com que, naquela localidade, os meninos e meninas da minha geração – assim como das gerações anteriores – pudessem experimentar um modo de viver com mais integração e intimidade com este mesmo lugar que compartilhávamos e onde crescíamos.

É [im]possível caminhar zerado[?]: as reminiscências de quando era criança em Trairi são de grande importância para a compreensão das minhas relações com o mundo, com os lugares, especialmente com Porto Velho, mas não no sentido de êxito em emulações das vivências passadas, e sim pelas possibilidades de experimentações a partir de duas bases compostas pelas relações sociais nos espaços e pelos espaços nas relações sociais.

A primeira base trata-se das condições de conhecer os lugares sem medo, sem ter sido amedrontado, ou seja, caminhar por suas ruas ciente de que pelo modo como nos organizamos em sociedade, parametrados em desigualdades, assim como qualquer pessoa em qualquer lugar, poderia deparar-me com violências. Esta base é sobre ter a oportunidade de interagir nos locais sem a generalização do discurso sobre o perigo nos espaços públicos que por vezes se faz a primeira e mais importante informação de um lugar. Afinal de contas, em que ajuda esta anunciação histórica que funda uma *fobópole* (SOUZA, 2008)? Indago-me também sobre o que leva os habitantes dos lugares a produzirem ou reproduzirem esses discursos. Quem se beneficia com o pânico nas/das cidades?

Com o neologismo que resulta de uma junção advinda das palavras em grego *phóbos* (medo) e *pólis* (cidade), Souza (2008) cunhara o termo fobópole para se referir às cidades dominadas pelo receio das pessoas de virem a ser vítimas de agressão física ou vítimas de crimes de violência.

Penso que a palavra condensa aquilo que tento qualificar como cidades nas quais o medo e a percepção do crescente risco, do ângulo da segurança pública, assumem uma posição cada vez mais proeminente nas conversas, nos noticiários da grande imprensa etc., o que se relaciona, complexamente, com vários fenômenos de tipo defensivo, preventivo ou repressor, levados a efeito pelo Estado ou pela sociedade civil – o que tem claras implicações em matéria de desenvolvimento urbano e democracia (*lato sensu*) (SOUZA, 2008, p. 9).

Não posso deixar de incluir aqui que estas impressões são propagadas por meio de notícias em mídias que lucram com estas narrativas. No sistema financeiro vigente, a propaganda da violência é também um negócio rentável.

Trairi fica a 120 km de Fortaleza. Embora eu tenha visitado com frequência a capital do estado do Ceará durante meus 28 anos, só agora consegui estabelecer – nela e com ela – outras relações que não as de horror e estranhamento. A experiência de pensar Porto Velho propondo trabalhos de arte urbana que abordassem suas questões e problemas contribuem muito para este reencontro com a cidade onde nasci. Cursando as disciplinas no Mestrado em Artes e morando no bairro Benfica, tive a oportunidade de experienciar suas ruas, praças, sombras de árvores e tantos outros lugares, às vezes sozinho, noutras acompanhado. Companhias estas que marcaram fortemente este período, como as do Laboratório de Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR) que passei a integrar em março de 2018, onde por meio das ações e projetos ‘Fortalezas Sensíveis’ e ‘Micropolítica e Revolução’, inscreveram-se afeições na memória-cidade tão embrutecida.

É necessário que Fortaleza seja menos forte, menos cofre, que seu nome e seu significado inspirem uma unicidade de proteção, um acolhimento de comunidade para aquelas e aqueles que a habitam. É importante elaborar outras percepções diferentes da que se tem atualmente, uma cidade constituída de fortes fundações que segregam as pessoas.

Se a primeira base que me orienta nas interações com os lugares é uma condição de segurança que em nada tem a ver com a militarização, o policiamento e os sistemas de vigilância mecânica, por se constituir como a possibilidade de vivenciar os lugares sem a instauração do medo, ou seja, pela ausência do discurso que amedronta, a segunda base se faz pela presença do discurso que instiga a experiência de conhecer e participar dos espaços. Estas bases são essencialmente societárias, pois se dão a partir do compartilhamento de descrições dos lugares que apesar de serem pessoais afetam o coletivo.

Com os elementos das contações dos caminhos de outrem é que caminhamos e elaboramos [novos? diversificados?] discursos sobre onde percorremos.

Assim como outras e outros, desde pequeno ouço diversas pessoas falarem sobre vários lugares, certamente há uma gama imensa de variáveis que ajustam o modo como as informações sobre estes locais nos afetam ou não, mas penso que as mais importantes para mim tenham sido as referências e relatos partilhados por pessoas próximas, como no caso de Porto Velho e minha tia, Maria Ivonete, irmã mais velha da minha mãe, que mudou para lá no início dos anos 1990. Nesta época, Rondônia era o mais novo estado da federação, tendo sido criado em 1982 a partir do Território Federal do Guaporé, este que continuava sendo um forte polo de migração no norte do país impulsionado por fatores diversos, dentre eles, as oportunidades de trabalho em variados setores.

Necessito antes de dar prosseguimento sobre Porto Velho, contar um pouco mais sobre esta pessoa que assim como algumas outras mulheres, sejam da minha família ou não, aparecerão ao longo deste texto pela significância imensurável que têm na minha caminhada.

Com pouco mais de 30 anos, tia Ivonete sai de Trairi reconhecida por seus pares como uma professora comprometida com as mudanças de seu entorno por meio da educação. No colégio público Pio Rodrigues, onde cursei todo o ensino fundamental, por diversas vezes ouvi da diretora ou da coordenadora da escola durante os sermões que davam em visita a minha sala de aula a história de uma trajetória em busca de crescimento intelectual trilhada por esta tia. Entendia ali que aquele ser humano poderia ser um exemplo para todas e todos, de alguém que tem consciência das suas condições e que entende que só seria possível mudá-las dignamente através dos estudos.

Era também com a minha mãe, Pieth, professora de História na rede pública municipal de Trairi, que ouvia relatos e notícias da tia, como, por exemplo, as relacionadas à militância de esquerda no Partido dos Trabalhadores desde jovem e no seu envolvimento com as lutas camponesas, principalmente relacionadas à pauta da reforma agrária junto às famílias e comunidades trairienses mais humildes, assim como as complicações quando ela começa a ser perseguida por latifundiários coronelistas que comandavam as decisões políticas e que se convertiam como autoridades locais por meio de oligarquias, chegando, inclusive, a impedi-la de assumir um concurso público como professora na época. Nunca concluí que houvesse um motivo único que a tenha feito ir para Rondônia, creio que foram muitos, mas os cerceamentos das oportunidades, com certeza, influenciaram-na bastante.

Mesmo morando longe, trabalhando muito e estudando ininterruptamente, ela sempre encontrava um modo de vir visitar nossa família – fosse no período em que cursava a graduação em Pedagogia na Universidade Federal de Rondônia (UNIR), ou depois quando deu prosseguimento

em sua formação na pós-graduação, fazendo tanto o mestrado, quanto o doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano, na Universidade de São Paulo (USP). Mas quando eu era criança, obviamente, não entendia por completo todas estas informações. O que ficou registrado muito fortemente sobre ela nesta época foram as lembranças da tia mais divertida, alegre, animada, que lia muito, que dava livros de presente, que amava matar a saudade do mar quando vinha para o Ceará nas férias, que morava na Amazônia e que sempre contava das peculiaridades da vida em Porto Velho.

Em 2009 viajo para Porto Velho motivado pela possibilidade de sentir a vida por lá. Instigado também pelo positivo panorama de políticas públicas voltadas para a educação, inclusive a de ensino superior, que começou a ser traçado desde a primeira gestão do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva em 2002, fazendo com que a minha geração e as seguintes tivessem a oportunidade de realizar algo que antes só era permitido aos filhos e filhas da elite deste país: escolher o que quer estudar e onde quer. Por meio do Sistema de Seleção Unificada (SiSu) e dos programas de auxílio estudantil que visavam assegurar as condições materiais de participação de estudantes de origens simples nas universidades através de bolsas que atendiam diversos aspectos e necessidades, desde auxílio alimentação, auxílio-moradia para quem vinha de outras cidades, até bolsa permanência para estudantes que antes precisavam se evadir de seus cursos por terem que enfrentar jornadas de trabalho para se sustentarem, é que se tornava possível a concretização de muitas transformações na vida de tantas e tantos jovens no Brasil. Esta sensação de um país que apoia e investe em quem quer estudar e conhecê-lo contribuía com os meus intentos e vontades. Poderia ser em João Pessoa, Juiz de Fora, São Paulo ou Fortaleza. Assim, em 2010, ingresso no curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal de Rondônia (UNIR), em Porto Velho. Eu fui ficando e aos poucos as reflexões sobre o lugar foram acontecendo e acentuando-se.

Nestes quase dez anos fiz grandes amigos, encontrei parceiros de projetos e de 'barcas muito doidas' (modo como portovelhenses se referem a festas memoráveis). Andarilho de madrugada, voltando dos bares ou dos piqueniques noturnos regados a vinho no gramado da velha Estrada de Ferro com as amigas e os amigos pelas ruas quase que desertas.

Paisagem notívaga: a noite é dos bichos que dançam, comem, bebem e fumam na escuridão entre as árvores, postes e paredes, numa clareira asfaltada no meio de uma floresta.

Criei gosto por caminhar pela cidade e percebê-la, plana, horizontal, com poucos edifícios muito altos. Às vezes encontrar alguém conhecido e fazer um trajeto acompanhado conversando sobre a vida. Prestar atenção nas pessoas, na pluralidade delas. De vez em quando no sábado à tarde, passear de barco pelo Rio Madeira olhando a vida que se sustenta nas palafitas, vendo as cores do céu mudando e os botos brincando na água.

Paisagem de cor, cheiro e sons: na feira do Cai N'água, no domingo pela manhã, banana verde de fritar, tucumã maduro avermelhado, tucupi amarelinho nas garrafas, o perfume da poupa do cupuaçu, o pitiú dos peixes, as conversas na fila do açaí moído na hora, a tia discutindo com o peixeiro pelo tamanho do tabaqui e depois rindo com ele, o sotaque sulista dos sitiantes da agricultura familiar que ali vendem suas produções.

## 2.4 A Piracema Urbana

[+] Em novembro de 2013 acontecia o 1º Festival de Cultura e Arte da Unir, organizado pela Pró-reitoria de Cultura, Extensão e Assuntos Estudantis (PROCEA), da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). O evento contava com diversas atividades em sua programação, entre elas a oficina “Intervenções efêmeras que permanecem pelo avesso das histórias”, ministrada pela artista Nèle Azevedo<sup>4</sup>, na Casa da Cultura Ivan Marrocos, através da Superintendência Estadual de Cultura, Esporte e Laser (SECEL), integrando o projeto “Desafios Contemporâneos” da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

[+] Participaram desta oficina discentes do curso de Artes Visuais da UNIR, estudantes de outras instituições de ensino superior, artistas locais e demais pessoas interessadas nas atividades que acontecem na Casa da Cultura Ivan Marrocos, espaço cultural pertencente ao Governo do Estado de Rondônia, localizado na Av. Carlos Gomes, no centro de Porto Velho. As 40h da carga horária foram preenchidas com pesquisa, estudo de textos, reflexões e diálogos mediados por Nèle, que motivou a realização de uma intervenção urbana no encerramento do curso.

Sobre a experiência, Nèle relata no catálogo da intervenção suas impressões e preocupações na preparação para a vinda à um lugar estrangeiro:

Rondônia tinha existência no meu imaginário pela lembrança da Ieda, colega de trabalho na agência do INPS em Pinheiros, nos anos 70, quando ainda se consolidava a ideia de transformar Rondônia em estado. Era algo tão distante e diferente contado pela Ieda que pra mim ficou diretamente ligado na memória Rondônia o lugar estrangeiro de onde Ieda veio... [...] Preparando o material para a oficina, além de me lembrar daquela Rondônia/Ieda/estrangeira, me dei conta que Porto Velho era mais desconhecida e misteriosa para mim que Paris ou Berlim. Que história da Arte Urbana contaria? Levaria modelos do “sul maravilha” ou da Europa? A intervenção nos espaços urbanos tem um sentido singular para cada cidade, não funciona como fórmula/forma/fôrma. Então, todas as tentativas de preparação me pareciam falsas, um tipo de armadura na defesa de um saber hierárquico e neocolonialista. Optei por me esvaziar de um arsenal de informações; chegar à cidade sem nada, experimentar ser um copo/corpo vazio, desse modo teria espaço para ver a cidade, para trocar saberes com as pessoas na oficina da Casa de Cultura Ivan

---

4 Artista e pesquisadora independente, Nèle Azevedo vive e trabalha em São Paulo. É mestra em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) em 2003 e Bacharel em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina em 1997. Além do Monumento Mínimo realizou e realiza diferentes intervenções efêmeras no espaço urbano e arquitetônico que resultaram em trabalhos de escultura, desenho, fotografia e vídeo. Disponível em: <[www.neleazevedo.com.br](http://www.neleazevedo.com.br)>. Acesso em: 02. fev. 2020.

Marrocos. Isso de fato aconteceu: uma troca de saberes sem hierarquia (AZEVEDO, 2014, p. 4).

Na semana que convivi com Néle, tive a oportunidade de presenciar o que ela descreve acima, desde sua não-preparação vinda de um cuidado com as relações entre conhecimentos produzidos nos centros e nas bordas (sejam as geográficas, as socioeconômicas ou as do sistema de arte) nesta experiência, assim como a sua disposição em caminhar pela cidade com a turma da oficina, mesmo depois do horário curricular, quando íamos na beira do rio conversar sobre a vida na cidade vendo o sol se pôr atrás da floresta. Néle Azevedo é uma das mulheres que marcaram a minha trajetória como artista, como pesquisador, como multiplicador.

Figura 3 – Registros da oficina ‘intervencões efêmeras que permanecem pelo avesso da história’, mediada pela artista Néle Azevedo em 2013 na Casa de Cultura Ivan Marrocos.





Fonte: Acervo pessoal. Fotos: Ana Luísa Moreira Costa, Gabriel Bicho, Clotilde Peruffo, Nèle Azevedo e Maria Nazartes.

[+] Juntos fizemos caminhadas pelo centro da cidade, elaboramos coletivamente um grande mapa de Porto Velho onde cada uma e cada um desenhava pedaços da cidade que lhes eram significantes e iam somando-se aos outros lugares desenhados. Discutimos sobre as informações colocadas, desde questões urbanísticas como acessibilidade e habitação, aos problemas ambientais que muito afligem a região.

[...] termo utilizado para designar os movimentos artísticos relacionados às intervenções visuais realizadas em espaços públicos. No início, um movimento underground que foi ganhando forma com o decorrer dos tempos e se estruturando. Mais do que marcas espaciais, a intervenção urbana estabelece marcas de corte. Particulariza lugares e, por decupagem, recria paisagens. Existem intervenções urbanas de vários portes, indo desde pequenas inserções através de adesivos (stickers) até grandes instalações artísticas. Disponível em: <<https://www.intervencaourbana.org>>. Acesso em: 02.02.2020.

Em *Arte para uma cidade sensível* (2015), Brígida Campbell apresenta um conjunto de ações poéticas que têm os espaços públicos brasileiros como espaço de produção de arte. O objetivo de seu estudo consiste em uma identificação das características políticas e utópicas contidas em trabalhos de arte urbana que acontecem em diferentes linguagens, utilizando diversificados materiais, mas partilhando o propósito de afetar sensivelmente os lugares. Sobre esta perspectiva da arte conectada às intervenções urbanas, comenta a artista e pesquisadora:

Para mim, é papel fundamental da arte nos levar a tocar em diferentes assuntos, esferas, áreas do conhecimento, percepções sensíveis, fora e dentro do trabalho de arte, num trânsito rico em possibilidades, que conduzem à criação de ambientes criativos e à experimentação de novos imaginários (CAMPBELL, 2015, p. 13).

Penso que esta visão de Brígida Campbell sobre a arte e que se estende às práticas artísticas no contexto urbano, esteja alinhada às noções e princípios com as quais eu entrava em contato a partir da oficina de intervenção urbana, pois na experiência com Néle Azevedo também fora imprescindível para o trabalho que estava sendo desenvolvido pelo grupo a presença das reflexões sobre os problemas e questões que aconteciam na cidade naquele período, bem como uma proposta de ação poética que demonstrasse a existência de um pensamento crítico e sensível para o problemático contexto socioambiental e cultural de Porto Velho.

A *street art* (termo em inglês que significa arte de rua) ou arte urbana, como a compreendemos na contemporaneidade, é uma delimitação das práticas artísticas que intercorrem as tessituras das urbes. As pesquisas em arte têm trabalhado com dados históricos que comprovam intervenções em muros de cidades desde a Antiguidade.

Este tipo de expressão popular, que tem como característica fundamental a questão topológica de estar inserida nas cidades, não é definitivamente uma manifestação recente. [...] A sociedade Romana usou largamente o recurso de escrever sobre as paredes para manifestar, principalmente, seu repúdio a um morador, que na manhã seguinte ao ato da inscrição via os muros de sua casa marcados por palavras inscritas com carvão ou picho. Graças à conservação ocasionada pelo encobrimento da cidade de Pompéia pelas lavas do vulcão Vesúvio, se tem um registro muito bem preservado das inscrições sobre os muros desta cidade, em que se viam desde anúncios de pequenos estabelecimentos, recados de

---

5 [...] termo utilizado para designar os movimentos artísticos relacionados às intervenções visuais realizadas em espaços públicos. No início, um movimento underground que foi ganhando forma com o decorrer dos tempos e se estruturando. Mais do que marcas espaciais, a intervenção urbana estabelece marcas de corte. Particulariza lugares e, por decupagem, recria paisagens. Existem intervenções urbanas de vários portes, indo desde pequenas inserções através de adesivos (stickers) até grandes instalações artísticas. Disponível em: <<https://www.intervencaourbana.org>>. Acesso em: 02.02.2020.



amor até manifestações políticas. Assim se constata que a atividade de inscrição sobre as paredes das cidades era prática usual (FERREIRA, 2011, p. 02).

As intervenções nos muros são um exemplo da manifestação da arte urbana de outrora e de agora. Em seu apanhado histórico Ferreira elenca outros marcos das expressões no ambiente urbano, tais como os *grafittis* fotografados por Brassai na década de 30 em Paris, as manifestações estudantis contra o avanço do capitalismo da Europa Ocidental nas décadas de 60 e 70, destaque para Maio de 68 com seus cartazes, panfletos e grafites, seguindo até a migração destas expressões para os Estados Unidos, onde nas periferias da cidade de Nova York desenvolveu-se a linguagem do *grafitti* contemporâneo. Mas pluralidade das expressões arroladas neste contexto é grandiosa. Por certo, a arte na/da cidade existe desde o surgimento da ideia de cidade. Do teatro de rua, a trova, as serenatas, os poemas recitados em praças, as performances do Fluxus chegando até os *grafittis* de Bansky e de Kobra, compõe-se um histórico que lhes une pelo suporte utilizado em suas obras: a cidade. A arte urbana, por definição, segue então sendo o *locus* de construções simbólicas e efêmeras que contrastam com a fisicalidade e a durabilidade dos edifícios erguidos pela humanidade, sustentando a cidade também como território sensível por meio das contribuições estéticas e políticas.

[+] Neste sentido, coloco-me ao lado da artista criadora de *Monumento Mínimo*, intervenção realizada em diversas cidades do Brasil, em Cuba e outros países. Sobre este trabalho, define a autora:

[...] considero as esculturas mínimas como Monumento colocado nas ruas. Ele tem conteúdo crítico/poético, e discute os conceitos do monumento tradicional pela contraposição de suas características. Essa contraposição se dá basicamente pela subversão da escala, da homenagem dirigida, do lugar da instalação e ao final, da efemeridade da matéria gelo. A escala diminuta (cerca de 20cm) da escultura se contrapõe claramente ao tamanho “monumental” das esculturas que encontramos nas cidades. A homenagem se subverte ao abranger e celebrar o observador anônimo, o transeunte. A instalação das esculturas nas ruas considera a cidade como o lugar do coletivo por excelência, como campo de ação, diferente dos locais delimitados para os monumentos tradicionais. A matéria gelo, utilizada ao final da pesquisa, se contrapõe ao sentido de duração do monumento, transformando-o no monumento não para a lembrança, mas para o esquecimento. Por fim, sua imagem resta no registro fotográfico bidimensional, e pode ser possuído em particular (AZEVEDO, 2003, p. 94).

[+] Assim, na experiência da oficina ocorrida em 2013, aproximamo-nos ideologicamente destes posicionamentos para pensarmos uma intervenção urbana que refletisse as questões relacionadas aos espaços de Porto Velho, ao significado dos monumentos e às relações de poder. Abrangendo o olhar crítico necessário para o desenvolvimento do trabalho, abarcamos também os problemas em voga na cidade naquele momento, principalmente aos relacionados à instalação da Usina Hidrelétrica Santo Antônio, a construção de um canal artificial para os peixes, a construção da ponte, o remanejamento da população para a margem esquerda do rio. Surgiu a ideia

de elaborarmos diversos estênceis de peixes e realizarmos uma grande piracema. Concordamos que o nome “[...] resumia poeticamente as questões do desvio do rio, da construção da usina e da ocupação do solo na margem esquerda do rio.” (AZEVEDO, 2014, p. 4).

[+] A *Piracema Urbana* foi aplicada na praça Getúlio Vargas, em frente ao Palácio do Governo, que naquele período estava ocupada por andorinhas que têm a cidade como parada em sua rota de migração. “Pareceu-nos uma metáfora perfeita usar o mesmo local, ocupar junto com as andorinhas que, vivas no ar, fazem um imenso balé e nos lembram da força expressiva da natureza.” (AZEVEDO, 2014, p. 4). Desta forma, podemos também elaborar uma leitura do trabalho relacionando-o a *Monumento Mínimo*, onde um espaço que detém uma imponente solidez constituída por uma história remontada a partir de uma dinâmica de poder entre visibilidades e invisibilidades é contrastado pela presença de figuras que desafiam, embora que subjetivamente, este status de monumento, de patrimônio, de algo que chega a ser mais valorizado que as próprias pessoas que os erguem.

[+] Ao concluirmos a aplicação da intervenção na praça, despedimo-nos de Nèle, certos de que ela nos acompanharia em todas as outras vezes que a *Piracema Urbana* fosse executada novamente. E assim aconteceu. Virtualmente, recebíamos acenos positivos da artista – via comunicação por redes sociais – sempre que divulgávamos os registros de novas aplicações da ação na cidade.

[+] No catálogo do trabalho, Nèle elaborou algumas conclusões próprias sobre a cidade após experimentá-la e apontou com entusiasmo para a longevidade dos resultados de sua passagem:

Rondônia deixou de ser estrangeira. Porto Velho tem existência concreta e muito a se fazer. A cidade vista de fora (na visão do Google), “foi criada por um industrial americano que explorava madeiras”. Os pontos turísticos e os monumentos oficiais marcados são todos ao gosto ocidental e nenhum povo indígena é sequer considerado na formação da cidade. A pluralidade de acontecimentos e junções da história vista de perto é muito mais rica que a visão mostrada ao longe. Caberia contar outras histórias na rede virtual, criar outra “vista” de Porto Velho, de marcar outros “monumentos de saberes”. Mas esse é um assunto extenso que não cabe aqui. Certamente a piracema urbana será levada a diferentes espaços pelos artistas de Porto Velho e inundará a cidade... (AZEVEDO, 2014, p. 4)

Penso que esta experiência tenha sido tão marcante para Nèle quanto fora para mim e para quem a vivenciou. Da fertilidade da *Piracema Urbana* vieram muitas procriações.

Figura 4 – Aplicação da intervenção Piracema Urbana na Praça Getúlio Vargas (2013).



Fonte: Acervo pessoal. Fotos: Gabriel Bicho, Nèle Azevedo e Maria Nazartes.

## 2.5 Feito cardume contra a correnteza

[+] Ainda no final daquele ano de 2013, fora criado um pequeno grupo, em conjunto com o artista e colega do curso de Artes Visuais, Gabriel Bicho<sup>6</sup> e Ana Luísa Moreira Costa, estudante do curso de Comunicação Social: Publicidade e Propaganda da instituição União das Escolas Superiores de Rondônia (UNIRON), principalmente com o intuito de prolongar a vida da intervenção criada com Nèle, mas também pela possibilidade de desenvolvermos outros trabalhos, visto que algumas inclinações, intenções e preocupações nos aproximavam. Passamos a chamar de

<sup>6</sup> Gabriel Bicho é formado em Processos Fotográficos, pelo SENAC, São Paulo. Cursou Artes Visuais na Universidade Federal de Rondônia de 2013 à 2015. Participou do 32ª Edição do Salão Arte Pará. Atualmente reside e trabalha em São Paulo. Outras informações e trabalhos estão disponíveis em: <[www.gabrielbicho.com](http://www.gabrielbicho.com)>. Acesso em: 02.02.2020.

Coletivo Capta este que, para nós, fora um laboratório de possibilidades, um ateliê de oportunidades, uma oficina para experimentações.

[+] Neste momento, a narrativa do texto – que aos poucos passou a ser escrita em terceira pessoa, segue marcadamente como ‘nós’. Pois daqui em diante me entendo como uma parte que integra diretamente um conjunto de pessoas que propõem ações poéticas, que pensam trabalhos de arte para a cidade e que desejam juntas vivenciar experiências sensíveis em Porto Velho. Sobre este contexto de produção coletiva ao qual nos inserimos, destaco Rezende e Scovino (2010, p. 5):

Afinidades, amizades, afetos, ideias – essas são as pulsões que desde sempre unem as pessoas em casais, famílias, comunidades, tribos, em gestos afirmativos (portanto, essencialmente felizes) de criação, interação e intervenção no mundo. Emergência no mundo (vasto mundo), corporificação e tomadas de posição. Voz(es), estratégias, manobras – política. Se a arte moderna defendia a autonomia da arte e a especificidade de cada gênero artístico, a partir dos movimentos de contracultura da década de 1960 (e o concomitante fim das vanguardas estéticas, alicerçadas em uma ideia de progresso), a arte foi retirada do seu pedestal. Resgatando, multiplicando e radicalizando diversas práticas e conceitos já propostos pelas vanguardas históricas do início do século XX, principalmente o dadaísmo (leia-se Marcel Duchamp, mas não somente), a arte “pós-moderna” se aproximou da vida, misturando-se a ela, ao cotidiano, aos objetos de uso comum, abrindo mão de seus privilégios estéticos, desguarnecendo suas fronteiras e alargando seus meios e suportes; tornando-se, portanto, cada vez mais *política* no sentido originário do termo: o dinâmico jogo de relacionamento entre os cidadãos da cidade, da *polis*.

[+] Reuníamos-nos frequentemente para pesquisarmos sobre materiais e aplicações do uso da técnica do estêncil, mas permanecíamos utilizando a tinta de piso branca misturada com corante preto e os rolinhos de pintura, assim como na primeira vez em que a intervenção foi executada. A maior parte dos estênceis produzidos e utilizados acabaram sendo descartados por não termos conseguido limpá-los adequadamente logo após o fim da aplicação na Praça Getúlio Vargas.

[+] Tivemos que criar novos moldes. Então pesquisamos as espécies de peixes do Rio Madeira dando ênfase às que eram mais características e populares na região: tambaqui, bagre, pintado, dourado, acará-disco. Todos eles serviam como um tipo de dispositivo para os diálogos entre nós e as pessoas nos lugares onde aplicávamos a intervenção, pois elas reconheciam as formas através dos estênceis e se aproximavam para perguntar sobre a ação ou contar algo sobre o presente ou passado de Porto Velho. Pintamos muitos peixes em diversas paredes e calçadas, aprendemos muito com diversos tipos de saberes conversando sobre a vida na nossa cidade.

[+] Quando as águas do Rio Madeira baixaram após a enchente de 2014, fomos até os galpões da Estrada de Ferro Madeira Mamoré para aplicarmos a *Piracema Urbana*. Desta vez, os materiais e técnica seriam diferentes. Ao invés de pintarmos com tinta o vazado do estêncil, faríamos o inverso, removeríamos a lama deixando limpo apenas os desenhos dos peixes. Neste

graffiti reverso<sup>7</sup> utilizamos além dos moldes, alguns panos velhos e um balde com um pouco de água do rio.<sup>8</sup> Para nós fora muito significativo intervir com o rio em cima das marcas que ele deixou e ao mesmo tempo abaixo delas.

Figura 5 – *Print screen* do vídeo “Piracema Urbana” (2014).



Fonte: <https://vimeo.com/96655632>.

Figura 6 – Piracema Urbana no galpão da E.F.M.M. (2014).

7 Graffiti reverso, também conhecido como *green graffiti* ou *eco-tagging* e uma infinidade de outros nomes, é uma técnica de arte de rua que consiste na criação de desenhos em calçadas e paredes sujas, usando jatos de água de alta pressão para definir as figuras. Esse, pelo menos, é o princípio do gênero, iniciado há alguns anos pelo inglês Paul “Moose” Curtis, criador também do *Reverse Graffiti Project*. Disponível em: <[http://www.zupi.com.br/graffiti\\_reverso/](http://www.zupi.com.br/graffiti_reverso/)>. Acesso em: 02. fev. 2020.

8 O registro em vídeo desta intervenção encontra-se na página do Coletivo Capta no Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/96655632>>. Acesso em: 02. fev. 2020.



Fonte: Acervo pessoal. Fotos: Naara Santos e Marllon Tamboril.

[+] Tínhamos como referência na cidade de Porto Velho o Coletivo Madeirista<sup>9</sup>, autor de *Inventário das Sombras*<sup>10</sup>, intervenção urbana ganhadora do prêmio Digital Art Awards 2007, criado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

[+] Estimulados pela formação no curso de licenciatura em Artes Visuais, utilizamos algumas oportunidades surgidas dentro da universidade para compartilharmos as experiências mais recentes, para dividir o que aprendemos com Nêle, e também para nos comunicarmos mais ainda com a comunidade. Trabalhamos em oficinas de estêncil, técnica utilizada para fazer os moldes dos peixes aplicados na *Piracema Urbana*<sup>11</sup>, onde aproveitávamos para acrescentar, na parte teórica, uma abordagem introdutória à intervenção urbana, visando estimular a produção de arte voltada para os espaços públicos. Participamos em 2014 do 4º SEP – Seminário de Psicologia da UNIR, com o minicurso intitulado ‘Oficina de Estêncil e Introdução à Intervenção Urbana’, e em 2015 na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Manaus, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID).

[+] Nesta perspectiva, acenamos para o Poro<sup>12</sup> (2013, p. 81), quando em seu Manifesto por uma cidade lúdica e coletiva, por uma arte pública, crítica e poética, afirma:

Os espaços educam. Espaços criativos geram pessoas criativas. Nossa paisagem faz parte do que nós somos. A cidade construída a partir de uma lógica funcionalista mecaniza a vida sem deixar espaço para a construção criativa de um imaginário livre [...] Por espaços que não oprimam, mas que libertem e estimulem a experiência e a experimentação.

[+] Em 2014, com alguns meses de afincos na *Piracema Urbana*, sentimos a necessidade de ter um local para nos reunirmos, pensar, produzir, guardar os materiais, as ideias. Motivados pela necessidade de ter uma base física, nos organizamos para dividir as despesas com o aluguel de uma casa em um dos bairros mais antigos da cidade, o Panair, localizado no centro, próximo à beira do

9 O Coletivo Madeirista é um grupo de artistas e pensadores que se reúnem desde 2001 para produzir e discutir arte contemporânea, literatura e poesia. Sediados em Porto Velho, suas publicações, net.art, poesia visual, performances, intervenções urbanas e videoarte refletem sobre o estatuto da arte na sociedade contemporânea. Participaram da mostra Não Seja Bienal, Não Seja Marginal, Casa da Xiclet, São Paulo (2012). Todos os participantes vivem e trabalham em Porto Velho. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/1622623>>. Acesso em: 02. fev. 2020.

10 A partir das intervenções urbanas o projeto foi incorporado ao programa de ações do Ponto de Cultura ACME, integrando de forma permanente a oficina de graffiti ministrada pelo coletivo, integrando também as ações Tuxáua com pontos de cultura em Rondônia, bem como parte das ações do Prêmio Rede Nacional de Artes Visuais 2009, na cidade de Ariquemes/RO. O projeto e outras informações encontram-se disponíveis em: <<http://culturadigital.org.br/project/inventario-das-sombras/>>. Acesso em: 02. fev. 2020.

11 Os registros desta ação, outros documentos e imagens, como cartaz/folder/chamada das oficinas podem ser encontrados na página do Coletivo Capta no Flickr. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/coletivocapta/>>. Acesso em: 02. fev. 2020.

12 O Poro é uma dupla de artistas formada por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! Atua desde 2002 com trabalhos que buscam apontar sutilezas, criar imagens poéticas, trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos, [...] refletir sobre as possibilidades de relação entre os trabalhos em espaço público e os espaços “institucionais”, [...] reivindicar a cidade como espaço para a arte. Disponível em: <<http://poro.redezero.org/apresentacao/>>. Acesso em: 02. fev. 2020.



rio. Nesta empreitada, somou-se a nós, mesmo sem fazer parte do Capta, um grande parceiro, Leonardo Felizardo, que fora acadêmico de História na Universidade Federal de Rondônia e interessado no movimento do cine clubismo trouxe para nós a proposta de transformar o lugar no qual estávamos cogitando alugar em um espaço cultural independente, onde poderíamos organizar exposições de filmes que circulam fora do circuito comercial, convidando pessoas ligadas aos temas relacionados a estas produções audiovisuais para mediar debates após a mostra. Também propusemos que a casa poderia funcionar como uma galeria de artes visuais, organizando exposições, tendo em vista os pouquíssimos espaços na cidade destinados a receber trabalhos de artistas.

[+] Porto Velho vivia um período de agitação pós mobilização pela Reforma Cultural em 2013. Das iniciativas impulsionadas por esta aproximação dos componentes do cenário cultural local destaca-se primeiramente a Arigóca, casa de leitura idealizada pelo poeta Elizeu Braga, um espaço que contempla a coletividade em todos os aspectos da sua existência. Após a consolidação da Arigóca nota-se o surgimento de outros lugares com propostas similares, dos quais passamos a chamar de ‘Casas’, como a Confraria das Artes. Apesar das configurações serem distintas, pois cada local visava sediar as manifestações de uma ou mais linguagens da arte, estes locais tinham o mesmo intuito: incentivar a produção cultural na cidade dando suporte para as atividades, ações e encontros. Sobre estas configurações, descreve Paim (2007, p. 2):

Espaços *da* arte: invenções dos coletivos. Espaços fora dos tradicionais lugares de visibilidade do sistema das artes e onde os artistas buscam autonomia e liberdade para desenvolver seus projetos. Favorecem a ampliação da movimentação do artista, inclusive com a implosão e alargamento de seu papel como produtor de obras. Neles se procura a coexistência entre a circulação e a reflexão e são flexíveis quanto à forma de apresentação de proposições artísticas. Há um maior nível de trocas entre os participantes e autonomia administrativa.

[+] Um destes ambientes fora o Visage<sup>13</sup>, nome dado por Elizeu à casa na qual Leonardo, Gabriel, Ana Luísa e eu passamos a atuar como produtores culturais. Visage coube inteiramente como título daquele projeto, daquele espaço, pois seu aparecimento trouxera consigo diversificadas mensagens através de várias formas de visualidade. As casas<sup>14</sup> foram/são muitas vezes entendidas por nós como espaços ocasionadores de convergências, dadas as suas existências proporcionadoras de encontros. Em torno da arte e por meio da mesma constituímos pontos de erupções e de sobrevivência ao mesmo tempo.

[+] Ao analisarmos as conjunturas destas articulações – que levam em consideração principalmente as transformações mais recentes acontecidas em Porto Velho, a partir da instalação

13 **Visagem** *s.f.* [...] 5 B [expressão regional] aparição sobrenatural; assombração, fantasma [...]. Fonte: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

14 Refiro-me aqui à Arigóca, Confraria das Artes e Visage.



das Usinas Hidrelétricas de Santo Antônio e Jirau – pudemos perceber e afirmar que em nossa organicidade nos preocupamos mais em formar unidades que contribuíssem com as respostas/resistências emergidas a partir dos questionamentos/tensões que surgiram naquele momento na cidade.

Paisagem efêmera: aquela que [r]existe na memória de uma cidade alterada por ações poéticas e intervenções urbanas realizadas em seus diversos pontos.

[+] As ações que partem destas motivações a partir da interação com a vida neste lugar, como as intervenções urbanas, performances em espaços públicos, peças de teatro montadas nas ruas e praças, entre outras, corroboram com um panorama composto por muitos trabalhos de vários artistas, até mesmo de outros lugares, mas que assim como eu e outras e outros também escolhem as margens [como meio, como modo] para transpassar espaços e partilhar-se.

### **3 TEXTO-PORTO / TRANSPASSAGENS**

A partir deste contexto sociocultural e político em Porto Velho, pós movimentação pela Reforma Cultural, e de produção de arte urbana no qual me inseri com a oficina da Néle Azevedo, passando por alguns amadurecimentos dentro do Coletivo Capta e no Espaço Visage, situei-me em um eixo de pesquisa e produção de arte voltados aos aspectos que configuram o lugar que habito para vivenciar outras ações poéticas na cidade.

Neste texto-porto concentro as contações de onde me encontro atracado, atuante em tentativa, tendo sempre tanto a sentir e a saber sobre as partes que se juntam para formar as paisagens que transpasso.

Porto Velho é este lugar para onde eu vou e volto, saio e retorno, lugar em que quando estou gosto de sentir que na medida em que colho também semeio. Quando absorvo cuidado para retribuir. Uma transpassagem é conjuntamente uma ação poética, um ato político, um gesto afetivo, é uma pulsão espacial (FERNANDES, 2014b), é experimentar o ambiente em seu entorno e entregar algo a ele também.

Paisagem concatenada: o panorama composto por todas as contextualizações que fora desenhado na sessão anterior se faz importante para o aprofundamento nas discussões que seguirão. Sinto que esta tenha sido a forma mais justa de compor este trabalho que encontrei, pois como eu poderia falar sobre a relação entre arte e cidade sem contar das experiências com a *Piracema Urbana*? Como eu conseguiria dissertar algo sobre patrimônios e pessoas sem citar as reflexões oportunizadas pela artista que criou o *Monumento Mínimo*? Como eu escreveria sobre minha relação com Porto Velho sem dizer quem sou e de onde venho, sem incluir a participação no movimento das Casas/espços de arte, sem mencionar as poesias de Elizeu ou sem rememorar as cores, cheiros e sons deste lugar? Como eu narraria esta trajetória sem apresentar os lugares, as situações e os seres com quem tanto fiz, aprendi, re-fiz e des-aprendi?

Nesta direção, confluem com a abordagem metodológica somático-performativa, na qual FERNANDES (2014) inclui como colaboração junto as pesquisas-arte a “Integração de identidades num *soma* fluido: sujeito e objeto, realizador e observador, artista-criador e pesquisador-analista” (p. 90), ressaltando a valorização de um caráter simbiótico formado por partes convencionalmente distantes ou separadas, tais como autor e temática de estudo.

Das pulsões que esteiam este processo cíclico de co-movimentação em sentir/refletir/produzir que acontece como pesquisa, resalto duas motivações: política e afetiva. São elas que alicerçam esta trajetória, que dão sentido ao corpo deste trabalho e orientam inclusive as decisões conceituais e estruturais que constituem estes textos. São elas que indicam o que é escrever e pesquisar com/em artes.

A convivência em âmbitos reflexivos com pessoas, suas perspectivas e manifestações por meio da arte, que também se relacionam criticamente com a cidade de Porto Velho têm contribuído significativamente para os percebimentos que elaboro sobre este espaço.

Ao pensar os aspectos destes aprendizados-vivências que intentam a percepção das inter-relações que compõem o ambiente experienciado e possibilitam as reconstruções de pensamento, olhar, paisagem, gente, informando que estes elementos também podem ser escritos/descritos como pensamento-olhar-paisagem-gente, alcanço outro princípio da abordagem metodológica somático-performativa (FERNANDES, 2014), no sentido de que esta também está orientada em uma noção de conexões com/no ambiente que ativam processos de criação e pesquisa,

que no caso deste trabalho, começam a ser gestadas a partir das minhas experiências e experimentações em Porto Velho.

Dentre os meus interesses nesta pesquisa-arte está o de expandir a percepção das agências na paisagem para além do antrópico, atribuindo como performance o que acontece no espaço-conjunto, partindo do apoio às concepções somático-performativas localizadas em Fernandes (2014) e abordando com a colaboração de outras pesquisadoras e pesquisadores aspectos relacionados às relações entre as unidades deste panorama-cidade, tais como seus símbolos oficiais, também identificados como patrimônios histórico-culturais, bem como seus símbolos afetivos como o rio Madeira, entre outros elementos e assuntos que constam nas discussões elaboradas nesta sessão do trabalho.

Entretanto, antes de avançar neste acercamento pelas ações das paisagens e sua noção performativa é necessário sentar-se no terreno da performance e colher algumas informações úteis para este trajeto pretendido. Nesta preparação, o objetivo é apanhar o suficiente para dar continuidade na caminhada, tendo a consciência de que por mais que esta linguagem da arte configure-se como um lugar que se pretende acessível, que se encontra num entendimento de arte desencastelada e dessacralizada para ir de encontro com a vida, suas operações constituem uma dimensão de natureza anômala, orgânica e mutante, sendo isenta de definições delimitadoras por ser e estar viva. No direcionamento deste entendimento, confluem com Cohen (2002) quando acentua no enfoque do seu estudo que um enquadramento teórico seria uma ação contraditória à performance, pois:

[...] mais do que definir e delimitar a extensão da expressão artística performance – o que por si só já constituiria uma tarefa paradoxal, na tentativa de decupar o que busca escapar do analítico, de sermos normativos com uma arte que na sua essencialidade procura escapar de definições e rotulações extintoras [...] (COHEN, 2002, p. 49).

O autor segue afirmando que em sua pesquisa o intento fora indicar através de trabalhos de arte as características ideológicas que compõem esta linguagem artística, e assim o fez. A partir da ciência de que o trato será com ‘o que tem sido’ e ‘como tem sido’ a performance ao longo do tempo, convido a um discorrer sobre alguns dos momentos onde ocorrem certas transformações na arte via aportes artísticos que caracterizam esta expressão artística em questão.

Para compreender melhor estas imbricações preparo com o auxílio de GLUSBERG (1987) e também de COHEN (2002) uma sucinta passagem por partes dos apanhados de fatos históricos elaborados pelos mesmos em suas respectivas pesquisas sobre a performance, esta linguagem da arte que é caracterizada como uma arte de fronteira, “[...] que rompe convenções, formas e estéticas num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação [...]”

(COHEN, 2002, pag. 27). Estas rupturas são marcadas com mais ênfase no surgimento de obras e proposições artísticas que eclodem de artistas ao experimentarem no século XX um mundo em transformação pelas grandes guerras mundiais, pelo aumento da produção industrial e pelo avanço do capitalismo. Suas produções não se encaixavam nas expressões da arte instituída (pintura, escultura, etc.), não utilizavam os materiais clássicos, tampouco os cânones, as normas usuais, os métodos já estabelecidos, também não tinham como aspiração os lugares sagrados da arte (museus, galerias, etc.), dentre estas obras, hoje destacadas pela história da arte ocidental, figuram as criadas por Allan Kaprow, Andy Warhol, Jackson Pollock, Joseph Beuys, George Brecht, Yoko Ono, John Cage, Atsuko Tamaka, Hélio Oiticica, e diversos outros e diversas outras artistas que trouxeram questões para o campo da arte que o extrapolou, contribuindo assim com a definição de uma nova linguagem da arte: a performance.

*Live art, body art, environments, happening, action paints...* As pesquisas que acompanham os trabalhos de arte em performance trazem consigo um conjunto de expressões que definem traços de composição e integram a gênese e o desenvolvimento desta arte, estando associadas diretamente ao[s] conjunto[s] de obras e proposições artísticas dos quais guardam ligações. Tratar de cada uma delas em detalhamento aqui exigiria outros esforços de pesquisa, de tempo e certamente até de enfoque, além do mais, este trabalho já fora realizado com excelência pelos autores em diálogo, também por este motivo abordo então aspectos mais abrangentes sobre estas definições que compõem a miscelânea performance e que se fazem importante para a discussão em curso.

Se existe alguma tradição intacta na arte, a história da mesma nos faz perceber que esta seria a quebra das tradições, inclusive as próprias. O histórico das renovações estéticas no campo da arte mostra que estas transformações nunca acontecem em completo apaziguamento, são sempre conflituosas por se tratarem de práticas que ressignificam sentidos e fundamentos consolidados, mas que se tornaram obsoletos na medida em que os fazeres e os pensamentos em arte metamorfoseiam-se, não por modismos de gêneros, por caprichos de artistas, críticos ou teóricos, as passagens das fases na arte ocorrem por meio das criações que acompanham as reflexões sobre seus tempos históricos, elas acontecem através do trabalho intelectual, plástico, visual, corpóreo, daqueles e daquelas que vivenciam as urgências e caoticidades contidas em cada época. Com relação a performance não fora diferente. Quando GLUSBERG (1987) remonta uma pré-história do gênero, ele destaca em um momento a motivação advinda dos integrantes de alguns movimentos artísticos de vanguarda na Europa do século XX que revolveram o solo do campo da arte, misturando as camadas já sedimentadas para que este continuasse fértil, ao pensarem propostas como a interação do público com as obras ou os borramentos das divisas existentes entre as linguagens da arte por

meio de hibridizações. Dentre estes movimentos, destacam-se o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, a Bauhaus e o Fluxos em um certo protagonismo no percurso que chegou a outras compreensões para as relações da arte, em arte e com a arte. Sobre este período o autor ressalta que:

[...] Poetas, pintores, dramaturgos e músicos denunciavam a estagnação e o isolamento da arte de então. O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social). [...] As performances (ou protoperformances) geralmente nasciam dos exercícios de improvisação ou de ações espontâneas. Mas havia, ao mesmo tempo, uma incorporação das técnicas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música e do cinema [...] (GLUSBERG, 1987, p. 12).

Contribuições como as destacadas pelo autor, que acontecem sob um âmbito experimental e que impulsionam as reflexões sobre os limites que operam com as práticas artísticas são significativas para a reinvenção das vias de comunicação elaboradas pela arte em suas diversas expressões, incluindo a destacada neste estudo, a performance, que tem seu processo de geração permeado pelos constantes e variados aportes artísticos que se desdobram inicialmente nas décadas do século passado – em observação às cronologias elaboradas nas pesquisas referenciais – estendendo-se até à contemporaneidade. Complemento esta concepção sobre a performance com uma afirmação de COHEN (2002) quando enfatiza que:

Por sua forma livre e anárquica, a performance abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, [...] Essa ‘babel’ das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontraram espaço nas suas linguagens, mas pelo contrário, se origina da busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares (COHEN, 2002, p. 50).

Ponho-me em concordância com estas definições apontadas pelo referido performer e pesquisador que celebram atributos como a autonomia, a amplitude e a liberdade constantes na performance de uma forma ontológica, inclusive. Por ser arte viva, arte-vida, e estar em constante movimento de transformação é incongruente afirmar que a performance se detém em algo, mas em observação às pesquisas contactadas ao longo deste trabalho, bem como pelas obras que conheço nesta linguagem, se coubesse indicar alguma demarcação existente na performance diria que esta localiza-se em sua relação umbilical com o corpo.

Tocando algumas das linhas que foram traçadas para compor a história desta linguagem artística percebo-a como tendo uma essência nativa ao corpo. Esta questão da estrutura física humana imbricada à performance reflete-se marcadamente até mesmo nos vocábulos e denominações que artistas, pesquisadoras e pesquisadores utilizaram e utilizam, seja de uma forma mais óbvia e direta, *vide body art* ou arte corporal que “[...] se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento. [...]” (GLUSBERG, 1987, pag. 43), como

também em termos onde estas relações estão implícitas, tais como o *action paint* pintura que registra os movimentos e os gestos de quem a produz, e o *happening*, ‘acontecimento’ em tradução literal para o português, termo criado por Allan Kaprow para denominar a combinação de elementos das artes visuais e do teatro em espetáculos ausentes de um roteiro e representações.

Por mais que a performance tenha sido maturada ‘dentro’ das artes visuais, a característica relação com o corpo é herdada pelos vínculos com outras expressões artísticas que estão em sua gênese e que são intrinsecamente conectadas as questões corpóreas, sendo elas: a dança, o teatro e a música.

Esta interligação entre as linguagens da arte fora apontada por Glusberg (1987) quando abordou duas conotações da performance: a da presença física e a do espetáculo; outro ponto importante a ser destacado em suas conjecturas diz respeito ao que chamou de ‘farsa admitida’ como prática tradicional nas artes, onde os autores (artistas, independente da linguagem) delegam a um suporte suas criações, o dramaturgo por atores e atrizes, coreógrafos por bailarinos e bailarinas, o compositor por músicos, o pintor por quadros, o poeta ou romancista pela escrita e etc. Segundo o autor “[...] a arte da performance é o resultado de uma longa batalha para libertar as artes do ilusionismo e do artificialismo. [...]” (p. 45). A performance marca então o momento da arte onde artistas tornam possível uma desistência à terceirização das suas expressões em processos criativos ou em suas obras inserindo seus corpos como material plástico e visual nos trabalhos.

Glusberg (1987, p. 46) ao tratar da dinâmica da arte corporal na performance traz uma passagem de René Berger falando sobre a constituição física humana nesta expressão artística, destacando a potência de sua materialidade e vulnerabilidade, que ao invés de “[... *homo sapiens* – que é como nos intitulamos do alto de nosso orgulho [...]” pôde ser pensada como “[...] *homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte [...]”. O autor continua afirmando que:

Neste sentido, qualquer mapeamento da performance deve começar com o trabalho daqueles artistas que centram suas investigações no corpo, exaltando suas qualidades plásticas (Marina Abramovic), medindo sua resistência (Acconci, Gina Pane, Chris Bruden, Linda Montano, Valerie Export, Wolf Kahlen) e sua energia (Giordano Falzoni, Ben D’Armagnac), desvelando seus pudores e suas inibições sexuais (Acconci, Orlan), examinando seus mecanismos internos (Lucas Samaras), seu potencial para a perversidades (Brus, Mühl, Nitsch), seus poderes gestuais (Rainer, Acconci, Osvaldo Romberg) (p. 46).

Como fora demonstrado pelo autor, esta questão do corpo de artista incluso como material de trabalho na arte pelo repertório da performance que precede (e acompanha, no mínimo) a *body art* e o *happening*, indica que as obras em sua maioria estão sempre muito relacionados a esta origem, onde a presença física ou virtual daquela/daquele e/ou daquelas/daqueles que a realiza[m] integra a obra, seja pela manifestação de uma corporeidade visual ou plástica, ou de um

discurso que reflete as condições relacionadas ao mesmo. Porém, mesmo com este forte vínculo, a performance não se limita ao corpo, pois a pluralidade das obras e experimentações existentes tornam-lhe aberta para várias outras noções possíveis através de diversas temáticas trabalhadas, como aponta Glusberg (1987) em seu mapeamento:

É o corpo, também, que vai servir de base para performances voltadas para situações mais exteriores, como as esculturas vivas de Denis Oppenheim, Gilbert & Geoge, Scott Burton, Monika Baumgartl e Rinke; [...] As relações do corpo com o espaço vão ser o tema de autores como Bruce Nauman, Franz Erhard Walther, Trisha Brown, Lucinda Childs e Laura Dean. [...] Apesar de termos apresentado, a título de ilustração, exemplos centrados no corpo, a arte da performance não está dissociada da questão social. Para muitos criadores a tônica vai ser justamente essa [...] em performances de Stuart Brisley, Bem Vautier, Vettor Pisani, Bob Kushner, Leopoldo Maler, Marta Minujin e Hervé Fisher (p. 46-47).

As noções e invenções como as desenvolvidas por artistas elencados pelo autor e presentes na história da performance proporcionam novos caminhos e interligações nesta linguagem, sejam em trabalhos que perpassam o corpo (como material, como tema ou como questão) costurando-o junto a outras discussões e significados distintos, ou sejam também pela proposição de novos pensamentos em artes, tal como acontece na perspectiva da abordagem somático-performativa constante em Fernandes (2014), que conecta todas as etapas de processos de criação e pesquisa, atribuindo-lhes uma unidade [pesquisa-arte].

Compreendo também a metodologia somático-performativa (que se propõe inter/transdisciplinar, de *design* paralelamente multiversal em campos de saberes e tendo sua célula mater composta pela relação dança-teatro, artes essencialmente vivas) como uma potência dialógica para o que acontece nos espaços, criando condições de percepção e reflexão sobre a integração entre as diversas partículas que constituem as paisagens e geram reverberações de vida nos ambientes.

Importa considerar neste entendimento que a ótica pela qual a metodologia adotada para esta pesquisa assimila os elementos de uma atmosfera, possibilita pensar não só como a agência humana produz alterações espaciais por meio de ações (inclusive as poéticas, localizadas no campo das artes, tais como as performances e intervenções), mas também como outros elementos (como por exemplo, o rio, a terra em suas margens, as chuvas, o processo de erosão, o efeito dos desbarrancamentos) participam ativamente destas transformações. Ou seja, todas as unidades assembladas no conjunto-paisagem performam simultaneamente, solo e coletivamente.

Em um texto sobre o trabalho em performance intitulado *EU SOU CASA* (2012), Fernandes (2014b) indica estas relações que estão imbricadas à abordagem somático-performativa:

O espaço, neste caso, não é um arcabouço simplesmente físico e geográfico onde nos localizamos. Trata-se de um meio ambiente ativo, dinâmico e estimulante, que existe dentro e fora de nós. Sabe-se, por exemplo, que as células do corpo humano definem sua função no todo do organismo de acordo com sua localização e posição no tecido ou estrutura

anatômico fisiológica. O espaço dinâmico – enquanto campos de força – é qualidade *sine qua non* para nossa existência e desenvolvimento da consciência (sempre relacional). A percepção de si mesmo e a criação de relações só são possíveis através deste local existencial, desta conexão entre o ser humano e a natureza que o abraça (FERNANDES, 2014b, p. 62).

Em diversos momentos de suas pesquisas, a autora fornece subsídios teóricos e conceituais que apontam e apoiam esta compreensão sobre as performances no/do meio ambiente, quando fala sobre espaços co-criadores e sobre a interação corpo-ambiente. Como no caso do vídeo *Imersão Somático-Performativa* (2014)<sup>15</sup> realizado na Praia de Iracema em Fortaleza – CE, na ocasião do II Seminário das Artes e seus Territórios Sensíveis (Universidade Federal do Ceará), quando destacou a associação entre:

[...] o Authentic Moviment, o Sistema Laban/Bartenieff, a performance e a dança-teatro, para evocar o ambiente de pesquisa como processo criativo autônomo, inter-relacional e integrado. Assim, somos co-movidos pela pesquisa no/com o ambiente, constituídos por pulsões espaciais que conectam performance e escrita, experiência e linguagem, senso-percepção e inter-relação, realização e testemunho, pessoal e coletivo, criação e pesquisa.<sup>16</sup>

Partindo desta concepção que integra a abordagem somático-performativa, proponho pensar também como os elementos (antrópicos ou não antrópicos) que compõem um determinado espaço agem, atuam, transformam, criam e re-criam com este e neste mesmo espaço.

### 3.1 A paisagem cria ação

Paisagem diluída: o tempo parece que para, no verde nada se move, folha de árvore não mexe, passarinho canta, mas sentado, não voa agora, quase tudo fica estático esperando-a vir. Primeiro, ouve-se os estalos e estrondos ao longe, algo grande está se formando. O vento, raro vento, é uma confirmação, ela está para chegar. Moto corre, carro passa, passante apressa. Tudo por causa dela. Outro estouro de trovoadas. No chão, as primeiras gotas dançam, se fundem com a terra quente que cheira. Às vezes ela cai mansa e ligeira, noutras vem repentina, bruta, demorada e quando chega dissolve, molha, lava. A temperatura ameniza, parece que a cidade fica mais quieta quando se banha, como se ela operasse em outro modo, outra respiração, outra sensação... No meio do caminho de calçadas encharcadas Marina tira o guarda-chuva da cabeça para se molhar, me olha e diz: “Adoro quando chuva.”

15 Performance orientada para vídeo, realizado em 06 de dezembro de 2014 por Ciane Fernandes, Patrícia Caetano, Ana Cecília de A. Teixeira, Cíntia Lago de Farias, Jan Stephenson Pinheiro, Janaína Martins Bento, Juliana Holanda, Ítalo Rafael de Oliveira Campos, Mateus de Sousa Gomes, Patrícia de Assis Lopes de Andrade e Thiago Torres. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rK6r-10X9DU>> . Acesso em: 02.02.2020.

16 Texto descritivo do vídeo *Imersão Somático-Performativa* (2014). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rK6r-10X9DU>>. Acesso em: 02.02.2020.



Paisagem aqui é uma *assemblage* coletiva, viva, que se movimenta e está em constante alteração. É uma proposta de composição formada pelas múltiplas partes dispostas em sua dimensão, sejam elas componentes compreendidos como pertencentes à ‘base física natural’ (SERRES, 1990) tais como a vegetação, os fenômenos climáticos etc. Ou relacionadas à humanidade e suas produções que também integram no espaço esta montagem em ininterrupta remixagem. Seja em uma escala micro ou macro, a todo instante algo está se alterando, movendo, enlarguando, definindo, e toda ação de uma parte afeta (positiva ou negativamente) as outras partes deste conjunto.

Considerar que elementos dos espaços performam é uma ideia proporcionada pelas reflexões somático-performativas, embora isto não seja afirmado de uma forma direta como o faço agora, também não diria que esta seja uma constatação feita a partir da observação de um aspecto tratado indiretamente por Ciane Fernandes, penso que seja mais cabível relacionar minha colaboração a algo que está implícito na proposta da artista-pesquisadora, como pode ser lido nas contribuições para as pesquisas-arte, onde Fernandes inclui:

Pesquisa e escrita como espaços pulsionais; espaço compreendido e vivenciado como pulsão e vibração intra, inter e transcelular (mineral, vegetal, animal, humana, atmosférica, planetária, galáctica, cósmica) (FERNANDES, 2014, p. 92).

Concentrando-se primeiramente na afirmação da pesquisa e escrita como âmbitos que também motivam as performances no espaço, em seguida a autora reforça a compreensão da pesquisa e da escrita como meio-ambientes enquanto potências instigadoras e reverberadoras, indicando também que estas dimensões possuem inúmeras ligações estabelecidas entre suas unidades. E existindo entre estas partes uma conexão que pode ser identificada na ponta denominada ‘pesquisa-arte-somático-performativa’, proponho um deslocamento de observação para outras pontas desta mesma ligação, conservando a ótica contida na metodologia da abordagem somático-performativa que integra esta pesquisa, bem como sua compreensão sempre relacional do espaço.

Reitero: a paisagem performa. Digo isso pensando que as pulsões espaciais são como uma via de mão dupla. Da mesma forma que as ações, sejam as mais poéticas ou as mais banais podem alterar os ambientes, outros elementos da paisagem podem nos alterar, nos motivar a diversas ações. Esta pesquisa, bem como a maioria dos meus trabalhos e processos criativos, está relacionada ao que me atinge no contato com este lugar.

Neste sentido, proponho compreender que há performances operando a todo instante, por todos os elementos que podem ser sentidos [ou ouvidos, ou vistos, ou tocados]. Proponho pensar também que existe performance acontecendo nas transpassagens, termo utilizado aqui

quando me refiro às ações poéticas-políticas-afetivas que acontecem nos espaços da cidade e que podem não ser necessariamente definidas na linguagem performance, podem ser intervenções urbanas, por exemplo.

Este âmbito-concepção é algo possível e permitido, pois a abordagem somático-performativa, assim como a performance, não é uma asserção oclusa e concluída, pelo contrário, é uma cooperativa aberta e convidativa aos aportes conceituais que possam contribuir com a arte e seu campo de pesquisa.

Como havia exposto anteriormente, um dos intentos deste trabalho é dialogar sobre os elementos que compõem as paisagens e suas relações a partir de uma perspectiva encontrada em Fernandes (2014) debatendo sobre questões pertinentes a estas unidades assembladas na companhia de outras autoras e outros autores. Para tal, intercalarei estas discussões com abordagens a alguns trabalhos de arte desenvolvidos em/sobre/sob/com Porto Velho, sejam de minha autoria ou de outras e outros artistas, ressaltando a presença das ações poéticas que existem para refletir sobre a cidade neste panorama abordado. Na seleção dos trabalhos de arte urbana criados por colegas artistas portovelhenses para compor os diálogos presentes nesta pesquisa, considereirei aquelas que mais se aproximavam dos temas e questões que são debatidos no decorrer deste texto, e que traziam isto tanto na leitura que pode ser feita do trabalho em si, como a partir de outros materiais (como registros fotográficos, textos descritivos, escritos, etc.).

### 3.2 Uma teoria da ferrugem

Paisagem cálida: Da beira do rio assistimos ao sol que cessa ao entardecer descendo suavemente entre as nuvens rosadas por trás de um além verde. É sempre tão bonito que quase nos faz esquecer que aquele mesmo círculo quente e luminoso quando a pino no céu insistia em derreter nossos corpos.

Mormaço na flor, na pele, no suor, nos olhos, no corre daquela senhora que anda pra cima e pra baixo com sua filha encaixada no colo, mormaço na fila dobrando a esquina da Caixa Econômica, o olhar que se perde numa lembrança de não sei o que, aqui pro rumo do norte é bem forte o troço, dizem que somos terceiro mundo, mal educados, mal falados, esquentados, criadores de caso e sem memória, dizem que a cidade é de todos só pra gente acreditar que ela é de ninguém. Mormaço no pneu da bike encostando no asfalto quente, mormaço naquele tempo fora do ar do escritório, pra pegar uma marmita e um suco de graviola, mormaço no rosto do pedreiro velho que conhece a cidade como as marcas da mão, mormaço do suor escorrendo, evaporando, um horizonte quente subindo do chão. Quem escuta a voz da cidade? Quem ainda acredita nas lendas dos deuses colonizadores? Quem se senta para escutar os contadores de história do desenvolvimento? Demolidores que confundem lucro com sustento. Eles que nem vivem aqui, eles que nem moram aqui, ficam de longe por que não aguentam nosso mormaço [...] (Elizeu Braga, 2017)<sup>17</sup>

17 Trecho transcrito do poema 'Mormaço', gravado no Mercado Central de Porto Velho. Disponível em: <<https://soundcloud.com/elizeu-braga/poema-mormaco>>. Acesso em: 02.02.2020.

Paisagem terrena: A poeira avermelhada que sempre aparece nos meses de estiagem forma uma fina camada nos vidros dos ônibus. É como um filtro fotográfico com efeito envelhecido nas janelas por onde olhamos as ruas durante os trajetos por esta cidade que até o próximo inverno ficará cada dia mais encoberta deste tom de ferrugem. O que a terra quer nos dizer com isso? Que performance da paisagem está acontecendo?

Figura 7 – Título: Patrimônio II [Série: Paralém]



Fonte: Acervo pessoal.

#### A mitologia férrea:

Seu principal produto repousa, adormecido, sobre os trilhos e vagões abandonados da famosa estrada ferroviária, mesmo que pouco daquela época possa ser visitado. Conhecida como Ferrovia do Diabo, por conta do número elevado de trabalhadores que morreram durante a construção dos seus 366 km de extensão, essa estrada foi construída, entre 1907 e 1912, para ligar a cidade à Guajará-Mirim, e escoar a borracha extraída na região. Aquela obra, de proporções exageradas para a época, chegou a contar com o esforço de 20 mil trabalhadores caribenhos, norte-americanos e europeus (FERREIRA, 2008, p. 158).

Uma teoria da ferrugem: A poeira do barro que levanta do chão pelo movimento dos carros, caminhões, tratores e máquinas, vinda da terra desmatada que resseca ao sol vai cobrindo as

placas, os muros, as folhas das árvores pelas ruas da cidade, deixando-a com esse tom característico de ferro envelhecido como um efeito dos processos de degradação operados pelos projetos de progresso desmedido e desenvolvimento irresponsável que se dão no nosso entorno.

[+] Nesta cidade onde a mitologia amazônica é tão forte quanto o folclore imbuído nos empreendimentos que se fazem pioneiros em demolição da região e no apagamento de outras histórias deste lugar desde o início dos adentramentos por parte das empresas colonizadoras portuguesas e espanholas a partir do século XVII (AMARAL, 2017), e posteriormente pelas companhias ferroviárias britânicas e estadunidenses, estão os registros e marcações dos processos de exploração e transformação deste espaço.

### 3.2 Os fetiches tombados

Nesse cenário surge Porto Velho que após o fim da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré - EFMM, em 1912, passa a abrigar seus operários, dentre eles a maioria negra originários das Ilhas Britânicas do Caribe e do Haiti; do nordeste do Brasil e indígenas da região. Havia pouquíssimos brancos residentes no local. [...] Foram eles, trabalhadores brasileiros (de todas as regiões do país, mas a maioria nordestinos e indígenas), haitianos, caribenhos, portugueses, espanhóis, franceses, italianos, africanos, alemães, russos, chineses, austríacos, árabes, gregos, japoneses, porto-riquenhos, dinamarqueses, bolivianos, peruanos, venezuelanos etc.; os ingleses com suas experiências em construções de ferrovias, seguidos, pelos norte-americanos – os “decididos” em prosseguir com o trabalho dos primeiros – que deixaram suas marcas espalhadas pela planície amazônica delimitada por uma linha [...] (ZUIN, 2013, p. 72).

Os movimentos de transformação do espaço amazônico abordados por ZUIN (2013) em sua pesquisa sobre a relação do surgimento e desenvolvimento de Porto Velho com os ciclos econômicos que marcam a história desta cidade compreendem desde os eventos ocorridos a partir do empreendimento da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, até acontecimentos mais recentes, como os ocorridos pelas obras das Usinas Hidrelétricas de Santo Antônio e de Jirau. Estudos como este explicitam o vínculo danoso entre o território em questão e os projetos exploratórios ao qual parece estar submetido pelo delírio desenvolvimentista perversamente imposto nesta vigente forma de organização econômica e societária.

As paisagens naturais, tais como as do norte do país, estavam identificadas à barbárie, ao vazio, à selvageria, justificando a elaboração de projetos e a concretização de uma série de ações políticas “civilizatórias” que justificavam o papel que aquela elite letrada reservava para si mesma naquele contexto: o de civilizadora, tal como se entendia. Portanto, se necessário fosse para civilizar a região amazônica a construção de uma estrada de ferro, por mais cara e dificuldade que tal empreitada se apresentasse, ela deveria ser construída. E assim foi, mesmo que logo em seguida a sua conclusão, posta em desuso, transformada em sucata, em ruína de um futuro. (MARTINS, 2013, p. 14)

Ao contrário do que afirma o autor, as construções e objetos que fizeram parte deste empreendimento colonizador não estão completamente desativados, eles são hoje fetiches

tombados. Como componentes de uma coleção patrimonializada, sua função é preservar uma parte da história da cidade, mas o que ocorre é que só existe a preservação da narrativa dos ‘bravos e destemidos empreendedores estrangeiros que domaram a natureza na construção de uma ferrovia no meio da selva’.

[+] Acontece que há em Porto Velho um demasiado fetichismo pelos monumentos da época da construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré, a exemplo “As Caixas D’água”<sup>18</sup> (ver figuras 08 e 09, pag. 76), utilizadas como símbolo da cidade por órgãos públicos, presente no brasão oficial do município (ver figura 10, pag. 77), na bandeira municipal (ver figura 11, pag. 77) e expressamente representadas em pinturas expostas na Casa de Cultura Ivan Marrocos. Compreendo que este fetiche é, como propõe MOASSAB (2013), uma monumentalização da História Oficial:

Figura 8 – Praça das Três Caixas D’água em Porto Velho – RO.



Fonte: *Google* Imagens. Foto: D.J. Borges.

18 As Caixas D’água foram construídas em 1910 e 1912. Estão localizadas na Av. Carlos Gomes c/ Av. Rogério Weber, no bairro Caiari. Foram projetadas e construídas pela Chicago Bridge & Iron Works, de Chicago-Estados Unidos. Esta informação consta em placa de ferro cravada nas pilastras de cada uma delas. As Três Caixas D’Água vieram dos Estados Unidos para cá, desmontadas em kits, no começo do século XX para servirem as obras da Estrada de Ferro Madeira Mamoré e à população da época. A primeira foi instalada no ano de 1910 e em 1912 as outras duas. Funcionaram até a década de 1950. Cada reservatório possui capacidade para armazenar duzentos mil litros d’água. Os tanques são de forma cilíndrica, cobertos com chapas de metal de forma cônica e a base em formato côncavo. São elevadas do chão por quatro colunas de ferro. Circundadas por uma passarela com parapeito metálico, por onde se chega através de uma escada. Elas são vistas de vários pontos. São símbolos da cidade e estão estampadas na bandeira do município, por serem o memorial histórico do surgimento desta cidade e numa justa homenagem à construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré. Nas comemorações natalinas e de final de ano, recebem iluminação colorida passando a ser um lindo cartão postal. Ponto obrigatório para fotografias de visitantes/turistas (FEITOSA, 2007). Disponível em: <<https://www.tudorondonia.com/noticias/voce-sabiaque-as-tres-caixas-dagua-foram-construidas-entre-1910-a-1912-,2928.shtml>>. Acesso em: 02. fev. 2020.



Figura 9 – Praça das Três Caixas D'água com vista para o Rio Madeira ao fundo.



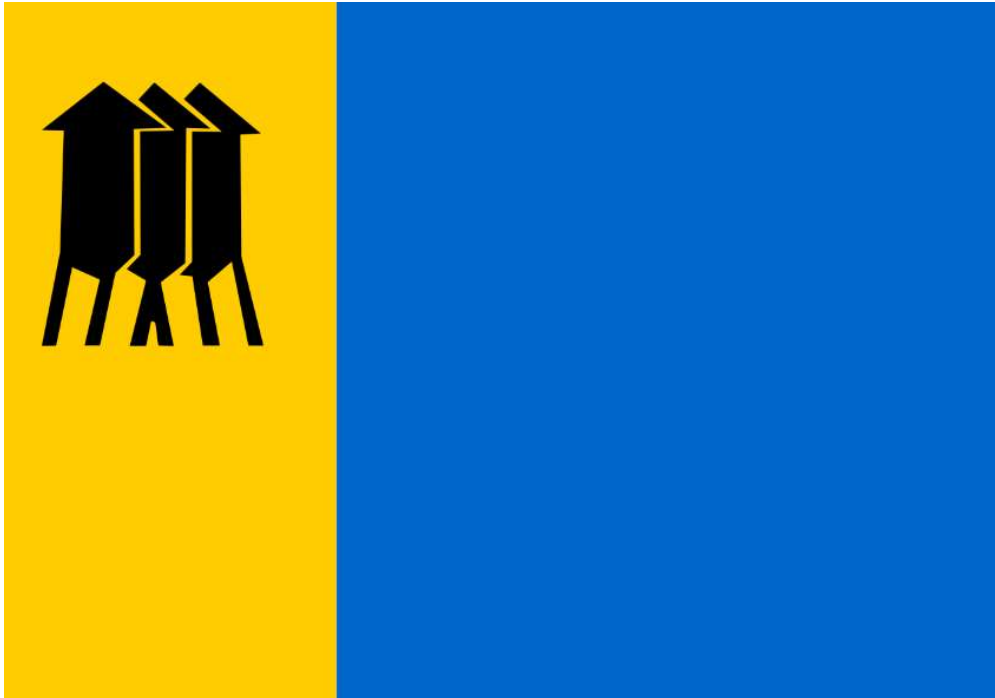
Fonte: *Google* Imagens. Foto: Braulio Gehardt.

Figura 10 – Brasão oficial de Porto Velho – RO.



Fonte: *Google* Imagens.

Figura 11 – Bandeira de Porto Velho – RO.



Fonte: *Google Imagens*.

Contar a história dos detentores de poder faz parte da gênese dos monumentos. Desde os tempos mais remotos monumentos são erguidos para comemorar a versão dos vencedores e o espaço urbano tem sido o *locus* por excelência desta prática. [...] Os Monumentos e arquitetura (e a monumentalização da arquitetura), ao longo dos tempos, têm servido para solidificar a versão dominante da história, seja pelo investimento em materiais duráveis e grandiosidade nas obras de Estado, seja, a posteriori, na política de preservação pautada na fisicalidade do objeto arquitetônico. Importa lembrar que o ambiente construído é um sistema semiótico revelador dos povos. O discurso arquitetônico não é indiferente às instituições que conformam cada sociedade. Em outras palavras, a arquitetura produz discurso, atribui sentido e constrói realidade: é um dispositivo de produção de verdades. [...] Assim como as estátuas e monumentos, a ocupação dos territórios e a sua demarcação simbólica é, *de per se*, estratégia de dominação (p. 25).

As relações que Andréia Moassab aponta quando se refere aos processos de patrimonialização nos séculos XX e XXI, tratam da predileção nas ações governamentais por objetos físicos em detrimento aos bens imateriais, fora neste sentido que a arquiteta e pesquisadora abordou um certo fetiche pelo objeto material, algo que precisa ser superado em reconhecimento à pluralidade das narrativas históricas e das estruturas arquitetônicas, principalmente por parte das instituições que oficializam os monumentos. Compreendo que esta obsessão institucionalizada faça parte da herança que o próprio patrimônio constitui, e quando penso sobre a origem desta herança relaciono-a imediatamente à sociedade patriarcal, refletida e simbolizada por seus patrimônios.

A palavra ‘fetiche’ aparece neste estudo de Moassab (2014) apenas uma única vez quando a autora aborda projetos de revitalização de patrimônios históricos e culturais organizados por agências internacionais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a

Cultura (UNESCO), atribuindo-lhes o caráter de “arquitetura-cenário-fetichismo-gentrificação”. Nesta pesquisa para discutir a relação que se tem com o patrimônio histórico de Porto Velho, aproprio-me da concepção lançada por MOASSAB (2014) preservando o contexto na qual ela atribui esta característica de fetichismo à superestimação de determinados objetos, acrescentando nesta perspectiva o olhar sobre a utilização destes patrimônios como um dos meios de sustentação das narrativas e poderes patriarcalistas.

Paisagem questionável: Pela porta da arte pública, sendo empurrados por instituições que muito se ocupam em monumentalizar a versão do dominante, temos objetos arquitetônicos – oficializados como patrimônio histórico e cultural – sendo tratados como emblema deste lugar.

[...] os monumentos escultóricos ou arquitetônicos compõem o ambiente urbano, inscrevem-se na paisagem da cidade e são, sobretudo representações simbólicas dos diversos momentos da história [...] (AZEVEDO, 2003, p. 74).

Considerando a afirmação de Azevedo (2003) acerca da função dos objetos antrópicos presentes nas paisagens urbanas, temos uma dimensão da responsabilidade que as peças patrimonializadas detêm no âmbito discursivo por serem geradoras ou mantenedoras das histórias-lugares, das histórias-pessoas, das histórias-saberes, existentes na cidade. Ou seja, os prédios, as construções, as esculturas, assim como tudo que é produzido e colocado no ambiente urbano conta a história do mesmo, como entes que repassam e transmitem suas informações através do tempo e por gerações ensinam sobre a vida naquele determinado lugar. Percebo então que existem aí algumas implicações quanto a esta noção de herança que parece intrínseca ao patrimônio.

Figura 12 – Pátio da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré às margens do rio Madeira em 2017.



Fonte: Acervo pessoal.



Figura 13 – Peça publicitária elaborada pelo Conselho Federal de Engenharia e Agronomia (CONFEA) instalada na Av. Guaporé com Av. Calama em Porto Velho – RO



Fonte: Acervo pessoal.

Paisagem hereditária: Passando pelas ruas da cidade vejo mais um *outdoor* que me intriga, sua composição contém uma foto do pátio da Estrada de Ferro com seus trilhos, suas construções, um dos galpões, uma locomotiva e a seguinte frase: “A engenharia preserva nossa herança. Ferrovia Madeira-Mamoré – RO. Viva desde 1912.” ... Respiro fundo. É lamentável que nesta cidade, localizada no meio da Amazônia, com toda a biodiversidade presente e com todos os saberes existentes na mesma, inclusive na área da engenharia, como as construções e habitações típicas da região, tais como as palafitas e outras engenhosidades amazônicas, que certos órgãos públicos só consigam relacionar como bem merecedor de valorização esta ferrovia. Fico a pensar se daqui a cem anos existirão ações governamentais que também quererão instituir a Usina Hidrelétrica de Santo Antônio ou a de Jirau, grandiosas obras da engenharia contemporânea neste território, como ‘novos-outros’ patrimônios históricos e culturais de Porto Velho.

Quem se beneficia com os panoramas constituídos por estes discursos? Quais noções e compreensões se sustentam sobre estes espaços? Quantas e quantos outros são soterrados neste processo?

Em consonância ao que propõe BOURDIEU (2002), entendo que o discurso dominante seja a própria dominação masculina, e em estrutura que lhe fornece suporte estão seus aparatos e produtos. Os fetiches tombados, patrimônios imbuídos com as narrativas de virilidade, violência, dominação e outros valores machocêntricos são apenas um item a constar dentro do arsenal de imposições patriarcais que em suportes diferentes apresentam-se também na esfera sexual, identitária, cultural etc. A única diversidade que o patriarcado aprecia, inclusive, parece ser a de suas próprias regras, pois a história e os dados/fatos que o constituem mostram-nos que para o que é

diferente e ‘contrário’ só resta a subalternidade ou o extermínio. É importante discutir a noção e o significado que bens patrimoniais como estes relacionados à Estrada de Ferro Madeira-Mamoré detém, pois, a história contada através destas peças conserva narrativas que são, sim, violências simbólicas (BOURDIEU, 2002). Estas contações reforçam um comportamento atribuído à masculinidade que é danoso para as relações socioambientais, sendo reproduzido por meio da imagem glorificada de objetos-monumentos que simbolizam ‘pioneiros desbravadores’ que estiveram envolvidos com o início do desmatamento da região e com a dizimação das populações nativas. Este é o problemático aspecto específico do patrimônio ferroviário da capital rondoniense. Para além deste, como se não fosse o suficiente, existem ainda os que são herdados em uma macro-dimensão neste sistema patriarcal. Ao privilegiar a masculinidade nesta narrativa, exclui a perspectiva feminina ou da feminilidade, iniciando aí o desequilíbrio no âmbito simbólico que afeta as esferas social, econômica e política.

Bourdieu (2002) argumenta em seu trabalho que um desaparecimento progressivo desta dominação masculina seria possível a longo prazo, mas atribui esta capacidade a uma ação política que considere todas as partes envolvidas no processo. Corroboro com o autor neste direcionamento, mesmo considerando as dimensões colossais das instituições comprometidas neste processo de dominação (o Estado, a Escola, por exemplo), penso também que este caminho possa e deva ser percorrido por trabalhos de uma arte crítica e política.

### 3.3 Quando a (IN)visibilidade expõe

A arte urbana que vem se desenvolvendo na cidade de Porto Velho têm demonstrado através de ações poéticas – as transpassagens – como é possível pensar e proporcionar nos espaços públicos dispositivos de reflexão sobre a existência no plural, considerando as disparidades na distribuição dos poderes existentes entre os gêneros, entre as classes sociais etc. Uma das ações que dialoga diretamente com estas questões ligadas às violências proporcionadas pelo patriarcado, inclusive a simbólica, é a performance *(IN)visibilidade*, de Rafael Barros (ver fig. 15, pag.83), onde o performer põe em evidência o apagamento dos corpos dissidentes utilizando o seu próprio em uma presença maximizada por tecidos, movimentos e composições com os lugares para criar um contraste imagético e discursivo nas paisagens.

Um corpo junto a inúmeras roupas dialoga com espaços e caminhos urbanos. Algumas personas, a partir da intercalação de roupas, aparecem para compor estas paisagens urbanas e criar fotografias visuais neste palco-urbano. Dentro da mala, que é arrastada, carregada, jogada, ocupada e abraçada, contém roupas de histórias diferentes, onde através de suas tecituras, trás a tona uma composição de cores e tecidos. A mala carrega as reflexões sobre o que nos é imposto a carregar, usar e pensar dentro de um pensamento social e quantas amarras isso impacta nestes corpos. Tudo que está no caminho está na cena: bancos,

lixeriras, canteiros, escadarias, ponto de ônibus. Trajetória. Procissão. Caminhada. Marcha. O corpo segue costurando histórias pelos seus cantos por todo. Enforcamentos, gritos, desfiles, torturas, afeto e peso (BARROS<sup>19</sup>, 2014)<sup>20</sup>

Penso que quando o artista se refere à mala, o objeto utilizado para compor sua performance como símbolo do peso, carga ou fardo de algo que é imposto às pessoas, existe um link direto com a herança patriarcal abordada ao longo deste trabalho. Diferentemente da noção já explicitada anteriormente, nos casos onde esta herança torna-se patrimônio, monumento, bem material de grande valia adotado/adorado por aqueles e aquelas que se veem refletidos, têm-se o contrário nesta ação poética: a perspectiva de quem sofre com aquilo que lhe é apontado com injunção em detrimento das liberdades de ser e viver.

Segundo Mendes e Silva (2020), em pesquisa sobre homicídios da população de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais ou transgêneros no Brasil, Rondônia está entre os estados com os maiores índices de violências contra a população LGBTQI+, sendo um estado que expressa taxas superiores à média nacional em dados analisados nos períodos entre 2002 a 2016. O preocupante contexto de risco à vida e integridade moral e física das pessoas LGBTQI+ é algo alarmante no Brasil, mas pesquisas como esta demonstram a gravidade da situação ao evidenciarem zonas de alta mortalidade dentro do país.

---

19 Rafael Barros é um artista portovelhense, partindo do Núcleo de Pesquisa em Artes Cênicas e Dança Contemporânea do Sesc RO entre 2012-15. Dramaturgo, artista visual, ator, performer e atualmente faz curadoria, programação e coordenação de dois festivais de teatro em Rondônia. Disponível em: <https://rafaelbarros76.wixsite.com/rafaelbarrosartista/curriculo-resumido>. Acesso em: 02.02.2020.

20 Texto-roteiro disponibilizado pelo artista para esta pesquisa.

Figura 14 – Registros da performance (IN)visibilidade, de Rafael Barros.



Fonte: Acervo do artista. Disponível em: [https://drive.google.com/drive/folders/0B8p9NPq0Z4ird1ZBTmNBVnJNdTg?usp=drive\\_open.](https://drive.google.com/drive/folders/0B8p9NPq0Z4ird1ZBTmNBVnJNdTg?usp=drive_open.) Fotos: Joaquim Neto e Karina Couto. Acesso em: 02. fev. 2020.

*(IN)visibilidade* tem acontecido desde 2016, além de cidades em Rondônia já passou por outros estados, tais como São Paulo e Minas Gerais, em festivais, mostras e circuitos de arte urbana, performance e teatro. Acompanhei como espectador as experiências em breves cenas desenvolvidas pelo performer, tais como *(TRANS)formação* (2014), em sarais organizados pela Confraria das Artes em 2014 e 2015 na cidade de Porto Velho. Sobre o desenvolvimento de sua pesquisa e de seus trabalhos, comenta o artista:

Minha pesquisa foi direcionada a transidentidade, tendo foco nos transhomens, mapeando e refletindo em fatos como material de pesquisa, assim como estatísticas a respeito de violência, perspectiva de vida, vida pessoal, profissional, entre outros. A pesquisa resultou na breve cena e espetáculo solo *(TRANS)formação*, livremente inspirado na vida de João W. Nery e outros transgênerxs brasileirxs. Estreou em outubro de 2014 e circulou por mais de 10 festivais pelo país até setembro 2016. Convidado pelo SESC RO, realizamos uma ação performática na abertura do Palco Giratório RO 2015, no hall do Palácio das Artes, onde surgiu o start para pensar performance dentro desta pesquisa. Dentro de sala de provocação e espaços alternativos experimentamos ações/atos e objetos que poderiam ir compondo este corpo-híbrido. As experimentações aconteceram em diferentes regiões do país com seus particulares olhares e toques antes de chegar na linha em que o trabalho segue até hoje. A performance/intervenção percorreu por algumas fases de construção e partituras corpóreas tendo referências em vídeos, fotografias e gifs (investigando também a webart) como pontos de partida nas construções das fotografias visuais que acontecem no trabalho em execução. Transitar por múltiplos espaços cria possibilidades com esse corpo pesquisador que desdobra outras potencialidades e diálogos, que precisam ser provocadores de discussões nestes espaços urbanos.<sup>21</sup>

A compreensão que Barros tem das afetações que são possibilitadas pelo seu trabalho, bem como as próprias, são amplamente valorosas para esta pesquisa, mais pontualmente sobre a potência da arte urbana como instrumento de convergência de narrativas no espaço público, possibilitando reflexões acerca das questões colocadas neste movimento-jogo de presenças e visibilidades, assim como também na problematização sobre a violência contra as pessoas LGBTQI+. Para ressaltar a gravidade desta infeliz situação que acomete uma parcela da população brasileira, relatam Benevides e Nogueira (2019, p.24):

O Brasil segue como o país que mais mata travestis, mulheres transexuais, homens trans e demais pessoas trans de todo o mundo. É o que confirma o relatório da ONG Internacional Transgender Europe, que mapeia 72 países e denuncia a transfobia, lançado em 20/11/2018, Dia Internacional da Memória Trans (T-DOR). A ANTRA e o IBTE são as instituições responsáveis pelo levantamento destes dados no Brasil. Com 47% das mortes notificadas, o Brasil lidera o Ranking mundial de assassinatos de Travestis e Transexuais. De acordo com o Transgender Europe, que monitora os assassinatos de Travestis e Transexuais pelo mundo, entre 01/10/2017 e 30/09/2018, foram assassinadas 167 pessoas Trans no Brasil, seguidos de 71 mortes no México, 28 no EUA e 21 na Colômbia no mesmo período. O Brasil ocupou o primeiro lugar nos três primeiros relatórios, sendo que teve 171 mortes (entre 2016 e 2017) e 136 (entre 2015 e 2016).

Considerando a questão da violência contra pessoas LGBTQI+ como um dos problemas advindos da montagem da sociedade patriarcal e heteronormativa, penso nas contribuições que a

---

21 Texto que compõe o Dossiê *(IN)visibilidade* (2019), disponibilizado pelo artista para esta pesquisa.

arte, sendo agente de ações políticas, pode oferecer para a problematização dessa montagem em que ainda nos encontramos submetidos: à dominação de um poder centrado em uma só figura de gênero (BOURDIEU, 2002).

Paisagem do poder masculino: nas praças, esculturas em bronze de busto de homens sexagenários, nomeação em placas com referência a nomes de homens, costumeiramente militares, empresários ou ocupantes de cargos políticos.

Quais informações estão sendo transmitidas, que narrativas estão sendo privilegiadas e quais figuras estão sendo valorizadas por várias gerações nos espaços públicos brasileiros através de produtos simbólicos, como os patrimônios?

Considerando que os espaços educam (PORO, 2013), resalto a função que os espaços públicos brasileiros têm neste processo de fim da dominação masculina produtora de violências. A arte urbana integra-se a estes espaços como mediadora da questão, propondo em diversas linguagens e expressões da arte abordagens críticas que contribuem com as reflexões, ou meditações (como propõe Rafael Barros) sobre as invisibilidades, violências e dificuldades resultantes das imposições advindas da cultura criada pelo patriarcado.

Neste sentido, a performance de Rafael Barros aproxima-se à questão do patrimônio patriarcal, criando um contraste discursivo com estes signos de violência simbólica (BOURDIEU, 2002) solidificados nas paisagens. Compreendo também que trabalhos em performance como este de Rafael Barros existam como uma resposta, não às perguntas, mas às falas que tentam cotidianamente silenciar outras falas. Sendo assim, esta performance logo existe também como resistência, como atitude política, pois insere na cidade a visibilidade não só dos corpos e das identidades dissidentes, mas também o apagamento destes.

### **3.4 Patrimônios patriarcais**

Sendo esta uma sociedade montada pelo patriarcado heteronormativo, onde a figura do homem branco europeu impera como universal no imaginário ocidental, todos os aparatos (obras, empreendimentos, construções e monumentos) transformados em patrimônios servem exclusivamente como instrumento de manutenção desse poder, que para continuar perpetuando-se da forma como ele mesmo se concebe precisa silenciar, apagar, invisibilizar aqueles e aquelas que não lhes são iguais, que se diferenciam por razões étnicas, raciais, de gênero ou sexuais.

Ao analisar o patrimônio pela perspectiva do programa mundial da UNESCO, Néstor Canclini se depara com definições universalistas. Em sua abordagem o autor não chega a aproximar diretamente os monumentos dos discursos patriarcalistas que os alçam, mas sua contribuição é significativa para esta pesquisa em pontos como as reflexões feitas a partir da noção de “patrimônio

cultural” definida pela Convenção da UNESCO que caracteriza patrimônio como um produto de valor excepcional e universalizável, compreensão apontada por Canclini (2012) como próxima às valorizações das obras de arte como “objetos singulares, originais e, por isso, com capacidade única de representar o ‘gênio’ de seus criadores.” (Pag.69) Se esta é uma concepção estética idealista sobre objetos artísticos que se encontra praticamente abandonada na contemporaneidade, indaga-se: “O que justificaria manter essa concepção para o patrimônio?” (*Idem*)

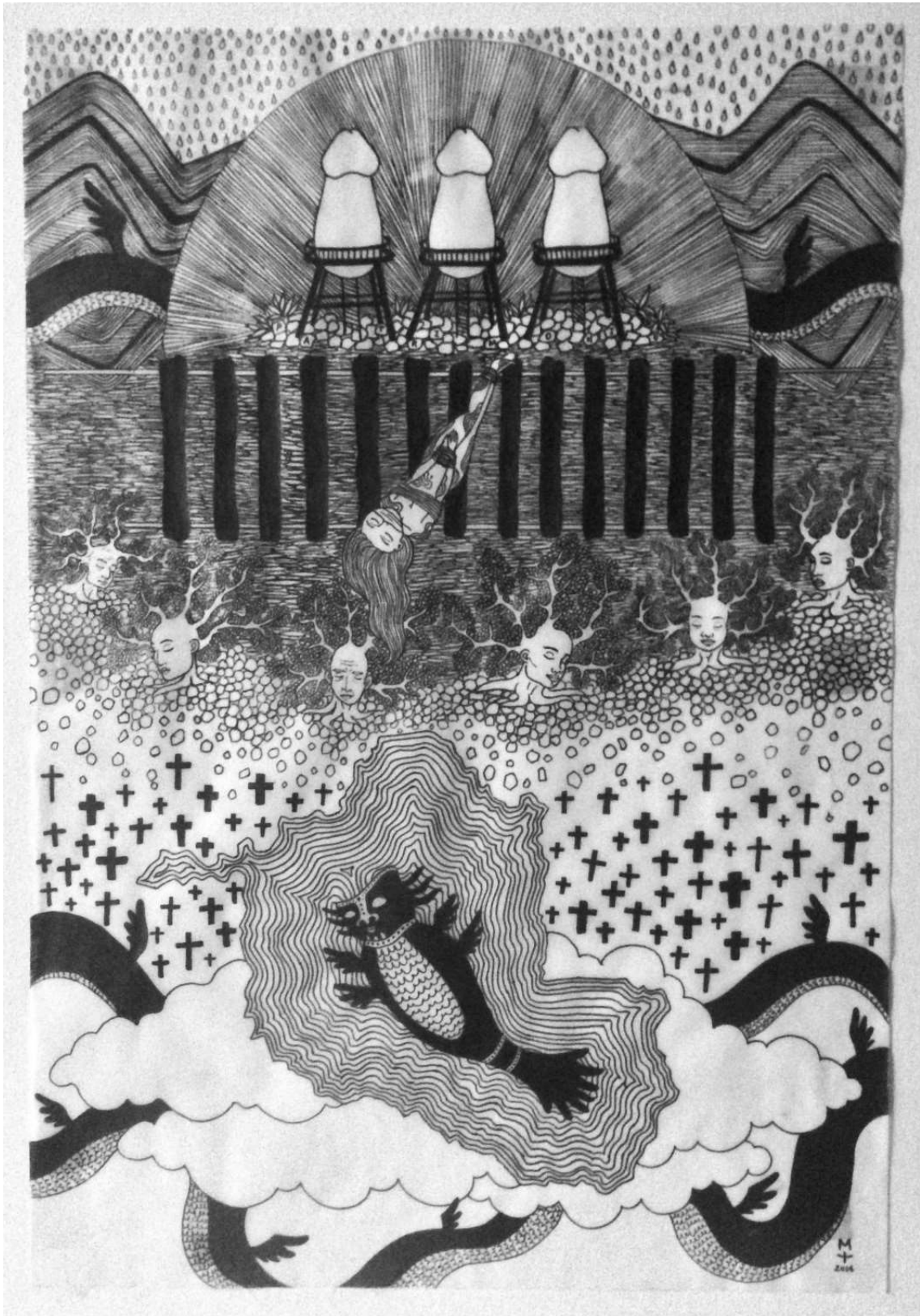
Canclini propõe este questionamento após conjecturar uma relação entre a museologia ‘clássica’ – aquela que segundo Merleau Ponty transforma a pintura em história oficial e pomposa, com a patrimonialização. E continua abordando o programa da UNESCO sobre os “patrimônios da humanidade” para dizer da tentativa de superação de valores etnocentristas. Algo que para o autor é uma trajetória vacilante, pois ao apresentar dados sobre as ações de reconhecimento dos patrimônios no mundo, ficam evidentes as disparidades causadas por marcações que privilegiam um modelo cultural:

A ambição de constituir um patrimônio da humanidade não faz senão amplificar essas desigualdades e contradições [...] Se olharmos o mapa do patrimônio mundial publicado em 2009, chama a atenção seu eurocentrismo. Dos 878 lugares reconhecidos até o momento, 435 encontram-se na Europa (sobretudo na parte ocidental: 43 na Itália, 40 na Espanha e 33 da Alemanha) em contraponto aos 182 localizados na Ásia e no Pacífico, 120 na América Latina e Caribe e 76 na África. Ou seja, o restante do mundo, fora da Europa – e da América do Norte –, tem apenas 443 lugares destacados. Além disso, em todos os continentes a lista da UNESCO revela um eurocentrismo indireto, pois a seleção mostra uma preferência por ex-colônias europeias, como Índia, Argélia e México. Também se observa alta representatividade dos modelos urbanos europeus (Viena, Bruges, Toledo, Salamanca, Cáceres, Paris, Florença) e de suas reproduções na América Latina: são patrimônios mundiais os centros históricos de Havana, do México, de Oaxaca, de Puebla, de Morelia, de Zatacas, de Lima, de Santo Domingo e de Colônia (Uruguai). (CANCLINI, 2012, p. 73)

São também estes entendimentos conservados por um programa de proporção global dedicado ao gerenciamento do patrimônio que contribuem com o exercício desta lógica fetichista aplicada sobre a superestimação dos bens essencialmente patriarcais e eurocentristas que se pretendem como regra em cidades como Porto Velho.



Figura 15 – Título: PATRIMÔNIO (2014).



Fonte: Acervo pessoal.



[+] Contrapondo-me intencionalmente à hegemonia patriarcalista consagrada através de monumentos como “As três Caixas D’água”, do qual ressalto o aspecto do formato fálico para relacionar ao poder advindo desta masculinidade que se normatiza por meio dos discursos de vitória da virilidade, a partir da dominação de um território e tentativa de domesticação da natureza, que estão embutidos nesses objetos. Para caracterizar tal lógica fetichista elaborei em 2014 uma ilustração em formato A3, feita com tinta nanquim sobre papel vegetal e intitulei-a *PATRIMÔNIO* (ver fig. 16, pag. 90). Este trabalho fora exposto na ‘Coletiva de 2014’ da Casa de Cultura Ivan Marrocos, ao lado de pinturas que retratavam romanticamente as mesmas peças em questão.

Paisagem harmônica: Em telas pintadas com tinta óleo ou acrílica, uma enorme locomotiva é destacada por raios de sol dourados com araras que sobrevoam um céu alaranjado, onças-pintadas passeiam ao lado dos trilhos do trem e lindas plantas tropicais adornam tanto as caixas d’água quanto o rosto de uma mulher indígena.

A motivação para esta ação-reflexão/reflexão-ação em 2014 não partiu de um ajuizamento de gosto, como observado nas discussões sobre estética em HUME (2004), BURKE (1993) ou KANT (2005), muito embora esteja ciente de que o conceito de belo tendo sido tratado por cada um destes filósofos nos auxiliaria a compreender o modo como alguns artistas e algumas artistas em Porto Velho elaboram suas compreensões imagéticas sobre as paisagens históricas da cidade. Penso que o que pode ser discutido aqui e que seja de fato efetivo para as questões que delineio como centrais para esta pesquisa sejam os argumentos históricos relacionados ao poder identificado nesses monumentos retratados. Evitando assim as armadilhas dos incursos críticos que perpassariam possivelmente por reproduções de um comportamento colonialista.

O que me levou a produzir o trabalho *PATRIMÔNIO* (2014), reproduzindo imagetivamente os componentes deste espaço com o qual me relaciono, e, posteriormente expondo-o junto a outras representações pertencentes a diversos artistas, fora justamente o fato de incluir em um espaço expositivo de um aparelho cultural público que tem caráter educativo – como a Casa de Cultura Ivan Marrocos – uma perspectiva diferente sobre o monumento retratado, abordando-o a partir de um posicionamento político contrário ao que conseguia identificar nas demais obras que compunham aquela exposição coletiva.

Figura 16 – Pintura de Amaury Dantas expostas na Casa de Cultura Ivan Marrocos na Exposição Trilhos do Tempo em 2017.



Fonte: Disponível em: <<https://www.expressaorondonia.com.br/conheca-a-madeira-mamore-nas-telas-do-pintor-amaury-dantas-veja-video/>>. Acesso em: 02. fev. 2020.

Figura 17 – Pintura de Amaury Dantas expostas na Casa de Cultura Ivan Marrocos na Exposição Trilhos do Tempo em 2017.



Fonte: Disponível em: <<https://www.expressaorondonia.com.br/conheca-a-madeira-mamore-nas-telas-do-pintor-amaury-dantas-veja-video/>>. Acesso em: 02.02.2020.

Penso que tais pinturas sejam um extrato imagético do consenso que conforma as violências, inclusive as simbólicas, produzidas ao longo da história de Rondônia. Os artistas que as produzem não problematizam aquilo que retratam e as imagens acabam sendo forçadas neste intuito de apaziguar numa mesma superfície os elementos de uma complexa realidade presentes nesta paisagem-conjuntura, onde cada uma destas partes possuem significações muito distintas, muito díspares e que se encontram em constante conflito. Se no macro, em uma proporção global, patrimônio é a herança do patriarcado eurocentrista que conserva embutido as narrativas de dominação e de colonização, no micro, em Porto Velho, estão presentes estas mesmas características no conjunto ‘Histórico, Arquitetônico e Paisagístico do Pátio Ferroviário da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré’ tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) por meio da Portaria Nº 231 de 13 de julho de 2007.

Figura 18 – Pintura de Amaury Dantas expostas na Casa de Cultura Ivan Marrocos na Exposição Trilhos do Tempo em 2017.



Fonte: Disponível em: <<https://www.expressaorondonia.com.br/conheca-a-madeira-mamore-nas-telas-do-pintor-amaury-dantas-veja-video/>>. Acesso em: 02. fev. 2020.

Os quadros que costumeiramente ficam expostos na Casa da Cultura Ivan Marrocos mostram em suas composições os objetos que fazem parte do empreendimento de uma ferrovia que foram oficializados por serem uma marcação deste poder sendo adornados por uma exuberante fauna e flora como se estas tivessem sido conquistadas/domesticadas e pela decorativa presença exotificada dos povos indígenas. As imagens-noções de uma utópica e alegórica pacificidade sobre este pedaço de território amazônico são, no mínimo, produtos de uma formação em alheamento, pois este espaço é escarificado por conflitos socioambientais que perduram até o presente e envolvem diretamente estes mesmos elementos figurativados. Em paralelo, estes registros apontam para os processos de colonialidade de poder e de saber descritos por Anibal Quijano:

O eurocentrismo não é exclusivamente, portanto, a perspectiva cognitiva dos europeus, ou apenas dos dominantes do capitalismo mundial, mas também do conjunto dos educados sob sua hegemonia. E embora isso implique um componente etnocêntrico, este não o explica,

nem é a sua fonte principal de sentido. Trata-se da perspectiva cognitiva durante o longo tempo do conjunto do mundo eurocentrado do capitalismo colonial/moderno e que *naturaliza* a experiência dos indivíduos neste padrão de poder. Ou seja, fá-las entender como *naturais*, consequentemente como dadas, não susceptíveis de ser questionadas (QUIJANO, 2009, p. 74).

Ao elencar os meios de existência social que se encontram em disputa, Quijano (p. 76) inclui “[...] A subjetividade e os seus produtos, materiais e intersubjectivos, incluindo o conhecimento.”. Nesta orientação que conforma os danos dos procedimentos de dominação seguem as pictóricas ilustrações que se inventam a serviço do poder hegemônico.

Como as imagens que elaboramos e compartilhamos podem contribuir com as desformatações destas concepções advindas da colonialidade?

Se dentro de uma estrutura de representações, ou seja, deste sistema onde a representação é um desdobramento ordenado de significações (RANCIÈRE, 2012) estão as imagens que portam narrativas, assim como as narrativas que portam imagens, e ambas são produtos de ficcionalizações, importa neste processo de criação de dissenso e de politização da arte evidenciar estas características presentes nas histórias que foram oficializadas a partir de um poder que as legitima, naturalizando-as como relato-realidade-verdade.

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível (RANCIÈRE, 2012, p. 74).

Os monumentos arquitetônicos patrimonializados, bem como aqueles que compõem o conjunto da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, são elementos que exemplificam estes processamentos ditos por Rancière, porém nas paisagens das quais participam estão configuradas também as perspectivas que não partilham dos mesmos graus de visibilidade e dizibilidade, mas elaboram ações de re-existência.

Toda história é prismática, toda narrativa pertence a um lugar de fala, todo evento é contado a partir da perspectiva daquele que o narra.

De quantas formas seria possível contar a história de uma cidade? O que é uma cidade? São as pessoas que a habitam? E sendo esta então as suas e os seus habitantes, por que apenas alguns são detentores do poder de contar a história sobre ela, tornando esta a única que será considerada verdadeira?

Uma cidade guarda em si a infinidade das possibilidades sobre suas histórias, sejam as que remontam sua origem, ou aquelas que dizem como é a vida naquele lugar. A multiplicidade destas contações pode ser proporcional à quantidade de seus habitantes, considerando que cada ser social tendo sua perspectiva, seu modo de apreender com o olhar os elementos que compõem o

ambiente ao redor, seu conhecimento e suas experiências, seja capaz de elaborar uma narrativa pessoal e ao mesmo tempo coletiva daquele lugar compartilhado. Porém, se a cidade está configurada como locus de constante disputa de poder, um desequilíbrio na proporção do modo como algumas narrativas são mais propagadas do que outras será um fato a constar na dinâmica desta estrutura.

Toda cidade tem sua tradição. Toda cidade tem origem num pedacinho de chão que alguém pisou primeiro e que se tornou sagrado pelo amor com que ali pousou o seu corpo e suas aspirações. Toda cidade tem sua biografia que começa como a de qualquer homem, pelo nascimento, mas que não termina com a morte do homem, porque continua a ser vivida por séculos e séculos, enquanto existir a terra e gente que a ame (BORZACOV, 2002, p. 11).

Como precisar esta origem baseando-se em ‘quem pisou primeiro’? Estaria a autora referindo-se aos empreendedores estrangeiros? Aos bandeirantes? Aos desbravadores pioneiros? Então só a partir de sua chegada que o lugar torna-se significativo?

A Amazônia descrita como uma selva tão perigosa quanto seus primitivos e violentos habitantes faz parte da contundente preleção colonizadora que desde o século XV abarrota intensivamente o imaginário coletivo do mundo ocidental ao fabricar mitos onde o invasor é representante de uma civilização-molde e o invadido representa por completo a ausência desta.

Era preciso contar que a atrocidade estava no outro, pois do contrário teria que narrar sobre a bestialidade das suas práticas, sobre motivos de estarem ali, sobre a ferocidade do capitalismo que devorou populações com suas demandas de execução dos projetos de desenvolvimento.

### 3.5 Ver Paralém

[+] Um dos locais públicos destinado ao lazer e à prática de esportes mais frequentados na cidade é o Espaço Alternativo, localizado em um trecho da Av. Governador Jorge Teixeira, próximo ao aeroporto de Porto Velho. Nesta última década, o espaço passou por várias reformas que o transformaram em um complexo que proporciona diversas opções de convívio e interação social, estas vão desde praças, quiosques, academias ao ar livre e *playgrounds* infantis.

[+] Em 2017 foi inaugurado pelo Governo do Estado, neste mesmo local, uma réplica da Estrada de Ferro, onde uma locomotiva deslocada do pátio ferroviário na beira do Rio Madeira fora reinstalada permanentemente próxima a uma passarela luminosa que guarda em sua forma notórias referências aos trilhos da ferrovia. A utilização destes monumentos como atração turística conectam-se à uma imposição identitária que vem se perpetuando através de uma coleção de ações e políticas públicas como esta que se dedicam ao espaço urbano.

Um gesto poético e político no sentido de confronto a tais práticas é o intento da série de intervenções urbanas *Paralém* (2017), de minha autoria, composta pela efemeridade do seu material, o papel, em escala desinteressada na disputa por ocupação em proporção física, mas sim em significação, não importando o tamanho, mas a presença. O feito é o efeito desta transpassagem, quando “a ação artística identifica-se então com a produção de subversões tópicas e simbólicas do sistema.” (RANCIÈRE, 2012, p. 71)

É a manifestação de uma concepção que considera questões como: quais poderes estão operando ou deixando de operar quando estes patrimônios são carregados a todos os lugares da cidade pelo exercício de uma lógica colonialista?

O objetivo desta transpassagem era incluir na paisagem uma noção diferente da proposta para a locomotiva que sintetiza o empreendimento da Estrada de Ferro, através da presença de uma imagem que desafiasse a ‘pureza’ dos fatos que compõem a história que rodeia este objeto, hoje patrimônio histórico, e que naquele momento, em 2017, chegava a outro espaço da cidade, novamente pelo esforço de uma política pública que tenta instaurar o convencimento destes monumentos como símbolos culturais de incontestável significância.

Com *Paralém* (2017), realizei minha primeira intervenção urbana solo em Porto Velho, decidido a continuar as experimentações em arte urbana pela cidade com ações que provocassem reflexões nos espaços públicos sobre questões que me afetavam na cidade.



Figura 19 – Paralém do Espaço Alternativo [julho de 2017].



Fonte: Elaboradas pelo autor.

[+] Há em Porto Velho um bairro próximo à beira do Rio Madeira chamado Castanheira: este fora um dos primeiros a serem formados e recebeu este nome pela grande quantidade de árvores deste tipo que havia naquela área, das quais hoje resta apenas uma. Esta centenária castanheira encontra-se cercada. Os seguidos governos do estado de Rondônia comemoram a transformação da floresta em pasto com o sucesso da agropecuária e da monocultura da soja, principais causas do desmatamento na região amazônica.

Em *Paralém* (2017), eu intervim em pontos específicos da cidade colando imagens que foram criadas a partir das afetações que surgiram quando fui conhecendo a mesma. No processo de criação de *Paralém* (2017) há um trânsito constante de questões que percebo vivenciando a cidade. O desenho aparece como uma possibilidade de comunicação com e acerca das paisagens que compõem estas ações poéticas. Sobre estas práticas, comenta Campbell:

Ao adotar esses espaços da vida cotidiana, os artistas e suas obras apresentam desejos utópicos de reaproximação entre o sujeito e o mundo. A cidade aqui é vista como um lugar de fluxo, de movimento, de relações coletivas, e de sobreposições de questões históricas e políticas (CAMPBELL, 2015, p. 21).

Refletindo recentemente sobre esta série de intervenções percebo que não foi criado um dissenso (RANCIÈRE, 2012), algo que pudesse de fato contribuir com as formas de pensar criticamente as temáticas ou estimular as reflexões sobre os problemas que pretendi tocar com as ações, mas este é o trabalho que marca um outro momento na minha trajetória de pesquisa e produções que se voltam para a cidade de Porto Velho.



Figura 20 – Paralém da Castanheira [julho de 2017].



Fonte: Elaboradas pelo autor.

### 3.6 Lete, uma memória-enchente

Paisagem reencontrosa - parte 1: retornei de Fortaleza para Porto Velho em maio de 2019. A situação no país pós eleições presidenciais de 2018 ainda me aflige, preocupa-me, às vezes me inquieta, às vezes me paralisa. Tem sido um desafio pesquisar, concentrar-me na pesquisa. As vezes sinto que estou sentado no centro de um furacão, alternando a ação de pressionar as teclas do notebook com alguns bons goles em um copo d'água. Eu bebo esperança enquanto escrevo esse texto. O país se esfacela e voa ao meu redor enquanto escrevo esse texto. As notícias dão conta dos desmontes de direitos em diversos setores, garantias conquistadas nestes últimos trinta anos de processo de redemocratização pós-ditadura militar de 1964 a 1985. A sensação de vertigem é inevitável quando se pensa a conjuntura atual do Brasil. Chego na madrugada de um sábado, consigo dormir um pouco, mas levanto para curtir o dia com a família que é composta pela tia Ivonete, o primo, padrinho e compadre, Marcus Hallen, por Jucélia, esposa do meu primo e minha comadre, e as crianças, das quais também sou padrinho: Marcela, Marcus Guilherme e Jhenifer Yara. Sinto-me amado por essa base aqui também. A minha concepção de Porto Velho como um lugar significativo passa muito por esse âmbito afetivo, considero as relações interpessoais, assim como sua qualidade, fundamentais para o debate sobre as cidades, pois estas precisam ser pensadas e pautadas pelo viés político constante nas conexões sociais. Minha memória desta cidade, assim como minha narrativa sobre ela não podem estar completas se eu não conto dos encontros nos lugares, se eu não incluo as pessoas e as ligações entre elas como conteúdo das paisagens.

Paisagem reecontrosa - parte 2: naquele dia decidimos almoçar tambaqui, um peixe típico da região que costuma ser preparado assando-o na brasa e fomos, a tia, as crianças e eu, até as bancas de peixeiros no porto do Cai N'água para comprar um desses, como geralmente fazemos nos finais de semana. No trajeto até o bairro que fica na beira do rio, passamos em frente ao pátio ferroviário da Estrada de Ferro, vejo que ele está fechado, seus acessos foram inteiramente recobertos por um tapume, não há inclusive como ver o rio dali. Leio rapidamente em uma placa fixada no local que atualmente está em andamento uma obra de revitalização daquele espaço público que custarão cerca de quase dois milhões de reais, sendo que esta ação, segundo os jornais locais, faz parte de um projeto maior, que inclusive conta com o enrocamento na margem do rio que já está em andamento e custará no total 32 milhões de reais. Chegando no Cai N'agua, um dos primeiros bairros de Porto Velho e que fica ao lado do complexo ferroviário na beira do rio, vejo um alto e largo contorno de rochas na margem do rio que vai do início ao fim do pátio da Estrada de Ferro. Recordo-me das notícias que li em março deste mesmo ano sobre a cheia do rio Madeira que por mais uma vez inundou uma parte daquele local, assim como em outras áreas mais baixas da

cidade que contornam o Madeira. O descer e subir das águas faz parte do ciclo hidrográfico amazônico, mas principalmente desde o início das atividades da hidrelétrica construída nas cocheiras do rio Madeira que a administração local tem tido problemas com as enchentes durante o período chuvoso. Acontece que este é um rio jovem, suas margens não estão definidas, então o seu processo de desbarrancamento é natural. Isso se reflete nele mesmo, inclusive, pois sua cor marrom e sua textura caudalosa se devem ao volume de terra que arrasta, juntamente com os troncos de árvores que leva em sua correnteza.

Os registros da ação humana no Rio Madeira se configuram em obras de grande porte, seja nele mesmo ou em suas margens (usinas hidrelétricas, pontes, enrocamento etc.), tais construções provocam diversas transformações no espaço geográfico. Neste sentido, assinala Latrubesse:

A interferência antrópica no sistema fluvial afeta as condições de fluxo natural dos rios de várias maneiras. Construções de barragens nos rios maiores afetam o sistema como um todo, tanto nas taxas de agradação ou degradação de determinados trechos, como na alteração do ecossistema devido às mudanças no suprimento de nutrientes e as profundas alterações, nos pulsos de cheia e vazante. (LATRUBESSE, 2005, p.14)

Muitos dos efeitos dessas interferências são sentidos em Porto Velho, principalmente com as enchentes que ocorrem no período chuvoso. Quando o rio entra na cidade e diz além do que é suportável sobre a relação que se tem com ele. Quando o rio momentaneamente ocupa a cidade nos lembrando que existem elementos nesta paisagem que agonizam pelo descaso, pelo desequilíbrio, pelo resultado de séculos de dominação de um tipo de pensamento que exclui tudo aquilo que não se enquadra em um modelo “correto” (eurocêntrico). Uma cheia do rio Madeira é para a cidade de Porto Velho uma performance poeticamente dissensual, pois durante esta longa ação as margens redesenhadas expõem as fissuras de uma cidade que não se sabe inteira, que não se entende por completo. Quando as águas sobem e atingem o pátio da Estrada de Ferro, chegando a cobrir quase que por completo os galpões e as locomotivas, surgem as lamentações pelos danos ao patrimônio que está ali na beira do rio, uma obra construída há mais de 100 anos por pessoas que não levavam em consideração o contexto (geográfico e sociológico) em que se inseriam. Na cheia de 2014 o poder público através da Defesa Civil condenou casas de palafita localizadas nas margens do Rio Madeira, em comunidades e distritos do baixo Madeira, marcando com um ‘X’ todas as habitações ribeirinhas, pois estas deveriam ser desocupadas. O que motiva este gesto? Se as moradas que expressam um modo de viver tipicamente amazônico estão no lugar errado, por que o pátio ferroviário que também se encontra na beira do rio não estaria?

Um dos trabalhos em teatro mais significativos, a meu ver, criados nesta última década na capital rondoniense é *Lete*, da Beradera Companhia de Teatro. A peça aborda o contexto social e

político da cidade de Porto Velho no período de construção das Usinas Hidrelétricas no Rio Madeira, associando este momento a outros ciclos de des-envolvimento econômico que escarificaram este território durante mais de cem anos de exploração de recursos naturais e humanos que marcam a história de Porto Velho.

Figura 21 – Espetáculo *Lete* em 2014, da Beradeira Companhia de Teatro no Pátio da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.



Fonte: Google Imagens. Foto: Marcela Bonfim.

#### Paisagem do esquecimento inundado pela memória:

*Lete* em grego é esquecimento e também um rio que após a morte se atravessava para se esquecer da vida. O espetáculo *Lete*, da Cia. Beradeira de Teatro, é a tentativa de não esquecimento das mazelas do progresso. Criada em 2013 por Rodrigo Vrech, que assina a dramaturgia e a direção do espetáculo, a Beradeira é uma mostra viva de que a arte só é significativa quando não se aparta da realidade, mas sim busca entender e questionar seu tempo histórico. Aí cumpre sua função social. O espetáculo *Lete*, apesar de ser uma ficção, passa em revista cem anos de história de Porto Velho/RO. Ainda assim, por tratar de problemas humanos e das mazelas do progresso na sociedade capitalista, poderia ser a história de qualquer cidade brasileira. [...] (TEIXEIRA, 2015)<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Trecho da crítica escrita por Adailton Alves Teixeira. Professor do curso de licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia, ator, diretor e pesquisador de teatro. Disponível em: <<https://teatroderuaecidade.blogspot.com/2015/05/lete-ou-dos-esquecidos-pelo-progresso.html>>. Acesso em: 02.02.2020.

Considero a montagem de *Lete*, em 2014, no submerso pátio da Estrada de Ferro, uma das ações de arte urbana mais marcantes em Porto Velho, não só pelo local da apresentação que a elenca como tal, mas também, e principalmente, pela consciência deste trabalho como contribuição crítica, poética e discursiva para a cidade. Em consonância a esta perspectiva estão as palavras de Rodrigo Vrech<sup>23</sup>:

Em “Lete”, a Beradera já havia experimentado trabalhar o teatro além da mera representação. O teatro como ação estética e política. [...] Durante a enchente de 2014, os atores encenaram a peça novamente na Estrada de Ferro, desta vez para salientar que esta catástrofe já estava anunciada e para realçar a importância daquela memória que estava sendo encoberta pelas águas. [...] Apresentar teatro fora do edifício teatral permite o encontro com um público mais próximo das discussões propostas pela peça (VRECH, 2017, p. 24).

Nesta apresentação, em 2014, a água do rio Madeira em ocasião de incomum enchente era o elemento que fortificava, que ampliava e que aprofundava as questões trazidas no texto. A complexidade das tramas que compõem esta paisagem estava potencializada ali; por meio do contexto e da transpassagem evidenciava-se a tessitura das relações entre as partes que se afetam neste conjunto, seja rio, rua ou gente.

### 3.7 Habitantes sensíveis

Este é um mazelado pedaço do mundo. As linhas férreas e rodoviárias que lhe cruzam são como feridas abertas que nunca cicatrizaram, delas um adoecimento se espalha afetando as vidas que alcança. Dá para sentir a dor da terra ao manter uma atenção às ações e reações ocorridas nestas paisagens.

Quem se permite fazer o sensível exercício da alteridade? Quem se reconhece como participante deste conjunto em desequilíbrio e propõe reflexões para estas questões vivenciadas?

Percebo, ao analisar meu processo criativo, que cada vez mais ele foi atrelando-se ao contexto do espaço em que convivo. Este profundo interesse na constante dinâmica dos elementos que formam este lugar é resultante das afetações, do que é visto, do que é sentido, do que experienciado por mim.

Identifico-me com outras tantas e outros tantos artistas que têm o motivo das suas ações e produções voltadas para a cidade de Porto Velho, com as contribuições que problematizam os fatos localizados tanto no passado quanto na atualidade, problemas que compõem as estruturas neste lugar que coabitamos.

Paisagem acinzentada: Quando começa o período de estiagem e as chuvas cessam, geralmente no final do mês de julho, início de agosto, a cidade inteira é encoberta constantemente

<sup>23</sup> Ator e diretor na Beradera Companhia de Teatro, dramaturgo autor de *Lete* (2013) e *Saga Beradeira* (2015).

por uma quantidade entristecedora de fumaça, resultado das queimadas na floresta ou na mata já transformada em pasto. No céu, instala-se uma camada cinzenta durante semanas, como se ele estivesse nublado. O cheiro incomodo é o registro da destruição que acontece onde não enxergamos. Lamentável o fato de que respirar a morte da Amazônia seja algo que parece incorporado ao ciclo anual deste ambiente.

Figura 22 – Fotografia que integrou a exposição *Queimadas em Rondônia* (2013).



Fonte: *Google* Imagens. Foto: Luiz Brito.

Os galhos queimados e retorcidos das árvores aludem a um mórbido cifrão, o ângulo no qual o fotógrafo portovelhense Luiz Brito<sup>24</sup> posicionou-se para criar esta fotografia é de forte criticidade ao cadavérico cenário em que se encontrava. As imagens sobre as queimadas ocorridas no estado começaram a ser feitas em 1990. Em 2013 o artista expôs este acervo fotográfico na mostra individual, intitulada *Queimadas em Rondônia* e montada na galeria do Sesc/Centro em Porto Velho.

Por meio da arte pode-se expor de inúmeras formas o preço que é pago para que Rondônia seja potência no agronegócio, proporcionando com isso reflexões que incentivem a geração de outras noções para esta relação com o espaço natural que não sejam tão deletérias.

<sup>24</sup> Fotógrafo e documentarista portovelhense, organizador do livro de fotografias *Revelando Porto Velho* (2010).

### 3.8 Homo Consumericus?

Outro exemplo de trabalho de arte que demonstra o comprometimento dos artistas portovelhenses com as questões e problemas presentes em sua cidade é a performance *Homo Consumericus*<sup>25</sup> (ver fig. 24, pag. 110), de Cláudio Zarco<sup>26</sup>. Nela o artista caminha pelo principal corredor comercial da capital, a Av. Sete de Setembro, vestindo um traje amarelo que lhe cobre inteiramente, tendo assim sua identidade diluída pela cor utilizada massivamente pelo *marketing* nas peças publicitárias de produtos e fachadas de estabelecimentos comerciais por se tratar de uma cor vibrante e enérgica que chama a atenção. Neste figurino estão também os adesivos de logomarcas e panfletos comerciais que vão sendo grudados no corpo do performer ao longo do trajeto desta ação poética.

O dado que torna a performance de Cláudio Zarco relevante para esta discussão é justamente o local em que ela acontece, a cidade de Porto Velho, tanto pela sua localização geográfica quanto pelo seu contexto histórico e econômico.

A presença do imperialismo demarca fortemente a história de Porto Velho desde a sua formação. O capitalismo segue pulsando vibrante nesta cidade no meio da floresta amazônica, tornando-a cada vez mais genérica, dissolvida em propagandas e assim, o que se pretende é transformar seus habitantes em ávidos consumidores, apagando as identidades culturais por meio da venda promocional de uma vida cosmopolita, tal qual a de outras cidades-modelo do poder capitalista.

---

25 Vídeo da performance *Homo Consumericus* (2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VtxqQQIAjZs>. Acesso em: 02.02.2020.

26 Cláudio Zarco é ator e dramaturgo, graduado no Curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Rondônia.



Figura 23 – Registro da performance Homo Cosumericus (2017), de Cláudio Zarco.



Fonte: Rede social da artista. Fotos: Raissa Dourado.



A performance *Homo Consumericus* permite observarmos o comportamento da sociedade em relação à influência dos padrões de consumo do indivíduo. A construção destes padrões está por toda parte, na vida de cada pessoa, e assim, cada indivíduo acaba se tornando, de maneira camuflada, um instrumento de divulgação de um determinado produto, informação ou marca, de modo involuntário. [...] A proposta é discutir a temática, partindo da instalação de uma poética crítica da arte corporal, passando pela ocupação do espaço público por movimentos sociais, e, sua descaracterização da cidadania pela associação da mesma ao consumo. O estranhamento poético e crítico da imagem do *Homo Consumericus*, no espaço urbano, abre perguntas sobre as liberdades do ser humano sobre a natureza do consumo e o corpo, criando um argumento sobre como essas liberdades são moldadas por convenções estéticas e sociopolíticas. (ZARCO, 2017)<sup>27</sup>

Nesta performance, o artista aborda uma questão existente tanto em Porto Velho como na maioria das cidades brasileiras, principalmente nas capitais: o impulsionamento consumista que acontece de formas bastante elaboradas. Este trabalho é um exemplo de como a arte, por intermédio dos artistas, tem gerado pensamento e proposto ações nas cidades para discutir algo que acontece em um contexto macro – mas que não deixa de considerar suas especificidades.

Relaciono o trabalho de Zarco às ações poéticas do Poro, tais como a intervenção urbana *Perca tempo* (2010) que também aborda as relações econômicas, sociais e políticas existentes nos conteúdos urbanos de cidades como Belo Horizonte, Brasília e Espírito Santo, mas que dialogam com outros cenários brasileiros por participarem dos mesmos processos de subordinação da vida à questão material.

### 3.9 Uma mostra à céu aberto

Ao longo desta década de vivência em Porto Velho (2009-2019) tive contato com inúmeros trabalhos de arte realizados em diversas linguagens, das artes visuais ao teatro, passando pela música, literatura, cinema, performance etc. A cidade tem uma cena de arte independente muito ativa, e como tem sido dito aqui, muito comprometida com o lugar também. Esta característica é, para mim, uma das informações mais importantes com relação ao que se tem produzido em arte contemporânea na capital rondoniense.

Percebo que o interesse da classe artística pelas questões da cidade é evidenciado não só na temática dos trabalhos, mas também na escolha do lugar em que estes ocorrem: a rua. Não que Porto Velho não tenha aparelhos culturais para darem suporte a exposições e espetáculos, mesmo com muitas dificuldades os espaços existem e funcionam. O que identifiquei muitas vezes é, de fato, uma questão política, pois vejo a rua como escolha de muitas e muitos artistas, e em suas proposições enxergo a arte que entende o problema que aborda e vai até o espaço público tocar e trocar com o público, com aqueles e aquelas que completam o trabalho artístico.

---

<sup>27</sup> Catálogo da performance *Homo Consumericus* disponibilizado pelo artista para esta pesquisa.

Quando se fala em arte urbana, uma das primeiras imagens que provavelmente se formam na mente é de algo relacionado ao *grafitti* ou ao pixo, mas em comparação com outras cidades, como Fortaleza ou São Paulo, Porto Velho é praticamente vazia destas manifestações artísticas salvo alguns locais onde elas se concentram. A arte urbana em Porto Velho acontece, mais costumeiramente, em intervenções poéticas, performances, instalações urbanas, lambes e outras expressões. Além do viaduto que fica localizado na BR-364, na ‘entrada’ da cidade, o único lugar que me recordo de conter uma presença significativa de trabalhos de *grafitti* é a rua Euclides da Cunha, no Centro de Porto Velho. Esta rua fica bem próxima à beira do rio e até alguns anos atrás era um corredor comercial, conhecido como ‘camelódromo’, por conta das barracas de venda de artigos diversos que se encontravam nas laterais desta via. Uma ação da prefeitura realocou os vendedores e ambulantes em um outro local, deixando a rua vazia. Os muros ainda guardam algumas das cerâmicas que revestiam as antigas lojas que ali existiram, e que hoje compõem, junto com os pixos e *grafittis*, outras contações sobre a cidade.

Este local fora utilizado por uma intervenção urbana à ocasião de uma oficina de arte urbana ministrada por Brígida Campbell em 2012, já depois da deposição dos trabalhadores do comércio. Um dos trabalhos finais deste minicurso foi uma ação coletiva, composta por Wandes Leão + Maria Regina + Clotilde Peruffo + Luciano Pinheiro, intitulada *Voltei* (2012). Sobre esta ação, descreveu CAMPBELL (2012):

A Rua Euclides da Cunha era um centro comercial popular que foi demolido visando a construção de um terminal de ônibus. Os vendedores que ali trabalhavam foram retirados de forma abrupta e tiveram que se instalar de forma provisória em outras feiras pelo centro, sendo que alguns ainda estão sem lugar. O trabalho consistiu em fotografar alguns destes trabalhadores, ampliar sua imagem e instalá-las nos espaços antigamente ocupados por eles. O trabalho teve grande aceitação por parte dos vendedores que se mobilizaram para expandir a proposta em parceria com os artistas (p. 8).<sup>28</sup>

Compreendo que esta intervenção se tratou então da ocupação simbólica dos vendedores que, procurados pelo grupo de artistas que participavam da oficina, foram fotografados e tiveram suas fotos coladas em lambes de tamanho real nas paredes de suas respectivas lojinhas, como conta Campbell sobre o processo. Mas percebo também que houve uma afetação para a cidade que não dizia respeito apenas aos trabalhadores que figuravam o trabalho.

---

28 Trecho do texto descritivo sobre os trabalhos contidos no Catálogo ‘Oficina de Intervenção Urbana – Porto Velho (2012). Disponível em: <[https://issuu.com/editorialexperimental/docs/catalogo\\_oficina\\_portovelho\\_issuu](https://issuu.com/editorialexperimental/docs/catalogo_oficina_portovelho_issuu)> Acesso em: 02.02.2020.

Figura 24 – Intervenção urbana Voltei (2012), de Wandes Leão Porto + Maria Regina + Clotilde Peruffo + Luciano Pinheiro, em Porto Velho - RO.



Fonte: Catálogo 'Oficina de Intervenção Urbana – Porto Velho (2012). Fotos: Brígida Campbell.

Essa ação poética, esse gesto político, significou a possibilidade de uma ocupação do sensível na cidade e com a cidade. Penso que talvez por este motivo a rua Euclides da Cunha tenha se tornado um espaço público de arte no centro de Porto Velho, dada a força de ressignificação que teve a intervenção urbana proposta pelo grupo de artistas que foram acompanhados por Brígida Campbell naquela oficina. Tanto que nesta mesma rua, desde 2017, acontece uma exposição anual independente e coletiva de fotografias: a *Mostra À Céu Aberto*<sup>29</sup>, organizada pelos fotógrafos e artistas locais, Marcela Bonfim e Saulo Sousa. Esta mostra acontece por meio de uma chamada pública que seleciona um determinado número de fotografias e participantes. Os trabalhos são impressos e colados nos muros da rua Euclides da Cunha em tamanho A0 (cerca de 841 x 1189 mm). Podem se inscrever fotógrafos e fotógrafas, artistas e interessados em fotografia residentes e/ou nascidos em Rondônia. A equipe de curadoria sempre é composta por artistas convidadas e convidados, demonstrando o comprometimento da dupla organizadora com esta atividade que não tem nenhum cunho lucrativo. A abertura da *Mostra À Céu Aberto* conta geralmente com diversas atrações culturais e artísticas de apoiadores e apoiadoras do projeto, tais como performances e apresentações musicais.

29 Site do projeto *Mostra À Céu Aberto*. Disponível em: <<https://fotografiaemtempoe.wixsite.com/rondonia/mostra-a-ceu-aberto>>. Acesso em: 02.02.2020.

A terceira edição, ocorrida no ano de 2019, teve como tema ‘Lugares que falam’<sup>30</sup>. Neste ano, a equipe de curadoria, além dos idealizadores, foi integrada também pela fotojornalista Ana Mendes. Participaram ao todo 31 artistas locais que contribuíram com seu olhar e pensamento sobre as dizibilidades das paisagens. Tive o prazer de colaborar com o projeto neste ano como artista participante e estive presente na abertura da Mostra, ocorrida em 3 de outubro de 2019.

Penso que essa exposição na rua tenha mostrado a cidade para a cidade, por se tratar de imagens sobre Porto Velho que de alguma forma, dialogam com outros elementos deste conjunto-paisagem, é que se abrem, por meio das transpassagens, às possibilidades de outras vistas, outras visões, assim como outras falas e outras narrativas para este espaço. Neste sentido, corroboro com Brígida Campbell quando propõe:

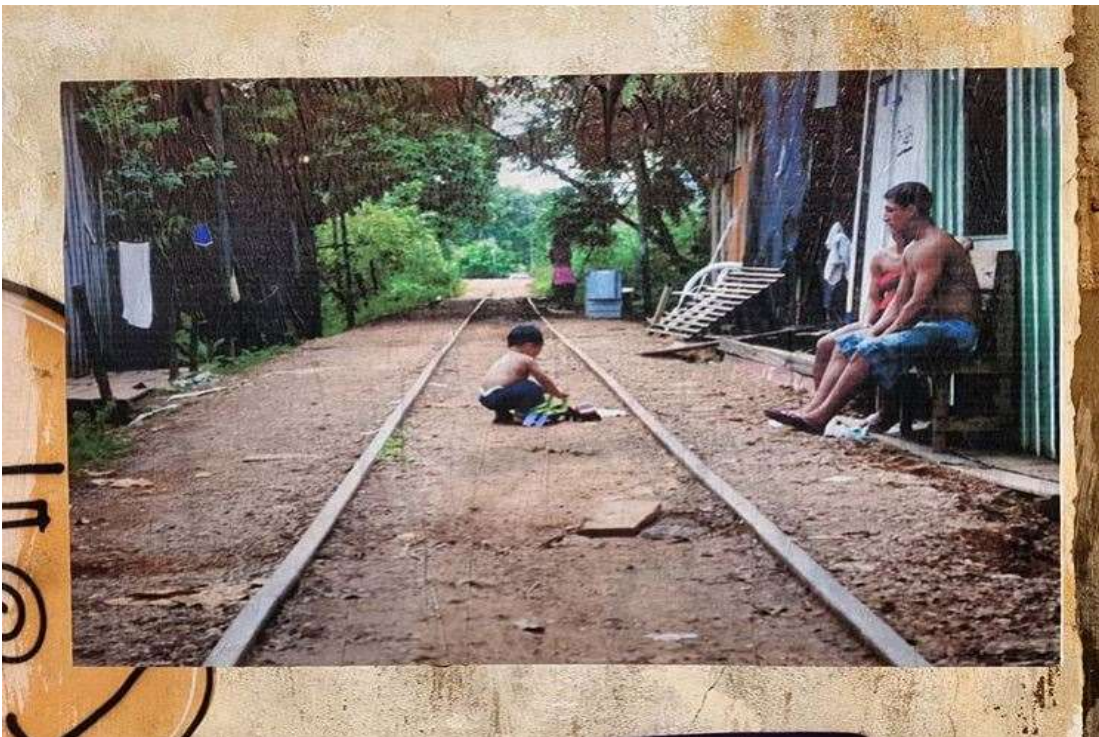
Assim, podemos pensar que a arte desenvolve um programa político na cidade, quando atua diretamente em seu espaço simbólico e imagético, gerando novas formas de percepção do cotidiano. Não cabe aqui pensar a política na arte apenas no sentido de “arte engajada”, envolvida com os movimentos sociais, pois não se trata apenas de utilizar o fazer artístico como instrumento de política. Como escreve Jacques Rancière, há uma gênese estética que a arte compartilha com a política: ambas intervêm na partilha que fazemos do nosso mundo sensível. Arte e política são maneiras de se recriar as “propriedades do espaço” e os “possíveis do tempo”, as condições históricas a partir das quais dividimos e percebemos o que é ruído e o que é palavra, o que é visível e o que é invisível, os que fazem parte da cena ou dela estão excluídos (CAMPBELL, 2015, p. 22).

Figura 25 – Montagem da III Mostra À Céu Aberto na rua Euclides da Cunha no Centro de Porto Velho - RO.

---

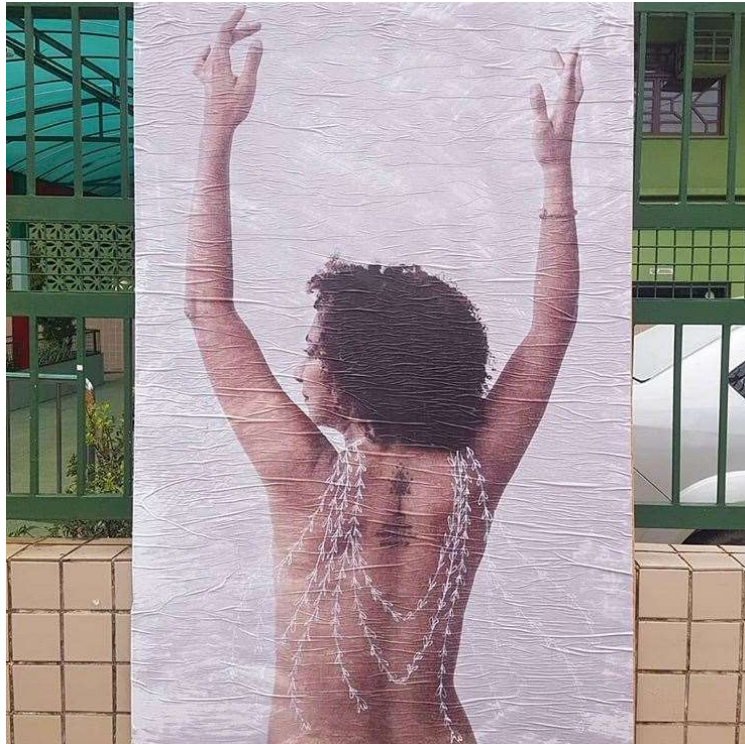
30 Os registros em vídeos, a cobertura fotográfica da abertura do evento e os trabalhos participantes estão disponíveis na página da rede social da *III Mostra À Céu Aberto*. Disponível em: <<https://www.instagram.com/mostraceuaberto/>>. Acesso em: 02.02.2020.





Fonte: Página em rede social da Mostra. Foto: Saulo Sousa.

Figura 26 – Registro da III Mostra À Céu Aberto na rua Euclides da Cunha no Centro de Porto Velho – RO.



Fonte: Página em rede social da Mostra. Foto: Saulo Sousa.

Ao explicitar a proximidade entre a arte e a política em sua pesquisa, lançando mão das ideias de Rancière para situar o debate sobre os processos que dizem da arte para uma cidade sensível, Campbell ressalta que esta associação não passa pela compreensão da arte como panfleto político. Compreendo e assinalo em concordância com a artista e pesquisadora, quando em sua abordagem aponta para a arte como “panfleto”, mas projeto político, e, mais especificamente, a arte urbana e suas características em relação às afetações no sensível, no simbólico das cidades.

Paisagem das transpassagens: uma ação de arte urbana se insere como um dispositivo sensível em um determinado espaço-tempo das urbes para alterar politicamente seu *status* automatizado, propiciando reflexões, instigando sensações, impulsionando sentimentos, ocasionando meditações, gerando pensamentos.

Uma festa de transpassagens pelo tecido-cidade se abre a cada *Mostra À Céu Aberto* na rua Euclides da Cunha. Cada lambe colado naqueles muros significam um sopro de renovação da vontade de ressignificar esta cidade a partir do simbólico, dar-lhe outras vistas, outras noções, outras possibilidades.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É necessário e urgente ressignificar Porto Velho, retirá-la de um lugar de laboratório de exploração do território amazônico que compromete o seu significativo potencial. Porto Velho é uma cidade que conflui muitas culturas, desde sua ‘origem’. Penso que este aspecto, de lugar culturalmente plural, de local com uma diversidade abundante de cores, sabores e sons é que deve e precisa ser considerado como sua característica substancial. Neste sentido, a arte urbana tem se colocado como projeto político para a cidade possibilitando-lhe caminhos para esta ressignificação, para construções de sensibilidades em sua estrutura. Por meio de diversos trabalhos artísticos que ocorrem em suas paisagens (conectando-se a outros elementos deste conjunto), a Arte Urbana propõe a inclusão de outras marcações de saberes, de perspectivas, de narrativas, de afetividades.

Por meio da arte urbana em Porto Velho, também, é que muitas questões, problemas, mazelas e opressões ocorridas na cidade são abordadas e discutidas. As ações, proposições e intervenções disponibilizam reflexões e pensamentos para/ com/sobre a cidade, demonstrando sua importância enquanto atividade artística, poética, intelectual, científica, humana, social e política.

Paisagem aporte-aparte: para cada projeto dessensibilizador montado em nossos espaços públicos, uma coragem de poeta ou poetiza que denuncie a perversidade das intenções do progresso destrutivo, do colonialismo extintor e do patriarcado excludente, que se dão nas cidades brasileiras.

Os impactos destas transpassagens, ações poéticas e políticas podem ser observados também na produção de conhecimento científico-acadêmico, seja via artistas-pesquisadores/pesquisadoras tais como Néle Azevedo, Brígida Campbell, Rafael Barros, Cláudio Zarco, que integraram esta pesquisa – tanto com trabalhos de arte como com reflexões sobre os mesmos e questões pertinentes –, e também por artistas e proponentes que ao agirem artisticamente na cidade criam dados que colaboram com o campo de estudo do qual participam direta ou indiretamente.

Nesta perspectiva, a presente dissertação também se insere no panorama resultante das contribuições das ações poéticas e intervenções urbanas por fazer parte de um processo de pesquisa-criação que tem as paisagens, as margens e as poesias que integram a arte urbana, ou que a arte urbana pretende integrar como pulsão poética e como motivo investigativo. Os trabalhos *(IN)visibilidade*, de Rafael Barros, *Homo Consuméricus*, de Cláudio Zarco, *Lete*, da Beradera Companhia de Teatro e a *Mostra À Céu Aberto*, possibilitaram, em confluências com as discussões propostas, um aprofundamento da análise sobre as afetações que partem da arte para os espaços públicos assim como também dos elementos do ambiente urbano para as ações de arte.

Esta compreensão do processo de pesquisa-criação que se retroalimenta, que se complementa e que lhe proporciona vitalidade, é compartilhada pela metodologia somático-performativa. Com esta concepção, foi possível abordar e discorrer sobre o tema em questão de forma integral, pensando os elementos que se somam na paisagem e que pulsões movem uns e outros alterando o lugar-cidade.

Paisagem nesta pesquisa é conjunto. Conjunto de elementos antrópicos, ou seja, de coisas relativas à humanidade e de elementos pertencentes às bases físicas naturais. Cada ação destes elementos afeta os outros componentes, alterando este panorama. Para discutir sobre uma parte da paisagem-cidade, Porto Velho, capital de Rondônia, foi imprescindível uma abordagem conceitual e metodológica que corroborasse com a perspectiva de agência dos elementos das paisagens.

Esta metodologia, a propósito, foi imprescindível para pensar a pesquisa de arte dentro do campo das pesquisas em arte, entendendo-a também como processo de criação. Compreendi que o caminho a ser percorrido se daria a partir das contribuições propostas por Ciane Fernandes. Desde a escolha da estrutura e o tipo de montagem do texto, até a escrita e os conteúdos que expressados, há uma contundente indicação de que a arte é que organiza (ou re-organiza ou des-organiza) o método. A poesia é que diz o lugar da regra.



## REFERÊNCIAS

- AMARAL, José Januário do; OLIVEIRA, Valéria; ALBUQUERQUE, Herbert Lins de; (org.). **Território, Identidade na Amazônia e Outras Reflexões**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.
- AMARAL, José Januário de Oliveira. **Mata Virgem: Terra Prostituta**. São Paulo: Terceira Margem, 2004.
- A-MI, Jo. **Pela Impermanência**. Curitiba, PR: Editora Appris, 2018.
- AZEVEDO, Nêle. **Monumento Mínimo**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.
- BARROS, Manuel de. **Memórias inventadas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **As passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- BORZACOV, Yêdda Pinheiro. **Rondônia Cabocla**. Porto Velho: Instituto Histórico e Geográfico de Rondônia. Academia de Letras de Rondônia, 2002.
- BENEVIDES, Bruna G; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. (org.). **Dossiê dos Assassinatos e da Violência contra Travestis e Transexuais no Brasil em 2018**. 2019. E-book. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2019/01/dossie-dos-assassinatos-e-violencia-contra-pessoas-trans-em-2018.pdf>. Acesso em: 02. fev. 2020.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus - Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível / Art for a sensitive city**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA, Marcelo (orgs.). **Intervalo, Respiro, Pequenos deslocamentos: Ações poéticas do Poro**. São Paulo: Radical Livros, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FERNANDES, Ciane. **Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração**. ARJ – ART RESEARCH JOURNAL/REVISTA DE PESQUISA EM ARTES, v.1, n.2, 2014, p. 76-95. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262>. Acesso em: 02. fev. 2020.
- FERNANDES, Ciane. Perforgrafias: Pulsões Espaciais Somático-Performativas. *In: Revista A.Dnz. Santiago do Chile: Universidade do Chile, Facultad de Artes, Departamento de*

Danza. Ano I, n.1, abril 2014, p. 60-71. Disponível em:

<https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/38543/40189>. Acesso em: 02. fev. 2020.

FERREIRA, Maria Alice. **Arte Urbana no Brasil: expressões da diversidade contemporânea**. E-book. 2011. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/8o-encontro-2011-1/artigos/Arte%20Urbana%20no%20Brasil%20expressoes%20da%20diversidade%20contemporanea.pdf/view>. Acesso em: 02. fev. 2020.

FERREIRA, Manoel Rodrigues. **A Ferrovia do Diabo**. Ed. 10ª. São Paulo: Melhoramentos, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. M.T. C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FUNDAÇÃO Universidade Federal De Rondônia; Pró-Reitoria De Cultura, Extensão e Assuntos Estudantis. **Catálogo: Piracema Urbana**. Porto Velho, 2014.

GOMES, Emmanuel. **História e Geografia de Rondônia**. Vilhena, RO: Editora Express, 2012.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2ª Edição. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2013.

HUME, David. **Ensaaios morais, políticos e literários**. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. 2ª Edição. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LATRUBESSE, Edgardo M. **Grandes sistemas fluviais tropicais: uma visão**. Revista Brasileira de Geomorfologia, Ano 6, n.1, 2005, p. 01-18. Disponível em: [https://www.academia.edu/33711635/Grandes\\_sistemas\\_fluviais\\_tropicais\\_uma\\_visão\\_geral](https://www.academia.edu/33711635/Grandes_sistemas_fluviais_tropicais_uma_visão_geral). Acesso em: 02. fev. 2020.

MARTINS, Marcelo Sabino. **A Estrada de Ferro Madeira Mamoré como marco da “civilização” em Porto Velho: Perspectivas de uma História do/no Tempo Presente**. 2013. E-book. Disponível em: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364712959\\_ARQUIVO\\_SABINOMARTINS,MarceloAEstradadeFerroMadeiraMamorecomomarcodacivilizacaoemPortoVelho.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364712959_ARQUIVO_SABINOMARTINS,MarceloAEstradadeFerroMadeiraMamorecomomarcodacivilizacaoemPortoVelho.pdf). Acesso em: 02. fev. 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo, SP: N-1 edições, 2018.

MENDES, Wallace Góes; SILVA, Cosme Marcelo Passos. Homicídios da População de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais ou Transgêneros (LGBT) no Brasil: uma Análise Espacial. In: **Revista Ciência e Saúde Coletiva**. v. 25, n. 5, p.1709-1722. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/csc/v25n5/1413-8123-csc-25-05-1709.pdf>. Acesso em: 02. fev. 2020.

- MOASSAB, Andréia. O patrimônio arquitetônico no século XXI para além da preservação uníssona e do fetiche do objeto. *In: SURES - Revista Digital do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História*. Ano 1, n. 2, 2013, p. 23-39. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/index.php/sures/article/viewFile/71/92>. Acesso em: 02. fev. 2020.
- PAIM, Claudia Teixeira. Práticas coletivas de artistas na América Latina contemporânea. *In: XXVII Annual ILASSA Student Conference on Latin America*, 2007, Austin. Austin: University of Texas at Austin, Anais eletrônicos. Austin: XXVII Annual ILASSA Student Conference on Latin America, 2007. Disponível em: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/paim.pdf>. Acesso em: 02. fev. 2020.
- PORO. Manifesto por uma cidade lúdica e coletiva, por uma arte pública, crítica e poética. *In: Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, V. 20, N.1, 2012, p. 78-79. Disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/4-manifesto\\_poro.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/4-manifesto_poro.pdf). Acesso em: 02. fev. 2020.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. *In: SANTOS, Boaventura de Sousa.; MENESES, Maria Paula (orgs.). Epistemologias do sul*. Coimbra: Edições Almedina. S.A, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução: Mônica Costa Netto; Organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- REZENDE, Renato; SCOVINNO, Felipe (orgs.). **Coleção Circuitos: Coletivos**. 2010.
- SERRES, Michel. **O contrato natural**. Lisboa: Sociedade Astória Ltda, 1990.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. **Fobópole: o medo generalizado e a militarização da questão urbana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- TAMBORIL, Francisca A. B.; SILVA, Ricardo G. C. A cidade de Porto Velho e a questão fundiária. *In: AMARAL, José Januário de Oliveira; OLIVEIRA, Valéria; ALBUQUERQUE, Herbert Lins de. (orgs.). Território, Identidade na Amazônia e Outras Reflexões*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.
- TAMBORIL, Marllon. **Das margens**. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais). Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2017.
- TEIXEIRA, Marco Antônio; FONSECA, Dante Ribeiro. **História Regional: Rondônia**. Porto Velho, Rondoniana, 2001.
- VRECH, Rodrigo. **Dois Peças**. E-book. Amazon Serviços de Varejo do Brasil LTDA. 2017.
- ZUIN, Aparecida L. A. Porto Velho - RO: na beira, na linha, na fronteira. *In: NOLASCO, Edgar César; GUERRA, Vânia Maria Lescano (orgs.). O sol se põe na fronteira: discursus, gentes e terras*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.