

Jo A-mi
Kaciano Gadelha
ORGANIZADORES

Mapas de um mundo ausente

ensaios críticos em artes


Imprensa
Universitária
UFC


EDIÇÕES
UFC


COLEÇÃO
DE ESTUDOS DA
PÓS-GRADUAÇÃO

Mapas de um mundo ausente

Ensaio crítico em artes



Presidente da República

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Educação

Camilo Sobreira de Santana



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC

Reitor

Prof. Custódio Luís Silva de Almeida

Vice-Reitora

Prof^a Diana Cristina Silva de Azevedo

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

Prof. João Guilherme Nogueira Matias

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof^a Regina Celia Monteiro de Paula



IMPRENSA UNIVERSITÁRIA

Diretor

Joaquim Melo de Albuquerque

CONSELHO EDITORIAL DA UFC

Presidente

Prof. Paulo Elpídio de Menezes Neto

Conselheiros

Joaquim Melo de Albuquerque

José Edmar da Silva Ribeiro

Felipe Ferreira da Silva

Maria Pinheiro Pessoa de Andrade

Prof.^a Ana Fátima Carvalho Fernandes

Prof. Guilherme Diniz Irffi

Prof. Paulo Rogério Faustino Matos

Prof.^a Sueli Maria de Araújo Cavalcante

**Jo A-mi
Kaciano Gadelha**
(Organizadores)

Mapas de um mundo ausente

Ensaaios críticos em artes



Fortaleza
2023

Mapas de um mundo ausente: ensaios críticos em arte

Copyright © 2023 by Jo A-mi, Kaciano Gadelha (organizadores)

Todos os direitos reservados

PUBLICADO NO BRASIL / PUBLISHED IN BRAZIL

Imprensa Universitária – Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2932, Benfica, Fortaleza – Ceará, Brasil

Coordenação editorial

Ivanaldo Maciel de Lima

Revisão de texto

Leonora Vale

Normalização bibliográfica

Perpétua Socorro T. Guimarães

Programação visual

Sandro Vasconcellos / Victor Alencar

Diagramação e tratamento de imagens

Sandro Vasconcellos

Capa

Sandro Vasconcellos



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Imprensa Universitária – Universidade Federal do Ceará

Mapas de um mundo ausente [livro eletrônico] : ensaios críticos em artes / Organizador
Jo A-mi, Kaciano Gadelha. - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2023.
4.298 kb : il. PDF. (Coleção Pós-Graduação)

ISBN: 978-85-7485-416-8

I. Arte- Ensaios críticos. I. A-mi, Jo II. Gadelha, Kaciliano III. Título.

CDD: 700

Elaborada por Perpétua Socorro Tavares Guimarães - CRB 3 801-98

SUMÁRIO

PREFÁCIO	7
EPISTEMOLOGIAS NEGRAS: corpo, trauma e memória <i>Kaciano Gadelha</i>	12
ENTRE AUSÊNCIAS E PRESENCAS: o sentido que aparece no que não é mostrado <i>Janaina Martins Bento, Thiago Mota Torres</i>	27
DO PROGRAMA CURATORIAL À EXPOSIÇÃO-FÓRUM: ensaios descoloniais <i>Carolina Ruoso</i>	44
PRETOGRAFIAS, OU QUANDO SE CONSTRÓI PESQUISA COM UMA COMUNIDADE QUILOMBOLA <i>Lucas Araújo, Jo A-mi</i>	60
E.I.T.A: em busca do dia lisndo <i>Milena Szafir</i>	71
O RETRATO E A FABULAÇÃO HISTÓRICA: encenando alteridades com Claudia Andujar e Wilhelm Brasse <i>Leonardo Zingano Netto, Pablo Assumpção B. Costa</i>	96
DESCOLONIZAÇÃO DO INCONSCIENTE: experiências com o corpo, a imagem e a cidade <i>Adriano Moraes de Freitas Neto, Ana Paula Veras Camurça Vieira, Laryce Rhachel Martins Santos</i>	118
PRESENTE NA DESMEDIDA DO POSSÍVEL: tudo veem e tudo anotam <i>Gleydson Silva Moreira</i>	135

ESCORRER ATÉ O PORÃO DA CASA QUE JÁ NÃO É DO BARÃO

Salvia Braga, Deisimer Gorczewski 153

O PROCESSO COMO PARTILHA DO SENSÍVEL: design gráfico e visibilidades possíveis de uma estética política

Cláudia Teixeira Marinho, Camila Bezerra Furtado Barros, Bruno Ribeiro do Nascimento, Renata Pinheiro de Almeida, Milton Cassul Miranda, Merrell Freddy Ahlin Ayosso, Eveline de Fátima Correia Amado 170

ESCRITA-DESPACHO: como recolher os estilhaços?

Thiago Florêncio 193

PREFÁCIO

A publicação deste livro de ensaios críticos surgiu de provocações teórico-vivenciais do *IV Seminário Internacional das Artes - Mapas de um mundo ausente* (2018), realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, da UFC. A partir de intensos debates críticos em torno da descolonização do pensamento estético-político desde o Sul e do fazer em artes como tessitura de mundos e existências sensíveis e plurais, nos questionamos: como a arte tornou-se uma forma de re-imaginar mundos que foram devastados sobrepondo outros? Que territórios sensíveis de resistência, sobrevivência e criação foram gestados na diáspora de gentes que tiveram de traçar novos mapas para um mundo ainda ausente? Esses tensionamentos nos levaram a discutir sobre os fios sensíveis de apagamentos e esquecimentos e a pensar acerca de novas poéticas da criação e do pensamento em artes a partir de pesquisas, projetos culturais, curadorias, ações extensionistas, experiências de sala de aula, exposições no Brasil e no mundo. Não à toa, grupos historicamente desprivilegiados começam a adentrar os espaços de arte com seus processos criativos que fazem da arte a tessitura sensível, um mapa das fraturas e pluralidades do mundo que vivemos e se lançam na imaginação de um mundo ainda ausente.

Assim, nós (docentes e discentes do Mestrado em Artes, bem como palestrantes do referido Seminário), tomadas/os por essas provocações, decidimos produzir ensaios críticos (que contam com a participação de 23 autoras/es, em regime de autorias compartilhadas) com o intuito de fortalecer as redes interseccionais de pesquisas em artes, aprofundando a relação entre comunidade acadêmica e comunidade ex-

terna e ampliando os matizes estéticos e epistêmicos que orientam as produções no campo das Artes.

Dessa forma, o ensaio “Epistemologias Negras: Corpo, Trauma e Memória” traz-nos algumas provocações: corpos racializados como negros são sujeitos de suas narrativas? O que falar de “sujeito” implica? Traçando linhas para além das questões em torno do sujeito e da subjetividade, dos debates pós-estruturalista e pós-colonial, o autor nos conduz nas itinerâncias do corpo e da memória na composição de negras epistemologias para além da dicotomia sujeito-objeto. Essas e outras questões fulcrais para se pensar com epistemologias negras permeiam as reflexões trazidas por Kaciano Gadelha por meio de conceitos crítico-criativos como “cosmosensível” e “literacura”.

Por sua vez, no texto “Entre ausências e presenças: o sentido que aparece no que não é mostrado”, de Janaína Martins Bento e Thiago Mota Torres, encontramos o friccionar de bordas da dança que se escritura e da escritura que se dança com corpos em trânsito. Ausência e presença, aparecimento e desaparecimento põem-se como sinuosidades, neste texto, a problematizar as efemeridades permeáveis dos estados de dança entre instalaformance e cadernos de criação.

A investigação e o trabalho com metodologias de curadoria de exposições se fazem presentes no ensaio “Do Programa Curatorial à Exposição-Fórum: ensaios decoloniais” de Carolina Ruoso. Neste ensaio, a autora nos convida a lançar novos olhares aos espaços museológicos e suas inserções nos mundos das artes e do patrimônio cultural com base na sua experiência em gestão museológica no âmbito da elaboração de programas de curadoria para o Museu de Arte Sobrado Dr. José Lourenço, da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Nesse sentido, o trabalho de Carolina Ruoso nos abre a tarefa crítica de conceber o espaço museológico enquanto fórum, arena para o levantamento de questões por aqueles e aquelas que são cooperadores dos mundos da arte. Desse modo, a autora discorre sobre o trabalho com grupos até então subalternizados e invisibilizados ou sub-representados nos espaços de arte (indígenas, quilombolas, artistas do interior do estado) até culminar no relato de experiência da Exposição/Fórum: Arte Descolonial, ocorrida em 2017.

A descolonização do olhar e das metodologias de pesquisa em Artes são duas das proposições com que nos brindam Lucas Araújo e Jo A-mi no ensaio “Pretografias, ou quando se constrói pesquisa com uma Comunidade Quilombola”. Fazer pesquisa implica entrar em relação em territórios contra-hegemônicos, poéticos e políticos nos quais os autores vão aprendendo com as pretografias de uma comunidade quilombola no interior do Ceará. Nesse encontro, pretografar constitui um exercício de subversão, de desobediência epistêmica e poética. Os autores desmontam os olhares estereotipados em torno da raça e da representação acerca das comunidades quilombolas. Pretografias se tecem no caminhar, no ouvir, no ver em um exercício de pesquisa em arte decolonial com que nos brindam os autores com a corporeidade dos encontros transmutada em poesia e imagens.

Já “E.I.T.A.: em busca do dia lindo”, de Milena Szafir, produz-se numa poética de remix que perfura conceitos, linguagens artísticas, autorais. Arquitextura sinestésica, E.I.T.A (deslugar entre “Escritas Interativas à Transdisciplinaridade Artística” e “Vocabulo cearense que significa uma interjeição de satisfação ou surpresa”) é a pronúncia de um ensaio que nos provoca a pensar/sentir processos de criação em artes em meio às (pro)vocações decoloniais.

Perpetrado sob outro diapasão, o ensaio “O Retrato e a fabulação histórica: encenando alteridades com Claudia Andujar e Wilhelm Brasse”, de Leonardo Zingano Netto e Pablo Assumpção B. Costa, discute as premissas ético-críticas do uso das imagens a partir de duas fotografias distintas: o retrato de uma criança Yanomami, por Claudia Andujar; e o retrato da criança polonesa Czeslawa Kwoka, em Auschwitz, por Wilhelm Brasse. Corpos perfurados por regimes de visualidades coloniais, essas fotografias são acessadas, nesse texto, por meio de gestos discursivos decoloniais a pensarem tais imagens “como espelho e contra-espelho do mundo”.

Ao olhar a Fortaleza do tempo presente, a escrita produzida a partir de três experiências artísticas em vivências pela cidade de Fortaleza-CE sob o título “Descolonização do Inconsciente: experiências com o corpo, a imagem e a cidade”, de Adriano Moraes de Freitas Neto, Ana Paula Veras Camurça Vieira e Laryce Rhachel Martins

Santos, tensiona as capilaridades do sistema neoliberal, especialmente como “colonização do inconsciente”, a penetrar nas diversas formas cotidianas de existência no mundo.

Já o corpo e a memória em materialidade e performance podem ser vistos em “Presente na desmedida do possível: tudo veem e tudo anotam”, de Gleydson Silva Moreira. Neste ensaio, encontramos rastros de delicadezas, de viragens linguísticas, de vivências cotidianas sensíveis por meio de cupons fiscais. Papéis juntados pela vó Miriam, os cupons se tornam, neste ensaio, performance da assombração nas mãos do artista “de ações pequenas” que tenta constranger o esquadriçamento fiscal do governo (Kafka explica!) com cores da memória e traços de afetos.

No “Escorrer até o porão da casa que já não é do Barão”, Sálvia Braga e Deisimer Gorczewski realizam um apanhado crítico e artístico da Casa do Barão de Camocim, equipamento histórico localizado no centro de Fortaleza, construído no final do século XIX e atrelado a todo um imaginário da *belle époque* fortalezense. Seguindo o fio crítico que vai desde o entendimento do patrimônio histórico, sua problematização em torno de visibilidades e invisibilidades do arquivo, da colonialidade e da memória até o momento em que a edificação passa a funcionar como equipamento cultural, por exemplo, na ocasião das mais recentes edições do Salão de Abril, as autoras nos levam às leituras e camadas poéticas e de tensionamento das intervenções e trabalhos artísticos que ocorreram nesse espaço da cidade de Fortaleza.

Em “O processo como partilha do sensível: design gráfico e visibilidades possíveis de uma estética política”, uma colaboração de Cláudia Teixeira Marinho, Camila Bezerra Furtado Barros, Bruno Ribeiro do Nascimento, Renata Pinheiro de Almeida, Milton Cassul Miranda, Merrell Freddy Ahlin Ayosso e Eveline de Fátima Correia Amado, vemos o problematizar de um conjunto de pensamentos e questionamentos sobre as imagens midiáticas estereotipadas sobre a África - em diálogo com estudantes vindos do continente africano em mobilidade acadêmica, no projeto de construção da identidade visual para a IV Semana Cultural Africana, em parceria com o curso de Design da UFC. Um olhar decolonial é lançado sobre o Design, fazendo-se com-

preender o processo de construção da identidade visual como uma partilha do sensível, ao mesmo tempo que faz o Design operar na desconstrução das imagens hegemônicas impostas pela colonialidade e, assim, revelar novas esferas do ser e do sentir.

E, para finalizar este livro de ensaios, contamos com a “Escrita-despacho: como recolher os estilhaços?”, de Thiago Florêncio, que nos indaga acerca do que resta “depois que o sujeito se estilhaça e o mundo se despedaça”. O texto inicia com um relato do autor das manifestações contra as comemorações dos 500 anos do “descobrimento”. Thiago desempenha, no sentido performativo do termo, uma escrita-despacho que encruza nas tramas modernas da separabilidade racial e da colonialidade do saber e do poder as ambiguidades dos termos *despacho* e *feitiço* nas várias inscrições desses termos na trama do moderno capital racial do arquivo colonial brasileiro. Seu texto é um ato de saber praticado, encantado e incorporado com potência de descolonização da matéria, que foge e armadilha os binarismos excludentes, em uma poética da reconstrução de um outro-eu. separabilidade racial e da colonialidade do saber e do poder as ambiguidades dos termos *despacho* e *feitiço* nas várias inscrições desses termos na trama do moderno capital racial do arquivo colonial brasileiro. Seu texto é um ato de saber praticado, encantado e incorporado com potência de descolonização da matéria, que foge e armadilha os binarismos excludentes, em uma poética da reconstrução de um outro-eu.

Uma boa leitura a todes!

*Jo A-mi
Kaciano Gadelha*

EPISTEMOLOGIAS NEGRAS

Corpo, trauma e memória

*Kaciano Gadelha*¹

“Em nossos corpos, memória e água. Sei que dizer algum dá conta do acontecimento. Palavra alguma, seja ela falada, escrita, consagrada, repudiada, inventada, nada diz tudo. Por isso várias, muitas”

(EVARISTO, 2017, p. 102).

À Guisa de Introdução

Este artigo é fruto de reflexões elaboradas para duas ocasiões em que me pus a pensar a relação dos conhecimentos pretos com a questão da memória, nessa articulação complexa entre esquecimento, rememoração e produção de conhecimento. Além disso, nesse caminho, os encontros com a teoria tecem encruzilhadas de saberes e enlaçam chaves de entrada, saída, de travessia nos limiares do visível e do invisível. Quando me lanço a falar em epistemologias negras, saliento ainda

¹ Este livro de ensaios é, também, uma homenagem póstuma ao brilhante professor e afetivo colega de trabalho Kaciano Gadelha. Sociólogo, pesquisador e curador em arte contemporânea, Kaciano Gadelha foi Professor Adjunto de Sociologia na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), onde coordenou o Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas Neabi-FURG. Doutor em Sociologia pela Freie Universität Berlin (2014), foi bolsista de Pós-Doutorado PNPD/CAPES no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará no período 2015-2018.

uma intrincada articulação do conhecimento, da história, da economia e da política na modernidade, pois não temos como não nos defrontar com a invenção moderna da raça pelo racismo moderno-colonial, que está na base do desenvolvimento do capitalismo.

Falar de epistemologia significa abordar as bases da produção de conhecimento, suas condições de possibilidade e as categorias inventadas para dar conta desse processo que, antes de tudo, é um processo inscrito em uma narrativa da história e da cultura. Isto posto, eu não poderia deixar de questionar o nascimento das ciências humanas, em sua epistemologia da diferença quando *o outro racializado* foi tramado como objeto de especulação para as teorias evolucionistas da sociedade, da cultura e da psicologia.

Stuart Hall (2016) retoma as discussões em torno da representação, do sentido e da linguagem, já discutidas pelas correntes pós-estruturalistas em autores como Michel Foucault (2007) e Jacques Derrida (1989), naquilo que essas teorias apontavam para uma relação intrínseca entre as práticas de significação e as relações de poder. Para além de pensar a categoria *sujeito* como efeito das relações de poder, segundo o modelo de Foucault (1984), Hall (2016) estende a sua análise para as políticas racializadas da representação, apoiando-se principalmente no pensamento sobre a diferença racial em Frantz Fanon (2008) e nas teorias pós-coloniais, especialmente a crítica à representação presente em Edward Said (1990).

Para Hall (2016), a construção moderna da alteridade cultural se dá a partir de práticas de significação que fixam a *diferença cultural* a partir de um conjunto de práticas representacionais articuladas através da expansão colonial que promoveu o encontro da Europa com o *Outro*. Na análise de Hall (2016), que muito nos auxilia na construção de uma perspectiva crítica da epistemologia, o texto moderno inaugura a *alteridade* a partir da exclusão, com práticas de poder que significam a diferença cultural por meio de estereótipos fixadores do *outro*. Isso quer dizer que, a partir de um recorte pela fantasia ambígua que o encontro com a alteridade cultural projetava, havia o misto de medo e fascinação, violência e curiosidade “científica”, a qual era a realização de uma violência exercida na sua mais direta concretude, como o autor demonstra na sua análise do

caso Saartje Bartman, mulher hotentote, transformada em objeto de exibição em vida e após a sua morte, no começo do século XIX, na Europa:

Primeiro, observe a preocupação – poderíamos dizer a obsessão – com a *marcação da “diferença”*. Saartje Baartman tornou-se a personificação da “diferença”. Além do mais, a diferença foi “patologizada”, isto é, representada como uma forma patológica de “alteridade”. Simbolicamente, ela não se encaixava na norma etnocêntrica aplicada às mulheres europeias e, estando fora de um sistema classificatório ocidental sobre como são “as mulheres”, ela teve que ser construída como “Outro” (HALL, 2016, p. 203).

Nesse sentido, o autor fala de um *espetáculo do outro*: um conjunto de práticas de poder e de significação que materializa a diferença pelo recorte de um estranhamento fetichista (pois objetifica a subjetividade desse outro ou dessa outra) e racializante na produção de uma hierarquia entre as culturas. Nesse espetáculo, se combinam as violências raciais e epistêmicas do corpo colonizado como objeto de um espetáculo da violência sobre o qual toda uma especulação científica é projetada. Podemos, inclusive, dizer que, sem o espetáculo do outro, para usar uma expressão cunhada pelo autor na sua análise sobre o racismo e a diferença cultural, não haveria ciências humanas. Assim, o trabalho de Hall (2016) me permite circunscrever momentaneamente a emergência *do sujeito* racial na narrativa das ciências humanas como negação do paradigma da subjetividade, em uma contradição epistemológica daquilo que seria o diferencial dessas ciências. Isso é algo que pretendo ampliar na discussão, ao trazer outras leituras do projeto moderno de conhecimento.

Outras leituras do Projeto Moderno de Conhecimento

Nos debates mais contemporâneos, muito temos questionado sobre até que ponto *corpos racializados* são considerados sujeitos das narrativas criadas sobre suas vidas, no limiar entre objetificação e não subjetividade, no sentido de que o processo de racialização já é, em si, um processo de negação da subjetividade a um outro que resiste “caber” como objeto da ficção racial. Operar esse giro é desautorizar

o sujeito da supremacia racial como sujeito universal. A questão epistemológica refere-se também à especificidade *do sujeito do conhecimento*, que não pode mais ser escamoteada em uma suposta universalidade, que o escusa de marcar a si mesmo como sujeito de uma certa autoridade, a saber, a autoridade logocêntrica e etnocêntrica definidora de paradigmas e rupturas.

Gayatri Spivak (2014) já fazia essa crítica do intelectual que aparece transparente, *representando* a fala de um outro. A autora diferencia dois sentidos da palavra “representar” no texto de Karl Marx que apontam para duas palavras distintas em alemão, *vertreten* e *darstellen*. *Vetreteten* carrega o sentido de representar por procuração, no lugar de; enquanto *darstellen* traz o sentido mais teatral do verbo representar, naquilo mais próximo da encenação. Considero que essa seja uma discussão que tenhamos que retomar, principalmente quando o texto de Spivak (2014) parece ser apropriado para uma leitura que simplifica a contribuição da autora na problematização dos próprios limites das discussões em torno da representatividade. Confusões em torno do seu texto não são uma especificidade apenas das leituras brasileiras que tentaram resolver o impasse da fala subalterna em um “sim” ou “não” absolutos. Compreendo o texto de Spivak (2014) dentro de um debate importante sobre a produção coletiva da existência como elaboração de conhecimento que circula em mapas de acumulação, circulação e redistribuição de uma *geopolítica do conhecimento*, a qual toca, por consequência, o que trato neste artigo como epistemologias negras.

A crítica de Spivak (2014) ao pós-estruturalismo de Foucault e Deleuze se dirige a uma manutenção do sujeito do Ocidente, tornado como um sujeito transparente, na medida em que as condições de produção da sua subjetividade permanecem ignoradas do ponto de vista geopolítico, ocasionando um revezamento ingênuo da posição do intelectual para as posições subalternas, além da mera enunciação inócua dos privilégios, muitas vezes vista na autoproclamação da subjetividade hegemônica do cisheteropatriarcado branco, em uma retórica de culpa cristã colonial. Do mesmo modo, a geopolítica do conhecimento se estabelece por linhas de violência epistêmica, nas quais o sujeito colonial emerge como o Outro de Europa:

O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subje-tividade. É bem conhecido que Foucault localiza a violência epistêmica – uma completa revisão da episteme – na redefinição de sanidade no final do século 18 europeu. Mas, e se essa redefinição específica tiver sido apenas uma parte da narrativa da história na Europa, assim como nas colônias? (SPIVAK, 2014, p. 60 - 61).

Essa trama complexa das várias camadas de circulação e trocas assimétricas modula uma articulada geopolítica do conhecimento. As infraestruturas da colonialidade não se deixam transparecer ou decifrar tão facilmente, nos jogos das estratégias discursivas, já que esses jogos se montam justamente nas economias do visível e na expropriação material. Atravessando as coreografias do saber e do poder, a contribuição de Spivak (2014) nos leva a pensar que não temos como lidar com essa trama ignorando como essa violência epistêmica é estabelecida pelo imperialismo, através do qual a divisão internacional do trabalho ocupa uma centralidade que não se deixa ler de forma simplista ou reduzida a polaridades puras e antagônicas. Na sua pergunta sobre a fala subalterna, a autora examina uma intrincada formação histórica e econômica da produção global do conhecimento.

A “ciência colonial” se fundou em uma letra que sangra enquanto a história tem sido, durante muito tempo, documentada e oficialmente contada apenas pela pena do colonizador. Portanto, nos indagar sobre epistemologias negras significa também rompermos com o modelo fundamentado na colonialidade logocêntrica que sufoca as insurgências corporais e espirituais significantes de corpos não brancos, insurgências em mutação e transformação na criação de uma memória em que não há separabilidade entre o corpo, a palavra e o espírito. Sob esse aspecto, ressaltar entender as alianças epistêmicas e anticoloniais entre as matrizes negras e os saberes dos povos originários do Brasil, seus conceitos de materialidade e espiritualidade, de trabalho, cosmologia etc. Nos limites da representação, enlaçam-se à fundação do tempo em que a memória, a lembrança e o esquecimento coreo-*grafam* a topologia do inconsciente colonial:

As formas negras de mobilização da memória da colônia variam segundo as épocas, as questões e as situações. Quanto aos modos de representação da experiência colonial propriamente dita, vão desde a comemoração ativa até o esquecimento, passando pela nostalgia, pela ficção, pelo recalque, pela amnésia, pela reapropriação e por diversas formas de instrumentalização do passado nas lutas sociais em curso. A contrapelo das leituras instrumentalistas do passado, sustento, porém, que a memória, tal como a lembrança, a nostalgia ou o esquecimento, é constituída em primeira linha por um entrelaçado de imagens psíquicas (MBEMBE, 2018, p. 185).

Penso ser esse um debate fundamental para que possamos falar de epistemologias negras desde um momento crítico em que perguntas sobre quem pode falar (KILOMBA, 2019) e qual a importância da memória através da corporalidade, da ancestralidade e da oralidade, em um desmonte das modernas ontologias, se impõem cada vez mais relevantes (MARTINS, 2003; MOMBACA, 2019). A pergunta em torno do meu argumento seria: qual a condição de possibilidade de epistemologias negras? Desde aí, busco o diálogo com outros interlocutores naquilo que me parece um limite da imagem moderna do conhecimento, a qual tende a voltar a orbitar no quadro da imaginação racial (FERREIRA DA SILVA, 2016; MBEMBE, 2018).

O que estou dizendo com isso? Quando falo do limite da imagem moderna do conhecimento, refiro-me também à noção de arquivo, em um aspecto de duplo trabalho. O primeiro passo é retomar uma história do conhecimento como história do racismo epistêmico, ou seja, as histórias de conhecimentos, de autores e autoras que não nos foram transmitidas. O segundo diz de um modo de entender como estamos implicadas na profundidade daquilo em que não aparecemos, na gestação da sua opulência e riqueza, no brilho opaco do tempo e do trabalho des nossas ancestrais em meio à névoa cinzenta da modernidade. Por conseguinte, a empreitada segue em entender por aí, vestígios, pistas empoeiradas, visões e sentidos que nos comunicam em zigue-zague. Entender de onde viemos e com quem estamos. Da turbulência da superfície, vamos a um movimento mais calmo e a compasso de uma trama mais profunda, uma outra geologia em que as geopolíticas se costuram em remendos com muitas falhas. O segundo passo é uma relação com a memória no seu

sentir mais ficcional e corporal, daquilo que carregamos no tempo e que irrompe como uma erupção vulcânica vez ou outra. Entre esses dois movimentos, os quadros epistemológicos da ficção racial nos devolvem sempre os arquivos do racismo e da história da escravidão.

Há 60 anos, aparecia a primeira edição de *Rebeliões da Senzala: quilombos, insurreições e guerrilhas*, de Clovis Moura (1981 [1959]), um marco na historiografia brasileira sobre as resistências negras no período da escravidão. Um marco, pois, como seu autor afirma, a sua pesquisa romperia com uma deliberada tradição sociológica, antropológica e historiográfica que suavizava e romantizava, até então, um dos períodos mais violentos da nossa história. É impossível pensarmos a formação social brasileira sem problematizarmos a escravatura no cerne de sua consistência epistemológica e política de desumanização e coisificação daqueles e daquelas que foram forçosamente postos a trabalhar para a produção e acumulação da riqueza nacional. Para isso, ele necessitou desmontar o discurso vigente que punha as pessoas escravizadas como agentes passivos da nossa história, constituídas enquanto tal por vozes da autoridade científica preocupadas com o estabelecimento de uma ficção nacional dentro de um projeto moderno de *esclarecimento* pouco interessado em reconhecer, para além da sua erudição, a sua mais contraditória herança com essa violência fundacional.

A análise de Moura (1981 [1959]) tem uma forte influência do materialismo histórico e dialético, mas orbita um ponto crítico em que esse modelo de interpretação se torna insuficiente para elucidar as dinâmicas das lutas por libertação operadas por aquelas pessoas que fugiam e resistiam ao sistema escravista. As lutas por libertação analisadas por Moura (1981 [1959]) apontam para um impasse da ideia moderna de emancipação e trabalho livre dentro do sistema capitalista, considerado muito mais do que um elemento coadjuvante que desembocaria na incompleta abolição da escravatura que fracionaria ao elemento negro sua autonomia e cidadania. Tais lutas, em seu aspecto multiforme de resistência e insurreição, entram como paradigmáticas de uma história ainda a ser contada, de um espelho negro da modernidade em que o arquivo apenas tangencialmente conseguiu abarcar, quando insurreições, quilombos e guerrilhas apontavam para uma heterogênese social

que fraturava o roteiro colonial no sentido de uma descolonização radical. O incentivo das rivalidades tribais e o medo de que acontecesse no Brasil uma revolução semelhante à que ocorreu no Haiti, de que houvesse a tomada do Estado pela população negra escravizada, era uma das estratégias utilizadas pelos senhores de engenho para que a população escravizada não montasse uma política de aliança a partir da condição comum que os vários grupos humanos trazidos pelo tráfico transatlântico foram submetidos. Contudo, seu efeito contrário foi a proliferação de lutas por libertação para além ou aquém da gramática moderna da política fundada pela empresa colonial. Essa é a leitura de Moura (1981 [1959]), que lidava com questões epistemológicas da época que punham o sujeito escravizado como elemento passivo, mas também uma interpretação que faço hoje do que suas conclusões já nos deixavam perceber:

O dinamismo da sociedade brasileira, visto do ângulo do devir, teve a grande contribuição do quilombola, dos escravos que se marginalizavam do processo produtivo, e se incorporaram às forças negativas do sistema. Desta forma, o escravo fugido ou ativamente rebelde desempenhava um papel que lhe escapava completamente, mas que funcionava como fator de dinamização da sociedade (MOURA, 1981 [1959], p. 247).

Uma imanente e incessante resistência anticolonial faz parte da nossa formação social. Por isso, pensar em epistemologias negras significa entendermos que participamos de um processo de libertação, na construção de outra experiência histórica de partilha e comunidade. Nesse processo, temos que lidar com muitas fraturas e feridas abertas, zoneamentos, silenciamentos e fazer uma travessia, como nos lembra Achille Mbembe (2018), pelos vestígios, espectros e reminiscências, no limiar entre a posteridade e o aniquilamento, em uma outra escrita da história. Da mesma forma, como várias autores já nos demonstraram, não há análise crítica do capitalismo moderno sem considerar o racismo na sua gênese. A racialidade não é um anexo da teoria social moderna, mas está intrinsecamente relacionada com o nascimento das ciências humanas na sua relação com seus duplos não humanos, os outros racializados. Entre as palavras e as coisas, se escamoteia o enigma das raças.

Ao revisitar o arquivo da escravidão e as narrativas a partir dele, nos deparamos com um conjunto de forças que tensionam o limite desse arquivo dentro das categorias propostas pela “ciência colonial”. Essas forças aparecem na tradição cultural negra como, por exemplo, na música, uma música que evoca o arquivo e a memória corporal, todo um repertório que articula a sobrevivência da imaginação da liberdade. O que nos diz aquilo que escapa ao arquivo e se manifesta na performance cultural da negritude? Por exemplo, em “Sorriso Negro”, Dona Ivone Lara canta “Negro é a raiz da liberdade”. Isso me faz lembrar o trabalho de Fred Moten e Stephano Harney (2013). Há uma diferença no pensamento deles entre o proletário e a pessoa escravizada embarcada, no sentido de uma força que não se dá a conhecer totalmente pela gramática da emancipação moderna, da tomada de consciência e, portanto, da tomada de si como *sujeito próprio, indivíduo* no regime moderno da separabilidade.

Quando falo em regime moderno da separabilidade, remeto-me principalmente ao robusto trabalho da filósofa Denise Ferreira da Silva (2016) que, na sua analítica moderna dos fundamentos onto-epistemológicos das relações raciais, evidenciou como uma certa ideia da diferença, a partir da polarização assimétrica e mutuamente exclusiva de opostos, fundamenta uma perspectiva da alteridade cultural: a produção do Outro como perigoso, ameaçador a constituição do Eu. Segundo Ferreira da Silva (2016), esse modelo epistemológico do programa moderno organiza o Mundo tal como o conhecemos a partir de princípios de separabilidade, determinabilidade e sequencialidade.

Quando voltamos ao arquivo, a pessoa escravizada circulava forçosamente, ao mesmo tempo, como trabalho e mercadoria num domínio *infra* de vida social fora da lei. O movimento das coisas não é coerente por conta de uma dimensão anárquica *undercommon*. Para isso, a logística moderna produziu a negritude a partir de uma máquina de expropriação compulsória e em movimento. Sob esse aspecto, insisto em uma diferença entre *coisa* e *objeto* em um sentido psicanalítico em que a coisa escapa à sua representabilidade como objeto. Para isso, o racismo movimenta um esvaziamento ontológico e espiritual da pessoa feita seu objeto. Contudo, na sua vitalidade e fantasmagoria, essa vida

resiste a esse quadro, a dupla face de um trabalho que escapa ao ser. É nessa resistência que se funda a ficção racial para possibilitar esse transporte. Ora, o fundamento dessa ficção ocorre mediante a subtração de algo que, por seu excesso ou insuficiência, não é nem sujeito, nem *totalmente* objeto.

Na sua faceta contemporânea, em que a guerra ininterrupta e a produção de zoneamentos se intensificam, considero a ficção racial como máquina de acumulação pela *desposseção* material e espiritual. Ainda nesta obra, Moten e Harney (2013) recuperam a análise anti-imperialista dos filmes de Hollywood feita por Michael Parenti e nos lembram da imagem do forte colonial, da inversão do olhar que converte a imagem da invasão em uma fantasia de autodefesa. Nos filmes clássicos produzidos por Hollywood, analisados por Parenti, as fortificações coloniais aparecem ameaçadas por aquilo que está ao seu redor: *nativos* que vivem *a cerca* e podem atacar a qualquer momento, sendo que esse *cerca* é resultado da ocupação e tomada da terra pelos colonos. O cinema inverte a gramática dos papéis na violência do assentamento colonial, mostrando colonos fortificados que se defendem das gentes *nativas*. Essa inversão do não razoável em razoável funda uma política e uma crítica desde então cercadas. É dessa inversão que fala Aimé Césaire (1978, p. 13), quando afirma que “a Europa é indefensável”. O projeto moderno eurocêntrico de civilização efetuou, através do colonialismo, uma intrincada e complexa geopolítica na qual se tornaram corriqueiras as guerras e os genocídios em várias partes do globo; devastou-se a terra, o corpo e o espírito de muita gente.

No deserto do interior, pulsa, contudo, uma vida inconsciente e invisível. Ao se cercarem na terra estrangeira, os colonos fizeram de si *sujeitos próprios*, fundando uma metafísica da desposseção como sonho de civilização à medida que pilhavam, massacravam e acumulavam riquezas. O devir negro do mundo, nos termos de Mbembe (2018), pode se dar ao luxo de um racismo sem raças, mas ainda está longe de abster-se de suas práticas de zoneamento. Nesse sentido, a anticolonialidade está na sabedoria daquelas condenadas da terra que dizem “não possuímos a terra, nós somos a terra”. Esse segredo, mesmo enunciado, permanece opaco.

O processo de apagamento de narrativas e experiências que, de alguma maneira, transbordam ou desafiam uma certa coerência do arquivo colonial faz com que o roteiro da racialidade não se desligue de operadores de linearidade temporal e fixação ontológica. Por isso, duas categorias entram em jogo aqui: o ser e o tempo. Não obstante, penso ser preciso questionar o tempo em sua extensão cosmológica, na qual o corpo e a memória moldam outra pele, na *ex-tensão* do movimento dos corpos com as barreiras do mundo em que vivemos. Trabalhar com epistemologias negras, nesse sentido, demanda tanto revirmos o arquivo da colonialidade (GADELHA, 2018), quanto nos enfrentarmos com aquilo que arrebatou nossa memória mais corporal e psíquica, uma memória ancestral. Trata-se de um fluxo, um transbordar, uma vida póstuma das imagens que nos assombram, de um reencontro com a matéria fantasmática das relações sociais, tal nos lembra Avery Gordon (2008), em sua leitura de *Beloved* de Toni Morrison. Ao analisar o texto de Morrison, Gordon (2008) destaca essa aparição do fantasma na história moderna naquilo que é sua barbaridade não suplantada, a ferida aberta de sua constituição.

Memória, tempo, espectro

As epistemologias negras na literatura e na performance trazem o corpo como lugar da memória, como o que dá passagem a conexões com a alteridade cosmosensível. Isso aparece em vários trabalhos dentro da tradição afro-atlântica de pensamento. Não trago aqui nenhuma novidade; nesse sentido, apenas rememoro parte de um legado de suma importância para outra imaginação do futuro, um futuro moldado em um presente assombrado pelas reminiscências de um passado que se atualiza na colonialidade performada pelo poder. Leda Martins (2003), importante autora dos estudos sobre a performance negra no Brasil, destaca a força da *oralitura*, performance oral e corporal na tradição negra e dos povos originários do Brasil. Da sua vasta pesquisa sobre os Congados de Minas, a autora nos fala das epistemologias negras, em que o corpo, a memória e a linguagem se articulam. Para ela, “a cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas” (MARTINS, 2003, p. 69).

Tenho me interessado pela literatura, naquilo que ela nos interpela e nos faz reencontrar com os fios invisíveis da história. A literatura tem sido, para mim, um reencontro com uma memória ancestral, uma outra epistemologia negra, no sentido do conhecimento mais sensível sobre nós mesmos. Na literatura, percebo a força da memória que atravessa nossos corpos para além do entendimento, por exemplo, no texto de Conceição Evaristo (2017), um dos seus livros que muito me tocou nesses últimos meses e que, vez por outra, volto a ler. Dois movimentos me arrebatam, quando volto a esse livro: a força da memória e o trabalho de elaboração que o texto me demanda, no que chamaria de uma *literatura* das feridas coloniais. A escritora nos leva a uma imagem para além do texto, a um tempo outro, que persistiu em mudança na interrupção provocada pela colonização, um tempo para além do tempo moderno – um tempo ancestral. Tendo me debatido muito sobre aquilo que me é ainda possível como uma bicha preta dentro de uma academia em que precisamos reivindicar epistemologias negras, sobre aquilo que me chega de longe, sobre o que ainda me permite sonhar, sobre as imagens do invisível, sobre ter a força e a coragem para o que não podemos mais ignorar, sobre a revelação mais implicada e inevitável da minha pele preta com o tempo. Revirar o arquivo como possibilidade de elaborar a melancolia da raça, em atravessar o tempo na sua generosidade cósmica, em um reencontro com a terra e as suas gentes. Atravessar a ciência colonial na sua empreitada de docilização dos corpos e morte do espírito, bem como libertar o espírito do feitiço de culpa de uma certa epistemologia da má consciência e da não reciprocidade significam voltar a conversar com os fantasmas quando eles chegam e nos assaltam, como nos lembra Gordon (2008), mas também habitar um trabalho do tempo desde agora, do que nos transborda como sabedoria de uma memória outra.

Considerações finais

Neste breve ensaio, tentei me acercar do tema das epistemologias negras na crítica do que a palavra epistemologia significa, quando pensamos que a modernidade na qual são gestadas as ciências

humanas é a mesma que funda o racial. Abordar epistemologicamente a negritude diz respeito, dessa forma, ao exame crítico de categorias como *sujeito*, *conhecimento* e *outro/alteridade* no que essas categorias fazem insistir – uma logos supostamente universal. Da mesma forma, a diferença cultural e, com ela, uma antropologia tanto filológica quanto cultural derivam desses fundamentos modernos da racialidade. Procurei incorporar a isso uma reflexão não somente sobre a dimensão histórica do arquivo em que o elemento negro emerge problemáticamente entre objeto do conhecimento e domínio de uma incompleta subjetividade.

As epistemologias negras às quais procuro me filiar apontam os limites da perspectiva do arquivo e me levam aos campos da memória, da ancestralidade, das poéticas negras na performance cultural e na literatura. Com isso, abordo outra costura do tempo, crítica, poética e de travessia do modelo da colonialidade que estabelece o que chamo de uma *ciência colonial*. Tenho buscado, com isso, vestígios, imanências, rupturas com essa ciência em lugares que não são apenas os da reflexão acadêmica ou nas entrelinhas das rupturas com essa mesma colonialidade da linguagem e do pensamento. As contribuições que trago aqui para a nossa conversa trabalham nessa direção. As divisões entre clássico e contemporâneo se borram quando falamos de um tempo outro, tempo ancestral, tempo afro-atlântico, negro, um sentido mais cósmico de epistemologia e com ele também uma dimensão mais implicada da não separabilidade entre o corpo, a palavra e o espírito.

Referências

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá Costa Editora, 1978.

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Sobre diferença sem separabilidade. In: VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia (orgs.). *Incerteza viva: catálogo da 32ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 57 – 65. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/32bsp-catalogo-web-pt>. Acesso em: 28 nov. 2020.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GADELHA, Kaciano. OCUPROBARÃO: revirando o arquivo colonial e transtornando suas fantasias. *Vazantes*, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 198-203.

GORDON, Avery. *Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2008.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed PUC-Rio, 2016.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63 – 81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 28 nov. 2020.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1, 2018.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC, 2019.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. *The undercommons: Fugitive Planing and Black Study*. New York: Minor Compositions, 2013.

MOURA, Clovis. *Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições e guerrilhas*. São Paulo: Ciências Humanas, 1981.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: EdUFMG, 2014.

ENTRE AUSÊNCIAS E PRESENÇAS

O sentido que aparece no que não é mostrado

Janaína Martins Bento², Thiago Mota Torres³

A partir das obras “Com quantos traços se faz uma dança?” e “Escritas dançadas, notas sobre o instante”, exibidas na Exposição Mapas de um Mundo Ausente e com respectivas autorias de Janaína Bento e Thiago Mota, este texto se propõe traçar um diálogo entre escritas da dança e elaboração de corpo, colocando em debate o que é ausência e presença quando se trata de corpo em estado de dança. Mas, antes de esboçar alguma resposta para tais questões é preciso salientar que toda reflexão teórica que se organiza nessa escrita conjunta se dá com base na experiência de criação, apresentação e recepção das obras citadas, bem como no fazer artístico envolvido e desenvolvido nelas e a partir delas. É necessário também explicitar que cada artista apresentará sua obra ao leitor, no intuito que este se sinta à vontade em fazer parte desta conversa.

² Artista e pesquisadora da dança. Mestra em Artes e bacharela em Dança pela Universidade Federal do Ceará. Licenciada em História pela Universidade Estadual do Ceará. Trabalha com criação em dança a partir do imagético. Participa da plataforma de criação em dança 'Eu Só Trabalho Com Referência!'. E-mail: janainabento@gmail.com

³ Mestre em Artes e bacharel em Dança pela UFC. Trabalha como dramaturgista em processos de criação, é colaborador do grupo de estudo 'Dramaturgia: o que quer e o que pode o corpo?' ao lado de Thereza Rocha e Andrei Bessa. Participa da plataforma de criação em dança 'Eu Só Trabalho Com Referência!'. E-mail: thiagotorres021@gmail.com

Traçando dança

“Com quantos traços se faz uma dança?” é o nome da instalação que fez parte das exposições Fórum Arte Descolonial em 2017, no Sobrado Dr. José Lourenço, e Mapas de Um Mundo Ausente em 2018, no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará⁴, ambos museus da cidade de Fortaleza. Contudo, antes de discorrer acerca dos processos envolvidos na obra, a fim de tornar mais claro o contexto no qual ela estava inserida, convém falar, ainda que de forma breve⁵, da minha relação com o desenho e deste com a dança dentro do meu processo de criação.

Faço uso do desenho, em quaisquer de suas formas gráficas (linhas, traços, diagramas etc.), sempre que necessito ter uma visão mais ampla sobre algum assunto, pois ao colocar as questões na superfície do papel consigo ter mais clareza sobre como agir, quer sejam assuntos do cotidiano ou assuntos relacionados ao fazer-pensar em dança. Neste caso, o desenho além de atuar como método de criação, também é um recurso que me possibilita pensar estratégias para articular os movimentos que desenvolvo mentalmente⁶ com os movimentos já pesquisados, assim tornando mais fácil a elaboração de desdobramentos para o trabalho de dança que eu esteja desenvolvendo.

O conceito de desenho que venho empregando desde a pesquisa de mestrado, que foi de onde a ideia da instalação surgiu, é o utilizado por Lizárraga e Passos (DERDYK, 2007, p. 67) que o definem “[...] como uma tradução gráfica de estruturas que encandeiam um pensar, denunciando um modo de ver o mundo [...]”, visto que este é o entendimento que mais se assemelha ao meu processo de criação, no qual algumas estruturas gráficas (como silhuetas corpóreas, trajetos espaciais

⁴ Nas páginas seguintes passarei a me referir a este espaço pela sigla MAUC.

⁵ Para melhor compreender o uso do desenho no meu processo de criação, consultar a dissertação *DESENHAR A DANÇA | DANÇAR O DESENHO: traçando possíveis em composição coreográfica na dança contemporânea* disponível no endereço eletrônico: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/40878> Último acesso em: 07 Mar. 2021.

⁶ No meu processo criativo, os desenhos são imagens do pensamento. São ideias de movimentos que desejo experimentar. O registro no papel, em forma de desenho, dessas imagens de pensamento, acabou se tornando recurso de criação.

e palavras marcadas no papel) tendem a ser mais recorrentes originando esquemas de composição. Esquemas esses que, por serem um modo particular, possuem uma lógica específica no meu processo de criação em dança.

O desejo de investigar como outros corpos se relacionariam com meus desenhos foi o que motivou a pesquisa do mestrado em artes e a instalação foi parte desse processo investigativo para entender como esses corpos reverberariam imagens de movimentos, como cada um deles atualizaria a dança desenhada, como cada um leria o desenho, pois como bem disse a escritora Conceição Evaristo⁷, quando da sua participação na XIII Bienal do Livro do Ceará, em 2019, “Quem dá vida ao texto é o leitor.”

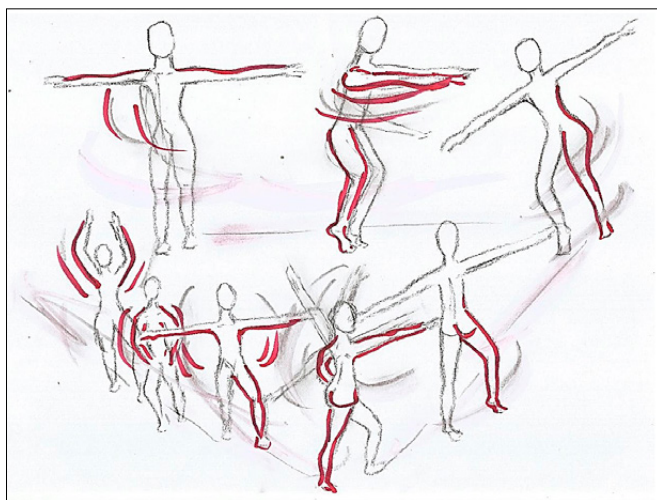
Venho chamando de leitura essa ação que se dá entre o que se vê, o que se percebe e o que o reverbera como movimento a partir do desenho. E nesse processo de leitura o objetivo não é reproduzir (no sentido de fazer exatamente) a forma corpórea que se apresenta no papel, mas ressignificar o desenho com o corpo, o corpo daquele que o lê. Ou como diz a pesquisadora Helena Katz (GREINER, 2010, p. 75) “Não confundir aquilo que se experimenta com a experiência de estar experimentando.” Assim, a fim de observar a leitura dos desenhos por outras pessoas, idealizei a instalação coreográfica.

A ideia para criação do que eu chamo de instalaformance – visto que a obra é um híbrido de dança, performance, instalação e desenho – ocorreu com a chamada curatorial de seleção para compor acervo temporário, durante o mês de setembro de 2017, do Museu Sobrado Dr. José Lourenço. O tema da exposição era a descolonização nas artes e como a pesquisa acadêmica em desenvolvimento tratava também de repensar o lugar do coreógrafo e refletir sobre o termo coreografia, no sentido de desassociá-lo da colonização do corpo, então achei interessante trabalhar (ou transformar) esses aspectos da pesquisa em obra. Assim surgiu “Com quantos traços se faz uma dança?”, escrito assim mesmo como uma pergunta, pois essa era uma das minhas questões.

⁷ Mesa Insubmissas Memórias, apresentada em 24 de agosto de 2019 no espaço Salão dentro da programação do XIII Bienal do Livro do Ceará.

A instalaformance foi estruturada de uma forma que o visitante do museu pudesse penetrá-la, sendo parte dela também. Os desenhos estavam dispostos pelo chão, criando caminhos, e também suspensos por meio de fios de náilon presos ao teto, de forma a criarem um espaço penetrável. Alguns desenhos tinham indicações que poderiam ser seguidas ou não pelo participante. Os desenhos eram um recorte do solo autoral *Essa Nêga*⁸ e minha atuação na instalaformance foi planejada para que eu performasse junto com os leitores. Em novembro de 2018, a instalaformance integrou o acervo da Exposição *Mapas do Mundo Ausente*⁹, no MAUC. Aqui, deixei toda a atuação em dança para os desenhos e seus leitores, por isso me retirei da performance.

Desenho 1 - Janaína Bento. *Dança-desenho*, 2018. Marcador sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Fonte: MAUC / UFC, Fortaleza.

⁸ Coreografia apresentada como trabalho de conclusão do Curso Técnico em Dança. Link para vídeo do trabalho *Essa Nêga*: <https://vimeo.com/260982560>. Último acesso em 07 mar. 2021.

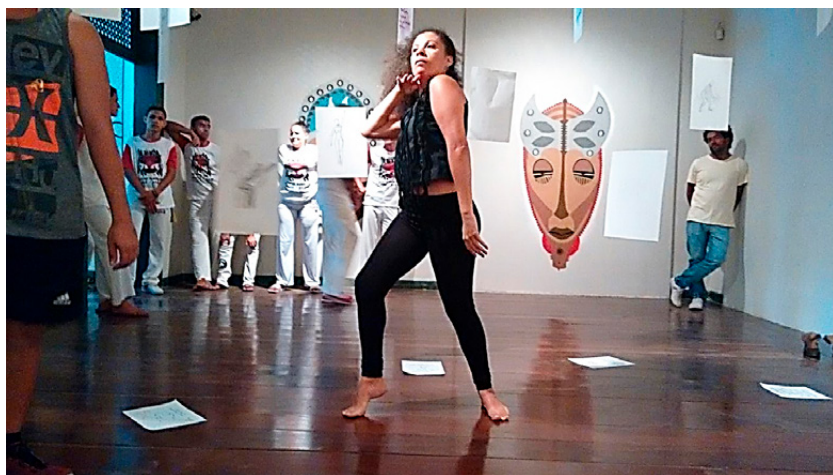
⁹ Exposição que compôs a programação do IV Seminário Internacional das Artes, organizado pelo programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Link disponível em: <http://www.dasartes.ufc.br/mapas-de-um-mundo-ausente/>. Último acesso em: 07 mar. 2021.

Figura 1 - Janaína Bento. *Com quantos traços se faz uma dança?*, 2017. Marcador e carvão sobre papel, 250 x 230 x 330 cm



Fonte: Museu Sobrado Dr. José Lourenço, Fortaleza.

Figura 2 - Janaína Bento *Com quantos traços se faz uma dança?*, 2017. Marcador e carvão sobre papel, 250 x 230 x 330 cm



Fonte: Museu Sobrado Dr. José Lourenço, Fortaleza.

Figura 3 - Janaína Bento *Com quantos traços se faz uma dança?*, 2017. Marcador e carvão sobre papel, 250 x 230 x 330 cm



Fonte: Museu Sobrado Dr. José Lourenço, Fortaleza.

Figura 4 - Janaína Bento. *Com quantos traços se faz uma dança?*, 2018. Marcador sobre papel, 250 x230 x330 cm



Fonte: MAUC, Fortaleza.

O desenho não (de) limitava estilo de dança ou qualidades de movimento, tempo e espacialidade, pois estes eram dados pelo leitor, era ele quem decidia como dançar aquele desenho. Concordo com a pesquisadora Mônica Ribeiro (2017, p. 166) quando ela diz que “As imagens-desenhos [...] podem ser compreendidas como atos de invenção do real que possibilitam novas apropriações”. Essa era a proposta da instalação: permitir que os visitantes se apropriassem dos desenhos, criando suas próprias narrativas a partir das suas leituras. E, assim, várias narrativas foram criadas em forma de dança.

Essas narrativas, essas fabulações em dança criadas a partir da leitura dos desenhos, talvez só tenham sido possíveis pela ausência de um corpo imperativo, em seu lugar, havia traços de movimentos, instantes de gestos que poderiam ser entendidos como corpos propositores. Corpos propositores que também se faziam presentes no espaço entre uma folha e outra, entre um desenho e outro. E nesse espaço entre um instante e outro, acontecia dança. Uma dança criada pelo leitor, não por mim. Era nessa ausência de traço proposta pelo desenho que corpos em estado de dança se apresentavam, apareciam. Era nessa ausência que se manifestava presença, uma presença que continuava mesmo após as leituras dos desenhos, pois os desenhos que propunham também eram rastros de dança.

Dançar para deixar rastros

Fortaleza, 14/11/20. Janaína e eu percorremos caminhos parecidos em relação à dança e ao pensamento coreográfico. Nossas metodologias de escritas sobre dança se transformam numa possível escrita com dança ou, até mesmo, escrita em dança. O que diferencia isso? Talvez o modo de operação. Levar em consideração o ‘com’ ou ‘em’ transforma a dança em acontecimento. Este, ainda que efêmero, tenciona por suas maneiras de ainda querer se fazer permanecer. Janaína com seus desenhos em cadernos transforma isso numa instalação coreográfica, onde o papel do(a) coreógrafo(a) é questionado. Os desenhos estão ali, mas, não há alguém que vá indicar o que fazer e a sequência a seguir, a pessoa se sente convidada a dançar e criar sua

própria coreografia transformando em outra coisa o que Janaína um dia pensou para ela.

No meu caso, a palavra faz parte da minha dança. Como um bom colecionador de cadernos de criação, escrevo sobre meus processos quase diariamente. Já fui mais assíduo, confesso. Hoje não estou escrevendo muito. Mas, a palavra é forte, a palavra é importante: a palavra escrita é a extensão de nosso corpo! Para trazermos Roland Barthes (2015) e seu pensamento sobre escritura. Este conceito do qual me aproximo aparece no livro *O prazer do texto* (2015), o autor faz uma série de proposições teóricas diferenciando a escrita da escritura. Assim, segundo Barthes (2015), tomemos a escritura como um modo possível de subverter as técnicas já tão cristalizadas da linguagem e que por séculos caracterizam e ditam os modos como se escreve ou os modos com os quais nos são destinados a escrever na sociedade. Barthes também nos provoca, já propondo como *escrevente* – não mais escritor – a pessoa que se coloca no texto tecendo palavras numa espécie de fruição no corpo do texto imbricando-o assim ao corpo de quem escreve.

[...] Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (BARTHES, 2015, p. 24).

Trazendo esse questionamento sobre as possibilidades da escrita e de como dar a ver os acontecimentos, Barthes (2015) ainda compara o corpo do texto ao corpo humano e seus prazeres. Ora, não podemos reduzir o texto a seu funcionamento gramatical, como o prazer do corpo também é irredutível às suas necessidades fisiológicas. Neste sentido, ousou até complementar seu pensamento: não podemos reduzir a dança às suas sequências de passos seguidas numa lógica linear dos acontecimentos.

Fortaleza, 21/11/20. Não reduzir a escritura à palavra, ampliar. Não reduzir a dança como acontecimento que apenas se dará no palco sob luzes e uma música na qual o corpo seguirá uma contagem: 5, 6, 7

e 8. Ampliar a noção de dança como pensamento contemporâneo em dança. Neste sentido, nada está dado de antemão e o corpo é a própria construção de sentido (não linear) do movimento. Dar oportunidade para considerar dança aquilo que, à primeira vista, não é tido como dança por não seguir certas condições: criar em dança contemporânea é criar as próprias condições para o movimento acontecer.

Neste sentido, há uma transformação ocorrida na criação do trabalho “Escritas dançadas: notas sobre o instante”: do caderno para a porta e da porta para a rua. Explico-me: Por encontros e transformações, o conceito de escritura foi ampliando seu sentido. Vinha escrevendo em meus cadernos de criação e, acerca disso, elaborando um pensamento cuja construção de sentido entre dança e escritura não estão hierarquizadas na criação.

Os professores Wellington Jr. e João Vilnei me provocaram a habitar a Sala 109¹⁰. Não queria dançar ou fazer apresentação alguma de dança, minha dança era “rebolar a raba” nos intervalos das aulas do mestrado com café e biscoito na sala 109. Mas, olhei para a porta branca (do lado de dentro da sala) e a escolhi pra fazer meu trabalho lá ou ela me escolheu, né? A cada aula ia escrevendo nela as coisas de maneira aleatória ou não e fazendo dela meu diário de bordo. Marina Carleial, artista da dança e hoje mestranda em artes, desenhou minha silhueta em pé na porta. Eu encostei-me à porta e Marina foi contornando meu corpo com um pincel azul. A partir de então, aquela porta era meu caderno de criação e também poderia se configurar um diário de dança ausente de corpo (corpo biologicamente vivo), mas, lá se configuraria um rastro, um vestígio do acontecimento. Lembro-me dos desenhos de silhueta de Janáina.

Depois de alguns meses escrevendo na porta da Sala 109, o caminho em novembro se contorceu. Agora era da porta da Sala 109 para a rua. E mais uma vez, ampliar a noção de escritura, ampliar a

¹⁰ Projeto do professor Dr. Wellington Jr. onde habitam concomitantemente vários trabalhos artísticos elaborados(as) por pessoas que frequentam/frequentaram a sala desde sua criação em agosto de 2017 e que nela exercem um exercício de compor artisticamente com e partir da sua própria vivência na sala. Para mais informações acessar: <https://www.instagram.com/salacentoenove/>. Último acesso em: 07 mar. 2021.

noção de dança e fazer com que essas duas ações convivam e componham experiências.

Avenida da Universidade, 16/11/18. Caminhar, deitar, marcar, escrever, dançar, sair. Expandir o corpo e a escrita no chão da cidade. Escrever em dança num chão que atua como também um possível companheiro de dança. Expandir o caderno de criação entre o que fica e o que vai da dança. Esta ação dançada foi apresentada na I exposição *Mapas de um mundo ausente* dentro do I Seminário Internacional *Das Artes e Seus Territórios Sensíveis* e contou com a colaboração de Deisimer Gorczewski, Jo A-mi e Wellington Jr.. O trabalho *Escritas dançadas, notas sobre o instante* se deu como um desdobramento da pesquisa no processo de mestrado. Compor outros pensamentos em articulação com os estudos contemporâneos da arte foi levando a pesquisa a conquistar outros possíveis caminhos, complexificando o que se vinha constituindo, poeticamente, como dança em parceria escrita.

Figura 5 - Thiago Torres, *Escritas dançadas: notas sobre o instante*, 2018. Performance.



Fonte: MAUC, Fortaleza.

Pelo movimento de inscrever no chão o corpo que dança, caminho lentamente dois quarteirões no sentido Centro de Humanidades I da UFC até o MAUC (Museu de Arte da UFC), local final da apresentação. Nesse movimento, a dança que ali se apresenta vai, aos poucos, desvanecendo e o que fica são apenas vestígios do acontecimento. Retorno ao ponto de partida já exausto pelo tempo de execução da obra. Chegando ao local, começo outra ação: para cada desenho no chão eu vou fazendo uma espécie de diário de bordo – palavra por palavra – daquilo que me está me acontecendo, montando um texto naquele momento nas marcas de uma dança já acontecida. Em notas autoadesivas amarelas ou lembretes, escrevo e, ao escrever, vou tentando não esquecer o que já havia colocado na nota anterior. Início um jogo interno de composição textual no próprio diário da dança apresentada. Mas, a memória falha e é aí, talvez, que se ausentifica também a relação corpo-dança-palavra-mundo. Uma tentativa de não esquecimento ao mesmo tempo em que o próprio esquecer se faz presente no corpo: a palavra vai ficando cada vez mais confusa, as frases um pouco sem nexos, a escrita se imbrica no corpo e, pela falha da memória, criam-se rastros de dança.

Fortaleza, 30/08/19. Expandir, assim, como concebemos dança e palavra num processo escrito, convoca de você outro olhar diante desta suposição. O que ficou, por exemplo, nas calçadas do Benfica, são rastros do próprio acontecimento. Aqui, faço também uma importante ponte que nos conecta aos cadernos de criação. As escrituras nas folhas de papel são rastros que fabulam possíveis sentidos de um corpo sempre em estado de desaparecimento. O que fica são as palavras que, ao serem revisitadas, atualizam-se no processo de criação, deixando vestígios acerca daquilo que o processo desejou ser. Sobre o conceito de rastro o pesquisador em dança André Lepecki, trata em seu texto de um estudo muito aprofundado acerca do tema e sua relação com a dança em confluência pelo teórico e historiador Mark Franco e conjuntamente com a noção de “rastro”¹¹ em Derrida:

¹¹ É necessário informar a você leitor(a) que não me atei neste artigo na profundidade dos estudos que André Lepecki faz acerca do pensamento de rastro em Derrida e seu diálogo com a dança. É importante trazê-lo aqui como uma possível problematização

Para Derrida, a fim de criticar plenamente a metafísica, para escapar à sua economia e seu discurso circulando sempre em torno da presença, deve-se mais um passo. Esse passo é o do desaparecimento, do (auto) apagamento, o que quer dizer, o passo do rastro (LEPECKI, 2017, p. 45).

Ainda segundo este pensamento, “O rastro é o apagamento do indivíduo em si [self-hood], da própria presença, e é constituído pela própria ameaça e angústia de sua desapareção irremediável, da desapareção da sua desapareção” (DERRIDA *apud* LEPECKI, 2017, p. 45). Estes estudos, por exemplo, estão em confluência com os campos da dança e da performance, como explicita o autor em seu texto: “Os escritos de Rivière, Franco e Phelan sobre o corpo que performa, dança, geram algo diferente do descontentamento ou do desejo de documentar porque reconhecem, sem lamento, o rastreamento efêmero do dançar” (LEPECKI, 2017, p. 46).

Por último, acho importante ressaltar ainda acerca desse pensamento que

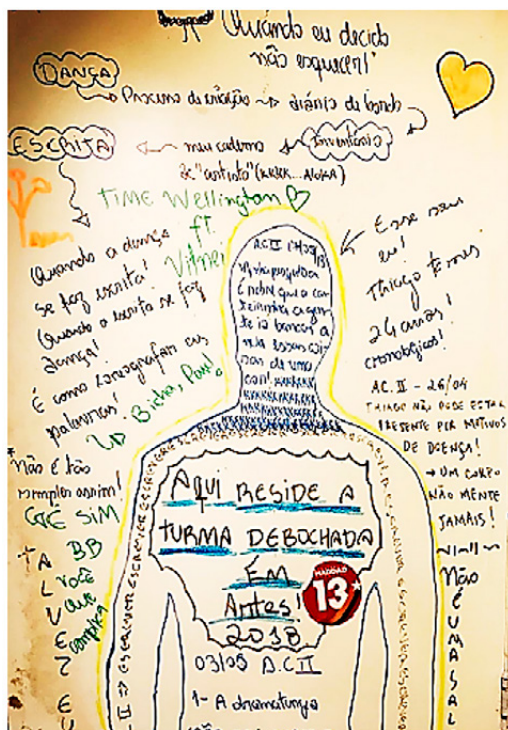
A noção de Derrida de escritura como diferença oferece aos estudos de dança um conjunto de “signos” tão esquivos quanto aqueles passos de dança aos quais eles se referem. Ambas escritura e dança mergulham na efemeridade. Com Derrida, a dança finalmente encontra uma forma de escritura que está em harmonia com o atual status ontológico da dança. [...] O retorno à simetria deriva do reconhecimento que ambos, escrever e dançar, estão envolvidos no mesmo movimento do rastro: aquele que estará sempre já passado no momento de sua aparição (LEPECKI, 2017, p. 47).

Fortaleza, 21/11/2020. As silhuetas desenhadas com giz no chão do Benfica, as notas autoadesivas pregadas nas calçadas criando um texto em movimento, são vestígios de uma dança que tenciona o seu lugar de aparição. O acontecimento permanece até seu último vestígio. Hoje, já não há mais essas marcas, os papéis nas calçadas do Benfica e nem mesmo dentro do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. As escriturações desapareceram, assim como a dança que

existente à pesquisa enquanto formação de pensamento acerca do rastro e do corpo no trabalho apresentado na exposição.

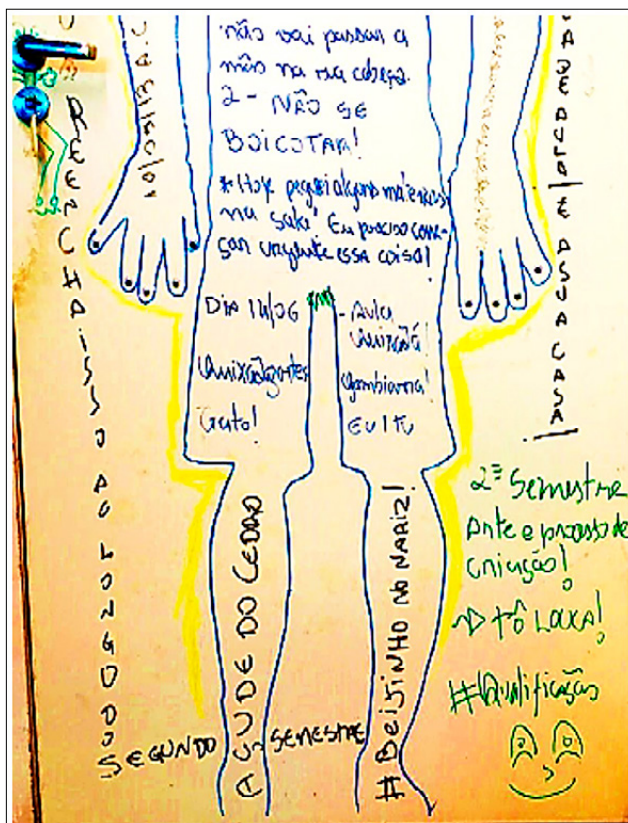
também se foi. Penso em como isso conflita com propósito dos séculos passados onde os mestres de dança desejavam escrever a dança para fazer durar, em nunca ser esquecida e o desejo da reprodução tal qual como estava descrito na folha de papel. Neste caso, a performance em dança tentou lidar com esse lugar de deixar rastros por onde passava, uma silhueta que dança e desaparece no tempo-espaço da cidade. Bem como os passantes no trabalho que me ajudaram a contornar o corpo e que agora apenas resta na memória do acontecimento.

Figura 6 - Thiago Torres, *Diário de Porta*, 2019. Marcador e colagem sobre madeira. Sala 109



Fonte: Instituto de Cultura e Arte, Fortaleza.

Figura 7 - Torres, *Diário de Porta*, 2019. Marcador e colagem sobre madeira. Sala 109



Fonte: Instituto de Cultura e Arte, Fortaleza.

Um rastro sutil de uma dança em desaparecimento: Caro (a) leitor(a), chego aos últimos parágrafos. Neste final, acompanhando o pensamento criado acerca da escritura como rastro em dança, percebi em mim o também movimento sutil de uma dança que escolhe desaparecer para aparecer em seu outro sentido. Assim, começo a considerar a questão do desaparecimento do corpo como possível rastro de dança.

Deste modo, quando chego à questão do desaparecimento lembro e posso supor o quão interessante seja o encontro desta ação como possível tencionadora da própria escrituração que a dança carrega há tantos

séculos. Penso: com que materialidades trabalhamos nesta dança cumplice, talvez, da performance? Como opera no campo dos regimes de visibilidades para podermos falar em seu acontecimento de arte? Como falar de desaparecimento do corpo sem desconsiderar seu viés político em que este é tão caro à história da América Latina e do Brasil especificamente? Quem são os(as) artistas que perpassam pela dança e vão operar seus trabalhos nessa tensão entre rastro-dança-desaparecimento? Lembro-me de artistas como Tieta Macau (MA/CE), Ana Carla e Inelia Brito (CE), Eleonora Fabião (RJ), Cláudia Muller (RJ)...

E o que fica?

Até aqui tratamos, com base nas experiências e pesquisas individuais, da relação do texto, sendo palavra e/ou desenho, com criação em dança e como isso reverbera no corpo, ou como isso opera um entendimento de relação entre corpo e dança. Um fala do aparecimento de corpo, outro do desaparecimento. Parece até que estamos tratando de coisas opostas, mas não, estamos falando da mesma coisa: do corpo que dança. Um corpo que aparece e desaparece. Um corpo que surge, dança e depois se vai, mas que ainda deixa sua presença como que pairando no ar, um rastro de dança.

Em ambas as obras, cada um propôs uma dança que, de certa forma, se tornava mais evidente quando o autor do trabalho não estava mais lá enquanto indivíduo. Poderia ser uma ausência de corpo, mas havia um corpo, se inferirmos que as obras são extensões de seus criadores. De fato, se pensarmos que obras apresentadas não operaram sozinhas, visto que as pessoas que as experimentaram são igualmente constituintes dessas obras, podemos concluir que havia vários corpos e para cada corpo uma dança possível. Uma dança que fricciona e ficciona mundo(s). Essas ficções são também construções de um real, ficções de si e de um mundo ausente, um mundo que não está, mas que se deseja.

Referências

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 6.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- BENTO, Janáina Martins. *Desenhar a dança | dançar o desenho: traçando possíveis em composição coreográfica na dança contemporânea*. 2019. 130f. - Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Fortaleza (CE), 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/40878> . Último acesso em: 07 mar. 2021.
- DERRIDA, Jacques. A palavra soprada. In: *A escritura e a diferença*. 2.ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- EVARISTO, Conceição. Insubmissas Memórias. In: BIENAL DO LIVRO DO CEARÁ, 13., 2019, Fortaleza. Mesa.
- GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Org.). *Leituras do corpo*. 2.ed. São Paulo, SP: Annablume, 2010. 180 p.
- LEPECKI, A. Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 41-60, jan. 2013.
- LEPECKI, A Inscrever a dança. Tradução comentada de Sérgio Pereira de Andrade e Lídia Costa Lorangeira. *Revista Vazantes*, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 37-59, 2017.
- LIZÁRRAGA, Antonio e PASSOS, Maria José S. P. Havia uma linha esperando por mim: conversas com Lizárraga. In: DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: SENAC, 2007. p. 65-79
- RIBEIRO, Mônica Medeiros. O Desenho do Movimento no Processo de Criação *Rev. Cena*, Porto Alegre, n. 22, p. 166-176, jul./out. 2017 Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/72671/42510> . Acesso em: 07 mar. 2021.

TORRES, Thiago. *Um tramar de si: a escrita nos cadernos de criação como rastro para um dramaturgismo em dança*. 2020. 126 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

DO PROGRAMA CURATORIAL À EXPOSIÇÃO-FÓRUM Ensaio descoloniais

Carolina Ruoso¹²

Introdução: um começo de conversa

No ano de 2016, assumi a curadoria do Museu de Arte Sobrado Dr. José Lourenço, da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará com a missão de elaborar um programa curatorial que pudesse atender as demandas presentes no Plano Estadual de Cultura 2016 – 2020. Para pensar um programa curatorial era necessário considerar: 1) A história do Sobrado Dr. José Lourenço; 2) A missão da instituição; 3) Algumas metodologias de curadoria de exposições; 4) A organização de coleções de arte contemporânea; 4) Os diferentes públicos e 5) O papel da instituição na formação dos membros cooperadores dos mundos da arte e dos artistas.

O texto que aqui apresento precisa ser lido como um ensaio a respeito de uma experiência no âmbito da gestão museológica, um relato sobre o processo de construção de um programa curatorial e o lugar da exposição-fórum nesse contexto. Iniciei as atividades relativas ao

¹² Doutorado em História da Arte (UFMG). E-mail: carolinaruoso@eba.ufmg.br

trabalho de curadoria do Sobrado Dr. José Lourenço na primeira gestão do Secretário de Cultura do Estado do Ceará, Fabiano dos Santos Piúba e, durante a direção de Natália Maranhão, no ano de 2016. Embora meu caminho percorrido na Secult-CE, até aquele momento, estivesse mais bem relacionado ao campo do Patrimônio Cultural, eu desejava me aproximar cada vez mais dos estudos sobre curadoria de exposições, interesse que desdobrou da pesquisa de doutorado sobre o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (RUOSO, 2016).

A pesquisa de doutorado a respeito da trajetória do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará tratou da história de um modelo de formação de museu público de perspectiva colaborativa e me trouxe questionamentos a respeito das teorias e metodologias de curadorias de exposições. Atualmente, como professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, desenvolvo junto ao Grupo de Pesquisa Estopim e ao Laboratório de Curadoria de Exposição Bisi Silva uma pesquisa a respeito das teorias e metodologias de curadoria de exposição. Nesta pesquisa multidisciplinar, procuramos aproximar problemas da Museologia e da História da Arte, ao analisarmos tipos de curadoria assim como metodologias participativas: coletivas, compartilhadas, colaborativas, entre outras.

Atualmente, o Laboratório de Curadoria de Exposições Bisi Silva, programa de extensão da EBA/UFMG integra a Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposição junto com o Núcleo de Pesquisa do Mamam/Recife, o Laboratório de Arte/Educação da UNILAB/CE, o Caderno Vida&Arte do Jornal O Povo e o Laboratório de Práticas Experimentais em Arte e Educação Museal do MAUC/UFC, a sua coordenação é formada por Carolina Ruoso, Cinthia Medeiros, Janaína Barros, Joana D’Arc de Sousa Lima, Luciara Ribeiro, Marcelina Almeida, Rita Lages Rodrigues e Saulo Moreno Rocha. A escrita deste ensaio se insere no contexto dessas ações.

Então, como se faz um programa curatorial? E qual o papel da Exposição/Fórum no programa curatorial pensado para o Museu de Arte Sobrado Dr. José Lourenço? Primeiramente, precisávamos compreender a função de um programa curatorial na gestão museológica, para tanto, estudamos a matriz de gestão e a cadeia operatória do patri-

mônio cultural, trabalhamos, portanto, de acordo com os ensinamentos da professora e pesquisadora Maria Manuelina Duarte Cândido (2013). Outra questão importante era entender os modos de organização das coleções nos museus de arte na contemporaneidade (LÉVÉSQUE, 2006) e a musealização da arte contemporânea a partir do tripé história da arte, públicos e artistas (NASCIMENTO, 2013). Depois de estudar todas as referências mencionadas trabalhamos na montagem de uma metodologia para a Exposição/Fórum que foi elaborada e executada.

História do Sobrado Dr. José Lourenço e Casa Raimundo Cela: as instituições culturais e alguns aspectos imprecisos de suas trajetórias

Não me refiro, inicialmente, ao edifício situado na rua Major Facundo, no centro da cidade de Fortaleza, vou tratar da trajetória institucional do Sobrado Dr. José Lourenço nos mundos da arte. O papel da gestora e galerista Dodora Guimarães, o seu percurso dentro da Secult-CE é um indício estrutural para que se possa explicar a relação que foi identificada entre o Sobrado e a Casa Raimundo Cela. Dodora Guimarães foi coordenadora de um Departamento da Secult-CE responsável pela Casa Raimundo Cela, antes dirigida pela artista Heloísa Juaçaba. Dodora atuou na criação do Sobrado Dr. José Lourenço, participou da elaboração das primeiras imaginações museais que marcam o seu planejamento e foi a curadora principal. Essa herança também foi notada pela presença de um arquivo da Casa Raimundo Cela na documentação do Sobrado Dr. José Lourenço.

Reconhecer uma trajetória institucional não significa manter uma linha de atuação semelhante ou igual ao que era. É importante, nesse momento, saber valorizar um percurso e compreender a sua historicidade. Identificar, portanto, que um fazer como o da Casa Raimundo Cela, amparado pela experiência das casas de cultura, programa de política cultural de referência do Ministro de Assuntos Culturais da França, André Malraux nos anos de 1959 a 1969, estruturou uma relação entre o local e o nacional. Esse programa estratégico visava a descentralização das ações culturais no território francês.

Entretanto, as metas estavam voltadas para a democratização do acesso à produção artística que já estava consolidada e legitimada pelo campo. Havia uma proposta articulada de formação de novos públicos a partir de um lugar de autoridade, um posto hegemônico do saber, especialmente da História da Arte.

Segundo Anderson Sousa (SILVA, 2020) a Casa Raimundo Cela foi um lugar de encontros que possibilitou a constituição de uma rede de sociabilidades de artistas e trabalhadores da cultura que marcou a atuação de uma geração que atuou nos mundos das artes na segunda metade do século XX em âmbito local e nacional. A Casa Raimundo Cela também ficou reconhecida como lugar que acolhia os artistas, pela sua experiência de associar a formação de artistas em processos coletivos de ateliês e a organização de exposições em suas galerias. Assim, como é preciso destacar que a instituição se tornou uma referência para os artistas que chegavam do interior do Estado do Ceará. Essa dimensão de articulação entre o local e o nacional rompia com a proposta original das Casas de Cultura na França, reinventando a sua missão institucional no fazer das políticas públicas de cultura no Ceará.

Deste modo, consideramos que o Sobrado Dr. José Lourenço nos seus primeiros 10 anos de instalação, atuou com apresentações de artistas que vinham do interior do Estado do Ceará, de Fortaleza e de outros Estados do Brasil, dando continuidade, de certa maneira, aos recortes curatoriais geopolíticos da antiga Casa Raimundo Cela. Então, para elaboração de um Programa Curatorial entendemos que era fundamental considerar esse mesmo recorte geopolítico. Para atender o perfil de formação de ateliês associados às galerias de exposição, propusemos os chamados ateliês de artistas, convidamos coletivos de artistas para residirem na instituição e compartilharem seus processos de criação com o público e com outros artistas. Cito trecho do Edital de Programação do Museu de Arte Sobrado Dr. José Lourenço do ano de 2016, descrevendo a proposta de ateliê de artistas:

Ateliê de Artistas - De acordo com a noção expandida de ateliê que atualmente tem sido apresentada aos mundos das artes, o ateliê de artista pode circular por diferentes espaços e, também, ocupar os museus. Através da prática do ateliê os artistas elaboram processos criativos es-

pecíficos, atuando de maneira mais protagonista na construção do seu projeto para o museu ou exposição. Cada ateliê é único e elaborado a partir da relação construída entre o artista e a instituição museológica, de acordo com o perfil curatorial deste museu de arte, os ateliês terão uma aproximação com a ideia de laboratório experimental em artes visuais. A presença de ateliês de artista nos museus é fundamental para contribuir com a construção de métodos para a preservação de obras de arte, através do registro do processo criativo dos artistas.

História do Sobrado Dr. José Lourenço: desvios entre histórias da arte?

Desvios para uma história da arte é o título de uma palestra do Paulo Herkenhoff, eu a assisti em 2009, na Fundação Joaquim Nabuco, na ocasião do seminário: “Uma história da arte em Pernambuco?” Há uma grande procura pelos registros escritos dessa palestra no país, parece que o referido curador a ministrou em outras cidades, quase ninguém esqueceu, muita gente quer ler, mas ninguém dentre os interessados a encontra. Queria muito que um dia Paulo Herkenhoff a publicasse pois trata-se de uma importante referência reflexiva que nem sempre sabemos como citar. O evento organizado por Natália Barros e Cristiana Tejo nos convocam a pensar a respeito das dissonâncias existentes na geopolítica das artes e nas dificuldades de circulação de pesquisas contemporâneas desenvolvidas no norte e nordeste do Brasil. Sem a difusão das pesquisas, das curadorias elaboradas fora do eixo Rio-São Paulo, não há como reconfigurar as relações complexas e reducionistas provocadas pelo binômio centro/periferias das artes.

Quero explicitar que é desse lugar de desvio, desviante, que pensamos um programa curatorial para o Sobrado Dr. José Lourenço, quantas vezes, na instituição, conversamos a respeito da trajetória desse nosso patrimônio histórico? Casa e consultório médico, um lugar de vida ativa, entre e sai de pessoas. Fábrica de sombrinhas. Bordel. Segundo Gilmar de Carvalho, pesquisador da história da edificação, foram as prostitutas, as mulheres que habitaram, ocuparam e conviveram no edifício durante longa data, que construíram uma rotina de preservação e manutenção do bem cultural. Se não fosse pela presença delas, a edifi-

cação teria perdido a sua estrutura de Sobrado. Um dos poucos que sobreviveram à ocupação do centro de Fortaleza pelas lojas comerciais.

O prédio, a edificação, é o primeiro bem cultural pelo qual a instituição cultural é responsável. Assim, deve pensar a sua patrimonialização: processo de identificação, valorização, documentação, conservação e restauração, exposição e ações educativas. Um programa curatorial precisava considerar esse conjunto de responsabilidades museológicas, um museu de arte deve se responsabilizar pelo seu entorno: relação do edifício com o meio. É nessa relação que se faz presente a imaginação do Sobrado Dr. José Lourenço como um Museu de Arte, que é responsável pela salvaguarda de um bem edificado e das dimensões simbólicas da sua história. Precisa ser considerado um Museu de Arte para articular algumas das suas exposições, no seu Programa Curatorial, a história das pessoas, trabalhadores e trabalhadoras, homens e mulheres, que ao longo do tempo ocuparam e inventaram formas de viver entre as paredes decoradas da instituição que agora transforma as heranças daqueles cotidianos em bem cultural, de todos, por todos e para todos.

Entender-se como Museu de Arte a partir da relação com as memórias da Casa Raimundo Cela e com a trajetória e história de vida das pessoas que ocuparam a edificação é construir uma perspectiva desviante para a história da arte, desde a ilustração que se manteve no prédio da época do Bordel, se inventariada, poderia ser também entendida como uma peça artística do acervo do Museu de Arte Sobrado José Lourenço. Ao assumir, diante do Estado do Ceará, a responsabilidade de ser uma instituição provocadora de aberturas para as perspectivas desviantes entre Histórias das Artes. Como se faz uma coleção desviante? Como é possível colecionar entre possibilidades inovadoras? Como trabalhar com tempo da espera? Como ser um Museu de Arte que se antecipa nos mundos da arte e sugere novos caminhos colecionáveis, novos temas para a História da Arte? Como lidar com a responsabilidade de colecionar artistas que tensionam as convenções dos mundos da arte, que desenvolvem processos ainda não negociados ou que não foram estabelecidos? Como inventar uma coleção de risco? Uma referência foi o New Museum de Nova York que coleciona obras de artistas por apenas 20 anos (LÉVÈSQUE, 2006) e, depois essas obras podem

ser incluídas ou não em coleções permanentes de museus de arte. Um desafio para pensar em uma concepção mais contemporânea de museu.

Programa curatorial: algumas exposições

Antes de começar a nossa apresentação de algumas exposições que compuseram o Programa Curatorial, transcrevemos um trecho do Edital de Programação do Museu de Arte Sobrado Dr. José Lourenço do ano de 2016:

SOBRE O MUSEU DE ARTE SOBRADO DR. JOSÉ LOURENÇO
Construído na segunda metade do século XIX, o sobrado da Rua da Palma – hoje Rua Major Facundo – é testemunha de uma época. Considerada primeira edificação de três andares construída no Ceará, para cumprir as funções de residência e consultório do médico sanitariano Dr. José Lourenço de Castro Silva (1808-1874). Nascido em Aracati no ano de 1808, José Lourenço de Castro e Silva, com apenas 20 anos de idade, transfere-se para o Rio de Janeiro com o intuito de estudar na Escola de Medicina. Voltando a Fortaleza em 1838, então formado, o Dr. José Lourenço, ocupa o cargo de médico da pobreza, destacando-se no combate às epidemias de febre amarela e cólera que assolavam a capital cearense na segunda metade do século XIX. Ingressa na política ainda em 1838, como deputado do Partido Liberal. Entre os anos de 1845 e 1854 constrói o Sobrado e em 1874, aos 66 anos, morre deixando a mulher, Maria Amália de Brito e nove filhos. O espaço abrigou posteriormente oficina de marcenaria, repartição pública e bordel. Tombado pela Secretaria da Cultura do Ceará, foi restaurado em 2006 pelo Governo do Estado. Inaugurado em 31 de julho de 2007, o Sobrado Dr. José Lourenço abriu as portas ao público como um novo centro aglutinador das artes visuais do Ceará, garantindo o acesso gratuito a uma programação firmada no fomento à criação, fruição, experimentação artística, inclusão social e direito ao exercício da cidadania.

Perfil Curatorial do Museu de Arte Sobrado Dr. José Lourenço: com dez anos de atuação o Museu de Arte Sobrado Dr. José Lourenço construiu um processo curatorial afirmando seu papel nos mundos das artes local, tendo desenvolvido um reconhecido trabalho junto aos artistas residentes no interior do Estado do Ceará. Neste sentido, ao comemorar 10 anos em 2017, este Museu de Arte se apresenta como uma instituição que fomentará os processos criativos, estimulando a presença de jovens artistas. Trabalharemos tendo como referência conceitual a abordagem da Museologia Crítica, considerando que os museus são zonas de contato, portanto, será fundamental para esta instituição mu-

seológica as propostas de criação e curadorias colaborativas que dialoguem com o nosso entorno aqui no centro da cidade de Fortaleza, com os movimentos sociais e que valorizem as diversidades, tanto nas propostas de exposições e ateliês quanto nas ações educativas, procurando desenvolver a criação de públicos críticos e criadores.

Conforme está dito no perfil curatorial, realizamos duas exposições que traziam perspectivas as mais diversas, apresentando jovens artistas de cidades do interior, região metropolitana de Fortaleza, com abordagens diretamente associadas às lutas do povo, aos movimentos sociais étnico-raciais. Apresento as exposições Museu Indígena Pitaguary e Biwá.

A exposição Museu Indígena Pitaguary foi resultado de um encontro promovido pelo antropólogo Alexandre de Oliveira Gomes, especialista no tema dos Museus Indígenas, entre mim e o artista indígena Benício Pitaguary. Eu tinha conhecido o trabalho dele dedicado ao grafismo indígena pelas redes sociais; ao acompanhar o seu trabalho conversei com o Alexandre, apresentei meu olhar curatorial sobre arte indígena contemporânea, que logo se dispôs a promover essa aproximação. Então, marcamos uma conversa no Passeio Público da cidade de Fortaleza e trocamos algumas ideias sobre a possibilidade de realizarmos uma exposição.

Benício logo me explicou que era preciso conversar com o Pajé Barbosa e com a Rosa Pitaguary coordenadora do Museu Indígena Pitaguary. Ao longo do processo, Benício Pitaguary me apresentou outros artistas da aldeia Monguba, incluindo o Pajé Barbosa, explicou que era importante que todos estivessem juntos na exposição.



Era preciso mostrar as criações do seu povo e fortalecer a luta indígena. Eu, uma curadora branca, que acompanhava o movimento indígena no Ceará desde a juventude, estava muito preocupada com as nomeações dos mundos da arte, queria tratar de arte contemporânea indígena me centrando apenas na produção do Benício Pitaguary. No decorrer do processo, insisti na centralidade do artista, porém fui sendo interpelada, questionada, apresentada aos demais artistas, como a Clécia Pitaguary e seus filtros dos sonhos. E a exposição foi ganhando outra forma. As árvores da Monguba também se apresentaram por meio de fotografias junto com as suas sementes. O Cacique Daniel precisava ser lembrado com muito respeito, ocupou um lugar especial acolhendo os que chegavam. Na abertura, todos dançamos, juntos, um Toré.

Conheci Cláudia Oliveira Quilombola no evento Memórias de Baobá, fomos apresentadas pela professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, Sandra Petit que, muito entusiasmada, me mostrou os Parangolés Panos de Pente. Nesse dia, soube da pesquisa da sua pesquisa de mestrado sobre pertencimentos afro-quilombolas a respeito do

seu Quilombo Serra do Juá situado na cidade de Caucaia, região metropolitana de Fortaleza (SILVA, 2016). Os Parangolés Panos de Pente logo me atraíram o olhar, a vontade de escutar, de aprender, de conhecer, de saber das escrevivências das mulheres quilombolas que os cocriaram. São resultados de uma justaposição do Parangolé criado pelo artista Hélio Oiticica e os Panos de Pente da Guiné Bissau. Pensamos, junto com a artista, a exposição Biwá; na exposição, também apresentamos a Pretagogia, proposta de educação afrorreferenciada



(PETIT, 2015). Na exposição, insisti em apresentar Claudia Oliveira Quilombola como artista quilombola contemporânea, apresentando os nomes das mulheres cocriadoras apenas nas legendas de cada um dos Parangolés Panos de Pente apresentados na exposição. Se falávamos de cocriação os nomes delas deveriam ter sido citados no texto de apresentação da exposição.

Nas duas exposições relatadas, eu estava bastante influenciada pela leitura do artigo “A arte dos povos sem história”, da antropóloga Sally Price (1996). No texto, a autora explica como foi fabricado o termo primitivo, descreve o papel de historiadores da arte, de antropólogos e artistas no contexto de colonização do saber, da criação, da memória e da história. Ainda destaca que uma das práticas da invenção da arte primitiva era negar os nomes de cada um dos membros de um povo étnico, referindo-se sistematicamente ao nome étnico, apagando as singularidades criativas de cada pessoa. Aprendi que cada pessoa pertencente a sua etnia quer ser reconhecida na sua singularidade, mas nem sempre deseja que o seu pertencimento ao coletivo, à luta que é de todos seja esquecido. Assim, Benício Pitaguary convidou o Pajé Barbosa e os demais artistas do Museu Indígena Pitaguary para a exposição. E, Cláudia convidou as mulheres cocriadoras dos Parangolés Panos de Pente para participarem da exposição, especialmente, do momento de abertura, para que elas pudessem narrar para nós as suas histórias de vida.

Relato agora a experiência de uma terceira e última exposição, uma curadoria colaborativa que trouxe a história do Minimuseu Firmeza dos artistas Nice e Estrigas para o Sobrado Dr. José Lourenço. Resultado de uma parceria entre a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, o Salão de Abril da Secretaria da Cultura de Fortaleza e o Minimuseu Firmeza. A curadoria colaborativa foi formada por Adriano Souza, Aldiane Lima, Ana Carolina Frota, Anastácia Brito, André Quintino Lopes, Clara Beatriz, Clébson Oscar, Diego Sann, Érica Andrade Figueiredo, Géssica Ferreira, Hitalo Alves, Ingrid Silva de Sousa, Jocastra Holanda, Josiane Vieira, Lourdes Bernardo, Maria Rosa Menezes, Marjorie Nepomuceno, Melania Veras, Paula Machado, Tharles Cavalcante e Weber Porfirio. O grupo de cura-

dores escolheu o título “Firmezas: resistências poéticas”. A exposição foi toda pensada de maneira horizontal por todos os integrantes do curso de curadoria colaborativa ministrado por mim, Natália Maranhão e Jocastra Holanda. Ao longo do curso, ouvimos convidados especializados no tema da arte no Ceará, artistas que conviveram no sítio Mondubim, também realizamos experimentações poético-conceituais a partir das referências afetivas que cada pessoa tinha do Minimuseu, realizamos pesquisa no acervo e pensamos, em conjunto, a proposta curatorial, e realizamos a montagem da exposição.



Exposição/Fórum: arte descolonial



No ano de 2016, a Secretaria da Cultura do Ceará completava 50 anos e, em razão disso, pensamos uma curadoria do tipo convocatória para pensarmos, juntos, na construção de um programa curatorial para o Sobrado Dr. José Lourenço. Foi nomeada como Exposição Fórum 2066. A proposta está fortemente relacionada ao famoso texto do Duncan Cameron (1971), queríamos pensar a exposição enquanto fórum. Assim, entendíamos que o modelo de convocatória direcionada aos artistas poderia ser aberto a todos os membros cooperadores dos mundos da arte: críticos de arte, curadores, fotógrafos de vista de exposição, professores de arte, arte/educadores, educadores de museus, jornalistas culturais, cenógrafos, produtores culturais, pesquisadores, entre outros. Em nossa imaginação, a exposição estaria sempre movimentada não apenas por obras de arte ou performances artísticas, mas também com oficinas, rodas de conversas, ateliês, intervenções, ações educativas etc. A primeira edição foi uma experiência muito rica e decidimos realizar uma segunda edição no ano de 2017.

Em 2017 abrimos uma convocatória com o tema arte descolonial, queríamos convidar os artistas e membros cooperadores dos mundos da arte para debater o tema das artes descoloniais. Cito a apresentação do conceito da exposição/fórum:

Essa concepção decorre de décadas de debate sobre a importância dos Museus na sociedade e qual a sua posição diante dela. É consenso hoje, independente da prática ou da aplicação, considerar o Museu um espaço e um instrumento de reflexão social. O Museu não é uma instituição isolada e nem estagnada – ou não deveria ser – no tempo. Portanto, a ideia da Exposição/Fórum é trazer para o espaço controverso e silencioso (mas não silenciado) dos Museus, no caso o espaço do Sobrado, reflexões e debates, a partir de diversas propostas, sobre temáticas específicas a serem discutidas em cada edição do evento. Para um bom debate, não há um só formato: seminários, palestras, oficinas, intervenções, performances, fotografia, desenhos, esculturas, pinturas, técnicas mistas são algumas das propostas que poderão trabalhar a temática da edição. A proposta é reunir teoria e prática, participar e enriquecer o conhecimento por meio de diferentes projetos para convergirem, divergirem e, acima de tudo, contribuir para o tema proposto. Com o nome influenciado pelo trabalho do Museólogo Duncan Cameron, a Exposição/Fórum, cuja primeira edição ocorreu em 2016, visa proporcionar um espaço de debate livre, sem formato único, e múltiplo em

suas manifestações. Parte indispensável desse processo são os trabalhadores integrantes dos Mundos da Arte e o público, que tornam toda a ideia desse projeto válida, possibilitando a troca de ideias, o enriquecimento do debate, a produção de críticas sobre o evento e sobre as ações inseridas, por fim: dão sentido a todo o debate na Exposição/Fórum e vazão à Museologia Crítica, que trabalha contextualizada socialmente e em favor dela.

Quais as perspectivas para a construção de uma Arte Descolonial? Este ano a Exposição Fórum organizada pelo Museu de Arte Sobra do Dr. José Lourenço convida artistas, pesquisadores e demais membros cooperadores dos mundos da arte a criar/pensar a respeito desta nomeação: Arte Descolonial? Para além de um período histórico, inscrito na cronologia linear da História da Arte, entendemos que Arte Descolonial é uma prática, um ato político, uma perspectiva expandida para o artista do tempo presente, onde a memória é instrumento de luta e resistência, portanto, de praticar permanentemente a descolonização do pensamento. Criar a partir de uma prática descolonial do pensamento será problematizar a herança colonial? Será partir de uma compreensão que considera diversos centros de consciência e questiona uma perspectiva atropo/eurocêntrica? Nós pretendemos reunir nesta edição de 2017 da Exposição Fórum trabalhos acadêmicos, experiências de professores de artes, criação artística, entre outras ações e produções acadêmicas que possam contribuir com a noção de Arte Descolonial. Em que momentos do século XX podemos imaginar que tais elaborações apareceram em diferentes momentos e contextos nos mundos das artes? Podemos imaginar para o século XXI? E em que medida a partir de referências da Museologia Social, Crítica e Subalterna podemos pensar em uma escrita da História da Arte Descolonial em diálogo nos museus? Como os mundos das artes e do patrimônio cultural dialogam entre zonas de contato construindo protagonismos descoloniais? Nas curadorias e suas metodologias como podemos imaginar que a dimensão participativa elabora práticas subalternas de construção das narrativas sobre as artes? Nas escolas, quais temas? quais artistas? Como as práticas de criação possibilitam a construção dos sujeitos atuantes no mundo contemporâneo? É preciso ou necessário pensar na nomeação Arte Descolonial? Manifestar a Arte Descolonial para quê e para quem? Existe uma Arte Descolonial? Arte Descolonial, quem pratica? Onde encontramos? Como experimentamos? São muitas as perguntas, são muitas as possibilidades de conversa, nós queremos dialogar, pensar e criar juntos.

Este texto é um ensaio, um relato de experiência, escrito depois de mais de três anos de acontecida a exposição e, podemos refletir e

analisar bastante o contexto da proposta do tema em questão. Hoje leio essa chamada consciente que se tratava de uma pesquisa curatorial aberta, desejávamos conhecer as experiências que se entendiam como descoloniais. Queríamos saber se era possível conversarmos sobre arte descolonial. A influência do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro também é notória. Há muitas perguntas que nos ajudam a imaginar curadores pensando em voz alta, talvez, ou apenas compartilhando as suas questões problemas, as suas inquietações curatoriais com artistas e membros cooperadores dos mundos da arte, desejosos em realizar um debate democrático. Não vou me alongar, pois a minha tarefa neste momento está mais próxima de um depoimento, de um registro da construção de um programa curatorial, da criação de uma metodologia de exposição que propôs uma convocatória aberta, artística e acadêmica, que aproxima curadores de arte, artistas, professores de arte em um mesmo espaço expositivo do que uma análise crítica e histórica da curadoria da exposição.

Foram membros curadores da exposição: a socióloga e professora da Universidade Estadual do Ceará Kadma Marques, o sociólogo Kaciano Gadelha, atualmente professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Herbert Rolim, artista e professor do Instituto Federal do Ceará, Natália Maranhão que era diretora do Sobrado José Lourenço e, naquela época, eu já me encontrava em processo de mudança e deixava, em julho de 2017, o cargo de curadora do Sobrado Dr. José Lourenço para tornar-me professora da Universidade Federal de Minas Gerais. A curadoria analisou as propostas enviadas e escolheu os nomes: Adriana Botelho, Alex Hermes, Aline Albuquerque, Clebson Oscar, Davi Oliveira, Fátima Figueroa, Janaína Bento, Jorge Oliveira e Sophia Mourão, José Pereira, A.R.T Capoeira, Leo Silva e Virgínia Pinho, Mateus Uchôa, Magdiel Menezes, Paulo Lima, Rodrigo Ferreira, Samuel Tomé Thales Luz.

Quando a exposição aconteceu, no mês de setembro daquele ano, eu não estava mais na cidade de Fortaleza, então, eu não pude visitar a exposição, acompanhar as diferentes propostas de intervenção. Eu posso dizer que as investigações sobre o tema das artes descoloniais foram pautando, ao longo do processo, a elaboração de um programa

curatorial para o Sobrado Dr. José Lourenço, não com respostas, as perguntas eram evocadas em cada exposição, por meio de cada escolha curatorial, havia um problema colocado em pauta em meio às muitas controvérsias e contradições do ofício.

Referências

DUNCAN, Cameron. *Museum, a temple or a forum*, Curator, 14, march, p.11-24, 1971.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. *Gestão de museus, diagnóstico, museológico e planejamento: um desafio contemporâneo*. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

LÉVESQUE, France. La collection muséale d'art contemporain comme mémoire archivée. *Culture & Musées*, n.7, 2006, p. 137-159.

NASCIMENTO, Elisa de Noronha. *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*. Porto, Tese (Doutorado em Museologia). Orientação de Alice Lucas Semedo, Universidade do Porto. Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2013. Disponível em: [tesedou telisanascimento discursos000216579.pdf](#)

SILVA, Anderson Sousa. *A Casa Raimundo Cela e o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará: transformações e permanências no campo da arte. (1967 – 1989)*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História – UFPE, Recife (PE), 2020.

SILVA, Cláudia de Oliveira da. *Construindo o pertencimento afroquilombola através das contribuições da pretagogia no Quilombo de Serra do Juá – Caucaia/CE*. 2016. 113f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2016.

PETIT, Sandra Haydée. *Pretagogia. Pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana de professoras e professores*. Fortaleza: Edição UECE, 2015.

PRICE, Sally. Arte dos Povos sem História. *Afro-Ásia*, Salvador: UFBA, n. 18, p. 205-224. 1996.

RUOSO, Carolina. Nid des Frélons. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2001). 2016. Tese (Doutorado em História da Arte) – Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2016.

PRETOGRAFIAS, OU QUANDO SE CONSTRÓI PESQUISA COM UMA COMUNIDADE QUILOMBOLA

Lucas Araújo¹³, Jo A-mi¹⁴

Dois corpos. A palavra pretografia é escrita. Seria mais coerente falar em pretografias. Como movência, as pretografias vão se instaurando “obra em estado permanente de inacabamento” (SALLES, 1998, p.78); acontecem em estado de encontro com outras pessoas e suas narrativas. As Pretografias, algo que antes se assemelhava a um conceito a se anunciar na pesquisa, torna-se enunciação coletiva de uma comunidade quilombola.-

- Café?

A fumaça febril do café se emudece nas anotações em cadernos de capa preta, feitas com caneta preta nanquim 0,5 e 0,2. Houve muitos

¹³ Artista Visual, músico, poeta. Mestrando em Artes, pela Universidade Federal do Ceará (UFC), fez graduação e especialização em Letras, pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Servidor Público na Secretaria de Educação do Ceará (SEDUC-CE), faz atualmente, também, licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: profjoselucasaraujo@gmail.com

¹⁴ Professora-pesquisadora da Unilab-CE (no Instituto de Humanidades e no Mestrado Profissional em Ensino e Formação Docente) e da UFC (no Programa de Pós-Graduação em Artes). Pós-doutora em Artes (UFMG), trabalha com pesquisas que atravessam estudos em/com Arte Visual, Literatura/Poética/Escreta, Arte-Educação. Enquanto Artista Visual, tem vivenciado experiências interartes com Literatura, Pintura, Fotografia, Desenho e Audiovisual; como escritora, publicou os livros *Pela Impermanência* (2018) e *Cor Adormecida* (2012). E-mail: joami@unilab.edu.br

silêncios. Os “Olhos d’água”, conto e imaginação de Conceição Evaristo, relatam a volta de uma mulher a sua terra natal. Na conversa silenciosa com as lágrimas que escorriam atravessadas, a personagem-protagonista busca entender as raízes, ora pela inquietação causada pelo seu olhar e pelo de sua filha, ora pela busca da lembrança da cor do olhar da mãe negra. O olhar é um mote, um elemento que dispara um encontro com o passado, desperta desejos, vontade de viver, sentir, pensar caminhar e os caminhos.

- Prefiro café com leite.

O café com leite umedece a conversa e, do mesmo jeito, o conceito Pretografias adentra a pesquisa: úmido e saboroso.

Orientadora e orientando, orientando e orientadora: corporeidades negras, periféricas, femininas, artísticas. Um corpo e outro corpo se tornam corporeidades aprendendo com as pretografias de uma Comunidade Quilombola: antes, objetos pensados para servir aos ditames sociais capitalísticos, isto é, aos “sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 27); coisas a nascerem sob a injunção de ter que abraçar a “condição de [sujeitos solúveis e descartáveis]” (MBEMBE, 2014, p. 17). Agora, corporeidades que tentam se mover transgressoras: criando pesquisa e arte.

*Nas corporeidades
grafias que aprendemos.
No aprender
linhas que transgredimos.
Na transgressão
percepções que reescrevemos.
Na reescrita
conexões em pretografias.*

(Jo A-mi)

Pretografar torna-se uma maneira de subverter, desobedecer e transformar com arte e pesquisa esse sistema opressor que é imbuído a todo segundo pelo desejo de morte, especialmente da população negra.

- Esse café me trouxe lembranças!

Quando adentrei o mestrado, cheguei com um corpo bastante rígido, endurecido, controlador, colonizador, racional, frio. Um corpo negro revestido com uma máscara branca (FANON, 2008), um corpo ocidentalizado-branco-cristão que havia sido formatado pelas instituições educacionais para “negar as tradições negras” (SOUSA, 1983, p.66), para não saber sobre as subjetividades, as epistemologias que fazem parte das humanidades pretas. Tornar-se negro, assumir a condição de ser negro não teria como não ter sido tão doloroso, contudo, foi-me libertador. As Pretografias estavam o tempo todo ao meu lado, pulsando a vontade de me fazer compreender que enquanto negro não deveria deixar passar a oportunidade de pensar uma pesquisa que tratasse acerca de saberes que são fundamentais tanto a minha humanidade quanto para a humanidade da população negra a qual me sinto parte assim como também para as demais formas de humanidades existentes no planeta.

- Eu entendo, Lucas.

Naquele momento, a pesquisa na Comunidade Quilombola afetava profundamente a maneira de fazer minhas pesquisas com mulheres artistas urbanas.

Mas, o que era uma comunidade quilombola? Ao adentrar nesse território, houve frustração e potência: a Comunidade quilombola que se começava a pesquisar não correspondia ao imaginário medíocre e limitado à cor da pele, construído por descrições e representações intelectuais forjadas em estereótipos e fantasias inventadas pela cultura embraquecida. Afinal,

Estereótipos são uma forma de representação. Como as ficções, são criados para servir como substitutos, postos no lugar da realidade. Não estão lá para dizer como as coisas são, mas para estimular e encorajar o fingimento. São fantasias, projeções sobre o Outro para torná-lo menos

ameaçador. Estereótipos sobram quando existe distância. São uma invenção, um fingimento de que se sabe quando os passos que levariam ao verdadeiro conhecimento possivelmente não podem ser dados ou não são permitidos (HOOKS, 2019, p.303).

Um corpo-pesquisador-colonizador ainda pairava e olhava “para” e não “com” a Comunidade.

- Eu também comecei a entender.

Num encontro de orientação, fui convidado a conhecer algumas referências bibliográficas que me ajudaram muito a desnudar-me dos preconceitos. Foi assim com o livro “Tornar-se Negro”, de Neusa Sousa Santos, que contribuiu para que eu entendesse mais sobre o processo de conhecer a mim diante de uma sociedade embranquecida que apagou e anulou a minha história em detrimento da consolidação de um projeto epistemicida e eugenista (CARNEIRO, 2005). Outro autor importante foi Guerrero Arias (2010, p. 88) ao apontar para o fato de que a colonialidade do poder, do saber e do ser é capaz de sequestrar “el corazón y los afectos para hacer más fácil la dominación de nuestras subjetividades, de nuestros imaginarios, de nuestros deseos y nuestros cuerpos, territorios donde se construye la poética de la libertad y la existencia”.

As pretografias iam se tornando uma materialidade de experimentação para uma pesquisa em arte descolonial; criação político-social-artística com uma comunidade quilombola, a Comunidade Remanescente de Quilombo Três Irmãos¹⁵. As Pretografias ampliavam-se passando a fazer parte de uma relação dada pela com-vivência (ALVAREZ, J.; PASSOS, E., 2015):

¹⁵ A Comunidade Remanescente de Quilombo Três Irmãos, localizada no município de Croatá, é uma comunidade tradicional, negra e rural, formada pelos descendentes de famílias tradicionais da região norte do Ceará, com ancestrais que foram escravizados. Segundo a história oral da Comunidade, Luzia Maria da Conceição e Ana, sua irmã, foram as pretas responsáveis pela fundação da Comunidade.

una respuesta política insurgente frente a la colonialidad del poder, del saber y del ser, pues desplaza la hegemonía de la razón y muestra que nuestra humanidad se constituye entre la interrelación entre afectividad y razón y que tiene como horizonte la existencia, de ahí que Corazonar, desde las sabidurías insurgentes el sentido de las epistemologías dominantes, puede contribuir a la construcción no sólo de una distinta propuesta académica y epistémica, sino sobre todo, de sentidos otros de la existencia. (GUERRERO ARIAS, 2010, p. 83).

Metodologicamente, as pretografias passaram a se fazer no caminhar, no conversar e no ouvir com os moradores e moradoras, o campo de pesquisa como vivência do dia a dia com a Comunidade.-

- Percebi, em dado momento, que a decolonização transcendia as teorias.

No início, muito imaturo e imediatista, no que diz respeito à imagem do ser pesquisador, olhava as pretografias apenas por uma visão etimológica, pensava que eram escritas que falaria da história de pessoas de pele negra, esse foi o primeiro desenho que eu havia formulado sobre o conceito, algo para além do óbvio. De modo que tudo que eu fosse encontrando e ouvindo sobre os corpos negros daquela territorialidade e que de alguma forma falassem também de mim seria uma possibilidade pretográfica, ou seja, partia para o campo com uma perspectiva totalmente cartesiana, racionalista e excludente. O olhar que me orientava era o olhar da cultura de dominação.

Segundo Hooks, (2019, p.53), esse olhar “busca fundamentalmente distorcer e perverter a psique de todos os cidadãos”, ou seja, fazer pesquisa com essa perspectiva, seria colocar-me apenas como mais um opressor e provocador de feridas na história da Comunidade Três Irmãos.

Os textos, as grafias, as narrativas da Comunidade Quilombola não eram narrativas prontas e lineares (DIDI-HUBERMAN, 2010); aprendia-se, ali, com o coração e com a razão (GUERRERO ARIAS, 2010) meios de grafar (verbais e não verbais) davam-se na deriva, nas brechas, nas ranhuras dos elementos da natureza, dos objetos do lugar, dos dizeres nas entrelinhas das conversas, conhecimentos conectados, também, à sabedoria ancestral de remanescentes. Aí vieram as cascas: no chá, com as tintas, nas peles.

*- Foi muito poético perceber as cascas.
as cascas eram escritas, as escritas eram cascas: peles.*

Heranças de mulheres rezadeiras e curandeiras da Comunidade, as cascas falavam por tintas em tons terrosos, nas tinturas de artesanatos e tecidos; nos chás partilhados, afetuosamente. Eram peles que se escreviam na experiência com a pesquisa. A experiência com as cascas (Figuras 1, 2 e 3), a partir de uma oficina denominada “o estar-juntos”, também trouxe muitos aprendizados. Um deles: transgredindo um dos direcionamentos dados para a oficina, uma das participantes se negou a pintar o que estava na folha, resolvendo pintar uma outra imagem, a imagem de uma caça comum do lugar. O ato de resistência às formas e às técnicas em arte, de alguma maneira instituídas como únicas formas, ali, de se fazer arte, demarcaram o território de uma ação poética descolonial pela participante.

Figura 1 – Pretografias, registros do processo: o estar-juntos, Croatá-CE



Autor: Lucas Araújo.

Figura 2 – Preto-
grafias, registros
do processo:
o estar-juntos,
Croátá-CE
Autor: Lucas
Araújo.



Figura 3 – Preto-
grafias, registros
do processo:
o estar-juntos,
Croátá-CE.
Autor: Lucas Araújo.

*Quando olhei
o Corpo,
as Cascas,
o Silêncio,
notei-me desnudo,
Ali tudo já estava
escurecido.*

*A história contada
a conta-gotas
pela voz da sabedoria ancestral
era o tempo do Quilombo,
lugar onde o ponteiro das horas
é espada de Ogun,
lugar onde o céu e o caminho
se encontram, se horizontam infinitos.*

*Como um filho,
a voz maternal
sob o sol e sal
banhou-me a pele,
renovou-me o tempo
e outra casca nasceu,
desmorri!*

*Me fiz árvore
Me fiz casca,
resisti e ouvi
a faca afiada
cantando a língua
das pretas, dos pretos
encruzilhados
pelo caminho*

*e ao mesmo eco de tempo
narrando dores e alegrias
ainda não esquecidas.*

*No varal, a pele-casca,
a caça, anunciava o almoço
junto ao sabor da Aroeira,
Ameixa. Amei!
Então, na varanda, juntos pintamos
o desejo-desenho em sacrifício aos nossos.*

Nos encontramos.

(Lucas Araújo)

A experiência com as cascas na Comunidade ensinou a olhar para o passado, para rastros ancestrais. As cascas se estabeleceram enquanto Pretografias por apontarem possibilidades de acesso a uma sabedoria em/com arte decolonizada, uma arte a romper com o poder hegemônico, manifestando-se contrária ao conhecimento imposto à Comunidade. Rompimento com a matriz colonial do poder que Mignolo (2010, p. 39) aponta como sendo um “desprendimiento que no significa negar e ignorar lo que no se puede negar, sino de saber como utilizar técnicas o estratégias imperiales com propósitos descoloniales”: assim, o fazer artístico com a Comunidade se estabeleceu como uma metodologia a operar enquanto relação e composição coletivas; os materiais que foram surgindo no encontro com os remanescentes e com a geopoética dos elementos do lugar e que deram vida ao conceito emergiram mediante as potencialidades do cotidiano e das encruzilhadas dos caminhos que habitam/habitavam o território existencial da Comunidade Quilombola.

Considerações finais

A tessitura do conceito de Pretografias foi se concretizando por meio de várias camadas, proporcionando-nos uma experiência em/com

arte de valorização de outras sabedorias, uma resposta epistêmica contra-hegemônica, uma maneira de “pensar outras possibilidades de existências para além das impostas pelo regime discursivo dominante” (RIBEIRO, 2017, p. 49). Ao lado dessas tessituras, compreendemos, também, todo o processo do fazer-pesquisa como desobediência/desvio/desdobramento/desfazimento de estruturas que por anos naturalizaram um fazer-pesquisa como máscara de uma racionalidade lógico-cartesiana que não aceita margens, brechas, imprecisões.

As cascas, as tintas, as caminhadas, as conversas, os escritos (em folhas de papel, em folhas de aroeira) foram, assim, ressignificações metodológicas pronunciadas por atravessamentos de afetos, sensações, reflexões. O processo de pesquisa em artes não se faz por enseadas, mas por molidades de um rio a tomar voltas como um vidro mole (BARROS, 2010).

Referências

ALVAREZ, J.; PASSOS, E. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012. (p. 131-149).

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

CARNEIRO, Sueli. *Construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Orientadora: Roseli Fischmann. 2005. Tese (Doutorado em Educação - Universidade de São Paulo São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas Míni, 2018.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1986.

GUERRERO ARIAS, Patricio. Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existência (primera parte). *CALLE14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, v. 4, n. 5, p. 80-95, jul./dic. 2010.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Ed. Antígona, 2014.

MIGNOLO, W. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010, 126 p.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 112 páginas, 2017.

SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

E.I.T.A.: EM BUSCA DO DIA LINDO¹⁶

Milena Szafir¹⁷

*A novidade veio dar à praia
Na qualidade rara de sereia
Metade, o busto de uma deusa maia
Metade, um grande rabo de baleia
A novidade era o máximo
Do paradoxo estendido na areia
Alguns a desejar seus beijos de deusa
Outros a desejar seu rabo para a ceia
Ó, mundo tão desigual
Tudo é tão desigual
Ó, de um lado este carnaval
Do outro a fome total
E a novidade que seria um sonho
O milagre risonho da sereia
Virava um pesadelo tão medonho
Ali naquela praia, ali na areia
A novidade era a guerra
Entre o feliz poeta e o esfomeado
Estraçalhando uma sereia bonita
Despedaçando o sonho pra cada lado
Ó, mundo tão desigual
Tudo é tão desigual
Ó, de um lado esse carnaval
Do outro a fome total*

(Bi Ribeiro; Gilberto Gil; Herbert Vianna; João Barone)

¹⁶ keywords: estética; memória; transmissão; montagem; transdisciplinaridade.

¹⁷ Milena Szafir formou-se em *kibutzim*, além da educação não formal (Israel, 1995). Atualmente é professora da UFC em Fortaleza/CE, onde coordena o Projeto 'ares Audiovisuais desde 2013. profmilena@manifesto21.tv

Qual a relação do vocábulo “eita” - tipicamente nordestino - com o *modus operandi* de um projetar Arte sob os trópicos quando a coisa, a palavra, a fala, a conversação, o discurso e a abelha se encontram? Teóricos do movimento descolonial apontam que, ao longo dos séculos, a modernidade, e sua conseqüente globalização, destruiu as formas de relacionamento baseadas na comunidade e no lugar.

O novo - diferentemente do que a modernidade engramatizou-nos como valor real - é uma hibridização arqueológica. Na camada atual, a questão que deve ser colocada ao projetar, e seus processos criativos, é a complexidade da(s) visualidade(s) na política estética de um mundo (in)sustentável.

Buscamos, portanto, a supressão das fronteiras entre o design, o cinema, as mídias emergentes e as artes em seus processos de criação - já inúmeras vezes banidos nos projetos à forma - a partir de um mapeamento analítico de obras e práticas latino-americanas tangenciais a artistas brasileiros entre Flávio de Carvalho, Fred Paulino, Giselle Beiguelman, Leticia Parente, Lucas Bambozzi, Rosângela Rennó, Sandra Kogut, entre outros. Ou seja, este ensaio trata-se de uma arqueologia-cartografia de específicos silenciamentos da memória (apagamentos de potentes poéticas artísticas) a fim de contribuirmos às escrituras por outras possíveis histórias da arte desde autores diversos na de(s)colonização do pensamento e do fazer em artes. Trata-se, finalmente, de validarmos uma geopolítica do conhecimento ao descolonizarmos a epistemologia operacionalizada na crítica brasileira em contágio.

O método deste ensaio é um remix de autores¹⁸ com os quais dialogamos a fim de expormos - atualizadamente - uma ou duas obras específicas de um coletivo feminino (hoje extinto) que, a partir de uma prática artística politizada frente às tecnologias epistemologicamente

¹⁸ Arlindo Machado, Arturo Escobar, Augusto de Campos, Benedict Anderson, Carlo Ginzburg, Celso Favaretto, Décio Pignatari, Eduardo Viveiros de Castro, Enrique Dussel, Haroldo de Campos, Heloísa Buarque de Hollanda, Madina Tlostanova, Márcio Seligmann-Silva, Mario de Andrade, Nicolau Sevcenko, Sérgio Micelli, Walter Mignolo, Walter Zanini e Yuk Hui.

emergentes e as consideradas - já àquela época - obsoletas, atuou fortemente no Brasil e em demais países colonizados (da Argentina à Cingapura). (Des)Apropriadas ao longo do tempo, entre a pirataria e o remix, o presente texto opera numa acepção exata às feridas abertas que se transformam então num caminho; ou seja, aqui trabalhada como uma acadêmica escrita criativa via apropriação - ou, se preferir, uma trilha de citações (fragmentos em jogo no que foi dado à visibilidade e daquilo que conscientemente apagara-se). Compartilho, assim, minhas leituras de formação e/ou recentes bibliografias em voga no desafio de contribuir com referências pertinentes ao presente volume de ensaios do Programa de Pós-Graduação em Artes - nada posso acrescentar a temas que fogem à minha competência.

Entre sanção e adesão

Os cientistas que não aderirem às novas ideias ficam à margem [marginalizados] das suas comunidades

Silvio Zamboni

Adesão aos novos paradigmas: a tarefa é realizarmos um esteticídio da estética greco-romana, de modo a referir-se a uma descolonização da estética que possibilite uma “Libertação”, calcando-se em uma ideia privilegiada de progresso (julgamento de valor) ao mesmo tempo em que busca encaminhamentos sobrevivenciais nas sociedades em rápida transformação. O método Paulo Freire, por exemplo, implica um esquema de produção de significados rurais e nacionais - para não dizer nacionalistas -, sendo um de nossos pioneiros na assunção religiosa para explícitas atividades sociopolíticas. O falante popular privilegia as construções paratáticas - como uma montagem eisensteiniana - enquanto a elite cria discursos hipotáticos. O que deveria surpreender-nos é o baixo teor percentual de palavras de origem tupi que, no entanto, batizou toponimicamente/ tupinimicamente (*sic*) 80% do território brasileiro. Curioso notarmos que, em muitas universidades brasileiras, não há sequer a disciplina de tupi, assim como já se ensinam grego e latim - e, nos últimos dez anos, acrescenta-se aos cursos de idiomas estrangeiros na academia, também o chinês.

A verdade é que este ensaio não pretende chegar a lugar algum - como determinam as origens de um projeto ensaístico. Inconcluso, portanto. Tal trabalho, em processo, trata-se mais de um compartilhamento de incertezas partindo de uma única certeza: a perspectiva de(s)colonial, sob a qual nos encontramos, traz as faces ocultas antropológicas de uma modernidade - entre o mercantilismo e o capitalismo - ao mesmo tempo em que corrobora um binarismo cada vez mais fortalecido; neo-*tickektamentalität*. A diversidade, assim, parece assumir(-se) como uma comunidade política imaginada - tal qual foi a condição de nação no espírito da modernidade. Sendo dominante a língua dos colonizadores, a diferenciação nativista/nacional voltou-se para a temática, e esta tendência tem prevalecido até hoje, mantendo aberta a fenda entre forma e conteúdo. O deslizamento de uma temática brasileira para uma temática social implica certa possibilidade de rompimento de limites “meramente” nacionalistas; mesmo assim, a obra de arte estará submetida a comandos heteronômicos externos (imposições político-ideológicas, morais, religiosas) - a obra de arte não se dissolve no discurso tele-ideológico; vide o trabalho sobre Khipu como um computador pré-hispânico¹⁹. O que realmente importa é que a oposição cultural “endo/exo” pode ser observada ao longo de séculos de nossa formação histórica a partir do momento em que o ímpeto nacionalista se ideologizou politicamente. O significado de um signo é sempre um outro signo. A importância cultural do *design*, por exemplo, dá-se por remeter a um padrão social de solidariedade criativa, pois é quando da “língua” se passa à linguagem.

Meu ponto de partida, portanto, é tentar retomar caminhos antropofágicos - característicos da arte brasileira - a fim de vislumbrarmos uma relação com as teorias descoloniais em voga. Desta maneira, chama-nos atenção sobre como a videoarte configurou-se como uma alternativa da arte “importada” ou “colonizada” que, nas palavras de um espírito doutrinário (centrado em preocupações ideológicas ultrarregionalistas), não se plasmava à “nossa realidade”. Os crioulos, da primeira geração modernista brasileira, firmaram uma postura decididamente

¹⁹ Menção honrosa no *Prix Ars Electronica* 2020, Linz/ Áustria (indicação de Luciana Fleischmann)

anticolonial no condizente ao estilo idiomático praticado na metrópole do império em declínio - rechaçando-o em favor de uma dicção autóctone, do vocabulário ao ritmo, da entonação à sintaxe, na busca de uma língua portuguesa abasileirada.

Tal unificação de uma linguística brasileira se deu a partir do eixo Rio-SP - ou seja, a literatura regionalista nunca mereceu um lugar de honra. Oswald de Andrade (1890-1954) é um exemplo de escritores cuja audácia criativa estava bem escorada em condições privilegiadas de fortuna pessoal - a folga material como que espicacando o arrojo da invenção. Até o momento de eclosão das vanguardas, as sucessivas gerações de intelectuais repartiam seus empenhos entre a escrita e a atividade política. A modernidade, na Argentina (Borges, por exemplo), foi de uma identificação pronunciada com os reclamos mais tocantes e sentidos de certo revisionismo histórico *criollista*. Após o fim da modernidade - ou da história da arte -, revigoram-se os critérios que associavam a “brasileiridade” das músicas dos festivais à carga de sua participação político-social - a própria posição da música popular que, de gênero inferior, passaria a revestir-se de dignidade, onde a marchinha *pop* “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso (1967), denotava uma sensibilidade, à flor da pele, fruto de uma vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda.

A canção produz uma sensação indefinida, pois nela não fala um sujeito que deteria, por exemplo, a verdade sobre o Brasil, mas uma deriva que dissolve o sujeito enquanto o multiplica. Na linha da modernidade, portanto, constrói-se uma *assemblage* de fragmentos documentais, um procedimento de mistura, e um processo de construção que lembra as montagens eisensteinianas. A polêmica que havia cercado a apresentação das músicas - ponto de partida ao movimento Tropicalista - transformaria Caetano e Gil em astros, polêmica reforçada pelo trabalho de *marketing* de empresários do mercado fonográfico. O tropicalismo surgiu, portanto, como moda conforme apontara Gilberto Gil (1971): “a imprensa inaugurou aquilo tudo com o nome de tropicalismo [...] a gente é posto em certas engrenagens e tem que responder por elas”.

Introfagia

Dispostos a tudo engolir, quando se os tinha por ganhos, eis que recalcitravam, voltando ao vômito dos antigos costumes

Padre Anchieta

Após esta breve escrita introdutória - relacionada ao meu texto “Eita Design na sonoridade da abelha: davar em movimento”²⁰ -, percebo a necessidade em alterar os objetos de análise (possivelmente frutos das referências naquele extinto coletivo de mulheres...; talvez o único feminino na área da arte e tecnologia do audiovisual brasileiro em meados do século 21). Assim, não nos debruçaremos em cerca de duas décadas atrás - quando o mm não é confete (2003-2006)²¹ estava a plenos pulmões, trabalhando das “Performances Panopticadas” ao “Manifeste-se, todo mundo artista”.

Este último²², uma obra híbrida criada em 2005 pela dupla de mulheres - ainda sob a insígnia mmnehcft - tratava-se de uma ilha de edição móvel em um carrinho de camelô com transmissão ao vivo via celulares que visava devolver a palavra ao povo, deixar que o enfocado (ou vigiado) se colocasse livremente frente às técnicas de produção tornadas transparentes aos protagonistas. “Manifeste-se (todo mundo artista) - mobile webtv live broadcast” (2005-2007) foi uma consequência orgânica daquele primeiro²³ (2003-2006) que se baseava em algo pouquíssimo falado aqui no Brasil naquela virada do século XX ao XXI: as câmeras de vigilância que proliferariam pelo espaço social, criando uma rede sob seu poder de penetração (in) visível e “indolor”.

²⁰ Cujá apresentação performática se deu no *II Colóquio de Pesquisa em Design* (DAUD/ UFC) em novembro de 2020.

²¹ <<http://www.manifesto21.com.br/mmnehcft>>, último acesso em 21/mar./21.

²² <<http://blog.manifesto21.com.br/2008/09/26/post-retroativo-maio2007-questoes-projetuais-para-uma-webtv-coletiva/>>, último acesso em 21/mar./21.

²³ <<https://youtu.be/TvxvPmCLC-l?t=77>>, último acesso em 21/mar./21.

Figura 1 - Manifesto21.TV, *Manifeste-se [todo mundo artista] - mobile webtv live broadcast (2005-2007)*. Materiais reciclados, Revista Vazantes v.3, n.2 (2019). <https://www.youtube.com/watch?v=CMHHvCZ_Yok>, último acesso em 21/3/21.



Ambas obras expoentes de uma “arte descolonial”? A dupla (coletivo) mm não é confete trazia à tona, então, um diálogo sobre o pesado - a fina membrana do ovo da serpente - que estava sendo gerado pelo funcionamento ordinário e banal de uma série de sistemas para controle humano (do panóptico disciplinar à biopolítica). Tratava-se de

debater uma época da estreia dos “espetáculos de realidade” (*reality shows*) nas principais emissoras televisivas do país: escolas de virtudes, onde personagens odiosos encenavam diariamente o drama da punição a um público de curiosos, cada um deles animado por um motivo diferente. “Performances Panopticasadas - surveillance wirelles vj’ing” (2003-2006) em sua materialidade - um dispositivo audiovisual, vestível construído pela dupla feminina - era formada, à imagem dos “homens-sanduíche” e “Blade Runner”, por equipamentos domésticos de vídeo, pequenas telas LCD, muitos fios, além de tecnologias obsoletas de transmissão, captação, visualização e recursos artesanais (improvisando, à maneira brasileira, conhecimentos videográficos além dos eletrônicos - *vive la Saint Efigênia!*).

Com a alteração do objeto artístico sob análise, trataremos ao ensaio o agora permeado do aqui. Primeiramente tratarei da experimentação em performances audiovisuais telemáticas (tele-audiovisualidades²⁴) realizadas junto ao coletivo #ir! (Projet’ares Audiovisuais/PPGArtes/ UFC)²⁵ e, na sequência, trarei breve análise sobre uma vídeo-poesia performática, “Carta (a)Pós: dia#1 ou outro(s) vir(us)?”²⁶. Ou seja, apesar da onipresença da imagem e do som eletrônicos nas sociedades urbanas a partir da segunda metade do século passado, aqui no Brasil - ainda - a videoarte, os dispositivos audiovisuais e as performances em (tele-) audiovisualidades têm produzido pouca reflexão crítica, tampouco cartográfica, quanto a tais meios que possivelmente melhor exprimam o saber, a sensibilidade e os gestos de montagem do nosso tempo (comparativamente às demais linguagens artísticas e/ou mercadológicas). Esperamos minimamente contribuir ao expor - ainda que de maneira breve - o atual fazer artístico nas estéticas (im) possíveis. *Videofagia*.

²⁴ Ver também as análises sobre diferentes episódios de *Black Mirror* nestas três instâncias operacionalizadas entre 2016 e 2018: “Las Formas Videográficas de la Sociedad del Espectáculo”, “Design & Tele-Audiovisualidades (ou, das formas videográficas)” e “Design (tele-)audiovisual: os gestos de montagem em Black Mirror”.

²⁵ <<http://www.projetares.art.br>>, último acesso em 21/mar./21.

²⁶ <<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2020.1.18>>, último acesso em: 21/mar./21.

Web TV hoje: montagens em tempo real à inteligência artificial

, a síndrome do loop, que emudece a voz da crítica [] uma comunidade que perca sua capacidade crítica perde junto sua identidade

Nicolau Sevckenko

Figura 2 - #irl!, O que é inteligência artificial hoje? (web data live remix) - performance audiovisual, 2020. Vila das Artes, < <https://youtu.be/6191PjWGbzE?t=111> >, último acesso 20/11/20.



Fazer televisão era uma meta aos jovens *videomakers* da década de 1980: reinventar a estética televisiva. Ou seja, a primeira geração que cresceu com a televisão, pretendia torná-la um fato da cultura de nosso tempo também a partir das referências em vídeo(arte) à década de 1970. Seguindo os passos da dupla Norma Bahia e Rita Moreira, Fernando Meirelles e Marcelo Tas - que se transformariam nos mercados desta linguagem videográfica, ousada e criativa, para a publici-

dade (com incursões no cinema) e para a tevê tanto pública quanto comercial (Rá-Tim-Bum, antes do castelo, por exemplo²⁷) - são dois nomes que circulam na parcial historiografia da experiência do vídeo no Brasil (não sabemos se pelo instigante trabalho político operacionalizado nos *sketches* da personagem repórter Ernesto Varela ou se pela sua atuação na TV Gazeta de São Paulo, em 1983, junto ao grupo Olhar Eletrônico - formado por ex-estudantes da USP).

No fundo, todos aqueles jovens realizadores almejavam abrir um espaço dentro da indústria do *broadcasting* e colocar suas ideias criativas ao exame crítico da grande massa de espectadores. Tais experimentações deram vazão a programas ou séries na televisão comercial - como “Armação Ilimitada” e “TV Pirata” (grandes sucessos da Rede Globo, com seu estilo jovem de produção estético-criativa e alta dose de humor crítico). Lembremos que os artistas do vídeo - dos pioneiros da segunda geração no Brasil (1980) aos *VJs* da primeira geração (2000) - trabalhavam um pisca-pisca eletrônico também com imagens “pirateadas” da televisão (além de VHSs com obras cinematográficas) e hoje, numa realidade da televisão digital, é quase proibitivo gravar seus programas favoritos como se fazia com os videocassetes (entre a primeira e segunda década dos anos 2000 os aparelhos gravadores para mídias DVD diretamente do televisor desapareceram assim como apareceram, num piscar de olhos).

Já as imagens digitais que vemos nas performances audiovisuais do #ir!, em ambientes *online* durante o confinamento, conectam-se a esta realidade atualmente (im)possível: apropriar-se em tempo real do exponencial banco de dados em rede - lembramos que um simples *mashup*, via *APIs*, encontra-se cada vez mais dificultado (senão, “bloqueado”!). Outro reflexo dos paradigmas da atualidade em conexão: travamentos na suposta organicidade da máquina - o estado da arte torna-se novamente a falha da transmissão, ora da imagem ora do som;

²⁷ Passei a dar atenção à montagem deste programa da TV Cultura, por descobrir haver sido a formação televisiva de meus primeiros estudantes universitários em audiovisual (2009). Há um interessante relato sobre este processo de realização para um programa educativo infantil numa rede pública de televisão - calcado nas lógicas do *zapping* - que aderi pedagogicamente e escrevi sobre há alguns anos.

mas diferente da *Glitch Art*, agora há a suspensão do movimento em meio às perdas das sílabas ou palavras inteiras.

Figura 3 - #ir!, *O que é inteligência artificial hoje?* (web data live remix) - performance audiovisual, 2020. Vila das Artes.

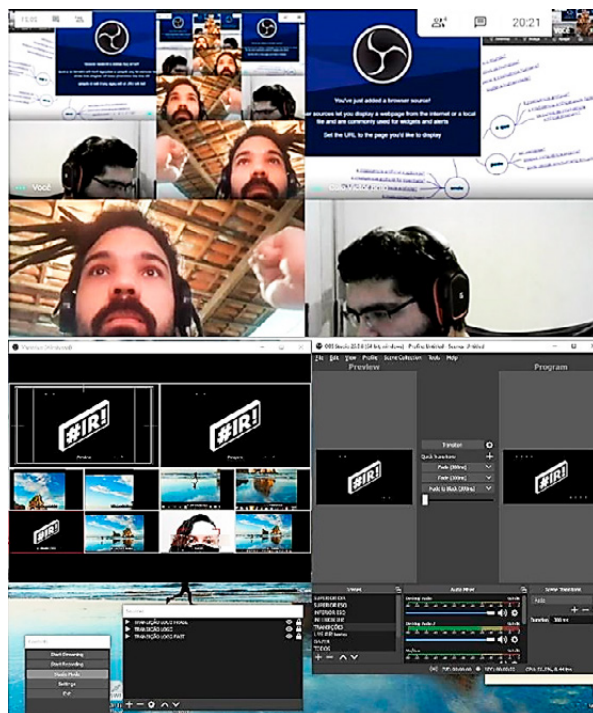


As vanguardas na arte são caracterizadas pela ruptura de um percurso estético da história. Ou seja, inserção da novidade como paradigma de valor. A experiência pedagógica e artística que esteticamente operacionalizamos no coletivo Intervalos & Ritmos (#ir!)²⁸ não busca a novidade e tampouco a anulação. Estamos fora deste jogo de medição. Aparentemente não seguimos as regras institucionalizadas pela arte, embora visemos ampliar os horizontes, explorar diferentes caminhos, experimentar outras possibilidades de utilização dos meios e tentar reverter a relação de autoridade entre produtor e consumidor (itens, de certa forma, atrelados a uma função cultural do termo “vanguarda”). Ou, numa nomenclatura atualizada, descolonizamo-nos? Quero dizer, ao liberarmos nossas subjetividades em mesclas do fluxo tornamo-nos descoloniais por essência estética? Mas, somos colonizados pelas tecnologias(!)... Como foi o lado de lá que inventou as técnicas às quais

²⁸ Em 2020 constituído por Caio Brito, Milena Szafir, N1L0, Nilo Rivas e Wilker Paiva.

submetemos os nossos fazeres, é de lá também que ficam os controles e o pessoal que os administram. Nós, do lado de cá, temos, portanto, as maiores e melhores razões para refletir criticamente sobre os descaminhos (e os limites) da técnica! Ou seja, ao operarmos elementos simbólicos com as técnicas coloniais, compreende-se - em um espectro descolonial - que descolonizamos o conhecer, o sentir, o pensar e o ser (estranho seria não podermos derivar obras não remuneradas desde tombos em estéticas descoloniais sob o comum criativo; parece um contra-senso ao movimento *Digitofagia* que ocorreu no início da primeira década do século XXI, 2004, reunindo artistas do norte ao sul do país no calor das promessas de que “um outro mundo é possível”²⁹).

Figura 4 - #ir!, *Interfaces*, 2020. Vila das Artes/CE e UFF/RJ, respectivamente.



²⁹ Onde mmnehcft - o grupo se nomeava em caixa-baixa - apresentou dois trabalhos: “Um Povo Para Lula - parte#1” e “Performances Panópticas”.

A foto 4 comporta duas imagens, uma sobre a outra: a superior trata-se de uma captura de tela do *Google Meet* durante conversa no Vila das Artes (12/11/2020) sobre o processo de criação do coletivo; a imagem inferior é uma captura de tela do mês anterior (16/10/2020) durante a preparação dos canais de entrada no *OBS*, onde na janela superior à esquerda (“Multview” - vistas múltiplas) consideramos uma “botoneira” para cortes secos de um canal ao outro - em vermelho (moldura grifada) significa o canal que está sendo transmitido em tempo real, enquanto em verde refere-se ao próximo que entrará “no ar”. Após meses de encontros #ir! durante o confinamento, nossa primeira “live” pública - performance como coletivo - se deu em outubro de 2020: <https://youtu.be/E5kAI63lhpM?t=121> (último acesso em 20/11/20).

Como pode ser visto nas figuras de 2 a 6, parte-se da lógica dos bancos de dados (ou estética do banco de dados) e dos algoritmos embarcados em inteligência artificial (ou vice-versa) nestes tempos de confinamento entre *lives* e reuniões no *Zoom*, *Jitsi*, *Meet* etc. Desta forma, a performance audiovisual atravessa experimentações entre engenharias de busca no *online*, vinhetas, sobreposições, suspensões, transições, movimentos, câmeras ao vivo e sonoridades (dentre elas, o reconhecimento de voz pela máquina - gerando *letterings* em tempo real - e/ou *inserts* de leitura automatizada via ferramentas nativas de acessibilidade. As primeiras experiências consistiram no computador lendo - vozes automatizadas - os contratos de diferentes redes sociais e/ou sistemas *online* - aqueles textos comumente nunca lidos, em que o usuário/ ser humano tão somente clica “*I agree*”, eu concordo). Outra proposta, dentro da lógica de inteligência artificial (A.I.), é partir das frequências de vozes em reconhecimento pelos *BOTs* a partir do espectro de emoções no ser humano³⁰ - voltando-se, assim, a uma participação do tele-espectador (debate que ministramos no Museu da Imagem e do Som em setembro de 2019), transformando-o em participante da obra. Na última transmissão pública, em 18 de março de 2021, *dataset*

³⁰ Ver publicações referentes como “(A) Live or Dead @COVID19: ensaio para futuros artigos”, “Da Retórica: audiovisual e as regulações das paixões” ou < https://youtu.be/9e3K3Wtd_Ro?t=1325 >, último acesso 21/mar./21.

e treinamento do agente para reconhecimento facial já estava em operação e visualização, em que também intérpretes de Libras participaram organicamente da performance audiovisual.

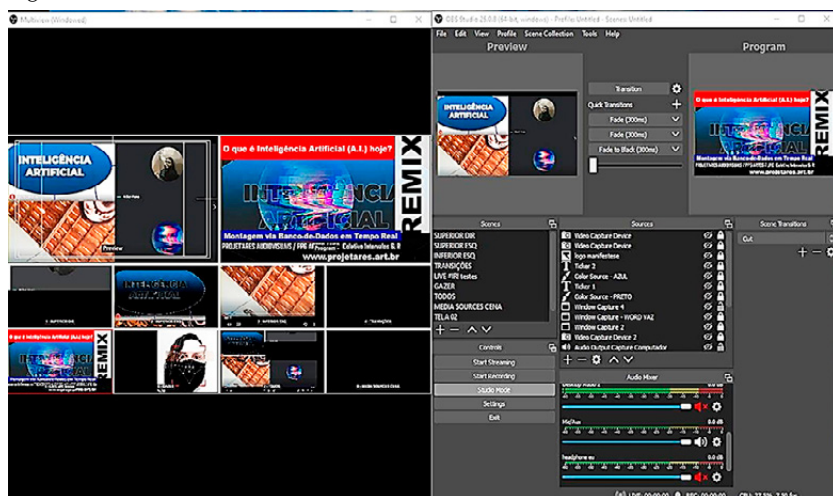
Ou seja, há um artista/ pesquisador em cada local. Ainda hoje conectamo-nos via *Google Meet*, todos munidos do programa *OBS* (Sistema Aberto de Difusão). Neste modelo, somente um será o transmissor final - algumas das performances seguintes foram experimentadas de modo que todos transmitiram(-se) ao mesmo tempo via *Amazon Twitch* (pode-se pensar em outras diferentes redes sociais, cada um em uma) encontrando-se virtualmente em um carregamento único de página (interface)³¹. O captador da interface é, portanto, o montador audiovisual ao canal de saída; os demais operando como seus canais de entrada. Montagem audiovisual aqui compreendida como distinta das lógicas cinematográficas *per se*. Ou seja, som e imagem ocupando o mesmo valor nos dados de entrada e de saída. Daí a importância na formação de repertório em composição e história da arte (cinema experimental, videoarte, música visual, poesia sonora, poesia concreta, design em movimento, vanguardas artísticas etc) - mesmo que seja para desconstruir tais estéticas. Acrescenta-se, ainda, referências em fluxo nas mídias emergentes (caso das estéticas em voga nas redes sociais *Twitch*, *Stories*, *TikTok* e no gênero *YouTuber*). Duas questões estão sempre colocadas: 1. como subverter a lógica dos *talking heads* que prolifera na internet? e 2. explicitar a técnica/ tecnologia através da techno-estética de incrustação, da falha e de efeitos de voz. Nesse sentido, as performances audiovisuais do coletivo Intervalos & Ritmos (#ir!) se aproxima estreitamente de atitudes e procedimentos próprios da videoarte. O que se busca nestas experimentações - através da forma que se dá para as pequenas telas dos computadores e celulares - são sensibilidades em uma contra-temporalidade do meio.

Ou seja, partindo do pressuposto de que estamos nos tempos do gesto neo-zapping e neo-multitasking, busca-se a contemplação ao invés de responder, portanto, a este novo tipo de demanda sintagmática - que parte de um espectador criado sob o signo da dispersão e imerso

³¹ Os membros do #ir! seguem nas pesquisas tanto estética quanto técnica.

num mar superabundante de material audiovisual, um espectador que mantém com as imagens uma relação fundamental de evasão e de impaciência. Por exemplo, a interface desta performance no Vila das Artes - sob o título “Web Data Live Remix” - utilizou-se de todo o arsenal ferramentário possibilitado pelo *Sistema Aberto de Difusão* para jogar parodicamente com as identidades visuais das principais redes televisivas de notícias. É preciso considerar, portanto, que tal apropriação de interface surge como uma resposta à mediocridade instalada nos meios de comunicação de massa na atualidade: entre tratamentos, *feedbacks* e *delays* próprios destes sistemas em conexão. A fruição artística se dá tal qual um diálogo em *zapping* - uma lógica dos anos 1980: torna-se um gesto de (r)existência contra o rolo compressor da uniformidade audiovisual, na tentativa (nem sempre bem-sucedida) de escapar ao contágio anestesiante desta economia tele-(áudio)visual na Internet.

Figura 5 - Milena Szafir, *Interface SAD*, 2019.



Na foto acima, vemos a interface do Sistema Aberto de Difusão (OBS). Confinados e em conexão direta, o coletivo Intervalos & Ritmos (#ir!) passou a fazer tutoriais para compartilhar com as comunidades acadêmica e artística (a primeira foi sobre o *software*, de código aberto, *ImageJ* para fins de visualização de materiais audiovisuais - publicado

no encontro 2020 da ANPAP -, a segunda foi sobre o *Clipchamp* para fins de montagem audiovisual com edição de tipografia em movimento - publicado no encontro SEANIMA 2020 - e a terceira passa a ser sobre o *Open Broadcast System* como meio artístico para performances AV da montagem em tempo real). Em comum, as três possibilidades ferramentárias se dão atualmente no pensamento da conexão *online* - o *Clipchamp* totalmente em nuvem e com versão gratuita (há outros aplicativos similares; mas em julho de 2020 este foi o eleito, dentre mapeamento atual, a ser utilizado junto aos alunos em “sala de aula”), o *ImageJ* pode hoje ser executado diretamente no navegador (desde janeiro de 2021 sem a necessidade de baixar e instalar o *software*) e o OBS recentemente criou a versão “ninja”³² para celulares.

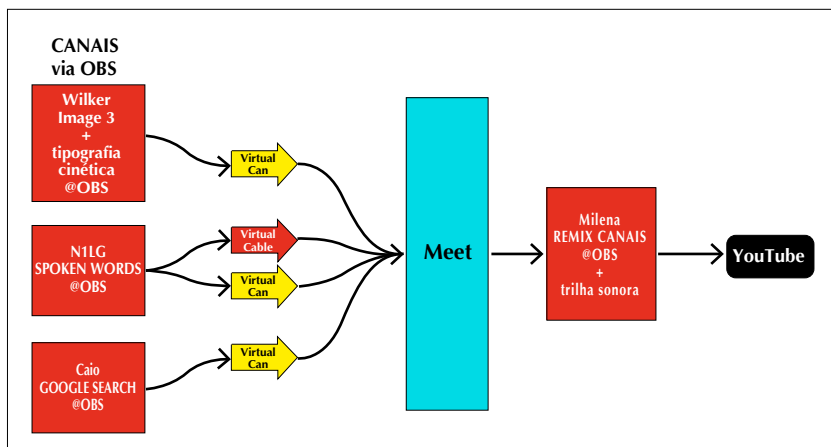
As interfaces dos *softwares* - e seus códigos programáveis - são comumente desenhadas em um idioma que não é o nosso (Wilker Paiva, por exemplo, traduziu para o português e atualizou o adendo *Imagem-Montagem*³³, de Lev Manovich, ao livre *ImageJ*). Para além dos idiomas, precisamos rearticular a questão da tecnologia e contestar os pressupostos ontológicos e epistemológicos das tecnologias modernas às contemporâneas, sejam elas as redes sociais ou a inteligência artificial. Somos obrigados, contudo, a perguntar: como um diálogo transversal, que inclua e respeite os diferentes pontos de vista da alteridade, seria possível quando o mundo inteiro foi sincronizado e transformado por uma força tecnológica gigantesca?

A foto acima trata-se do fluxograma das primeiras apresentações do #ir! em modo *online*. Onde se lê “YouTube”, poderia ser alterado para “Twitch” (ou outra rede social, onde o #ir! também vem experimentando, portanto, possíveis interatividades do público para além do modo *chat*).

³² Sobre a nomenclatura “ninja” em transmissões ao vivo via celulares, ver reportagem de Nina Gazire sobre mm não é confere, dentre outros artistas, na *Revista Select* em 2012: < <https://www.select.art.br/quem-fica-parado-se-trumbica/> >, último acesso em 21/3/21.

³³ Possível tradução para “*plugin Image Montage*”

Figura 6 - Milena Szafir, *Fluxograma (a)Live#2*, 2020. Publicado em: < <https://youtu.be/E5kAl63lhpM?t=4135> >, último acesso 21/3/21.



Não há mais tempos utópicos e tampouco heróicos neste mercado das Artes, sejam decoloniais ou não. No contato com a realidade bruta, a mídia táctica não demorou também a revelar os seus limites: impossível se escapar com inocência de um agora que carrega pesada contradição. Se, de um lado, os gestos de montagem via estética do banco de dados e design - como os operacionalizados pelo #ir! (Projet'ares Audiovisuais/ PPGArtes/ UFC) - parecem introduzir alguma diferença na necrose geral, de outro, porém, apontam também para a inutilidade de um movimento em direção a qualquer outra espécie de enunciado. Se pensarmos como processo a palavra “estrutura”, então caracteriza-se uma entidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente, e então, novamente, chegamos à fundamentação teórica da montagem de Eisenstein (de interesse para aplicação que conceituam ao campo das artes, em um exato caminho reverso ao percorrido pelo realizador russo durante a modernidade colonizadora da URSS). E o significado de verdadeira “revelação” que o ideograma chinês tem para a estética moderna (senão também contemporânea) é algo de muito sério.

Carta (a) Pós: Dia#1 ou Outro(s) Vir(us)?³⁴

*coisas que eu vendo a metro,
eles me compram aos quilos.*

[...]

*quanto me dão
por minhas ideias?*

Paulo Leminski

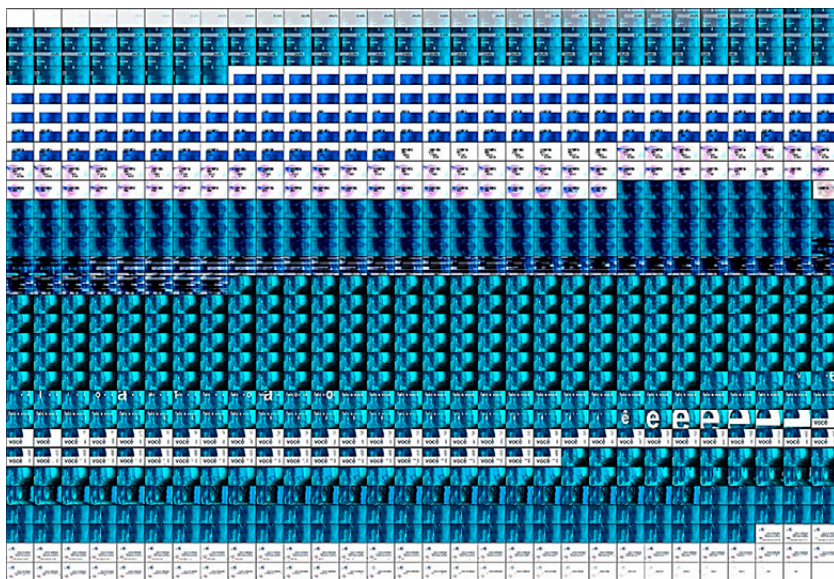
Neste vídeo - elaborado³⁵ ao longo dos dois primeiros meses de confinamento por conta da pandemia Covid-19 - percebemos o corolário primeiro mallarmeniano (modernidade europeia que radicalizou graças ao capitalismo tipográfico e irradiou definitivamente a experiência francesa na memória humana). Posteriormente, apropriado pelos poetas concretos, consubstancia-se nos seguintes efeitos de composição: emprego de tipos diversos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes que ditam importância à emissão oral; a posição das linhas tipográficas, ao meio, no alto, em baixo da página (indicando que sobe ou desce a entonação); e o espaço gráfico como um todo, onde os “brancos” assumem importância - agridem à primeira vista -, como gesto de dispersão harmônica a cada aparição ou suspensão da imagem, aceitando a sucessão de outras; componentes de um mesmo ideograma em movimento, como se o alfabeto fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-peso ou imagens-montagem. Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos (tipográficos ou não) já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda a gama de inflexões que é capaz o pensamento poético liberto. A própria tipografia torna-se como uma pontuação de montagem - transição - fazendo com que o espaço gráfico se substantive e passe a fazer funcionar uma maior plasticidade entre dicção, ritmos e intervalos. Convergimos para um novo conceito de compo-

³⁴ < <https://www.youtube.com/watch?v=5NZY14sq23s> >, último acesso em 20 maio20.

³⁵ Talvez, ainda, em resposta - ou continuidade mais madura/ amadurecida - ao ensaio poético “Aesthetics @ Palinode Gesture (or, towards a state of art through a throw of the data -/peace/ of work)” publicado na *Revista Vazantes*, volume 4, número 2: < <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/43840/100296> >, último acesso 20/5/20.

sição, para uma outra teoria da forma - *verbi-voco-visual*, uma organoforma - onde noções tradicionais como verso, princípio, meio e fim tendem a desaparecer senão serem superadas por uma montagem poética calcada na forma poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura, buscando instituir uma releitura - em movimento - conforme premissas desde a arte concreta aliada a uma poética de falhas - típicas da (des)conexão nos atuais ambientes “lives”. No Brasil, o primeiro a sentir esses novos problemas foi João Cabral de Melo Neto - arquiteto do verso; ideia-emoção. Os concretistas, vários deles são, quando não arquitetos, estudantes de arquitetura.

Figura 7 - Milena Szafir, *Diagrama de Carta (a)Pós: dia#1 ou outro(s) vir(us)?*, 2020.



Como podemos ver neste diagrama (desmontagem/ planificação automatizada do vídeo³⁶), a arte da poesia apoia-se num “continuum” meta-histórico que contemporaniza referências prévias sem,

³⁶ Ver experiência original em “Stream’engramas de uma revolução” (2016). < <https://vimeo.com/192542307> >, último acesso 31/5/20.

no entanto, implicar em uma ideia de progresso e sim na ideia de metamorfose vitoriana (ou vertovniana), de transformação qualitativa em diálogo com a cultura atual (no caso, as transmissões ao vivo durante a pandemia, repletas de ruídos e falhas de conexão em suas falas e imagens, senão também em seus conteúdos) a fim de que a geração porvir possa encontrar sobremaneira a parte viva da ser humana. Não irei descrever este diagrama - você, cara leitora (ou leitor), pode por si só mergulhar e passear digitalmente na imagem (texto visual) através de *zooms in*, *zooms out* e barras de rolagem -, pois uma lógica organizadora não é independente da obra, mas contribui para criá-la, está ligada a ela em um circuito irreversível; é a necessidade de precisar o que se quer chegar a exprimir que traz a evolução técnica (e não o oposto, como preconizam os adeptos do determinismo tecnológico) e esta simplesmente reforça a imaginação que se projeta. Funções-relações gráfico-fonéticas (fatores de proximidade e semelhança) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição - dialética simultânea de olho e fôlego que cria uma totalidade sensível *verbivocovisual*, de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico. Projeta-se, desta maneira, como em um perpétuo jogo de espelhos - processo de criação; organização viva e vivida, fazendo possíveis todas as aquisições, enriquecendo-se a cada nova experiência, completando-se, modificando-se, mudando mesmo de acentuação. Esta experimentação, exercício artístico-pedagógico, encontra-se conscientemente em diálogo com grupos Ruptura e Noígrandes (década de 1950), “A Situação” (de Geraldo Anhaia Mello, 1978), “Home of the Brave” (de Laurie Anderson, 1986), “Parabolic People” (de Sandra Kogut, 1990) etc, além de referências do design em movimento - materiais apresentados na minha primeira versão à disciplina “Videoarte” (UFC, 2016).

Desfinalização

a função do artista no século XXI seria incorporar os Brasis criticamente à sua vivência
Milena Szafir³⁷

Para o leigo, seria evidente considerar a forma mais elementar na qual se descarrega essa magia religiosa entre os índios [...], da qual o europeu nada sabe.
Aby Warburg³⁸

A princípio eu trataria sobre estética, desde bibliografias na filosofia da arte, um debate sobre retórica, forma e política nas obras, criação de repertório - tal qual referências propostas e trabalhadas em minhas disciplinas no Programa de Pós-Graduação em Artes -, atrelando à memória do coletivo mm não é confete (desafio solicitado em banca de qualificação de um de meus orientandos, que cita uma obra de Nelson Leirner - onde vemos a apropriação de uma obra renascentista, numa mescla da tecnologia perspectiva atrelada à técnica de *faux terrain*; tecno-estética largamente utilizada nos panoramas em fins do período da modernidade que, lembremos, na arte europeia considera-se o início com “Marat em seu último suspiro”, 1793).

Para responder à globalização - iniciada no século XV -, diferentes movimentos antropológicos e artísticos na virada do século XX ao XXI passaram a buscar respostas, alguns deles amparados pela diferença entre estética e *aesthesis*. A primeira nasce como um ponto de giro filosófico junto à história da arte (ocidental) no século XVIII, a segunda - origem à primeira - possui uma genealogia que literalmente significa uma habilidade de percepção através dos sentidos e das sensações. Assim, ao longo destes últimos trinta anos, tivemos as tribos na

³⁷ A frase original, “a função do cronista no século XX seria incorporar o Brasil criticamente à sua vivência”, foi utilizada como mote ao projeto “Quem conhece a árvore de mandioca?” (mmnehcft, 2007)

³⁸ Em correspondência de cartas, o autor de *Atlas Mnemosyne*, conta o porquê da criação de sua biblioteca e círculo de estudiosos à década das vanguardas em 1920: os judeus eram, senão banidos das universidades, assediados moralmente e com difícil acesso ou percurso nas mesmas.

antropologia, a estética relacional na curadoria, as multitudes na sociologia e o movimento decolonial. Para este último, “a estética” colonizou *aesthesis*. Desta maneira, parte-se do pressuposto de que “a estética” foi parte de um amplo processo de colonização do ser, do conhecimento e da percepção - regras e normas do que é o belo e do que é o sublime.

Ou seja, posicionada na intersecção entre a ontologia e a epistemologia, a *aesthesis* atua como um mecanismo de produção e regulação das sensações³⁹ - inevitavelmente relaciona-se ao nosso corpo como um instrumento de percepção que medeia nossa cognição. Nossos corpos adaptam-se aos espaços através de histórias locais - coletivas e pessoais. Esta “teoria na carne”, que tensiona a importância das realidades físicas em nossas vidas, aponta à libertação da *aesthesis* desconectando-nos das políticas dominantes do conhecimento, do ser e da percepção - que cresceram na supressão das dimensões geopolíticas das corporalidades e dos afetos. Assim, percebe-se que a estética decolonial busca libertar o inconsciente controle externo que age sobre nossas sensações ao qual os corpos reagem criando um “de dentro para fora”.

A estratégia decolonial é, portanto, a (r)existência - grito de guerra do *artivismo* na virada do século. No cerne da lógica decolonial está dar voz a indivíduos (e suas comunidades) comumente obliterados pelos ditames da globalização. Se tomarmos a ideia de um sublime decolonial, por exemplo, vê-se que parte do sentido zen-budista (como transcendência do kantianismo) para desautomatizar nossa percepção, empurrando-nos na direção do agenciamento - uma desconexão transmoderna em que a resistência dá lugar a uma (r)existência, retornando a conceitos místicos entre negatividade e positividade. A arte operacionalizada por este caminho conectaria-se a diferentes modelos (ocidentais ou não), tratando-se então de uma dimensão temporal que opta pela simultaneidade tanto de espaços quanto de tempos (vide física quântica).

³⁹ Vide “Da Retórica: Audiovisual e as regulações das paixões”. Disponível em: <https://bit.ly/3tzy9d0> (SOCINE publicações, 2019), último acesso em: 21 mar.21.

Eita!⁴⁰ ...

E.I.T.A.: acrônimo de Escritas Interativas à Transdisciplinaridade Artística (ou pode ser Experimentações Instigantes via Tipografias no Audiovisual; entre outras denominações menos *naïf*). Afinal, o sonho maior de todos os artistas, desde tempos imemoriais, foi conceber um espetáculo total, capaz de sintetizar todas as artes numa única. Este sonho está na raiz do teatro nô japonês, da ópera chinesa à wagneriana, da dança clássica à contemporânea e do cinema sonoro - a “sincronização dos sentidos” eisensteiniana, esse esforço sistemático na direção de uma arte sinestésica, uma arte capaz de invocar todos os sentidos ao mesmo tempo. Ou seja, entre o prometeu moderno e o prometeu contemporâneo visualizamos expoentes decoloniais que sugerem dar um passo além da crítica do eurocentrismo e do colonialismo do poder embasando-se, no entanto, em pensadores comprometidos com formas totalitárias em suas sociedades (como se a filosofia pudesse separar-se da vida cotidiana).

Enfim, me pareceu mais urgente - no calor do momento (dois anos depois, estando o mundo em pandemia tanto política-binária quanto virótica-contagiosa) - tratar de poéticas que se desenham neste específico ambiente acadêmico, dispositivo atual ao qual pertencemos. Sem esquecermos, no entanto, de que Flavio de Carvalho já propusera trajes tropicais em São Paulo há um século e, em Fortaleza, a expressão “um dia lindo” remete a um dia nublado (senão também “neblinando”). Finalizo então este curto ensaio com o que queria haver, na verdade, contemplado a partir de uma revisão sobre os conceitos de belo e de sublime na Arte sob os trópicos - o que traria um debate também pedagógico sobre ensino e aprendizagem por aqui -, que nos remete a uma questão (para futuro desenvolvimento) que tem me assolado há pelo menos seis anos (quando ministrei pela primeira vez a disciplina de Estética na UFC): como uma “arte decolonial” traria, em sua essência epistemológica (senão também ontológica), tal inversão de conceitos - em busca do dia lindo - relacionados ao *páthos*?

⁴⁰ Vocábulo cearense que significa uma interjeição de satisfação ou surpresa.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mario de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

BARONE, João; Ribeiro, Bi; Gil, Gilberto; Vianna, Herbert. *A Novidade*. Disponível em: <https://www.google.com/search>. Acesso em: 21/11/2020.

CAMPOS, Haroldo de; Pignatari, Décio; Campos, Augusto de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos – 1950/ 1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: UBU, 2020.

DUSSEL, Enrique. Sete hipóteses para uma estética da libertação. *Revista Filosofazer*, v.52, n.30,p.. 3-39

ESCOBAR, Arturo. *Antecedentes da nossa cultura: a tradição racionalista e o problema do dualismo ontológico*. Trad. Nilo Lima, Sérgio Rodrigues da Silva, Germana Brito, Renata Cavalcante e Natalia Coehl (Projeto IN: Tencionar/ PPGArtes/ UFC), 2020.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

GINZBURG, Carlo. *Medo, Reverência, Terror*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. São Paulo: UBU, 2020.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MICELLI, Sérgio. *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MIGNOLO, Walter; Gómez, Pedro Pablo. *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- PIGNATARI, Décio. *Cultura Pós-Nacionalista*. Imago: Rio de Janeiro, 1998.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora34, 2005.
- SEVCENKO, Nicolau. *A Corrida para o Século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- TLOSTANOVA, Madina. *What does it mean to be post-Soviet? - decolonial art from the ruins of the Soviet empire*. Durham: Duke University Press, 2018.
- WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 2006.
- ZANINI, Walter. *Vanguardas, desmaterializações, tecnologias na arte*. São Paulo: WWF, 2018.

O RETRATO E A FABULAÇÃO HISTÓRICA

Encenando alteridades com Claudia Andujar e Wilhelm Brasse

*Leonardo Zingano Netto*⁴¹, *Pablo Assumpção B. Costa*⁴²

Figura 1 - À esquerda, fotografia de Claudia Andujar (c.1981-1983), fonte: <http://bienal.org.br/post/457>. À direita, fotografia de Wilhelm Brasse (c.1942-1943), fonte: <https://facesofauschwitz.com/gallery/czeslawa-kwoka43>



⁴¹ Professor, fotógrafo e pesquisador. Formado em Letras pela UFC, aluno do mestrado em Artes do ICA-UFC com pesquisa sobre a fotografia de Claudia Andujar (leonardozingano@hotmail.com)

⁴² Pesquisador e professor do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, onde ensina e orienta no programa de Pós-Graduação em Artes. Escreve nas áreas de estudos da performance, teorias e etnografias políticas do corpo, gênero, sexualidade e estudos culturais. Vive e trabalha em Fortaleza, Ceará. (pablo.costa@ufc.br)

⁴³ À esquerda, fotografia de Claudia Andujar (c.1981-1983), fonte: <http://bienal.org.br/post/457>. À direita, fotografia de Wilhelm Brasse (c.1942-1943), fonte: <https://facesofauschwitz.com/gallery/czeslawa-kwoka/>.

0.

Quando surge diante de nossos olhos, toda imagem entra em um circuito ético, interpelando o espectador a espelhar e ponderar os códigos do visível que a imagem emana em relação à “imagem d’O Mundo” – mais ampla – organizada ideologicamente pelos dispositivos discursivos que estruturam o pensamento e as categorias do entendimento daquele que vê.⁴⁴ Neste ensaio, criamos uma vizinhança entre duas imagens fotográficas distintas – o retrato de uma criança Yanomami identificada como n. 79, da série *Marcados*, de Claudia Andujar, e o retrato da criança polonesa Czeslawa Kwoka, fotografada por Wilhelm Brasse em Auschwitz – no intuito de mapear a sobreposição de frequências ressonantes que cada uma aciona. Com isso, o objetivo não é postular aqui analogias entre as duas situações históricas das quais os retratos são índices, criando equivalências forçadas entre as distintas ações necropolíticas que operam na floresta amazônica e nos campos de concentração nazista. Num gesto ao mesmo tempo mais fabulatório e mais cartográfico, junto aos efeitos de cada imagem, nos lançamos sim a registrar como estas duas situações históricas, colocadas lado a lado, são capazes de articular um outro mapa imaginativo da performatividade das imagens, mapa cuja topologia rompe com os limites de tempo e espaço que aprisionam o Mundo Ordenado da modernidade colonial e que pode nos ajudar a traçar os contornos de um outro mundo, mais emaranhado, no qual dispositivos de identidade e alteridade se tornam imbricados à própria ação sensível da imagem em relação ao aparelho fotográfico que a possibilita.

⁴⁴ Tomamos de empréstimo aqui essa noção de uma configuração fixa “d’O Mundo” conforme articulada por Denise Ferreira da Silva, para quem as categorias modernas do pensamento constroem uma imagem “d’O Mundo Ordenado”, atravessado pela gramática racial da modernidade, a qual postula diferenças culturais e étnicas como significantes científicos que definem uma escala da humanidade, isto é, registros dos diferentes graus de desenvolvimento cultural que delimitam classificações entre o humano e o menos ou mais-que-humano. Ver Ferreira da Silva (2016). Essa imagem do “Mundo Ordenado” se relaciona, como ficará mais claro adiante, com o “complexo de visualidade” proposto por Nicholas Mirzoeff (2016), que é, por assim dizer, o próprio poder soberano imagetivamente organizado na modernidade colonial.

1.

A fotografia é comumente compreendida como meio para lembrar. No plano do cotidiano, o retrato, de forma específica, atua como disparador da lembrança de um rosto querido. Num plano mais burocrático⁴⁵, o retrato é instrumento para efetivar o controle populacional pelos Estados modernos, servindo de marca identificadora em documentos, arquivos judiciais e fichas criminais. Os retratos que evocamos neste ensaio, entretanto, cada um a seu modo, e ainda mais quando colocados lado a lado, complicam a noção de lembrança e impõem questionamentos da ordem do esquecimento – bem como da fabulação. É dizer que interpelam o observador desde o lugar do esquecimento, e da possibilidade de liberar a imaginação para novas vidas e potencialidades da imagem.

É verdade que os corpos retratados em ambos os retratos evocam histórias diferentes do mesmo modo de administração da vida e da morte resultado da marcha (supostamente inevitável) do modelo de progresso eurocentrado, este corolário do sujeito universal postulado pelo pensamento moderno europeu. Mas, se nos detivermos em cada imagem, e nos deixarmos também atravessar pelo olhar que atravessa o aparato fotográfico – a lente, o obturador e o filme – e a superfície de exposição – o papel ou a tela –, perceberemos uma convocação ao observador para que sejam esquecidos certos sentidos já atribuídos a cada imagem e um convite para que se construa uma relação distinta com a alteridade que elas figuram.

Separadas por aproximadamente 40 anos, as duas fotografias – semelhantes do ponto de vista formal – distanciam-se quanto às intenções dos fotógrafos que as produziram e aos usos que elas tiveram no passado e que continuam adquirindo no presente. A foto da jovem indígena é a imagem que abre o fotolivro *Marcados*, de 2009, o qual possui 82 retratos de indivíduos de várias tribos Yanomami. Estes retratos foram realizados entre os anos de 1981 e 1983 e resultam da necessi-

⁴⁵ Para a história dos usos do retrato fotográfico e o paradigma indiciário, cf. *Identities virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* (FABRIS, 2004).

dade de registrar os indígenas que se vacinavam numa ação de saúde na qual Andujar e uma pequena equipe se envolveram como membros da CCPY (Comissão pela Criação do Parque Yanomami).⁴⁶ Essa comissão foi responsável pela mobilização das autoridades e da opinião pública nacional e internacional pela demarcação do território indígena Yanomami, efetivada apenas em 1992. Ao seu lado, está a imagem de Czeslawa Kwoka, criança católica, nascida na Polônia em 1928 – um pouco mais velha do que Andujar, portanto.⁴⁷

A fotógrafa suíço-brasileira, em sua dupla atuação como artista e ativista, ao operar em seus retratos dos Yanomami vacinados alguns códigos visuais muito próximos daqueles das imagens dos prisioneiros dos campos de Dachau e Auschwitz-Birkenau, provoca, através dessas imagens, uma série de questionamentos que dizem respeito à fotografia como meio de captar e produzir alteridades subalternas. Ao que tudo indica, não havia na urgência do plano de vacinação tempo suficiente para Andujar compor cenário ou encenar seus retratos, que a princípio sequer foram realizados para uma série artística, mas sim com o objetivo muito específico de catalogação em fichas de acompanhamento médico. Isto posto, acreditamos no entanto que a resultante utilização – ainda que não intencional – de elementos plásticos de um código visual muito próximo daquele característico dos retratos de identificação realizados nos campos de concentração nazista, onde parte da família paterna de Andujar foi assassinada durante a Segunda Guerra Mundial, produz um efeito de aproximação muito interessante do ponto de vista formal entre as duas imagens. Mas a ressonância aqui não fica restrita ao plano da forma. Ao retratar os Yanomami como os prisioneiros dos *Lager*, Andujar inadvertidamente institui um campo comum nas imagens, traçando no plano sensível do encontro com ambas, lado a lado, uma linha de continuidade entre o campo de concentração e a Floresta Amazônica.

⁴⁶ “Todos os índios fotografados por Claudia Andujar passaram a dispor de fichas para controle de saúde. Nessa primeira fase, receberam vacinas contra sarampo e, nos quatro anos seguintes, antipólio, antitetânica, BCG etc.” (ANDUJAR, 2009, p. 144).

⁴⁷ Claudia Andujar nasceu em 1931, na cidade de Neuchâtel, na Suíça.

Poderíamos apressadamente pensar que se trata da representação, na forma de denúncia, de duas crianças vítimas do poder soberano. Mas é justamente essa leitura que fixa as duas crianças no lugar biográfico de vítima o que finda por reproduzir a dialética colonial que amarra as posições do sujeito universal como agente, e, conseqüentemente, da vítima como desprovida de agência, como matéria inerte que espelha a fantasia colonial da dominação total. Seria interessante, no lugar dessa armadilha, deter nossa atenção nas imagens, em como elas ressoam, e nas possibilidades de liberar essa alteridade figurada em retrato em sua possibilidade de subversão e resistência, de modo a não reproduzir essa dialética do senhor vs. escravo, carregando a imaginação para outras possibilidades de mapeamento de mundos onde a própria noção de vítima perca algo de seu apelo.

2.

Efetivamente, nenhuma das imagens entrega indivíduos inteiramente socializados, mas apenas imagens de corpos numerados. Não sujeitos que, entretanto, nos olham. E que interpelam nosso olhar. Esse olhar – e sobretudo o seu reconhecimento como potência de subversão do complexo de visualidade moderno – é o aspecto de desestabilização crucial dos pilares ontoepistemológicos que procuram assegurar a fantasia de controle que estrutura o regime visual na modernidade. A fotografia, tecnologia crucial de controle e vigilância, ressurge aqui como uma instância privilegiada de encontro e negociação com a alteridade, como disparador de uma cena ética, na medida em que deparar o rosto do Outro é deparar o território existencial do Mesmo⁴⁸.

⁴⁸ São frequentes nas falas públicas de Andujar o reconhecimento de que o intenso contato com os Yanomami e o ato de retratá-los foram fundamentais para o trabalho de sua própria subjetividade. Em um relato de 1974, reproduzido no catálogo de uma de suas últimas exposições – *Claudia Andujar: a luta Yanomami* –, a artista demonstra seu compromisso ao mesmo tempo com os povos indígenas e com a descoberta de si mesma. Ao ir embora de uma localidade na qual havia passado um longo período, Andujar conta que “o jipe chegou. Havia três ou quatro índios olhando com curiosidade minha parafernália. Ia embora. Falei pouco, estava emocionada. Lá, estava em casa. Me sentia bem, era como se sempre tivesse estado lá, integrada. Esse pequeno mundo na imensidão do mato amazônico era meu lugar e sempre será. Estou ligada ao índio,

Stella Senra, em texto publicado no fotolivro *Marcados*, reflete sobre os usos das marcas nos corpos pelo poder, dizendo que

a marca sobre o corpo se prestou, ao longo da história, ao controle das populações por um poder dominante. Ela foi e continua sendo usada todas as vezes que os corpos são objetivados pelo poder: foram muitos os sistemas de marcação por meio dos quais esse poder se manifestou – e ainda se manifesta – ao se inscrever diretamente nos corpos; assim como, ao longo da história, foram muitas e de diferentes origens as vítimas dessa violência (SENRA, 2009, p. 128).

Marcadas, as duas crianças carregam números em seus corpos. O paradigma indiciário sobrepõe-se às suas individualidades, objetivando-as como elementos de contagem em uma lista, não como sujeitos plenos, conferindo-lhes um “lugar” num sistema ordenado, segundo uma lógica estratégica de controle de seus corpos e de suas vidas.

O que vemos, assim, nessas imagens, são menos pessoas do que figurações da alteridade enquadradas por um *dispositivo* classificatório.⁴⁹ A representação do outro passa pela mediação desse dispositivo, ou melhor, se dá nessa mediação. No caso específico dessas duas imagens, o *aparelho*⁵⁰ fotográfico configura um conjunto de saberes e discursos aplicados com um sentido estratégico, respondendo a uma demanda, uma necessidade de controle para um determinado fim.

à terra, à luta primária. Tudo isso me comove profundamente. Tudo parece essencial. E talvez nem entenda tudo, e não pretendo entender. Nem preciso, basta amar. Talvez sempre procurei a resposta à razão da vida nessa essencialidade. **E fui levada para lá, na mata amazônica, por isso. Foi instintivo. À procura de me encontrar**” (ANDUJAR, 2018, grifos nossos).

⁴⁹ Em uma entrevista de 1977, intitulada “The confession of the flesh”, Michel Foucault nos fala que o dispositivo é “um conjunto completamente heterogêneo que consiste de discursos, instituições, formas arquitetônicas, regulamentos, leis, medidas administrativas, discursos científicos, proposições filosóficas, morais filantrópicas” que operam em biopolítica na modernidade, classificando, nomeando e separando a população em grupos e categorias mais facilmente controláveis (FOUCAULT, 1980, p. 194).

⁵⁰ Em *Filosofia da Caixa Preta*, Vilém Flusser defende que as imagens fotográficas são imagens técnicas e, portanto, “trata-se de imagens produzidas por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado” (FLUSSER, 2011, p.23). A compreensão da fotografia como uma imagem fruto de um saber científico aplicado permite uma reflexão teórica sobre as condições epistemológicas de produção do sensível e, em última instância, das conexões existentes entre aquilo que é dado a ver e todo um sistema de saberes determinados pelo/no poder. Há, portanto, um campo para a percepção da imagem na bio e na necropolítica.

Essa é uma das formas de explicitar a imbricada relação entre o regime da visualidade e a produção ontoepistêmica do “outro”, das alteridades “selvagens” historicamente significadas como objetos de controle. Podemos afirmar que a modernidade colonial constituiu-se também como um poderoso “complexo de visualidade”. De acordo com Nicholas Mirzoeff, a palavra “visualidade” não significa a “totalidade de todas as imagens e dispositivos visuais, [sendo] na verdade um termo do início do século XIX que faz referência à visualização da história” (MIRZOEFF, 2016, p. 746). Trata-se, segundo Mirzoeff, mais de uma prática de regulação e restrição da imaginação do que uma prática perceptual, pois, no contexto da violência e do extrativismo que estrutura a economia política da modernidade, “o que está sendo visualizado é demasiado substancial para que qualquer pessoa individual o veja”. Aquilo que visualizamos é, na realidade, criado a partir de “informações, imagens e ideias”, de forma que toda “habilidade para compor uma visualização manifesta a autoridade do visualizador” (MIRZOEFF, 2016, p. 747). A visualidade emerge assim na modernidade como uma prática discursiva da autoridade, cujos efeitos materiais não só representam, mas também regulam o real.

Intrinsecamente vinculada ao projeto de poder moderno, a visualidade tem como seu primeiro domínio o complexo das escravidões na *plantation*, monitoradas ininterruptamente pela vigilância do supervisor, substituto do soberano e procurador de seu poder de punir e de matar. Evocando Foucault (*As Palavras e as Coisas*) e Fanon (*Os Condenados da Terra*), Mirzoeff explica melhor isso que ele chama “complexo de visualidade”, em sua formação entrecruzada de três ações: classificar, separar, estetizar:

Uma certa modalidade de visualidade é composta de uma série de operações que podem ser resumidas em três categorias: em primeiro lugar, classifica nomeando, categorizando e definindo – um processo que Foucault conceituou como “a nomeação do visível”. Esta nomeação foi fundada na prática da *plantation*, desde o mapeamento do espaço da plantação até a identificação de técnicas de cultivo (com finalidades exclusivamente econômicas – *cash-crop*), e a precisa divisão do trabalho necessária para sustentá-las. Depois, a visualidade separa os grupos assim classificados como forma de organização social. Tal visualidade

segregava aqueles que visualizavam para impedir que estes ganhassem coesão como sujeitos políticos, como trabalhadores, povo ou nação (descolonizada). Finalmente, faz parecer certa esta classificação separada e, portanto, estética. Tal como afirmou Frantz Fanon, tal experiência repetida gera uma “estética de respeito pelo *status quo*”, uma estética do adequado, do dever, do que é sentido para ser correto e portanto agradável e, em última instância, até mesmo belo (MIRZOEFF, 2016, p. 748).

O complexo de visualidade tem como efeito performativo, portanto, a delimitação de uma classe servil (a princípio escravizada, mas que perdura para além do regime da escravidão mercantil, e inclui toda a classe de gente cuja função social é fazer o “trabalho” e nada mais). E, crucialmente, para esta classe (visualmente) servil, que é sempre e para sempre “vista” e controlada, não há jamais nada para ser visto. Esta alteridade se forma, por assim dizer, na fantasia colonial que postula a ela uma incapacidade de olhar efetivamente, mas apenas de figurar como objeto do olhar do outro, objeto de vigilância, de punição, de extrativismo físico, psicológico e simbólico. Resta averiguar se esta fantasia colonial se sustenta, de fato. Ou melhor, resta ensaiar giros epistemológicos capazes de operar uma decomposição desse regime da visualidade e promover a emergência de contravisualidades capazes de anular a fantasia colonial da alteridade controlada – aquela cuja formação mistura-se à interdição do direito de olhar. Em outras palavras, trata-se aqui da urgente necessidade de ao mesmo tempo estabelecer os pressupostos ontoepistemológicos da visualidade colonial e avançar, junto às imagens fotográficas daqueles presumidos incapazes ou proibidos de olhar, os elementos que escapam a este arcabouço do complexo de visualidade.⁵¹

⁵¹ Interessante notar que uma das diferenças entre a escravidão antiga e a moderna era justamente o fato de os gregos frequentemente cegarem seus escravos (impedindo-os assim de escaparem), enquanto na modernidade os escravizados necessitavam da visão para desempenharem seu trabalho forçado. Incapaz de cegar fisicamente os escravizados, a arquitetura jurídica da escravidão moderna passou a policiar a imaginação do escravizado. Mirzoeff (2016, p. 753) cita, por exemplo, uma lei passada na Jamaica que proibia os escravizados “até mesmo de imaginar a morte de qualquer pessoa branca”. A presunção da autoridade e do poder de controle sobre a imaginação do subalterno é, obviamente, um dos furos mais extravagantes da fantasia colonial da dominação total.

3.

Restaurar a cada um destes retratos o seu respetivo “direito a olhar” surge assim como premissa política e epistemológica fundamental em uma discussão decolonial sobre o poder destas imagens. Didi-Huberman famosamente escreveu que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”, mas prossegue identificando que há uma “cisão inelutável” separando “dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Ao mesmo tempo, haveria, segundo Sylvia Caiuby Novaes, uma espécie de relação de interdependência entre distintas imagens de alteridade. Para a antropóloga, “a apresentação de si está, obviamente, ligada à representação que se faz do outro e [...] dos vários outros que surgem em cena num determinado contexto” (NOVAES, 1993, p. 21).

No mapa imaginário que sustenta a analogia formal entre as duas fotografias avizinhas, um cruzamento de muitos olhares distintos parece urdir uma outra espaço-temporalidade. O olhar da menina Yanomami, dirigido a nós, espectadores contemporâneos, também nos faz olhar para aqueles que a menina polonesa olhava. Desse cruzamento, surge um tempo comum, um espaço comum, articulando-se como um rosto que nos vincula eticamente à visualidade, ao complexo que nega ao corpo fotografado o seu direito a olhar, e ao mesmo tempo demandando de nós uma contínua reparação deste direito. O olhar das duas nos atravessa, compondo em nós a matéria do visível que nos faz valer justamente como efeito de quem nos olha. Judith Butler identifica o “rosto” como aquilo que nos vincula de forma ética ao outro, especialmente quando esse outro é marcado pela precariedade. Butler recupera a noção de rosto, conforme articulado por Levinas, para quem “a abordagem do rosto é o mais básico modo de responsabilidade... O rosto não está de frente para mim (*en face de moi*), mas acima de mim. É o outro diante da morte, olhando através dela e a expondo. Segundo, o rosto é o outro que me pede para que não o deixe morrer só, como se o deixar [fosse] se tornar cúmplice de sua morte. Portanto, o rosto diz a

mim: não matará” (LEVINAS; KERNEY *apud* BUTLER, 2011, p. 17). Do trauma de Andujar, das marcas em sua subjetividade deixadas pela “solução final” nazista, que agora formaliza um enquadramento da criança Yanomami vacinada (numerada), advém a conflagração de um jogo entre o esquecido e o lembrado – e para o espectador, também entre o esquecido e o fabulado. Da forma plástica dos retratos de *Marcados*, insinuando-se entre o preto e o branco, entrevemos um rosto que também diz “não matará”.

Dois extremos de um *continuum*, os números 79 e 26947, distantes em sua natureza cardinal, impõem um mesmo princípio de ordenamento – uma aproximação – que coexiste com um princípio de contraposição, que chamamos aqui de *subversão do dispositivo fotográfico*. A placa da menina Yanomami, que lhe marca o corpo e estabelece sua ordem na ação emergencial de saúde, possibilitando uma prevenção contra as doenças trazidas pelo branco com a ocupação dos territórios indígenas tanto pelo Estado quanto pela iniciativa privada⁵², continua a lógica da marcação numérica no tecido do uniforme da menina polonesa, que será morta em Auschwitz, poucos meses depois de ser retratada por Wilhelm Brasse⁵³. Continua a lógica, mas num movimento de torção que faz esmagar o tempo histórico, dando lugar a um outro tempo, mais fabulatório, onde cada corpo retratado, seja na Amazônia ou nos campos nazistas, tenha restaurado seu direito a olhar.⁵⁴

⁵² Durante a década de 1970, no contexto da ditadura militar, as terras Yanomami foram invadidas por garimpeiros e fazendeiros, processo este facilitado e até mesmo induzido pela construção da Perimetral Norte, estrada aberta pelo governo brasileiro no sul deste território nativo entre 1973 e 1976. Sobre esse período, Davi Kopenawa diz que “nosso pensamento fica emaranhado com palavras sobre os garimpeiros que comem a terra da floresta e sujam nossos rios, com palavras sobre colonos e fazendeiros que queimam todas as árvores para dar de comer a seu gado, com palavras sobre o governo que quer abrir nela novas estradas e arrancar minério da terra. Tememos a malária, a gripe e a tuberculose” (KONPEAWA; ALBERT, 2015, p. 226).

⁵³ O fotógrafo polonês Wilhelm Brasse foi ele próprio prisioneiro em Auschwitz de 1940 a 1945. Obrigado a retratar cenas do *Lager*, foi responsável por milhares de fotos de identificação dos internos, entre elas a de Czesława Kwoka.

⁵⁴ Roland Barthes escreve sobre a “vertigem do tempo esmagado” em *A câmara clara*, quando explora as temporalidades amalgamadas na imagem fotográfica como aquilo que lhe *punge*. Na foto de um jovem que vai morrer dentro em breve – ou seja, está morto no momento em que Barthes olha a foto – o filósofo entende que “o *punctum* é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a foto-

Embora com funções diametralmente opostas, a forma do retrato numerado da criança Yanomami parece operar sob uma mesma visualidade do retrato da polonesa a ser assassinada. Um retrato inverte os sinais do outro, como um espelho que devolve àquele que põe diante dele uma imagem ajustada no seu contrário. Andujar, nesse ajustamento invertido, dá a ver as “marcas do homem branco” sobre os corpos dos indígenas como índices de uma ordem muda e, talvez por isso mesmo, efetiva de subjugação do outro, do diferente, daquele sentenciado à morte e ao desaparecimento pela marcha do progresso colonial-capitalista e suas teorias eugênicas subjacentes, desde tempos esquecidos tornado justificativa para a morte em massa. No nosso olhar, rebatido pelo olhar das duas crianças, mapeia-se a figura paradoxal do progresso como carnificina.⁵⁵ Eis um mapa cujo sentido não é facilitar qualquer geolocalização no espaço-tempo do Mundo Ordenado, mas sim a produção de uma vertigem. Eis um mapa cujo efeito ético é – precisa ser – interpelar nosso consentimento e nossa amnésia na sempre renovada perpetuação do poder soberano de matar e expropriar corpos e terras, cuja justificativa repousa na classificação e hierarquização de diferenças culturais as quais aprendemos a chamar “alteridade”.

grafia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência” (BARTHES, 1984, p. 142).

⁵⁵ Aqui atua a visão de catástrofe que Walter Benjamin confere à ideia de progresso. Nas *Teses sobre o conceito de história*, especificamente na Tese IX, Benjamin escreve sobre isso ao descrever um quadro de Klee intitulado ‘Angelus Novus’. “Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade” (BENJAMIN, *apud* LÖWY, 2005, p. 87).

4.

Um mapa é a representação de um processo que se dá através de linhas, volumes, fluxos.⁵⁶ Mapear um “mundo ausente” é determinar as distâncias entre a representação desse mundo e um outro “possível”. A fotografia de Claudia Andujar, ao permitir a figuração da alteridade indígena “como” os prisioneiros de Auschwitz retratados por Wilhelm Brasse, estabelece uma equivalência alegórica entre ausência e permanência. Em um gesto similar ao nosso, em seu livro *Fotografia e Império*, Natalia Brizuela parte de dois retratos (um de Augusto Stahl e outro de Christiano Júnior) para pensar a política da representação fotográfica do Brasil no final do século XIX, tendo como ponto de partida a situação do negro e as relações raciais por aqui. Tecendo conexões entre as fotografias, o consumo de massa e o turismo nesse período de profundas transformações macropolíticas por aqui, Brizuela sugere que a mulher negra presente na imagem de Christiano Júnior havia sido provavelmente

alugada ou emprestada por seu proprietário, [empurrada] para o estúdio de Christiano Júnior, para que o olhar do fotógrafo a enquadrasse numa imagem que seria lida como a metonímia de um espaço: uma lembrança do Brasil (BRIZUELA, 2012, p. 128).

A imagem da Yanomami produzida por Andujar pode e deve ser lida de modo análogo como uma metonímia do espaço da floresta no Brasil modernizado, sob o regime militar.

Mas, no nosso mapa imaginário, o trânsito entre o *Lager*⁵⁷ e a Floresta Amazônica pode ser compreendido como uma rota de fuga e como restabelecimento de um outro mundo possível. Não haveria, por-

⁵⁶ Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari definem aquilo que seria uma *máquina abstrata de rostidade* e nos dizem que “o rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; **o rosto é um mapa**” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 39, grifos nossos).

⁵⁷ Forma reduzida da palavra alemã *konzentrationslager* (campo de concentração). Para um relato pungente sobre a vida como prisioneiro em Auschwitz, cf. *Se isto é um homem*, de Primo Levi (2013).

ventura, entre os retratos da índia Yanomami *sem nome*⁵⁸ e de Czeslawa Kwoka, um caminho possível de restituição do “direito a olhar” de volta, desde o lugar de alteridade muda e cega estabelecido pelo poder soberano de matar? De alguma forma, nesse efêmero mapa que se traça na vizinhança entre as fotografias, as vidas humanas massacradas em Auschwitz encontram uma remissão no extremo noroeste do Brasil. A contiguidade entre as imagens e a materialidade dos *mundos reais* onde estas foram captadas, nessa dinâmica incessante de acoplamento e redistribuição⁵⁹ de sentidos, une a criança Yanomami e a garota polonesa sob o mesmo significante visual. São dois retratos e um só ao mesmo tempo; e também um só espaço, imaginário. Irrrompe⁶⁰ dessa conflagração de mundos nas/pelas imagens um sentido que, em termos linguísticos, poderia ser formulado da seguinte maneira: “isso não pode continuar acontecendo!” ou “Você que olha para essas imagens, não pode deixar que isso continue acontecendo!”. Nessa cartografia, dão-se as coordenadas para a construção de uma outra ética, com a mobilização do olhar do/para o Outro.

⁵⁸ Stella Senra, no texto “O último círculo”, explica que Claudia Andujar, ao retratar os índios durante o trabalho de vacinação, “sabia que, tradicionalmente, na cultura Yanomami nomes de pessoas e lugares não têm importância; para eles os lugares recebem um nome apenas temporário, enquanto ali se mora, ou, talvez, nem isso (por exemplo: o rio das folhas de tal árvore; ou o rio de tal bicho). Uma pessoa também não tem nome; tem um apelido dado pelos outros, em função de uma situação, ou de algo que nela se destaca” (SENRA, 2009, p. 140).

⁵⁹ Sobre essa *partilha do sensível*, cf. Jacques Rancière (2009). Ao tratar das relações entre estética e política, o autor defende que a *partilha do sensível* concerne “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”, e em como “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

⁶⁰ Entendemos aqui essa *irrupção* no sentido de uma *origem* provisória, como a designa Walter Benjamin, para quem “a origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver porém com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do fátual, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser conhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto. [...] Em consequência, a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós-história” (BENJAMIN, 1985, p. 43-44, apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 170).

5.

De um lado, o *Lager*. De outro, a Floresta Amazônica. Entre esses dois espaços, o aparelho fotográfico, os fotógrafos e os espectadores. Nos retratos, há a figuração de um mundo comum, apesar das distâncias – agora aproximadas, adjacentes. Se Wilhelm Brasse, atrás da câmera (como operador do dispositivo que nos dá a ver os olhos de Czeslawa e, neles, o espanto e a incompreensão diante da morte em Auschwitz), teve que testemunhar o destino trágico da morte de milhares de pessoas, com as quais compartilhava a sua condição precária de prisioneiro, Andujar, também atrás da câmera, nos dá o testemunho da repetição fragmentar do tempo histórico em sua (des)continuidade espacial, através do inconsciente óptico que evoca o *Lager* na floresta: inscrevendo-se nos corpos dos indígenas, estão marcas como aquelas nos corpos das vítimas dos campos de concentração, seja na forma de números costurados às suas roupas, seja na forma de números tatuados em seus braços. Logo, olhar essas imagens é, na verdade, reconstruir o mapa que nos auxilia a percorrer a distância entre um mundo que colapsou e um mundo por se fazer, a fim de se evitar o *continuum* da catástrofe. Isso que chamamos antes de rota de fuga, um compromisso ético de se praticar outra relação sensível com a alteridade, é um fazer-se a si mesmo a partir do/no rosto do Outro. Nessa outra relação ética, nenhum dos polos pode emergir autônomo: ao invés de totalidade, infinito⁶¹.

Não conseguimos aqui escapar, como espectadores que somos desse movimento paralelo instituído pela vizinhança entre os rostos de Czeslawa e da menina Yanomami, da ideia de que a infraestrutura da máquina de morte dos campos de concentração – com a sua engenharia, os seus cálculos e, portanto, com o seu *design* – encontra na construção da rodovia Perimetral Norte a sua atualização no Brasil da ditadura militar. Em ambos os casos, a logística materializava uma vontade de poder cujos recursos reproduziam as lógicas capitalistas-colonialistas

⁶¹ Sobre as relações entre o Mesmo e o Outro e as categorias de totalidade e infinito, cf. Levinas (1988).

da engenharia social e do progresso. No retrato da menina polonesa, sobressai o uniforme de interna do *Lager*, aparentemente bem maior do que o seu pequeno corpo (isso seria um rastro da reutilização das roupas dos prisioneiros mortos, vestígio da morte seriada, enfileirada rumo às câmaras de gás?). O tecido desse uniforme traz os icônicos motivos das barras da prisão. Um formalismo que, de modo inquietante, se repete na verticalidade das ripas de madeira que emolduram a Yanomami de número 79, novamente estabelecendo o regime de signos⁶² através dos quais se pode compreender o modo de ação biopolítica do Estado moderno na gestão das populações excedentes, à margem do sistema produtivo. Nas imagens produzidas por Andujar em *Marcados*, o trauma colonial, em seu eterno retorno, também atualiza a rota que existe nos limites entre genocídio e etnocídio⁶³. Entre Ericó e Auschwitz, esse fundo comum, esse mundo compartilhado – esse espaço-tempo frequentemente invisível que performativamente fabrica e organiza de forma similar o excedente de corpos que demanda controle. Da biopolítica à necropolítica; do “faça-os morrer” ao “deixe-os morrer”.

Ao estabelecermos o paralelo entre o espaço do *Lager* e da Floresta Amazônica, impossível não pensar na discussão de Achille Mbembe, em “Necropolítica”. Nesse ensaio, a partir de Foucault, Mbembe discute os limites teóricos da noção de *biopoder*, na tentativa de compreender o exercício contemporâneo do poder soberano e do estado de exceção. “Como se sabe”, diz Mbembe, “o conceito de estado de exceção tem sido frequentemente discutido em relação ao nazismo, ao totalitarismo e aos campos de concentração/extermínio. Os campos da morte em particular têm sido interpretados de diversas maneiras, como a metáfora central para a violência soberana e destrutiva e como

⁶² Compreendemos o “regime de signos” como o processo em que “um signo remete a outro signo para o qual ele passa, e que, de signo em signo, o reconduz para passar ainda para outros. ‘Podendo mesmo retornar circularmente...’. Os signos não constituem apenas uma rede infinita, a rede dos signos é infinitamente circular” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 65).

⁶³ Para um detalhamento das aproximações e distinções dos conceitos de genocídio e etnocídio, cf. Souza e Garcez (2020). Nesse texto, a partir de Pierre Clastres, os autores trabalham com a ideia de que o genocídio é a dinâmica de eliminar o Outro, enquanto o etnocídio é dinâmica de transformar o Outro em Mesmo.

o último sinal do poder absoluto do negativo” (MBEMBE, 2018, p. 7). Em razão de seus ocupantes serem desprovidos de status político e reduzidos a seus corpos biológicos, o campo é, para Giorgio Agamben, “o lugar no qual se realizou a mais absoluta *condicio inhumana* que já se deu sobre a terra” (AGAMBEN *apud* MBEMBE, 2018, p. 8). Mas, esclarece com grande propriedade, que essa estrutura político-jurídica do campo, em que pesa a suspensão temporal e permanente do estado de direito na síntese entre “massacre e burocracia” não passa da “extensão dos métodos anteriormente reservados aos ‘selvagens’” nas colônias (MBEMBE, 2018, p. 32). Em suma, o *Lager* realiza em próprio solo europeu a estrutura jurídico-política do colonialismo, visto que “as colônias [eram] o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial [poderiam] ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente [operava] a serviço da ‘civilização’” (MBEMBE, 2018, p. 35).

6.

Imagens de guerra e da miséria provocada pela marcha do progresso tornaram-se muito comuns ao longo do século XX. Habitando desde os arquivos governamentais até os lares de pessoas não diretamente relacionadas aos conflitos, esta visualidade passou a compor o cotidiano moderno. “Diante da dor do outro”, muitas vezes nosso olhar não se inquieta, não repudia o horror, permanece anestesiado, desestetizado.⁶⁴ A resposta de Andujar a esse processo, até onde o entendemos, se dá na elaboração de um *paradoxo visual*, na medida em que ressalta nas fotografias de *Marcados* os mecanismos violentos de domínio do Outro indígena pela máquina totalitária do capital. Na fabricação de sua

⁶⁴ Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag produz uma importante reflexão sobre os contextos de visualização dessas imagens, pois “parece um ato de exploração mirar fotografias horrendas da dor de outras pessoas em uma galeria de arte. Inclusive essas imagens definitivas cuja gravidade e poder emotivo parecem fixados para sempre, as fotografias dos campos de concentração de 1945, têm um peso distinto quando se veem em um museu fotográfico; em uma galeria de arte contemporânea; em um catálogo de museu; no televisor; nas páginas do *The New York Times*; nas da *Rolling Stone*; em um livro” (SONTAG, 2003, p. 101).

própria história, como artista e ativista, parece proceder pelo caminho de politização da arte e não pelo de estetização da política⁶⁵. Politizar a arte é, além de partir de um engajamento pessoal nas causas sociopolíticas, produzir a mobilização do olhar do observador, trazendo-o para a composição da cena ética de encontro com a alteridade e fazendo-o perceber o teatro das imagens, em que modelo, fotógrafo e observador possuem papéis definidos.⁶⁶ Não se pode olhar impunemente as imagens, e nenhuma delas é inocente.

Os olhos de Czeslawa não encaram de forma direta a objetiva, talvez pelo pavor das circunstâncias, pela incompreensão da língua, pelo tratamento mais-que-violento marcado em seu rosto por ferimentos na boca – estas são hipóteses que surgem a partir do nosso ato performativo de olhá-la. Os olhos da Yanomami, ao contrário, atravessam a lente, o filme, a tela – e nos atingem. O retrato produzido por Andujar coloca em cena, consciente ou inconscientemente, a pura distância entre a vida e a morte. Czeslawa foi morta pouco tempo depois desse retrato com uma injeção de fenol no coração; Wilhelm Brasse não pôde agir contra esse desfecho. A Yanomami de número 79, apesar de não sabermos se sobreviveu às epidemias contra as quais Andujar se engajou naquele projeto de vacinação, estava em frente à câmera para ser protegida. Diante da câmera fotográfica e da câmara de gás, esses indivíduos encontraram seu porvir e nós os encontramos ali, nessa cena compartilhada que reencenamos em nossa imaginação.

⁶⁵ Sobre a contraposição entre politização da arte e estetização da política, cf. o ensaio “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, de Benjamin (2012).

⁶⁶ Didi-Huberman (2008), refletindo sobre a política das imagens em Alfredo Jaar, nos fala de uma *competência do espectador*, pois “uma forma sem contemplação é uma forma cega. Certamente, lhe faz falta a contemplação, mas contemplar não é simplesmente ver, nem tampouco observar com ‘maior ou menor competência’: contemplar supõe a implicação, o ser-afetado que se reconhece, nessa mesma implicação, como sujeito. Reciprocamente, a contemplação sem forma não é mais que uma contemplação muda, necessita-se de uma forma para que a contemplação aceda à linguagem e à elaboração, única maneira, para essa contemplação, de ‘entregar uma experiência e um aprendizado’, ou seja, uma possibilidade de explicação, de conhecimento, de relação ética: nós mesmos devemos, então, *nos implicar nisso*, para termos uma oportunidade – dando forma à nossa experiência, reformulando nossa linguagem – *de nos explicar com isso*” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 41).

Dessa dinâmica, a fotografia emerge, ao mesmo tempo, como espelho e contra-espelho do mundo, e nós espectadores também fazemos parte desse reflexo. Na figuração da alteridade, entre o domínio dos corpos e seu contradomínio, na possibilidade de subversão do dispositivo fotográfico, lidamos com nós mesmos na medida em que somos postos à frente dos Yanomami por Andujar. No confronto com uma visualidade, que como vimos operou historicamente como mecanismo de classificação e subjugação da diferença, criando sujeitos videntes e objetos de vigilância e controle, a artista/ativista estabelece uma outra medida comum do vivente – da tragédia à antitragédia, a imagem que emerge bagunça no gesto fotográfico as posições que condicionam essa política representacional do Outro.

Quando escreveu sobre as políticas de representação da alteridade, especificamente do Outro subalternizado, Gayatri Spivak distinguiu dois sentidos diferentes de “representação” na língua alemã: *Vertretung* e *Darstellung*, “o primeiro termo se refere ao ato de assumir o lugar do outro numa acepção política da palavra, e o segundo, a uma visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação” (ALMEIDA, 2010, p. 15). Para Spivak, sobre o “subalterno”, haveria uma espécie de interdição de acesso ao campo da representação, que era também uma interdição à autorrepresentação. O ato discursivo pressupõe um falante e um ouvinte, mas como vimos a modernidade colonial fez emergir uma dinâmica de fabricação da alteridade onde não existe reciprocidade. O “outro” do poder soberano é criado e sustentado como objeto da visualidade, mas também da enunciação, o qual pressupõe um espaço dialógico de interação que jamais se realiza plenamente para aquele ou aquela produzida no polo da subalternidade, aquele cuja existência é ontoepistemologicamente definida na ausência de agenciamento.

Em termos visuais, Mirzoeff definiu a situação do subalterno como a daquele corpo cujo direito a olhar é interditado. Nosso exercício de imaginação aqui tem sido cartografar um mapa sensível que se desenha entre os dois (ou mais) olhares que se entrecruzam quando colocamos os retratos de Claudia Andujar e de Wilhelm Brasse lado a lado – e quando olhamos para ambos. Nesse mapa imaginado, outras dramaturgias da identidade e da alteridade podem emergir, restaurando

aos corpos sempre-vistos o direito a olhar-de-volta e logo nos interpelar como espectadores, em nossa cumplicidade com a tragédia da história. Do mundo estritamente material, bruto, de suas distâncias indizíveis ainda, refletindo a luz e imprimindo-se no material fotossensível da fotografia, aparece em lampejo esse mapa, onde os caminhos percorridos são os do próprio olhar, em sua dinâmica duplamente estética e política. No mapa que liga Czeslawa à índia Yanomami, Brasse a Andujar, o tempo se estraçalha, e os seus cacos viram peças no jogo de reparação ou perpetuação do trauma histórico; o espaço, por sua vez, contrai-se no vácuo do olhar silencioso que jamais suspeitamos ter sido capaz de nos captar e nos interpelar eticamente. No horizonte dessa geografia política, o rosto do Outro. Em cima, como firmamento prestes a desabar, a visualidade – a representação. Eis o mapa. Resta a nós efetuarmos a travessia.

Referências

ALMEIDA, S. R. Goulart. Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *Outra travessia*. Santa Catarina: UFSC, n. 5, p. 9-16, segundo semestre de 2005. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>>. Acesso em: dez. 2020.

_____. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Meios sem fim*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ANDUJAR, Claudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *A luta Yanomami*. São Paulo: IMS, 2018. Disponível em: <<https://lojadoims.com.br/product/36367/claudia-andujar--a-luta-yanomami>>. Acesso em: jun. 2019.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e império*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13-33.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora34, 2011. Vol.2.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora34, 2012. Vol.3.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2.ed. São Paulo: Editora34, 2010.

_____. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. In: JAAR, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FERREIRA da SILVA, Denise. “Sobre Diferença sem Separabilidade” In: BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO – INCERTEZA VIVA,34, Catálogo, São Paulo: Oficina de Imaginação Política, 2016.

FOUCAULT, Michel. The confession of the flesh. In: GORDON, Colin (Ed.). *Power/Knowledge: selected interviews and other writings 1972-1977*. New York: Vintage Books, 1980.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

LEVI, Primo. *Se isto é um homem*. Alfragide: Teorema, 2013.

LEVINAS, Emanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

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

MIRZOEFF, Nicholas. “O direito a olhar”. *ETD – Educ. Temat. Digit.*, v. 18, n. 4. Campinas, SP, 2016, p. 745-768.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Jogo de Espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2.ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SENRA, Stella. O último círculo. In: ANDUJAR, Claudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SOUZA, F. F.; |GARCEZ, J. P. Trauma colonial e o testemunho do etnocídio yanomami: uma leitura de *Marcados* de Claudia Andujar. Florianópolis *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*,

v. 17 p. 01-17, 2020. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2020.e67862/42684>>
Acesso em: dez. 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

DESCOLONIZAÇÃO DO INCONSCIENTE

Experiências com o corpo, a imagem e a cidade

*Adriano Moraes de Freitas Neto⁶⁷
Ana Paula Veras Camurça Vieira⁶⁸
Laryce Rhachel Martins Santos⁶⁹*

Introdução

Nesta escrita, três experiências se encontram na tentativa de juntas, produzir forças, construir zonas de rupturas, mobilizar rotas inventivas de praticar a cidade, de descolonizar o inconsciente. Movidas pelo encontro com a psicóloga e psicanalista, ativista em direitos humanos, Carmen Oliveira, durante o IV Seminário Internacional das Artes e seus Territórios Sensíveis, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), da Universidade Federal do Ceará

⁶⁷ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes - UFC, integrante do LAMUR - Laboratório de Artes e Micropolíticas Urbanas, Licenciado em Artes Visuais pelo IFCE, formado pelo curso de Realização em Audiovisual da Vila das Artes-Fortaleza.

⁶⁸ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes - UFC, integrante do LAMUR - Laboratório de Artes e Micropolíticas Urbanas e coordenadora no projeto de formação em audiovisual Cinema no Brejo. Pesquisadora, realizadora e graduada em Cinema e Audiovisual pela UFC.

⁶⁹ Integrante do Laboratório de Artes e Micropolíticas Urbanas Licenciada (LAMUR). Mestra em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Licenciada em Música pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

(UFC). Em sua palestra, “A Descolonização do Inconsciente em Tempos de Neo-conservadorismo”,⁷⁰ evidencia que o sistema neoliberal se faz a partir da colonização do inconsciente e pontua com isso, formas de produzir fissuras e inventar novos caminhos de existência, essas experiências se fazem com a cidade de Fortaleza-CE e com ela procuram responder a seguinte inquietação: Como inventar modos de praticar a cidade que tensionem a estrutura neoliberal de colonização do inconsciente? O caminhar, como prática estética, emerge como uma possibilidade de reconhecer e inventar o território, desdobrando-se em singulares modos de fazer nas três experiências. Corroborando esse pensamento, Careri afirma:

O caminhar produz lugares. A única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente era o caminhar, uma ação que, simultaneamente, é o ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território (CARERI, 2013, p. 51).

A primeira ação se faz a partir de práticas de caminhadas com olhos vendados com a cidade de Fortaleza e deseja romper principalmente com as figuras do mediatizado e do securitizado abordadas por Negri e Hardt (2014), referência também trazida por Carmen Oliveira. Essa experiência se faz no desejo de habitar a escuridão - posição contemporânea para Agambem (2009) - para resistir às grandes luzes, e aqui referência direta a Didi-Huberman (2011). Luzes que nos vigiam, que nos racionalizam, engessam nosso corpo, que roubam nosso sono, assim como nos aponta Cray (2016). A escuridão nessa experiência se faz de modo inventivo e disruptivo com os modos racionalizados de praticar a cidade.

A segunda experiência se constitui no contato com o filme “Visita Guiada” (FURTADO, 2016). Em companhia das imagens, é possível vislumbrar um outro modo de habitar, transitar e se relacionar com o espaço urbano, em um gesto que propõe uma experiência que vai além da relação passiva do espectador. A partir da materialidade sensível, dos modos de conexão com as coisas, o contato com as imagens nos convida a caminhar pela comunidade centenária do Poço da Draga - CE,

⁷⁰ A palestra está disponível em: <https://vimeo.com/301450843>.

elaborar sobre as urgências do presente e indagar um futuro desejado e mediado por uma lógica neoliberal.

A terceira poética consiste em uma cartografia sonora da estação de metrô Benfica, em Fortaleza - CE, realizada durante um percurso com os estudantes da disciplina de Ateliê de Criação V.⁷¹ A escritura também reflexiona sobre as políticas dos espaços das estações de metrô (SANTOS 2012; CAIAFA 2013). Nessa intervenção o caminhar e a escuta coengendram-se como uma maneira de experimentar a cidade, resgatando sua dimensão subjetiva.

Sair da luz, inventar habitando a escuridão

Nem bem anoitece e os grandes centros urbanos descortinam suas luzes. Não se sabe o que é noite nesses centros. As lojas que iluminam seus produtos, as telas iluminam suas propagandas, as mesas dos restaurantes que exibem a claridade das comidas e bebidas, as casas iluminam-se com os programas de tv e aplicativos de celulares, as câmeras de segurança captam as luzes dos corpos e das ruas para projetá-los nas salas dos serviços de controle e segurança. O neoliberalismo se faz ao sabor da luz e a visão, sentido hegemônico nessa percepção. Tudo se é visto porque iluminado. A cidade não dorme e o sono - fechar os olhos - é se rebelar aos modos produtivos do desejo neoliberal. Ver para crer; Ver para comprar; Ver para controlar... Crary (2016) aponta o desejo capitalista de captura do sono a partir da luz, projeto ainda da década de 1990 que buscou refletir a luz do sol, a partir de satélites, para as noites terrestres. Aponta também, a partir de Wolfgang Schivelbusch como a iluminação pública noturna:

atingiu dois objetivos inter-relacionados: reduziu antigos temores a respeito dos perigos associados à escuridão noturna e expandiu a duração e, portanto, a lucratividade de muitas atividades econômicas. A iluminação noturna construiu uma demonstração simbólica do que os

⁷¹ A disciplina tinha como cerne conhecer a pesquisa dos estudantes vinculados ao PPG em Artes - UFC, e, foi coordenada pela professora Deisimer Gorczewski. A ementa da disciplina está disponível em: <http://www.ppgartes.ufc.br/informacoes-academicas/disciplinas>. Acesso em: 11 jun. 2019

defensores do capitalismo prometeram ao longo de todo o século XIX: ela tanto garantiria a segurança como a ampliação das possibilidades de enriquecer, melhorando para todos, supostamente, o tecido da existência social (CRARY, 2016, p. 26).

As grandes luzes do neoliberalismo - presentes nas vias, nas lojas, nas telas e até nos nossos bolsos - iluminam a cidade e revelam não mais do que “os corpos superexpostos, com seus estereótipos do desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31), corpos ofuscados e engessados na necessidade do consumo, em constante estado de vigília - ou somos vigiados ou vigiamos. Negri e Hardt (2014) apontam quatro figuras subjetivas da crise neoliberal - endividado, mediatizado, securitizado e representado. Dentre elas, duas são interessantes aqui para a crítica da luz como modo de racionalização, engessamento e ofuscamento de possibilidades inventivas dentro da cidade. A figura do mediatizado surge na grande luz das telas das mídias de comunicação, redes sociais e páginas *web*. Surge no excesso de informação produzido e compartilhado, na necessidade constante de realizar interpretações e representações que, para Gumbrecht (2010), inibe a sensação de presença do corpo para com o mundo. Na figura do mediatizado, as luzes das mídias ofuscam o corpo e paradoxalmente, por esses excessos produzem uma sensação de esvaziamento.

A segunda figura de interesse aqui é a figura do securitizado que surge da condição de vigilância, controle e observância constante. Um mundo tornado evidente, que tudo vê, “um Argos tecnológico, que voltou seus inumeráveis olhos para o interior, ou seja, para a auto-satisfação narcísica de olhar sobre si.” (BAVCAR, 2003, p. 139). Para Negri e Hardt (2014), a figura do securitizado vive em constante vigilância, mas também em constante medo, pois todas as suas ações são policiadas, todo o seu corpo é lido, nada passa despercebido pois tudo é iluminado, mapeado. O corpo securitizado na cidade não se permite desviar caminhos, pisar a grama, sentar no chão, tocar e ser tocado. Limita-se somente a exercer função fabril, racionalizada e domesticada.

Mas, então como construir rotas de fuga a essa luz ofuscante? Mesmo sabendo ser falida qualquer tentativa de romper com esse corpo mediatizado e securitizado, como produzir fissuras e fazer deste

mesmo corpo potência inventiva? Como olhar para essa grande luz e não cegar-se? A resposta encontrada aqui é paradoxal: habitando a cegueira, habitando a escuridão. Não se trata aqui de romantizar a cegueira, nem tampouco de, num discurso maniqueísta, negar as tecnologias e a comunicação, mas trata-se de fechar os olhos para ver melhor, não para aceitar, mas para enfrentar e também para “conservar o caráter frágil dos sonhos que nos levam aos espelhos do invisível”. (BAVCAR, 2003. p 142). Assumir a escuridão é, portanto, assumir aqui uma posição contemporânea que, para Agamben (2009), não se faz em uma posição de inércia, mas de uma habilidade em neutralizar as luzes relativas a sua época para descobrir suas trevas. “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (BAVCAR, 2003, p. 64).

Assim, percorro a cidade habitando a escuridão. Com os olhos vendados, me permito tatear uma cidade agora escura, sem contornos visíveis, mas máquina multissensorial.

A linha do horizonte, guia espacial para meu corpo ereto, regulado e racional se esvai e agora minha percepção revela um corpo atento às texturas, sons, cheiros, sabores e imagens do invisível. Exerço, então, gesto de pirata ou pescador em alto-mar na incapacidade das estrelas e a lua como guia. Um corpo também em constante instabilidade que tateia, se abaixa, tropeça, cai, provoca ranhuras no modo de caminhar, exerce lentidão no meio da aceleração moderna, desregula um sistema organizativo que faz do corpo partição com funções bem delimitadas, hierárquicas e racionalizadas.

Caminho... Paro... Toco nas paredes e percebo suas camadas de tintas, os papéis colados e a poeira urbana (Figura 1). A cidade deixa suas marcas em minhas mãos. Quantos grafites, lambes e promessas de amor em até sete dias foram colocados nessa parede? Quantas também não são as propagandas que se sobrepõem e ofuscam essas camadas? À medida que tateio me pergunto sobre as temporalidades presentes nessas camadas, percebo as inúmeras texturas de papéis colados nessas paredes, percebo as finas camadas de tintas e os rebocos que se soltam, exerço uma arqueologia sensorial dessas estruturas. Tocar o chão, pular e medir o tamanho dos muros.

Figura 1 - Caminhada com olhos vendados pela cidade de Fortaleza-CE



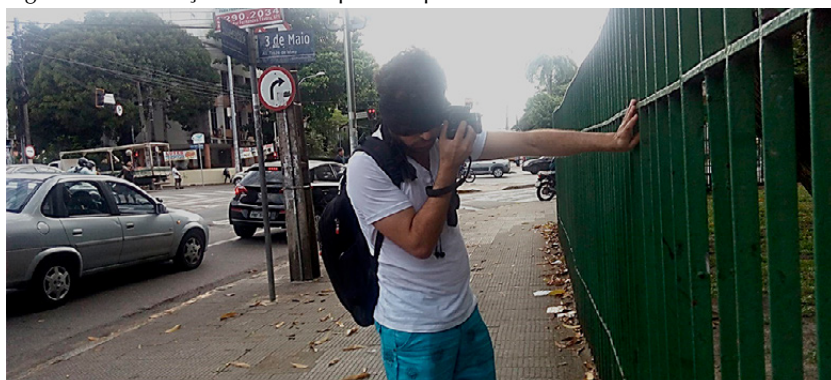
Fonte: Arquivo pessoal.

A arquitetura surge primeiro no corpo (Figura 2). Descubro quantos passos têm de uma calçada para o asfalto, descubro, pelos sons, a direção e a proximidade dos carros, pelos cheiros a velocidade dos ventos, sinto o sol tocar uma parte do meu corpo e, na outra parte, o vento gélido do ar-condicionado de uma loja qualquer. Nesse processo, também fotografo a cidade, não me interessa, porém, uma cidade impressa, capturada nesses registros e, sim, uma sensação desta cidade, do invisível dela (Figura 3).

Nesta caminhada às cegas, diferentemente da figura do mediado, exerço presença: perceber se faz mais importante do que interpretar, representar ou comunicar algo. Mesmo não conseguindo fugir desses inúmeros excessos, dessa grande luz, fechando os olhos, não tenho minhas retinas queimadas, posso exercer sensibilidade e inventividade, pois, parafraseando Bavar (2003), as minhas pupilas são meu corpo por inteiro. Diferentemente também da figura do securitizado, nessa experiência, fechar os olhos é, sobretudo, desejar um corpo não vigiado, não regulado, operar mais pelas sensações e afetos construídos no percurso e menos pela racionalização. Desviar das grandes luzes. Sei, por fim, que essa ação é, como já disse, falida na tentativa de destruir

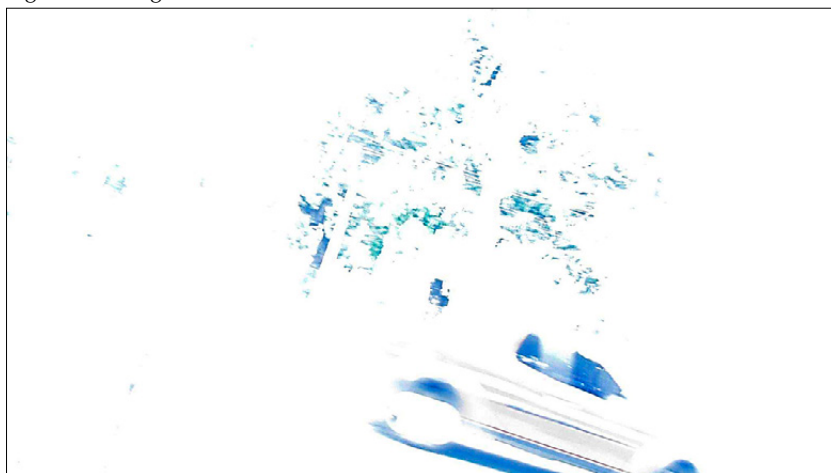
uma estrutura neoliberal e as suas figuras de crises instituídas. Entretanto, acredito que essas estruturas se tornam mais fortes justamente por operar no inconsciente e nas subjetividades e penso que essa ação se faz enfrentamento enquanto micropolítica, enquanto, e aqui em diálogo com Didi-Huberman (2011), vagalumes que fogem dos projetores, que se retiram na noite para buscar sua liberdade de movimento, para afirmar seus desejos, emitir e compartilhar seus próprios lampejos.

Figura 2 - A medição da cidade pelo corpo



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 3- Fotografia da cidade feita com os olhos vendados

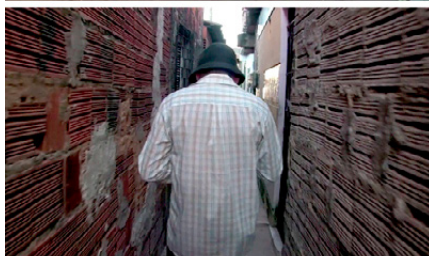
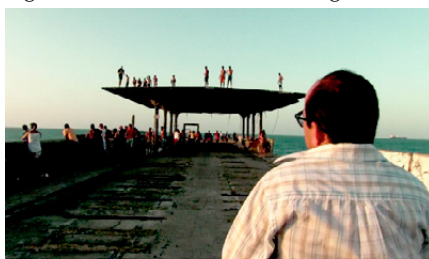


Fonte: Arquivo pessoal.

Caminhar no presente, indagar o futuro

Logo no início de “Visita Guiada” (2016), curta-metragem realizado por Victor Furtado, Sergio Rocha, mais conhecido como Serginho, nos apresenta um espaço composto por diversas camadas temporais. Nas imediações da comunidade do Poço da Draga, Serginho, que é morador há muitos anos, caminha e aponta para o prédio da Caixa Cultural sinalizando que ali já foi uma alfândega para receber produtos que chegavam do antigo porto e que o Centro Cultural Dragão do Mar era uma praça. Mais adiante, ele conta que era a casa de Antônio Sales, político do início do século XX. A entrada da comunidade se localiza próxima ao restaurante de luxo situado no extremo do que seria o final da alfândega, ou seja, onde hoje está situado o final da Caixa Cultural. Enquanto Serginho redesenha o espaço, ele parece procurar os rastros de uma coexistência temporal, marcas impressas nas edificações que ele, em diálogo com Milton Santos (2012, p. 140), denomina por rugosidades.

Figura 4 - Caminhadas com Serginho



Fonte: Frame do curta-metragem “Visita Guiada” (2016).

Chamemos de rugosidade ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em

todos os lugares. As rugosidades se apresentam como formas isoladas ou como arranjos.

A partir do discurso de Serginho acerca do antigo porto, é possível entender como se constituiu o Poço da Draga. A história da comunidade se entrelaça com a chegada da indústria naval na cidade de Fortaleza – CE. Os primeiros habitantes se instalaram no local devido a construção de um pequeno porto para o embarque e desembarque de passageiros e pequenos fluxos de mercadoria. O que era uma pequena colônia de pescadores foi crescendo à medida que se tornava um ambiente fornecedor de mão de obra portuária. Serginho é morador do Poço da Draga desde criança e, com ele, somos convidados a percorrer a comunidade enquanto o ouvimos tecer lembranças e balanços afetivos acerca do espaço.

A visita guiada como dispositivo⁷² filmico nos coloca no lugar de receptor de informações. A câmera na mão gera uma composição de enquadramento instável e enfatiza nossa condição de estrangeiros à medida que seguimos os passos de Serginho. No desenrolar de sua fala, parece existir uma abertura para os movimentos, encontros e sonoridades do entorno. Serginho comenta: “aqui passava o riacho Pajeú!” ou “nessa bifurcação existia um chafariz! Era nosso ponto de apoio”. A partir de um hiato entre tempos, o gesto de lembrança traz contrastes que apontam para o espaço como um processo constante e expõe as implicações políticas que o atravessam. O desaparecimento do riacho Pajeú⁷³ assim como a precariedade na infraestrutura da comunidade fazem parte de um jogo de poderes que produz a cidade.

⁷² Nesse sentido, o dispositivo “remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas [...]” ou “à criação de uma ‘maquinação’, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites, para que o filme aconteça” (LINS; MESQUITA, 2008, P. 56).

⁷³ Para entender melhor como se deu o desaparecimento do riacho Pajeú, ver Parque ampliado do Pajeú: uma abordagem site-specific com uso de locative media, de Cecília Andrade. “A rarefação do riacho em documentos desde meados do século passado e seu aparecimento pontual relacionado a obras e projetos urbanísticos do fim do século passado ao início do atual coincidem com o período de mais rápido desaparecimento físico do riacho da paisagem. Uma das técnicas nessa forma de apagamento é a substituição. física ou discursiva” (ANDRADE, 2017, P. 54).

Enquanto fala da importância dos quintais como lugares de lazer para a comunidade e pontua as transformações dos usos ao longo do tempo, Serginho apresenta a vizinhança, a partir de um olhar sensível que não parece estar enquadrado em um sistema prévio, de expectativas. Ele vai articulando e conectando, por meio da fala, uma rede de relações entre personagens, eventos e situações, sem submetê-los necessariamente a uma ordem narrativa, mas construindo um espaço e um tempo comum. Somos conduzidos até a casa de Serginho, onde ele entra e retorna com uma foto de infância tirada no quintal para ser enviada à avó que também já morou na casa. Um gesto de rememoração individual que se entrelaça às formas sensíveis de pertencimento que constituem o espaço.



Figura 5 - Serginho na porta de casa com uma fotografia em mãos.

Fonte: Frame do curta-metragem “Visita Guiada” (2016).

Figura 6 -
Fotografia em
mãos
Fonte:
Frame do curta-me-
tragem “Visita
Guiada” (2016).



Nesse contexto, Serginho também rememora as brincadeiras de infância. Em direção ao que seria o trecho final do riacho Pajeú, ele conta que uma das principais brincadeiras de infância era ir até um jipe que havia sido abandonado pela indústria naval. A aventura consistia em atravessar o mangue. Na imagem, em contraste com o desenho da memória, o que vemos é uma gigantesca mudança na paisagem devido à ausência de saneamento básico. Se o mangue era o ponto de lazer das famílias, conforme rememora Serginho, agora o local se encontra sujo por não ter condições sanitárias minimamente satisfatórias. Esse descaso dos órgãos governamentais corrobora a precarização da vida dos moradores e traduz uma violência que se articula entre o Estado e as demandas ligadas aos interesses privados. As diferenças colocadas pelas imagens do presente em relação ao passado, aos poucos, tornam-se emblemáticas.

Seguimos com Serginho até o Pavilhão Atlântico, onde encontramos Seu Zé e Neide que também são moradores da comunidade. Serginho explica que o pavilhão é uma réplica do coreto que havia na praça José de Alencar como café para os embarcações, mas, que antes, o espaço já havia sido uma delegacia, posto de saúde e uma escola. No fundo do quadro, é possível ver o prédio do Acquário Ceará, em construção, rodeado por tapumes. Serginho conta que, no lugar onde hoje existem os tapumes, havia uma praça e Neide complementa que, quando criança, costumava brincar ali.

Neide também compartilha que, com o aparecimento do Acquário, o medo de remoção ficou ainda maior. A pracinha era um ponto de pertencimento que, aos poucos, o jogo de poderes em curso na organização do espaço foi se apropriando. “Ninguém sabe como vai ficar! Se vão tirar a gente ou se vamos ficar, não tem diálogo”, expõe Neide. O gesto de rememoração da pracinha indaga o presente e coloca em crise as políticas de remoção que desvinculam os espaços dos modos de vida que os constituem. A construção do Acquário se conecta com uma retórica do progresso que vem sendo amplamente utilizada enquanto justificativa para o desenvolvimento da cidade, mas, que ignora o espaço como processo de experiências e memórias.

No percurso que traçamos com Serginho na comunidade, finalizamos na Ponte Velha, onde jovens se reúnem para pular em direção ao

mar. É o local onde tudo começou, conforme explica Serginho. Ele segue caminhando e olhando para o mar, introspectivo, enquanto fala de uma nostalgia. Em “Visita Guiada” (2016), todos os gestos de rememoração apontam e fazem reverberar o presente do espaço no qual caminhamos. De acordo com uma proposição benjaminiana, “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LÖWY, 2005, p. 61). Ao caminhar com Serginho, confrontamos o presente, e indagamos juntos quais são os desdobramentos futuros para a Comunidade do Poço da Draga e quais são as estratégias possíveis para enfrentar a atual violência, que constitui um modelo de cidade tão excludente.

Escutar como possibilidade de subjetivação

O coletivo estava em círculo, sobre o chão, no centro da plataforma do metrô, na estação Benfica. Na ocasião conversávamos sobre as sonoridades que permeavam o espaço,⁷⁴ como a maioria dos caminhantes não estava familiarizado com o ambiente sonoro das estações de metrô, pontuaram estar surpresos com a profusão de sons tecnológicos que rodeavam o ambiente: escada rolante, bips da catraca, voz eletrônica que orientava nossas ações, rádio comunicador dos guardas.⁷⁵

Em Fortaleza, o metrô é um meio de locomoção relativamente recente. Inaugurado em 2012, o sistema metroviário dispõe de duas linhas, sul e oeste. A estação a qual percorremos, Benfica, integra a linha sul; localizada próximo ao Bairro, no centro da capital cearense, entre avenidas de grande circulação de pessoas, as Avenidas Treze de Maio e Carapinima. As proximidades da estação também são movimentadas, há muitos centros comerciais e universitários. Para acessar a estação, descemos por uma escada rolante. Aos poucos, a massa sonora da rua,

⁷⁴ O percurso foi realizado em uma quinta-feira, 14 de março de 2019, por volta das 14 horas. Durante a caminhada, partilhei a pesquisa que estava compondo junto ao PPG Artes, que consiste em experimentar a cidade por meio da escuta e do caminhar.

⁷⁵ A captação do áudio da estação está disponível em: https://drive.google.com/file/d/11is1aqwFiDOGHlmKLIgkt78pifQR2c7_/view?usp=sharing.

dos automóveis, da interação dos passantes e dos vendedores ambulantes cede lugar a um eletrizante silêncio, carregado com sonoridades tecnológicas – o som da escada rolante que reverbera no ambiente fechado, bips da catraca, rádio comunicador dos guardas, voz eletrônica que orienta nossas ações. Ao mesmo tempo, o ambiente exige que a intensidade das nossas vozes diminua.

Após a compra do bilhete e a passagem pela catraca, descemos mais um lance de escadas. Ao chegar à plataforma subterrânea, a interrupção de fluxo dos sons externos ainda é mais perceptível, a massa sonora da escada rolante reverbera por todo o ambiente, é possível escutar até a corrente elétrica da iluminação. A paisagem visual é predominantemente cinza. Os cartazes com avisos reguladores saltam às vistas, e, são reforçados pela comunicação sonora - uma voz eletrônica, que repete as instruções em um espaço de tempo regular.

Depois desse breve reconhecimento do território, nos acomodamos no centro da plataforma e iniciamos a partilha das marcas que o espaço operou em nossos corpos. Próximo a nós, um guarda nos rodeava enquanto seguíamos a conversa. Com aproximadamente trinta minutos na estação, o guarda se afasta, retornando acompanhado de outro funcionário do sistema metroviário. Ambos nos questionam o motivo da nossa permanência na plataforma do metrô. Ao esclarecemos nosso vínculo estudantil com a Universidade Federal do Ceará (UFC), assinalamos que estávamos em aula, realizando um exercício. No entanto, ainda incomodados com a nossa presença e o modo como habitávamos o ambiente (sentados em círculo, no chão da plataforma), inúmeras e vagas justificativas foram proferidas com o intuito de nos dispensar: primeiro, nos advertiram sobre o ato de sentar no chão, que não era permitido; segundo, em relação ao tempo de permanência na estação, que não deveria ultrapassar a chegada de uma locomotiva, ou seja, por volta de quinze minutos; terceiro que, para transitar coletivamente com o metrô, deveríamos solicitar uma permissão.⁷⁶

⁷⁶ Para escutar a conversa na íntegra, acesse: <https://drive.google.com/file/d/1J9JoqfW3gukgOM7ler3f9rT_1C14YZ0s/view?usp=sharing>.

Afirmando desconhecer tais normas e assegurando-lhes que iríamos consultar o guia do passageiro, finalizamos a discussão, negociando mais alguns minutos de permanência na estação, com a promessa de que logo embarcaríamos no metrô. Em seguida, em nossa conversa com os colaboradores metroviários, observamos as regras de utilização do transporte, deparamo-nos com uma série de regulações, dentre elas: fixar cartazes, panfletar, embarcar em condições de embriaguez ou com volumes de dimensões maiores de 80 cm, pôr os pés/deitar-se nos assentos, sentar no chão, perturbar a paz, entre muitas outras.⁷⁷

A partir dessa experiência, percebo que o espaço do metrô é balizado por normas, o ambiente é repleto de placas e informes auditivos (bips e vozes eletrônicas), direcionando nossas ações. A pesquisadora Janice Caiafa, em suas viagens com o metrô no Rio de Janeiro, analisa as estações como um equipamento coletivo. O termo surge na década de 1970, ligado aos estudos de planejamento urbano. Significa dizer que os equipamentos coletivos são prolongamentos da habitação para uso comunitário. Caiafa afirma que

A noção de equipamento coletivo coincide em parte com a de instituições disciplinares, como as definiu Michel Foucault (1995). O hospital, por exemplo, a escola e a fábrica, além da prisão, são típicas instituições disciplinares e podem ser concebidos como equipamentos coletivos (CAIAFA, 2013, p. 52).

São características também, desse equipamento, operar proporcionando e limitando, jogando com as relações de poder.

A vigilância é uma figura da dimensão de poder do equipamento coletivo, inclusive nos metrôs. Considerada uma vantagem, em geral em nome da segurança, a vigilância também atinge inevitavelmente aqueles que supostamente protege. Um ambiente vigiado é limitador e por vezes repressivo. Esta é uma questão para os metrôs em geral (CAIAFA, 2013, p. 76).

Transpondo a investigação de Caiafa para pensar as sonoridades que compõem o espaço das estações de metrô em Fortaleza, a adminis-

⁷⁷ O guia do passageiro está disponível em: <c>. Acesso em: 20 de nov. 2020.

tração do equipamento metroviário também limita a interação dos passageiros com os sons, já que são proibidos: o uso de aparelho de amplificação sonora, realizar discursos públicos, anunciar venda de produtos ou promover apresentações artísticas; ao executar vídeos, jogos e música, usar fones de ouvido.

Ao mesmo tempo, diversos sons são impostos, quando descemos as escadas e acessamos a plataforma de embarque, recordo imediatamente da percepção de John Cage ao escutar *4'33"*, o compositor afirma que “[...] agora é um silêncio tecnológico, hum? Agora, o silêncio inclui a tecnologia [...]” (2015, p. 198), pois somos atravessados, por um silêncio eletrificado, repleto de ruídos tecnológicos, são eles: os sons da escada rolante, dos bips das catracas, das luzes, e, com a chegada do metrô, uma sonoridade maquinal e futurista, preenchendo todo o ambiente.

Em relação ao tempo máximo de permanência na estação para a realização do embarque no metrô, não identificamos nenhuma regra explícita, embora, possamos compreender a advertência como uma maneira de controle e alienação do espaço. Recorrendo aos estudos de Milton Santos (2014), o pesquisador pontua que o espaço constitui-se em um conjunto indissociável das relações do homem e dos objetos, quer sejam estes geográficos, naturais, sociais. Nas palavras de Santos,

O espaço seria um conjunto de objetos e de relações que se realizam sobre estes objetos; não entre eles especificamente, mas para as quais eles servem como intermediários. Os objetos ajudam a concretizar uma série de relações. O espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos naturais e artificiais (SANTOS, 2014, p. 78).

Milton continua a análise pontuando que, nas primeiras sociedades, o uso do espaço estava concatenado a produção da vida e disposto de modo a responder às demandas de quem o habitava, contudo, quando ocorrem mudanças na economia, surge, também, a necessidade de aumentar a produção com o intuito de atender a uma demanda global. Operam-se, então, modificações no espaço social, “a própria região fica

alienada, já que não produz mais para servir às necessidades reais daqueles que a habitam” (SANTOS, p. 29). Desse modo, o espaço se transforma em um conjunto de pressupostos econômicos, ideológicos e políticos. Como consequência, o homem se torna cada vez menos criador de espaços e passa a ser cada vez mais produtor. Ao que parece, as estações se tornam espaços de ir e qualquer um que a habite de forma diferente, gera incômodo por parte daqueles que a administram. Como possibilidades de resgatar os processos de subjetivação, o caminhar e a escuta coengendram-se, experimentando e inventando alternativas de habitar a cidade.

Considerações finais

Em resumo das ideias partilhadas, a fala da pesquisadora Carmen Oliveira aponta que o sistema neoliberal transpôs a dimensão econômica para tornar-se um modo de vida, de sentir e agir. Nessa perspectiva, os espaços comuns da cidade deixam de estar concatenados à produção da vida, para corresponder às necessidades do capitalismo financeirizado, que refina as forças de controle e opera modificações no espaço social. O espaço social aliena-se, pois já não atende as demandas dos sujeitos que o habitam.

Diante do esgotamento de recursos subjetivos e do aumento das forças de controle da cidade, as experiências trazidas aqui atuam no campo da micropolítica e entendem que a ruptura se faz em pequenos gestos e na ranhura do cotidiano. Somado a isso, dialogamos com Carmen Oliveira que sugere as seguintes pistas para produzir essas ranhuras: inventar outras possibilidades de comunicação, de aprender a ver e a escutar, de experimentar o espaço por intermédio da errância, do caminhar como prática autônoma e estética

Por fim, considera-se que essas três ações longe de dar uma resposta fechada para as inquietações trazidas no início do texto, desejam, antes, produzir reflexões e outras inquietações, fazendo, do que se pesquisa, matéria viva para a criação.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó-SC.: Ed. Argos, 2009
- BAVCAR, Evgen. *Memória do Brasil*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, . 2003.
- CAGE, John. *Musicage: palavras/John Cage em conversações com Joan Retallack*. Trad. Daniel Camparo Avila. Rio de Janeiro: Numa, 2015.
- CAIAFA, Janice. *Trilhos da cidade: viajar no metrô do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CRARY, Jonathan. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo-SP: Ed. Ubu, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. MG.: Ed. UFMG, 2011.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro ed. Contraponto, 2010.
- NEGRI, HARDT; Antônio, Michael. *Declaração: Isso não é um manifesto*. São Paulo ed N-1,. 2014.
- SANTOS, Milton. *Pensando o Espaço do Homem*. 5. ed, 3ª reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- _____. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. 7ª reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- _____. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia*. 6. ed, 2ª. reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio - Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

PRESENTE NA DESMEDIDA DO POSSÍVEL Tudo veem e tudo anotam

*Gleydson Silva Moreira*⁷⁸

– CPF na nota?

Criar é a ousadia de transformar as relações com o mundo, talvez seja a ação ousada de modificar mundos. Criação é libertar mundos presos em existências. A experiência fricciona peles, consciências e vidas, represa forças, esperas. Presença que se faz também na ausência, essa expectativa de significados. É pensar na vontade de expressar energias, a ausência de entendimentos constitui a aparição do impulso poético. Costumo ser artista de ações pequenas e elas geralmente levantam o questionamento, em outras pessoas, se seriam processos artísticos. A ambiguidade me agrada e costuma estar presente, mesmo em suas implicações de ausências, nos meus processos artísticos. Faço arte quase despercebido, compartilho de minhas experiências em níveis comuns das vivências cotidianas. Neste texto conto, mais especificamente, do hábito de guardar cupons fiscais com aspirações

⁷⁸ Artista visual, Doutorando em Artes Visuais pelo PPGAV da UFRJ, Mestre em Artes (com bolsa da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pelo PPGARTES da UFC, MBA em Gestão Cultural (UVA-CE) e Bacharel em Publicidade e Propaganda pela UFC. (gleydsons.moreira@gmail.com)

poéticas. Certo de que o artista pode transformar qualquer coisa em arte, isso em nada insinua que qualquer coisa é arte. Reutilizo, ressignifico e performo a transformação dos cupons fiscais em (mini) ato político e artístico, trabalho para transformar.

Performo (,) algo por me assombrar. Performo algo a me assombrar e performar se transformou em uma assombração, a necessidade pessoal de se fazer presente como parte do trabalho artístico também assusta. Questiono-me, frequentemente, o que devo fazer com esses e tantos outros fantasmas. Comecei a acumular os cupons fiscais por eles me atraírem, por trás da suposta simplicidade de pagar algo e receber a notinha, existe um sistema complexo de poder informacional e econômico sobre todos nós. Monitorar é devorar, quem vigia despedaça as camadas da intimidade e as digere, prepara o observado para absorção e benefício de outros.

Sou artista visual e pesquisador acadêmico, é quase impossível para mim não recorrer ou recordar as leituras na tentativa de dar conta de minhas assombrações. A construção de discurso é também uma forma de encarar e propagar a arte como produção de conhecimento. O diálogo com Jacques Derrida é fundamental para formar como estou produzindo conhecimento após o Mestrado, principalmente pela forma de embaralhar para mim a visão dicotômica entre presença e ausência. Derrida aponta o fantasma como “furtivo e intempestivo, o aparecimento do espectro não pertence a este tempo, ele não dá tempo” (1994, p. 13), faz do encontro uma disjunção com o tempo linear. Ao lidar com fantasmas, lidamos com a suspensão momentânea das convicções do tempo lógico dos relógios, passamos a evocar o tempo construído subjetivamente.

Papéis amontoados ganham um corpo. Amontoar papéis também é performance. Rafael Haddock-Lobo (2015), professor do Departamento de Filosofia-UFRJ, foi um dos autores com forte ligação com Derrida, que me proporcionaram aberturas na complexidade do autor. Em um texto seu, uma carta para a mãe já falecida, ele escreve a necessidade de

deixar falar, pelas brechas estruturais da própria escritura, a imensidão de fantasmas, assumidos ou não, anunciados ou recalçados, que o próprio texto, em seu assombro, não consegue evitar amalgamar na construção de si como constructo (HADDOCK-LOBO, 2015, p. 559).

Hoje, sinto e crio me relacionando com essa necessidade, acrescento, de forma ousada, a necessidade de assombrar também os fantasmas. Aprender a espectralidade para reconhecer as fissuras, ou até mesmo criá-las, para dar vazão aos jogos entre presença e ausência. Não só pelo texto, mas por qualquer forma de produção de conhecimento. Proporcionar aos espectros, passagens para sua manifestação e, por consequência, se manifestar com eles e em relação a eles.

Fricção dos e com os espectros para fruição. Isso pode exigir liberdade e aderência a um saber outro, aqueles da realização de mundos nas criações artísticas ou não. Essa fricção pode acontecer na utilização de cupons fiscais para pintar um autorretrato como fiz em *Corpo das Horas* (falarei mais do trabalho depois) ou na brincadeira de uma criança, imagina o volante de um carro muito veloz ao segurar a tampa de uma bacia. Eu, assombrado pelo Estado e sua capacidade de reunir dados sobre cada um de nós e da sociedade como um todo, a criança talvez expresse assim os sonhos capturados por marcas e o estímulo ao consumo. Acumulo e trabalho os cupons na esperança de encontrar formas de expor e assombrar, de certa forma, a perversidade desse sistema que tudo vê e tudo anota.

– É performance?

Interesso-me pela capacidade do acontecimento de constringer as fórmulas para implodir ou jogar com a recorrência de modelos. Cair, balbuciar, levantar, fulerar, olhar, cantar, pular, chicotear a si, carnava-lizar, dançar, encerrar, brincar, silenciar, fracassar e sorrir podem ser performances. O verbo, quando é envolvido em obsessões ou experimentações artísticas, ganha complexidades aos seus sentidos e significações, e, assim, podem ser transformados em acontecimentos artísticos. Qualquer ação dessas exige competências para realização, envolvem os modos de percepção sensorial e desenvolvimento de funções do corpo como a motora, por exemplo, para se efetivar.

A performance arte lida com tudo isso pela capacidade do artista de fazer do ato de cair, por exemplo, algo dotado de fruição, complexidade e discurso. O artista empenhado ou implicado em demandas esté-

ticas aprende ou desenvolve ou dissolve a técnica necessária para a ação. Assombrados pela necessidade e capacidade de assombrar (desenvolver processos artísticos), artistas precisam desenvolver a competência necessária para agir. Não me refiro a noções, de outras artes essencialmente corporais, como técnicas tradicionais do *ballet* e do teatro ou de caminho único para fazer performance arte. O performer precisa estar disponível para vivenciar a proposta de cada trabalho e ter capacidade de fazer aquilo acontecer, ou seja, não adianta imaginar um trabalho incrível bordando se o artista não sabe e não se preparou para ter a capacidade de fazer isso. A performance segue múltiplos caminhos e diminui a recorrência de técnicas compartilhadas. *Corpo das Horas* (2018) é construído pelo acúmulo de cupons fiscais e a busca de modos de intervir neles, para construir o discurso de crítica a postura de vigilância e o cuidado excessivo das questões financeiras dos cidadãos em detrimento de outras como saúde, alimentação, moradia e educação.

Performar exige disponibilidade para construir, muitas vezes, um caminho próprio, pois a aderência é muito mais próxima de uma experiência individual ou coletiva dos modos de existir do que a uma escola ou técnicas artísticas. Em outros momentos da história da arte, artistas se aproximavam pela recorrência de técnicas ou temas em seus trabalhos, agora nos aproximamos pela vontade e necessidade de partilhar experiências de vida. Ações para partilhar o sensível e a sensibilidade. A performance arte evoca um saber sem fórmula, aderido ao acontecimento. Formula enquanto se desenvolve para implodir a recorrência de fórmulas. A ausência de roteiros ou controle escancara o artista para um estado de incerteza estimulada.

Uma poética singela dos e com rastros (Figura 1). Uma “ruma” de vestígios, possibilitam a fantasmagoria, eles são rastros de rastros (DERRIDA, 1994). Os fantasmas, em sua ambiguidade permanente de ausência e presença, sempre assombram como uma multidão, impedem “a lógica de um único pai; mas, ao mesmo tempo, é sempre menos que um, pois em sua multiplicidade dispersa, não configurará nunca uma totalidade una, um círculo, um fim.” (HADDOCK-LOBO, 2015, p. 559). O espectro nunca constitui uma presença. A performance arte tormente desarticula os conceitos presentes.

Figura 1 - Gleydson Silva Moreira, da pintura-performance *Corpo das Horas*, 2018. Pintura-Performance, 300 cm x 100 cm



Foto: S.I. Acervo pessoal.

Beatriz de Medeiros, membro e fundadora do *Corpos Informáticos*, é uma autora que cria esses mundos de desarticulação dos conceitos presentes tanto em seus textos, diálogos cada vez mais necessários em minhas pesquisas, quanto em performances. O performer presente desarticula a constituição das coisas. Deixa o “normatizante” de lado para buscar os sinais “nomadizantes”. (MEDEIROS, 2017). Implicado, implica e complica. Eu desconforto, tu desconfortas, ele desconforta, nós... “Diante das normas, queremos prosseguir, não queremos entrar, detestamos comprar, alugar. Queremos pedir emprestado, fazer escambo.” (MEDEIROS, 2017, p. 40). A postura estabelecida é desvio, o desvio estabelecido é postura. Construimos posturas para (des)construir as estradas por onde é necessário performar. O desejo também é uma necessidade? Proceder pelo prazer e desprazer de fazer arte.

Fantasmas cabem em uma performance artística. “Cada performance faz viver inteiramente um ser, a cada vez, inédito. Seu fim o liberta para uma outra vida.” (MEDEIROS, 2007, p. 4). Performar é relacionar-se com fantasmas e gerar muitos mais. A performance arte assombra por se valer da capacidade dos artistas de produzirem mo-

mentos para assombração, “irredutíveis a palavras. Essa arte não quer erigir um sistema, não quer se tornar um método, não funda escola.” (MEDEIROS, 2007, p. 4). Ela quer existir de acordo com seus termos e desejos, reformulados a cada nova ação. Sua existência é estabelecida no e pelo acontecimento, sem uma escrita prévia. (CIOTTI, 2014). Acontecer para ser, ser para realizar, realizar para experimentar e experimentar para apreender e criar mundos. Tudo isso para assombrar os próprios fantasmas? Escolhi ser a assombração quase invisível de quem detém poder, seja qual for, e o usa para ser violento.

Segredos recebidos

Guardo os cupons fiscais para usar, ainda não sei bem como utilizá-los. Ação de pura fé na ideia que virá. Isso me faz trabalhar em direção do porvir (DERRIDA, 1994), uma prece por conexões e acontecimentos imprevistos. Por enquanto, uso para proporcionar desconexão com sua função e novas conexões. “Deve, portanto, exceder toda presença como presença a si. Ao menos, só deve possibilitar essa presença a partir do movimento de algum desajustamento, disjunção ou desproporção: na inadequação a si.” (DERRIDA, 1994, p. 12). Acolho os assombros provocados pelo acúmulo e a prática diária de acumular cupons fiscais.

Acontece o momento espectral, segundo Derrida, é “um momento que não pertence mais ao tempo, caso se compreenda debaixo desse nome o encadeamento das modalidades do presente (presente passado, presente atual: ‘agora’, presente futuro).” (1994, p. 12). O tempo é entendimento, ele é traçado pela e para a memória capaz de formular.” (MEDEIROS, 2007). Faz entender o mundo, proporciona uma forma de entendimento do mundo e uma forma de dizer como se deve entender o mundo. Nem tudo é presente. Padronizam o tempo para impor mundos, assuste-os.

Desconfio dos fios sem curvas e amassados. Multiplico linhas para encontrar o meu tempo. A presentificação compartimentada do momento é uma forma de estabelecer origens estáveis, para não dizer fixas e previsíveis, de acesso à memória e ao sensível. Nos familiarizamos com contextos e conceitos enrijecidos para alcançar o máximo

de propagação e penetração possível, isso deixa de lado o caráter mutável das várias realidades e suas complexidades. (MEDEIROS, 2007). Ao estabelecer modalidades de presentes, recaímos na divisão estabilizadora, os espectros não só desestabilizam como deformam em sua ocorrência a noção de presença e tempo, mas eles não extinguem a existência do passado e futuro por assombrarem o agora. “Por isso, não é justo dizer que o passado e o futuro são só a experiência do presente. Esta existe verdadeiramente acompanhada, no espírito, de uma representação do passado e do futuro” (MEDEIROS, 2007, p. 07). Vivi, vivendo e viverei se ligam, constituem uma unicidade, mas nem por isso são indissociáveis. Os fios são múltiplos, tortos e falhos como os caminhos para construir cada um deles.

A vó Miriam, já falecida, e seus cupons em uma vasilha de vidro para enviá-los para o Governo do Estado do Ceará se pronunciam em minha memória. O Governo recompensava a ação depositando uma porcentagem “sem futuro” na conta da minha prima, a beneficiária da iniciativa da vovó. Aquele recipiente lotado de papel ainda me incomoda, seja pelo amontoado de papel amassado ou pelo dinheiro não ser para mim. A minha mãe continua essa ação, guarda cupons para doar para a igreja, e eu acumulo e aguardo propósitos. Guardo os cupons em que estou implicado, registram o local, o horário e o conteúdo de ações financeiras. Faço isso desde o primeiro semestre de 2017. É possível transformar a frieza desse mapa, diário, registro e sistema panóptico da Secretaria da Fazenda, em arte.

Recebemos uns dos outros segredos e a responsabilidade de ter uma postura justa diante dessas fantasmagorias. (DERRIDA, 1994). Recebi delas esse segredo, proveniente do acúmulo de cupons fiscais e suas implicações, e a tarefa de fazer justiça a esse pequeno-gigantesco rastro perverso dos sistemas de vigília do consumo. Medeiros tem razão, “os transeuntes se acostumaram ao silêncio. Para retirá-los desse lugar de consumidor passivo, de ‘com-sumir’, ‘sumir-com’, há necessidade de sinais nomadizantes” (2017, p. 40). Tenho a incumbência de desnudar esses rastros financeiros de rastros, posso, quem sabe, contribuir para a desestabilização de certas certezas (CANTON, 2009), de-sautomatizar a relação com essas pegadas movediças.

Esses movimentos de gastos são apenas uma das camadas do corpo combalido social, essas pessoas sobrevivem ao ódio aos pobres. Odiemos a pobreza e repudiemos o ficcional elitismo macabro. Sim, ficcional, em um país onde o salário mínimo necessário, em setembro de 2020, deveria ser de R\$ 4.892,75, um assalariado nunca será elite econômica (DIEESE, 2020). Há muitos iludidos que perseguem os mais pobres e não conseguem compreender que também são pobres. Uma elite fantasiosa, não adianta se fantasiar com as próprias dívidas em carros e casas financiadas para arrotar a tendência na cara de quem não tem quase nada. O bafo da elite fantasiosa é só uma brisa perto da violência do Estado e do sistema financeiro vigente.

Cor, por favor. O gesto do pintor revela as camadas implantáveis na composição. O entendimento, de pensar a presença como gesto de se dispor a convivência com os fantasmas e as responsabilidades que isso implica (HADDOCK-LOBO, 2015), me faz mais ainda um ser político e responsável pelo mundo desejado e criado em cada processo artístico. Essa convivência com os fantasmas do que já se foi e do que ainda virá me faz criar a partir do bobo, singelo e pessoal. Gaiatice pura de um gaiato nada puro.

Começo a pintar os cupons e performar a revelação do corpo das horas. É o próprio cabo de guerra, tensiona-se a corda, gosto desse equilíbrio no caos. Alguns esperam para ver o vencedor e outros gostam de olhar quem perde provavelmente no chão. Fico pelo mínimo ou máximo de momento em que o caos se transforma em uma linha e as forças se encontram. Manter parado por alguns instantes é ter equilíbrio diante do iminente gozo, derrota ou prosseguimento corriqueiro. Escrever é uma herança que escolhi transformar em profissão e poética. Poeta finge dores e cura feridas. Assombrado pela indelicadeza de versar um mundo incapaz de se envergonhar pelos excessos de uns, que custam a vida de muitos outros. O poeta tem a capacidade de criar mundos e incapacidade de transformar o circo em pão. Trabalha, impotente, as potencialidades e expressa a potencialidade da impotência, torce para incentivar a troca da esmola pela justiça social.

Derrida (1994, p. 12) faz pensar como é importante cuidar dos outros e de si, pois “sem essa responsabilidade e respeito pela justiça com

relação a esses que não estão presentes, que não estão mais ou ainda não estão presentes e vivos, que sentido teria formular-se a pergunta ‘onde’, ‘onde amanhã?’.” Outro fantasma assombra o texto, a voz do serviço de bordo diz: — “Em caso de despressurização, máscaras cairão... Coloque a sua antes de ajudar alguém” — faça justiça a você primeiro. E fazer justiça a si é ter responsabilidade diante dos mundos que o engendra e são engendrados por você. Manter-se respeitoso a si e vivo.

Se está fraco, não luta ou luta menos. Sem luta e esperança, não tem mudança. A mudança não ser feita é projeto político. E o “abestado” aqui pensando que muda alguma coisa pintando cupons fiscais. Será que é realmente coisa de “abestado” pensar que colecionar e pintar os cupons fiscais para “estar-com os espectros seria também, não somente, mas também, uma política da memória, da herança e das gerações”? (DERRIDA, 1994, p. 11). Tento dar corpo às horas. Os números não conseguem contar aquilo que eles massacram ao homogeneizar. Eles não dão conta de mim, não dão conta de você, das histórias e não dão conta de desfazer um mundo de violências e extinções produzidas pelo consumo desenfreado de pessoas alteradas pela onda paranoica de aparecer e parecer mais do que as outras pessoas.

Fazer corpo para com ele criar mundos

Amontoar cupons fiscais (Figura 2) me ajuda a performar um segredo: — “Aprende-se, assim, tão-somente que não há vida, a vida mesma, a plena presença do ente vivo vivendo em si e para si, mas, com isso também, que nossa vida é um rastro de rastros entre muitos rastros de rastros.” (HADDOCK-LOBO, 2015, p. 559). Somos poeiras, escolho grudar nas mãos ou nos pés, às vezes, pelo corpo um pouco mais. Não quero ser a lama que invade e mata em cidades como Brumadinho e Mariana ou a poeira das demolições que anunciam a ORDEM de um PROGRESSO assassino de pobres e adestrador da pobreza. Prefiro ser a sujeira diária, o pelo que sempre volta a aparecer pela casa ou pelo corpo, ocupo espaços pequenos e forço reações pequenas. Incômodo aturável e necessário para forçar ações e memórias.

Figura 2 - Gleydson Silva Moreira, da pintura-performance *Corpo das Horas*, 2018. Pintura-Performance, 300 cm x 100 cm.



Foto: S.I. Acervo pessoal.

Não sei, ainda não, como expressar ou utilizar de forma mais segura os cupons fiscais. Pinto (Figura 3) pela trégua conquistada e materializada em minha dissertação “Cartas de Carna (Val): a saudade pode ser uma festa”. (MOREIRA, 2019) Reapresento minha corporeidade e imagem, depois de anos lutando contra ela e sua representação em fotografias pelo peso, dentes tortos, utilização de óculos e timidez excessiva. Aprendi “a viver com os fantasmas, no encontro, na companhia ou no corporativismo, no comércio sem comércio dos fantasmas.” (DERRIDA, 1994, p. 11). Hoje curto a paz, a minha paz. O país está uma calamidade. Nunca quero me acostumar a ver fuzis pelos caminhos, uma novidade nada agradável proporcionada pelo tempo em que vivi no Rio de Janeiro. Falta à nossa sociedade respeitar e relacionar-se com os fantasmas, implicar-se da forma possível com os rastros dos rastros. *Corpo das Horas* (2018) é também uma tentativa de respeitar e se relacionar com os espectros, implicar-se da forma possível com os rastros dos rastros, para construir uma relação responsável com as heranças, memórias e as gerações (DERRIDA, 1994).

Figura 3 - Gleydson Silva Moreira, da pintura-performance *Corpo das Horas*, 2018. Pintura-Performance, 300 cm x 100 cm



Foto: S.I. Acervo pessoal.

Reapresento meu corpo ao mundo como forma de aproximação e apropriação de mim. Zumthor (2007), pesquisador da poesia oral do período medieval, contribui para o texto com entendimentos e definições de corpo e suas expressões de mundo. Penso e crio meu corpo como “a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior.” (ZUMTHOR, 2007, p. 23). A corporeidade torna possível materializar e experimentar a existência.

Silêncio, é tempo de montar o *Corpo das Horas* (2018). Cubro a área a ser pintada antes com notas fiscais e, camada após camada, revelo alguém, pintando e pintado. Me exibí, eu sei fazer e quero mostrar ou eu quero mostrar e sei fazer. O que muda? Diante de quem for, “o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas.” (CANTON, 2009, p. 24). Performance de artista e “marmota” de menino gaiato. Barulho, a abertura da exposição⁷⁹ acontecendo e a

⁷⁹ A abertura da exposição “Mapas de um mundo ausente” do IV Seminário Internacional das Artes (PPGARTES-UFC) aconteceu no Museu de Arte da UFC (MAUC) no dia 16 de novembro de 2018.

pintura também. As mãos tremem, era quase certeza isso ocorrer. Nervoso, tudo pode, inclusive nada, acontecer. A performance modifica tudo, não é aleatório aparecer. Perco-me várias vezes em caminhos previstos e imprevistos.

Influenciado por Beatriz de Medeiros e Corpos Informáticos pela (não) forma “fulerage” de “mudar as palavras para, pelo espanto — de onde nasce a filosofia — re-haver, re-ver, re-vigorar, re-vogar, re-pensar as palavras adocicadas da sociedade hiperindustrial.” (MEDEIROS, 2015, p. 1465). Percebo o mar... Esse litoral todo banhando a palavra e me possibilitando entender minha produção em artes. É mar-mota de gai-ato e gai-atice de mar-motoso, são brincadeiras feitas de coisas estranhas. O brincar nem sempre se en-caixa ou é in-apropriado. A arte é brincadeira e sou um brincante des-qualificado. São “atices de mar” e “mar de ato” em pequenas doses de invenção besta. A participação dos outros e a criação coletiva interessam (MEDEIROS, 2015), mas brincar junto fiz pouco. Agora sobra a certeza de que nunca perdi o gosto pelas brincadeiras.

Figura 4 - Gleydson Silva Moreira, da pintura-performance *Corpo das Horas*, 2018. Pintura-Performance, 300 cm x 100 cm



Foto: S.I. Acervo pessoal.

Reapresento meus cupons fiscais (Figura 4) ao (meu) mundo como “contraponto poético a todo um projeto de servidão voluntária do corpo contemporâneo, escravo da imagem na sociedade de consumo.” (CANTON, 2009, p. 28). Escolher a imagem do próprio corpo para se contrapor é um cuidado em ser legítimo em minha localização de fala e uma tentativa de experimentar (mini) resistências a esse projeto de servidão. O corpo é a própria existência e suas significações materiais e estéticas (CANTON, 2009). Fazer o dever de casa: comprar menos, questionar mais, postar menos, sonhar mais, lacrar menos, ouvir mais, discursar menos, falar mais e ser feliz quando possível. Guardar e pintar cupons fiscais para o corpo aparecer cabem em uma performance.

Vontade de exibir o corpo e sua exuberância, criando (Figura 5). Do corpo para o corpo, pois ele é o centro deste momento sensorial e o direcionamento é sensibilizar, ou seja, engajamento do corpo. (ZUMTHOR, 2007). Corpo este sequestrado, refém por ser “cada vez mais idealizado pela sociedade de consumo, confuso em meio a tantas imagens cujos modelos são espetacularizados, inseguros na projeção de uma dimensão do corpo que é sempre aquela que supervaloriza a forma e o prazer.” (CANTON, 2009, p. 25). Formas e prazeres impossíveis de serem alcançados sem a produção, roteirização e edição, perseguimos sombras e a aproximação dessas imagens é sempre se distanciar delas. Era uma vez mentiras, rastros de rastros montados, remontados e exauridos para proporcionar insatisfação e consumo.

Figura 5 Gleydson Silva Moreira, da pintura-performance *Corpo das Horas*, 2018. Pintura-Performance, 300 cm x 100 cm



Foto: S.I. Acervo pessoal.

Assim, o pênis nunca vai ser grande o suficiente, a vagina não parece com a da atriz, o gemido não vai ser como deveria ser, as nádegas nunca vão estar no lugar, os dentes não são tão brancos, a cor dos olhos deveria ser outra, o hálito não é refrescante, a barba não fica toda preenchida, a cintura não é de “violão”, os dentes não estão no tamanho correto, a barriga não tem gomos, a câmera não faz uma boa *selfie*, as pessoas já não curtem tanto quanto antes, a pele podia ser mais macia,

os peitos precisam ser firmes, os pelos são de mais ou de menos e a escrita não está à altura. Compramos angústia no atacado e levamos para casa, aqueles que possuem uma casa, estocamos frustração. Nos assombra uma insatisfação generalizada pela impossibilidade de alcançar os padrões traçados para assombrar. Tudo lorota programada para nos fazer infelizes e dispostos a gastar cada vez mais em busca de felicidade ou em marcas de satisfação garantida.

Pintura é rastro de rastros, a performance arte não (Figura 6). Ela é deformação das coisas formadas. “A PERFORMANCE NÃO PODE TER MÉTODO.” (MEDEIROS, 2015, p. 1466) Constitui-se em desconstituir. Por falta de palavra, alguns falam em fim. Possui início, só é difícil atribuir, o meio não se alinha ou é desnecessário apontar e, então, desfaz o início. Sonda, experimenta, apavora e o gerúndio deixa de fazer sentido na sentença, mesmo sem o recurso de utilizá-lo. Performance é assombração viva, a morte não se aplica.

Figura 6 - Gleydson Silva Moreira, da pintura-performance *Corpo das Horas*, 2018. Pintura-Performance, 300 cm x 100



Foto: S.I. Acervo pessoal.

Assombração viva

Assombração é o ato ou efeito de causar assombro aos outros ou de se assombrar com algo ou alguém, levar susto ou ser assustado. Ser uma assombração viva é vestir um lençol branco sem ser carnaval para fazer “arte”. A “arte” feita e avacalhada pelas crianças na terra fértil da própria perturbação e dos outros, dependendo do potencial da gaiatice do “comedorzin” de rapadura, pode até incomodar a vizinhança inteira. Vestir um lençol para fazer-se fantasma e assombrar o irmão mais novo (eu, no caso).

Assombração viva precisa ter cuidado, feito carne e sangue, meu irmão não contava com a reação. Fui para cima da aparição, aos berros acertei um murro o mais alto alcançável (devia ter entre seis e oito anos, nossas diferenças de idade alcançavam até quatro anos de diferença.) O lençol começou a ficar vermelho, o sangue jorrava da assombração. — Mãããããããe!!! — não consegui comemorar a vitória, ao perceber ser meu irmão sangrando. Ele não cogitava um confronto e vivo, ainda (meu irmão faleceu no ano de 2011), sangrou. Acertei uma haste de plástico, ela devia ter uns dez centímetros de comprimento e um centímetro de largura e altura. Vermelha ou laranja, ela se confundia com o sangue jorrando de sua boca, ele costumava mastigar isso por todos os cantos. O céu da boca chovia o vermelho-vida. Pânico geral. Assombração, assombrado e nossa mãe corríamos em desespero e sem entender muito bem o ocorrido.

Performance é assombração viva. Assusta e impele a alguma posição, conscientemente ou não, seja de fuga, indiferença, enfrentamento ou curiosidade. Ela não está morta, ela destoa em tempo que é tão comum, midiático e rentável falar e criar o fim dos tempos, preenchem tudo com zumbis. A performance arte reaviva, faz perceber-se morto-vivo ou vivo-morto. Faz perceber seres apáticos diante da vida ou formas de viver voltadas para morte. Ela não é cura ou remédio. É fricção que pode gerar faíscas, acendendo consciências pela fruição. Consciência é implicação de sentidos num mundo onde sentir é capitalizado e industrial. Zumbis, mas no lugar de repetir cééééérebro, repetimos refrigeraaaante, têêêêêenis, tá repreeeeeendo, caaaaarro, miiiiiiiiiiilhas, *liiiiiikes*, *viiiiiiews* (engajameeeento), peeeeeer-

fume e tantos mais objetos e serviços ladrões de sentidos. Performo e pesquiso para inventar mais sobre o acontecido-acontecendo e o acontecendo-acontecido. A performance quase exige formas próprias de escrever e falar sobre ela, os relatos e registros também pedem por fricção para gerar faíscas.

Essa imagem da faísca me faz lembrar da centelha do acaso enunciada por Benjamin (1987), ao refletir sobre a imagem fotográfica, fala da ocorrência de uma centelha buscada pelo observador capaz de chamoscar a composição com aberturas para o futuro. Esse abrigo do futuro, o acesso a outros tempos pela imagem, fora do controle técnico do fotógrafo e da constatação do registro. Estabelece, assim, a possibilidade de mergulhos de busca e percepção de leves marcas desse futuro em constante reformulação, fluxos “em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás”. (BENJAMIN, 1987, p. 94). A performance no passado e no presente precisa encontrar modos de guardar a centelha do acaso, manifestada por Benjamin (1987), para acender suas fornalhas de produção de mundos. In-venta-r, usando “as venta” se necessário. Aquele cheiro no “cangote” suado só vale se arrear tudo.

Performance pede corpo. Talvez seja melhor dizer que ela o exige. Não é um corpo qualquer, ela remete a implicação sensorial de um ser/pessoa. Implicado em uma ação, processo de produção e recepção de sentido realizado no momento. Instante passado. Então, como lidar com algo efervescido efervescendo? Exijo vida nova ao fluxo, em performance tudo está se transformando. Se constitui em desconstituir e se desconstitui para constituir. É satisfazer-se com a proeminente insatisfação de não se ter as respostas ou não se escorar/garantir nas formas. Cada solução tem sua poesia e cada poeta performances, cada ação desenvolve e esgota a sua forma.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1987. CANTON, Katia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

- CIOTTI, Naira. *O professor-performer*. Natal: EDUFRN, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. Tradução de: Anamaria Skinner.
- DIEESE. *Pesquisa nacional da Cesta Básica de Alimentos: Salário mínimo nominal e necessário*. 2020. Disponível em: < <https://www.dieese.org.br/analisecestabasica/salarioMinimo.html> >. Acesso em: 22 out. 2020.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. “NÃO APRENDI DIZER ADEUS”. *Educação e Filosofia Uberlândia*, Uberlândia, v. 29, p.547-566, dez. 2015. Semestral. ISSN 0102-6801.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. CORPOS INFORMÁTICOS: BIRUTAS (E) VENTO, 2014. In: ENCONTRO DA ANPAP, 24., 2015, Santa Maria. *Anais...* Santa Maria: Anpap, 2015. p. 1461 - 1475.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. Performance artística e tempo. In MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (Org.). *Tempo e Performance*. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. Disponível em: <<http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textostempoperformance/maria%20beatriz%20de%20medeiros.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2019.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. *Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Arte*, Natal, v. 4, n. 1, p. 33-47, jun. 2017.
- MOREIRA, Gleydson Silva. *Cartas de Carna(Val): a saudade pode ser uma festa*. 2019. 279f. - Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza (CE), 2019.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

ESCORRER ATÉ O PORÃO DA CASA QUE JÁ NÃO É DO BARÃO⁸⁰

Salvia Braga⁸¹, Deisimer Gorczewski⁸²

A chuva era forte, ao sair de casa, e foi preciso enfrentar a água que submergia dos pés aos tornozelos, para entrar no carro que aguardava na calçada. No caminho, o assunto da conversa com o motorista era o destino da viagem, um lugar conhecido como Casa do Barão de Camocim. Poucos dias antes, ele levou outro passageiro ali, que havia sido convidado pela organização do evento Salão de Abril⁸³. O convite foi feito ao bisneto de Geminiano Maia, o Barão de Camocim, para que ele representasse a família do patriarca que insiste em permanecer, com seu nome e vestígios, a assombrar o presente, inscrito na

⁸⁰ O trabalho apresenta um recorte atualizado da pesquisa “Intervenções com a Casa: do Barão, da Vila, das Artes, da Cidade”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), na Universidade Federal do Ceará (UFC), de autoria de Salvia Braga Pinheiro com orientação da professora Deisimer Gorczewski, defendida em 2019, na Vila das Artes, em Fortaleza

⁸¹ Artista, pesquisadora, mestra em artes pela Universidade Federal do Ceará, mãe. Formada pela Escola de Realização em Audiovisual da Vila das Artes. Pesquisa casa, corpo, cidade e espiritualidade. E-mail: salviapinheiro01@gmail.com

⁸² Professora e pesquisadora no Instituto de Cultura e Arte, na Universidade Federal do Ceará. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGArtes e do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas - LAMUR|UFC. E-mail: deisimergorczewski@gmail.com

⁸³ Mostra artística que acontece em Fortaleza desde 1943, realizada pela Prefeitura, que no ano de 2018 teve a Casa como sede.

memória como rito de evocação de defuntos (MBEMBE, 2017), atualizando as feridas de dor, captura e violência colonial.

A Casa, que já não é do Barão de Camocim, localizada na esquina das Ruas General Sampaio com Meton de Alencar, no Centro de Fortaleza, mostra-se majestosa para quem a encontra pelo caminho, no bairro que não descansa em dias de semana até que o sol se ponha, habitada pelos fantasmas do passado e outros corpos dissidentes, esquecidos e escondidos na luz do dia, a ocupar as ruas à noite.

[...] sua arquitetura de implantação diferenciada, com emprego de amplos espaços em volta, apresenta características imponentes, traduzindo caráter urbano, destacada das demais residências da época. Larga frente da edificação, paralela à rua, era uma novidade numa Fortaleza fatiada em lotes estreitos, compridos e justapostos, além disso está totalmente desvinculada de funções comerciais, visto que voltava inteiramente ao uso residencial, de maneira requintada. (VASCONCELOS, 2016, p. 100).

Ao atravessar os portões e entrar no espaço, subindo as escadas, no andar de cima, as goteiras escorrem por frestas no teto e no canto da parede, há pouco retocada por uma reforma, mas já amarelada. Alguns dos trabalhos estão interditados, marcados com fitas plásticas. Entre eles, a chuva num quadro da artista Mariana Smith, denominado *Futuro em Ruínas*, empresta à tonalidade da fotografia em preto e branco o mesmo amarelo da umidade na parede ou nas fitas que o barram.

A Casa

Muitos acontecimentos têm essa Casa como lugar, que vive as transformações que o tempo lhe confere, da cidade crescente, da família, dos que morreram, dos que nasceram, do momento de expansão que converge em uma vila da família de Camocim, quando é construída a Casa da outra esquina, atualmente sede da Vila das Artes⁸⁴. Dos

⁸⁴ Equipamento cultural da Prefeitura de Fortaleza, que abrange a Casa do Barão de Camocim, como é conhecida, e outros dois espaços, entre eles, uma casa na rua 24 de Maio onde funciona a Escola de Audiovisual, a Escola Pública de Dança, biblioteca, cineclubes, diversas formações gratuitas à comunidade e núcleos que fomentam a produção artística na cidade.

tempos em que resolvem lhe deixar, quando os costumes mudam e Casas como aquela não se adequam mais ao estilo de vida de luxo, muito menos ao bairro tomado pelo comércio e um fluxo contínuo de carros, gente, poluição.

Ela permanece ali, embora nômade (CARERI, 2013), só, à espera de acontecimentos. Vai perdendo as cores, o “esplendor” que já resplandeceu, vai sendo tomada pelo tempo, por rachaduras do concreto, por plantas ocupadeiras (LIMA, 2016), poeira e outras tantas intervenções que, por vezes lhe acontecem. É novamente percebida, desapropriada, tombada, ganhando um projeto: fazer parte do Complexo Vila das Artes, que lhe confere novos desejos e vivacidade, vontade de fazer parte dos movimentos que começam na outra esquina, no observar do vaivém das pessoas, equipamentos, sons, ações, performances.

Bastante tempo se passa do momento em que é fechada até seus portões abrirem como Centro Cultural, numa série de processos, trâmites e movimentos por parte de instituições governamentais e privadas, estudantes, artistas, comunidade.

A Casa passou anos à espera de uma reocupação e reforma, o que não aconteceu por iniciativa da Prefeitura durante seu período como patrimônio histórico e cultural do município. Em 2016, a Casa Cor⁸⁵ assinou um termo de concessão do espaço com a Prefeitura para a realização do evento anual, com ambientações propostas por arquitetos, designers, paisagistas e decoradores, um evento elitista e excludente, feito para um público restrito, que, além de pagar para entrar, visita muitas vezes para comprar produtos e serviços em exibição. A instituição faz uma reforma em tempo curto, uma certa maquiagem para que pudesse receber o evento, deixando o ambiente vulnerável às intempéries, como uma simples chuva. Logo na entrada da mostra, é possível ver um quadro com o retrato do Barão e, dentro da Casa, um dos ambientes, proposto por parentes do patriarca, exhibe fotos e objetos da família que recebeu ordem de despejo, mas que, através das instituições

⁸⁵ Mostra de arquitetura, design de interiores e paisagismo que acontece em diversas localidades do Brasil, contando também com franquias internacionais. A edição cearense acontece desde 1999.

oficiais e dotadas de poder, continua convidada a permanecer, enquanto exclui e esconde outras pessoas, acontecimentos e espaços.

A Casa, construída no século XIX para ser morada de uma família detentora de poder econômico e aristocrático, tornou-se, em 2007, patrimônio material e cultural de Fortaleza. Assim como outras construções que retratam os tempos históricos a partir de modelos da arquitetura europeia, o tombamento pela Secretaria Municipal de Cultura teve o intuito de preservar sua estrutura e memórias, que constituem um conjunto de traços que falam da memória do Brasil. Será? Não serão essas construções símbolos de uma identidade nacional forjada, contada a partir de uma camada que pretende manter sua hegemonia branca, nobre/burguesa e patriarcal?

Moassab (2016) remete ao fato de que esses patrimônios, protegidos pelo Estado e suas instituições, são embasados nos valores da elite, o que tem elevado a monumento arquiteturas coloniais das estruturas de poder, como igrejas, fortes, palácios e casarões. Fato que significa registrar a história do Estado como se fosse de todos, e deixar de lado a história de negros, índios e outras comunidades que tiveram suas vidas, fazeres e saberes em grande parte dizimados, e que resistem, transgridem ou transmutam de outras formas, para ampliar os modos de conceber a realidade e nossa história. O que tem acontecido é o embranquecimento e a higienização da história de sofrimento que acompanha o período colonial.

Porão

Figura 1 - Geovanna Correia. *Sankofa no Porão*, 2014. Fotografia, Fortaleza



Então você lança seu corpo na escuridão e apenas a luminosidade da luz negra é capaz de iluminar esse mergulho tão intenso ao infinito (MATIUZZI, MOMBAÇA, 2020, p. 27).

A Casa, feita aos moldes da arquitetura europeia, apresenta um “pavimento semienterrado percebido pela existência das pequenas escavaduras para ventilação” (VASCONCELOS, 2016, p. 100), um porão que, em Barbosa (2016), é referido como alojamento dos criados, dos corpos que suaram para manter o requinte e a perfeição dos espaços visíveis e iluminados, dos que prepararam as refeições e cultivaram o pomar que a baronesa⁸⁶ admirava. É possível ver armadores de rede no cômodo, onde o ar é escasso e as pinturas da parede não foram retocadas, carregando manchas e marcas de diversos tempos, no espaço que remete a uma senzala.

Sua entrada é bloqueada nos eventos realizados na Casa, como o Salão de Abril e a Casa Cor Ceará, com pedaços de madeira e outros objetos amontoados junto à porta, que precisa permanecer opaco, escuro, escondendo suas histórias, corpos, mortos e entranhas, mas também suas potências, trajetos, força e beleza.

Em exposição⁸⁷ realizada por estudantes da Escola de Realização em Audiovisual (EAV) da Vila das Artes, Hylnara Vidal propõe a instalação *Se Essa Rede Falasse* (2014) no cômodo escuro, onde é preciso se abaixar para entrar e circular. Ela espalha redes usadas, cedidas por aqueles que oferecem voz à instalação sonora, fruto de conversas que a artista grava com idosos de Novo Oriente, região do sertão cearense onde nasceu e viveu. A voz dos sertanejos no cômodo escuro só pode ser ouvida se deitarmos nas desgastadas redes, quando vamos sentir aquele ambiente que já acolheu outras pessoas e apresenta a não linearidade dos diversos tempos que guarda, e pode mostrar o quanto somos também esses sertanejos.

⁸⁶ Rose Nini Liabaster, francesa, esposa de Geminiano Maia, mãe de Cecília de Camocim.

⁸⁷ Exposição *Materialidades Ativações Deslocamentos*, da quarta turma da EAV, que ocupa a Casa com o trabalho de diversos estudantes ex-alunos convidados, realizada em 2014.

Fortaleza tinha pouco mais de 25.000 habitantes quando viu sua população dar um salto para cerca de 100.000, em decorrência da seca de 1877-79 (NEVES, 2005). Milhares de retirantes, vindos do interior, chegavam em busca de sobrevivência. Muitos morreram pelo caminho, nas estradas; outros pereceram nas ruas da cidade que parecia território de guerra, com uma multidão faminta, pobre, doente que vai reconfigurar o espaço urbano. Soma-se à seca o surto de varíola, que em 1878 acomete cerca de 80.000 pessoas, atingindo diversas camadas da sociedade, sobretudo as mais vulneráveis. “As doenças, as mortes diárias, os envilecidos carregadores de corpos, os cadáveres esperando carregamento, apodrecendo nas ruas, são cenas que agriem uma sensibilidade que se pretendia ‘moderna’, ‘civilizada’ (NEVES, 2005, p. 121)”.

Aproveitando a mão de obra abundante, o governo toma como medida distribuir roupas e ração em troca de trabalho em obras públicas para o “embelezamento” da cidade, em regime compulsório e quase gratuito, pago em dinheiro ou víveres, mantendo-lhes em sobrevida. Em 1878, é construído um prédio na Praça Visconde de Pelotas⁸⁸, em frente à Casa, para a distribuição do pagamento aos trabalhadores. Ali, a Casa testemunhou um conflito quando cerca de 6.000 retirantes se uniram, enquanto sujeitos políticos, em busca de mínimas condições para viver, munidos de pedras e com seus corpos em estado de fome e degradação.

No mesmo período, Geminiano Maia faz uma fortuna que lhe permite não trabalhar (BARBOSA, 2016). Diante da cidade que agonia e desses corpos que se espalham junto com doenças, ele encerra seus negócios e viaja a Paris, onde se une à “casa dos abastados comerciantes” (BARBOSA, 2016, p. 39) e conhece Rose Nini Liabaster.

Um ano depois, em 1879, Geminiano regressa a Fortaleza junto a sua então esposa, Rose, provavelmente devido à morte de um de seus irmãos e sócio. Nesse momento, se inicia a construção da Casa, em espaço considerado afastado dos grandes movimentos do Centro da cidade, mas intrinsecamente ligado aos acontecimentos e conflitos de

⁸⁸ Praça Clovis Beviláqua, conhecida popularmente como Praça da Bandeira. Na história da cidade, também teve outros nomes como: Visconde de Pelotas e Praça do Encanamento.

uma Fortaleza que efervescia. Na maior parte dos escritos, há apenas a menção de que o Barão construiu o “palacete”, ou melhor, nas palavras de Barbosa (2016, p. 43):

[...] a classe abastada começava a construir seus encantadores casarões, palacetes e sobrados. Eram os ares transformadores da modernidade que se espalhava pela capital, e Fortaleza via suas ruas se alargarem em avenidas, seguindo os padrões europeus.

É comum esquecerem de mencionar quem realmente construiu esses prédios, quem deu suor e sangue nas obras, quem ergueu estátuas e efígies, que são a presentificação da dor e das violências que esses corpos esquecidos, escondidos, postos às margens em abarracamentos no subúrbio, ruas ou posteriormente em campos de concentração, viveram e ainda vivem. Fortaleza estava em “aformoseamento”, com o calçamento de ruas, construção de prédios públicos e praças, seguindo o modelo burguês europeu. Se não fossem essas pessoas, homens, mulheres e crianças que carregavam pedras nas costas, a pé do bairro Mucuripe ao centro da cidade, para ganhar, se não reclamassem ou faltassem um dia, sua razão, nada disso estaria erguido. “Olha o castelo e não foi você quem fez” (BROWN; ROCK, 2002). Ainda assim, os créditos de mudar o perfil urbano de Fortaleza com edificações como a Casa do Barão e o Palacete Guarany, são dados ao Barão.

Campos de força

Um campo de força pode ser uma cordilheira de fumaças, ou um buraco escavado num barro, um arranjo de ervas especificamente posicionado em relação a nossa presença, uma emanção da força negra gerada em performance... um campo de força não tem que ser forte, no sentido moral. Quase sempre, o campo de força é uma nave precária, um portal em vias de desaparecimento, mas que instaura a condição de movência de dimensões (MATIUZZI, MOMBAÇA, 2020, p. 15).

Em *Fugas impossíveis* (2020), instalação de Clébson Francisco⁸⁹, entre fotografias, pedras de calçamentos, manchetes de jornais e bor-

⁸⁹ Artista visual, roteirista e cineasta negro, graduado no Curso de Cinema e Audiovisual (UFC) e formado em Realização em Audiovisual pela Vila das Artes.

dados, podemos ver imagens do negro, ou cafuzo, a maioria dentre os que precisaram migrar, muitas vezes a pé, em árduo caminho até Fortaleza e outras regiões, na tentativa de não morrer.

Na Instalação *Molhar eles feito chuva ácida*, entre diversos objetos que remetem ao acordo colonial e à historiografia que protege a branquitude, como a imagem da Princesa Isabel, um livro de Monteiro Lobato e um exemplar do Código Penal, se destaca uma inscrição sob algodão cru.

Figura 2 – Clébson Francisco, *Molhar eles feito chuva ácida*, 2019. Instalação, Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Fortaleza.



Em *Estandarte*⁹⁰ (2018), outro trabalho do artista – assim como *Fugas Impossíveis*, exposto na Casa –, vemos *post-its* na parede, papéis feitos para lembrarmos (ou não esquecermos) de algo. Na escritura feita à mão, entre outros, podemos ler “Terra da Luz”, “Democracia Racial”, “jovens, negros e pobres é o perfil do homicídio no Ceará”, “Não existem negros no Ceará. Eles dizem”, “35.000 pessoas escravizadas no Ceará em 1884”.

É comum ouvir que no Ceará não há negros, um grande equívoco, talvez devido ao fato de a escravidão não ter sido tão expressiva como em outros estados, o que, como aponta Funes (2015), leva a uma lógica perversa, que é a de associar o negro à escravidão. Na instalação, é possível ver a imagem desses imigrantes sertanejos em seus corpos predominantemente negros, ou fruto de miscigenação entre negros, índios e brancos.

Na seca, muitos escravizados eram trocados como uma das mercadorias mais valiosas que restavam aos seus “donos”. Outros conseguiram fugir para outras cidades e estados. Diante da abolição, ocorrida em 1884, que deixa o Ceará conhecido como Terra da Luz, temos um quadro de população em condição de miséria, oferecendo mão de obra barata; ex-cativos alforriados, mantendo semelhante condição de controle e exploração pelos senhores/patrões. A abolição tem sido vista como uma conquista das elites, deixando as pessoas escravizadas como coadjuvantes passivas nesse processo, numa visão elitista de progresso na esteira de outros países que já haviam abolido esse feitio perverso.

O que acontece, na prática, são medidas controladoras que impossibilitam a essas pessoas, agora em “liberdade”, o direito à cidadania e ascensão social, permanecendo, às margens da sociedade.

O controle sobre o outro é mantido com todas as implicações sociais decorrentes desse processo e relação de trabalho. A abolição nos moldes em que foi realizada, permitiu a passagem de uma coerção predominantemente física do trabalhador, para uma coerção predominantemente ideológica. No Ceará, em particular na cidade de Fortaleza, há um au-

⁹⁰ Instalação de Clébson Francisco, parte da exposição do Ciclo Imagem e Espaço da EAV de 2018, na Casa do Meio, anexa à Casa e parte do Complexo Vila das Artes.

mento considerável daqueles indivíduos sujeitos as condições de agregados e empregados domésticos. (FUNES, 2015, p. 132)

Lavar, plantar e ocupar

No dia 2 de fevereiro de 2007, os estudantes da primeira turma da EAV, diante da falta de um espaço para suas instalações, aguardando a reforma da Casa que atualmente sedia a Vila das Artes, iniciam uma ocupação do espaço com uma lavagem, no mesmo dia que, na tradição do candomblé, se comemora Iemanjá, orixá que rege as águas, os mares, a geração.

Em 2014, após alguns anos sem atividades na Casa, a quarta turma da Escola realiza uma exposição de estudantes e convidados no local. Salvia Braga, artista, pesquisadora e uma das autoras desta escrita, sugere uma limpeza para além dos aspectos físicos, diante de um universo onde se falava de fantasmas que assombravam e da consciência de que eles realmente assombram de diversas maneiras, mantendo o lugar preso a um passado que já não faz mais sentido, e no desejo de atualizá-lo quanto aos modos de ocupar, em toda a sua potência. Como questiona Gadelha (2020⁹¹), “como habitar as ruínas do mundo colonial”? Como enfrentar esses fantasmas?

No percurso surge a proposição de uma performance, com um vídeo que acompanha a limpeza do banheiro, e, em seguida, do corpo que lava, uma mulher que faz uma fogueira no jardim com o banho que tomará com ervas, sal grosso, a planta espada de Iansã, em referência a alguns ritos e banhos tomados nas religiões afro-brasileiras. Ela se ancora enquanto retira com uma jarra a água da banheira para limpar seu corpo. Em seguida, no jardim da Casa, com uma enxada traça um desenho na terra, construindo uma espiral de ervas⁹², no desejo de semear vida, reativar o espaço tomado pela poluição e fluxo de pessoas que

⁹¹ Questões feitas por e-mail a partir da leitura do resumo apresentado como proposição desse texto.

⁹² Estrutura presente na permacultura, que consiste em um canteiro espiralado com o cultivo de diferentes espécies de ervas, formando diversos biomas de acordo com a localização na espiral, entre espécies que necessitam mais ou menos de sol e umidade dentro de um pequeno espaço.

passam e não param. A performance, o vídeo exposto no banheiro compondo uma ambientação e a espiral de ervas no jardim, compõem a instalação intitulada *Lavação*.

O banheiro é removido na reforma realizada pela Casa Cor. Vira um pequeno cubo branco sem banheira, sem pia, apenas chão, parede e lembranças. A espiral de ervas, assim como os cactos plantados pelo artista Eusébio Zlocowick na instalação *Mandacarus*, são removidos.

Em 2018, no Salão de Abril, Salvia Braga propõe a instalação *Replantio*, com a intenção de ocupar, novamente, o jardim, agora com uma espiral de ervas e cactos, em homenagem a Eusébio, que já não está mais presente em sua materialidade, tendo falecido em 2016. Os mandacarus, vegetação tão presente no Nordeste, um dos símbolos do sertanejo, forte, resistente, foi mais uma vez removido depois da mostra artística. A espiral, feita de alvenaria, um material mais resistente, usado propositalmente, permaneceu.

Dez anos após a primeira ocupação na Casa da Rua 24 de Maio, estudantes, artistas, familiares, professores e organizações sociais e culturais ocupam, como eles denominam, a Ex-Casa do Barão de Camocim de resistência e arte, e começam, como na primeira ocupação, lavando o espaço, então desativado. Com uma programação de aulas abertas, oficinas, saraus e exibição de filmes, o movimento Vila Viva “[...] surge com a pretensão de ampliar o debate público acerca da situação em que o espaço se encontra na sua relação como o poder público, além de promover espaços de encontros com/para a cidade” (Vila Viva, 2017, s/n).⁹³

Participantes do Vila Viva se uniram também em prol de mudanças para a Escola, conquistando alguns direitos, como o de horizontalidade entre estudantes, coordenação e conselho gestor. Passaram a participar de decisões, como em relação ao quadro de educadores do Curso, o que os levou a indicar artistas como Pêdra Costa, que realizou com a turma o evento Ocuparão, parte do módulo que propôs, com sua performance *Solange, tô Aberta* e a performance *Abate*, de Edilson Militão.

⁹³ <https://medium.com/@vilaviva/a-vila-viva-38c12ac2db1a>, acesso em 2 fev. 2019.

Foto 3 - Composição. Foto 1: Vinicius Alves. *Lavação*, 2014. Fotografia, Fortaleza / Foto 2: Anderson Damasceno. *Espiral*, 2014. Fotografia, Fortaleza. / Fotos 3-8: Tomé Braga, Salvia Braga, Deisimer Gorczewski, *Replatio*, 2018. Fotografia, Fortaleza.



[...] exalando o cheiro forte do líquido vermelho e podre que escorre pelo seu tronco, suas vestes, suas pernas, entranha os seus cabelos, desce os degraus brancos. Sangue que lava e atualiza a ferida jamais suturada. O cheiro do sangue podre evoca a morte e a repulsa, o nojo ao fétido e à pobreza de mais de 100 mil retirantes famintos que chegavam à capital entre os anos de 1877-1880 (GADELHA, 2019, p. 200)

Em 2019, a exposição *Aguadô*⁹⁴, de Leo Silva⁹⁵, que constituiu seu trabalho de conclusão de curso na EAV junto a outros estudantes, ocupa o andar superior da Casa, enquanto outra exposição acontece no térreo.

Aguadô emerge de um desejo de pensar a água a partir de narrativas e das histórias de vida e trabalho de alguns corpos racializados que, historicamente, carregaram, e ainda carregam, latas, galões e garrafões para o sustento da casa e/ou cidade. Mais do que tomar a água como elemento plástico, o meu desejo é de sentir seu imaginário dentro de uma política racista de encanação, física e subjetiva, onde a água aparece como privilégio de vida somente para algumas pessoas. É com a imagem em movimento, o arquivo, não-arquivo, o som, o objeto e o corpo que eu busco evocar as memórias de entregadores e entregadoras de água, assim como a comercialização desse elemento vital que rapidamente foi sendo envasado e adicionado de uma química neoliberal [...] também é um convite para que possamos sentir os trajetos da água e dos corpos fora dos canos de uma atual colonização. (SILVA, 2019⁹⁶)

O artista pesquisa a relação das cidades⁹⁷ com a água e seus circuitos em seus fazeres poéticos, o que chama de “política da (des) encanação”, que se estende para uma pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC. Segundo Leo, uma das imagens que inspiram seu processo de criação é uma fotografia da Praça em frente à Casa. A imagem mostra um pedaço de cano em

⁹⁴ *Aguadô* é composta de vídeo, performance, instalação com garrafões, áudios e fotografias do Arquivo Nirez com algumas intervenções gráficas, além de uma performance.

⁹⁵ Artista visual e realizador, formada pela EAV, Mestre em Comunicação pela UFC. Participou do 69º Salão de Abril e outras mostras artísticas.

⁹⁶ Release da exposição *Aguadô*, de Leo Silva, publicado no Instagram pessoal do artista (<https://www.instagram.com/leossilvass/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>), acesso em 10 fev. 2019.

⁹⁷ Reside e trabalha em Maracanaú, cidade da região metropolitana de Fortaleza. As duas cidades constituem território para suas pesquisas e práticas artísticas.

meio ao areal que constituía aquele espaço, conhecido também como Praça do Encanamento, uma parte do processo de encanamento da cidade, já que próximo dali foram construídas as caixas d'água que abasteciam a cidade.

Para a performance de abertura da exposição, o artista colhe diversos objetos encontrados na rua, lixo que encontramos também nas lagoas e outras fontes de água, em diversas partes da cidade, colocando-os dentro de um garrafão de água de 20L, caminha até o piso superior, no banheiro onde aconteceu o banho de *Lavação*, e os despeja em seu corpo, fazendo, em seguida, a *Purificação*, nome que dá à performance, jogando sais em seu corpo, os mesmos utilizados para “purificar” a água adicionada de sais, envasada para consumo humano, muito vendida atualmente, pois oferece custo e preços mais baixos que a água mineral.

Mesmo vindo da Escola de Audiovisual da Vila das Artes e tendo uma relação estreita com aquele espaço, não pôde ocupá-lo devidamente. Sua exposição, realizada junto a outros estudantes da EAV, dividiu espaço com uma produção da Prefeitura de Fortaleza, por meio do Instituto Iracema. No dia da abertura de *Aguadô*, a exposição e a performance *Purificação* foram prejudicadas devido à impossibilidade de artista e público acessarem os portões da frente como havia sido planejado. Portões esses fechados para a exposição *Memorial Sinhá D'amora*, no salão principal da Casa, com as portas da frente abertas, um *banner* preenchendo boa parte da fachada, coquetel de abertura, além de quadros e mobílias do casal de barões que, como fantasmas, insistiam em permanecer expostos no evento, carregado de valores colonizadores e aristocráticos de uma arte representativa, elitista, branca, de uma pintora cearense que morou, grande parte de sua vida, no Rio de Janeiro e estudou pintura na Europa, não tendo relação com aquele espaço, seus fazeres e lutas dos outros, dos que ficam nos porões, entre lavações, ocupações, ruas e portas dos fundos.

Leo diz que realizar esse trabalho com a Casa, assim como a experiência que teve com a EAV, o alertaram para questões como artista e ativista, em especial de se perceber racializado, “[...] inclusive quando se percebe dentro de um espaço de exposição que determina a sua en-

trada pela porta dos fundos de uma casa que vai receber a exposição de uma sinhá. Isso é um absurdo” (SILVA, 2019, s/n).

É na rua, na frente da Casa, portões trancados, que Leo inicia a performance em busca de expor a sujeira escondida pelos porões, o sangue derramado por Edilson Militão, que não era só dele, mas de outros, a tentativa de limpar resquícios, espantar fantasmas de *Lavação*, lavar para a ocupação dos estudantes e outros que não entraram na programação oficial, que não puderam ocupar espaços, ter suas vozes ouvidas e seus fazeres legitimados, suas histórias e nomes lembrados.

Que as águas de *Aguadô*, das lavações, do *Abate*, que o lembrete de *Estandarte*, ou mesmo as goteiras da chuva que, intrusas, insistem em adentrar os espaços fragilizados dessas instituições, causando transtornos e revelando as falhas da Casa – que quer parecer impecável –, possam descer, lavar e limpar as estruturas de poder e hierarquia que continuam tentando colonizar a Casa, as Artes, a Vila, a Cidade.

Foto 4 – Leo Silva, *Purificação*, 2019.



Fotografia, registro de Jaqueline Peres, Fortaleza.

Referências

- BARBOSA, Lourdinha. *Barão de Camocim: uma história real tecida com os fios da imaginação*. Fortaleza: Ed. Terra da Luz, 2016.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. 1ª ed. São Paulo: Ed. G. Gili, 2013.
- FUNES, Eurípedes. Negros no Ceará. In: SOUZA, Simone (Org.). *Uma nova história do Ceará*. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2015, p. 103-133.
- GADELHA, Kaciano. OCUPROBARÃO: revirando o arquivo colonial e transtornando suas fantasias. *Revista Vazantes*, Fortaleza, PPGArtes - UFC, v. 2, n. 2, 2018, p. 198-203. Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40302/96049>>. Acesso em 18 nov. 2020.
- LIMA, João Miguel D. de A. Quando plantas irrompem pelo concreto. *Revista A!*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, 2016, p. 76-95. Disponível em: <<https://mundosdaarte.files.wordpress.com/2013/09/tudo1.pdf>>. Acesso em 05 dez. 2018.
- MATIUZZI, Michelle; MOMBANÇA, Jota. Carta à Leitora Preta do Fim dos Tempos. In: SILVA, Denise F. da (Org.) *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, p. 14-27, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2NSv07N>>. Acesso em 17 jan. 2020.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.
- MOASSAB, Andréia. O Patrimônio Arquitetônico no século XXI: para além da preservação uníssona e do fetiche do objeto. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, nov. 2016. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.198/6307>>. Acesso em 17 jan. 2020.

NEVES, Frederico de Castro. Estranhos na Belle Époque: a multidão como sujeito político (Fortaleza 1877-1915). *Trajetos – Revista de História da UFC*, Fortaleza, v. 3, n. 6, p. 113-138, 2005. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/19993>>. Acesso em 17 jan. 2020.

_____. A Seca na História do Ceará. In: SOUZA, Simone (Org.) *Uma nova história do Ceará*. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2015, p. 76-102.

PREFEITURA DE FORTALEZA. *Processo de Tombamento da Casa do Barão de Camocim*. SECULTFOR, Fortaleza, 2014.

VASCONCELOS, Maria E.M. O Tempo e os Sonhos. In: BARBOSA, Lourdinha (Org.). *Barão de Camocim: uma história real tecida com os fios da imaginação*. Fortaleza: Ed. Terra da Luz, 2016, p. 98-107.

O PROCESSO COMO PARTILHA DO SENSÍVEL

Design gráfico e visibilidades possíveis de uma estética política

*Cláudia Teixeira Marinho*⁹⁸, *Camila Bezerra Furtado Barros*⁹⁹
*Bruno Ribeiro do Nascimento*¹⁰⁰, *Renata Pinheiro de Almeida*¹⁰¹
*Milton Cassul Miranda*¹⁰², *Merrell Freddy Ahlin Ayosso*¹⁰³
*Eveline de Fátima Correia Amado*¹⁰⁴

Apresentação

Para além de linhas, pontos e planos, as narrativas criadas pelos textos visuais têm o poder de gerar contestação ou de assimilar valores já estabelecidos. Pensar os processos de concepção do projeto é fundamental para a produção de um design crítico, ou seja, é preciso adequar a linearidade de muitas metodologias às redes de partilha para potencializar os resultados do projeto. Nessa ação, aqui descrita, a rede se apresentou por alguns atores: a equipe de trabalho do projeto da identidade visual do evento — alunos e professores vinculados ao *.ponto – Escritório Modelo do Curso de Design* (UFC), alunos em mobilidade acadêmica oriundos do continente africano que estavam na organização da *Semana*

⁹⁸ Doutora em Design (UFC). E-mail: marinhoclufc@gmail.com

⁹⁹ Doutora em Design (UFC). E-mail: camila@daud.ufc.br

¹⁰⁰ Mestre em Design (UFC). E-mail: brunothiagodesign@gmail.com

¹⁰¹ Graduação em Design (UFC). E-mail: renatapinheiro.ds@gmail.com

¹⁰² Graduação em Ciência da Computação (UFC). E-mail: miltoncassui@gmail.com

¹⁰³ Graduação em Comunicação Social (UFBA). E-mail: merrellfreddy@gmail.com

¹⁰⁴ Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFC). E-mail: evyamado@hotmail.com

Cultural Africana e a Pró-Reitoria de Assuntos Internacionais (PROINTER). Como mote principal, os alunos apresentaram a necessidade de promover uma reflexão sobre o modo como o território africano é apresentado de maneira simplista e estereotipada pelas grandes mídias em um regime de visibilidade que evidencia uma construção discursiva negativa pelo recorte da violência, conflitos e pobreza. O tema da edição de 2019 foi: “África por trás das câmeras”, o que já denota o incômodo e o desejo de evidenciar o que é invisibilizado por esses meios.

Compreendendo que os impactos de ações de design ultrapassam o resultado final das peças gráficas, nosso objetivo aqui é trazer um relato do processo de projeto de concepção da identidade gráfica das peças desenvolvidas para a *Semana Cultural Africana*, ampliando a discussão e entendendo que o fazer do designer, seja na constituição da ação em si, seja na reverberação dada a ela (em ação e em objeto), é sempre uma ação política, que trabalha para a estabilidade (e instabilidade) de um discurso hegemonicamente dominante e-ou desloca significantes, promove imaginários, modos e contextos de troca.

Como percurso textual, inicialmente, relacionamos as dinâmicas estética e política que permeiam projetos de design, compreendendo a importância do processo de projeto como contexto privilegiado para essa articulação. Em um segundo momento, partiremos para o processo constitutivo da rede de partilha inserida na ação projetual, para então compreendermos como isso foi fundamental para a discussão e a tomada de decisões que se tornaram visíveis nas peças desenvolvidas para a campanha de divulgação da *Semana Cultural Africana*. Assim, entendemos que este texto, também, é objeto desta ação e que os produtos do design precisam ser debatidos e construídos com o olhar atento de quem faz.

Em torno de uma política da estética do design

Em palestra proferida a um grupo de estudantes de design no evento *Networks of Design*¹⁰⁵, em 2008, Bruno Latour traz uma definição do fazer design que se mostra especialmente estratégica para

¹⁰⁵ Realizado pela Design History Society. Falmouth, Cornualha, 3 de setembro de 2008.

abordar o processo de projeto como campo de ação política para o designer. Com base nos fundamentos da sua teoria Ator-rede (TAR)¹⁰⁶, o autor afirma que o fazer design é um exercício “[de] agrupar através do desenho”¹⁰⁷. Sem parecer necessário adentrar em uma abordagem etimológica dos termos (desenho, design), fica evidente para qual direção o autor parece querer levar a conversa com os alunos a partir dessa definição: provocar reflexões sobre o peso do legado moderno no modo como eles pensam e fazem design. O autor chama também atenção para o fato de que, para o senso comum, o design tende a ser compreendido como estratégia de criação de consenso – como questões de fato – no entanto, segundo ele, poderia ser pensado também como forma de promover debates – como questões de interesse. Uma questão de interesse é o que acontece com uma questão de fato quando você adiciona a ela toda a sua cenografia, deslocando sua atenção do palco para toda a maquinaria de um teatro (LATOURE, 2014, p. 39).

Na teoria de Latour, (i) *questões de fato fazem referência ao engajamento para construir e validar uma correspondência entre uma afirmação e uma situação, esperando que os fatos convertam-se para uma versão única para que qualquer discussão possa ser encerrada*. Questões de interesse (ii), por sua vez, fazem referência ao engajamento para que se destaquem as controvérsias, a diferenciação e os contrastes, propondo uma discussão das diferenças. Ao final da palestra, Latour coloca a seguinte questão para os designers: “Por que o poderoso vocabulário visual desenvolvido nas gerações passadas de artistas, engenheiros, designers, filósofos, artesãos e ativistas das questões de fato não pode ser elaborado (hesito em dizer reestilizado) para as questões de interesse?” (LATOURE, 2014, p. 21).

¹⁰⁶ A TAR é circunscrita à sociologia das Associações e Sociologia do Social, possui sua gênese nos estudos de Ciência, Tecnologia e Sociedade, na qual se investiga a dinâmica de produção de conhecimento, considerando os atores humanos e os não humanos.

¹⁰⁷ Originalmente, “*on how to draw things together*” (destaque no original). O autor joga com o duplo sentido de draw. *To draw things together* pode significar simplesmente agrupar as coisas, ou então dar sentido às coisas, agrupando elementos díspares de modo a formar um conjunto coerente. Entretanto, o itálico no draw sugere o sentido de agrupar as coisas através do desenho.

Trata-se de uma pergunta que perpassou, de diferentes maneiras, nossos processos de projeto e nos tomou especificamente na forma da inquietação: como reelaborar os nossos vocabulários visuais-metodológicos para articular os interesses dos alunos africanos?

Lidar com essa questão significou: (i) pensar o processo de projeto como a combinação de cada um dos fatos do projeto (os que estão lá e os temos à mão): alunos e professores envolvidos, metodologias, *briefing*, recursos técnicos, cenário institucional; (ii) considerar que os resultados do projeto não são somente os efeitos (impactos) das peças na divulgação do evento; (iii) reconhecer que as conexões entre os interesses (dos alunos) e fatos do projeto são dados de inventividade do fazer do designer e faculta uma atuação política vinculada à criação de redes de partilha (d)no processo.

O processo de projeto, como campo de ação política para o designer, procura ampliar o espectro das transformações que o design pode operar na produção do viver comum; no caso, fizemos o exercício de reflexão sobre como criar (fomentar) uma possibilidade de existência lógica de operações simbólicas, práticas políticas e produções discursivas inexistentes nos cenários moldados pelos repertórios das mídias hegemônicas – como é o caso dos modos de viver dos alunos africanos e a imagem da África. Pelo viés da prática de projeto, propusemos moldar um contexto que possibilitasse reflexões sobre o papel do design gráfico na identificação de quem pode e quem não pode fazer-se visível, audível e-ou ainda pode ser considerado como um igual, em relação aos textos visuais veiculados pelas mídias hegemônicas.

Para compreender melhor o propósito dessa dinâmica, destacamos o fato de que o design gráfico apareceu como prática e disciplina – no contexto da cultura de consumo de massa – enquanto estratégia de nivelamentos estético e discursivo. Seguindo um percurso estético-formal, que tornou o design sinônimo de linguagem de comunicação global – pautada pelo valor da neutralidade, da objetividade e da racionalidade – fazer um “bom design” passou a ser sinônimo de layouts rigidamente baseados em grids e com tipografias restritas. Pelo viés do conceito de *subjetivação política* (RANCIERE, 1996), fizemos um exercício de reenquadramento das nossas estratégias projetivas – fran-

camente baseados no “bom design” – para acolher novas estéticas: tomando como prerrogativa os modos de viver na África contemporânea e os saberes africanos, no nosso modo de fazer design.

É nesse sentido que nossas ações se pautaram pela relação entre o político e o estético, como fatores mutuamente constituintes do projeto: pelo viés de ações ancoradas no universo do sensível, como primeira abordagem política do design buscamos vinculações entre as nossas vivências (de projeto) e a dos alunos africanos (pergunta de projeto).

Para Ranciere, o sensível é um termo simultaneamente comum ao estético e ao político e atinge os modos de ser e as maneiras com que se distribuem as ocupações e as ações no mundo do comum (RANCIERE, 2012). No artigo “Superfície do Design” (RANCIERE, 2012, p. 101), o autor oferece pistas para identificar a dimensão política do design, o que nos serviu de fundamento para pensar a estética do processo de projeto como estratégia política do design.

Antes porém, vale uma nota, que pretende desvincular a estética do universo das teorias da arte moderna – filosofia ou ciência do belo¹⁰⁸:

A arte e a estética modernas, em todas as suas variantes e com a sua aspiração secreta ao Uno (arte e estética válidas), expressam a matriz modernidade / colonialidade nos seus modos de representação, nos seus corpos discursivos, nas suas instituições e em seus modos de distinção e produção de sujeitos e anexos. (GOMEZ, MIGNOLO, 2015, p. 15)

É pelo viés dessa concepção de estética que Ranciere evidencia a dimensão política do design, ao demonstrar que o fazer design afetou o modo de fazer arte nas cidades modernas e como o design, “criando formas e distribuindo superfície, define novos modos de ‘distribuição do sensível’” (RANCIERE, 2012, p. 101), e assim, define novas formas de existir.

¹⁰⁸ Na *Poética* de Aristóteles, a estética não é um conceito central de seu argumento. Em vez disso, eles são mimese, catarse e poiesis. São esses três procedimentos pelos quais o criador de mimese e o produtor de catarse tenta orientar as sensibilidades e as sensações do público. (*apud* MIGNOLO, 2012, p. 13)

O autor parte do conceito de tipo para relacionar os “poemas-coisa” do poeta Mallarmé¹⁰⁹ e o projeto de identidade da A&G, do engenheiro Peter Benhes, para demonstrar como a “partilha do sensível”, desde as cidades modernas, se estabelece pela convivência dos dois significados conflitantes da expressão: o de compartilhamento de algo comum e a censura deste em partes exclusivas (RANCIERE, 2012).

Para o nosso propósito, dimensionar o sentido político do design considerando o seu potencial de afetar, inclusive, os modos de fazer arte, significa identificar de forma crítica os efeitos do design também no contemporâneo, no sentido de pensar o designer como produtor de participação e de separação. Como o designer pode produzir união e/ou divisão de espaços, tempos e de atividades que determinem maneiras como um ‘comum’ se oferece à participação? Como o design mistura uns e outros tomam parte nessa partilha do sensível?

Para articular melhor essas perguntas, identificamos que o sensível é uma dimensão capaz de incorporar, nos processos de troca, um conhecimento que vai além da percepção da realidade; remete aos estímulos e emoções e ao desenvolvimento das capacidades de receber sensações e de reagir a essas, de julgamento ou avaliação de determinado campo, de compartilhar ou de se comover com emoções alheias (RANCIERE, 2012).

Tomar o sensível, portanto, como termo de projeto, nos remete à pergunta de Latour. O sensível torna-se matéria-prima para o designer que quer pautar suas ações pelas “questões de interesse” — no nosso caso, para pensar estratégias para que todos os envolvidos na produção do projeto da identidade visual do evento fossem acionados em sua capacidade de observar, de entender e se colocar no lugar do outro, de viver situações em realidades não esperadas, de deslocar sentidos de humanidade; ou seja, buscar na prática de projeto uma oportunidade para ampliar a consciência e a responsabilidade do exercício de projetar.

¹⁰⁹ Mallarmé cria uma nova poética, afastando-se de uma cadência redonda e convencional dos poetas sonetistas.

Processo de projeto como lugar de partilha

Como dito, por meio da prática de projeto, essa ação foi um exercício de reflexão sobre o potencial político do design gráfico, considerando alguns aspectos conflitivos que demarcam a ação do designer, o papel do design gráfico no espaço da comunicação contemporânea, articulando o sentido de “ser” e “fazer design” como ação social nesse contexto. Elaborar o projeto por esse viés fundamenta-se, em um primeiro momento, no interesse por refletir sobre o modo como o design atua na construção simbólica do imaginário hegemônico e visibiliza modos de fazer e viver (midiatizados e/ou presentes nos cotidianos) e, em um segundo, para propor, de forma crítica, dentro do pensamento projetual, as ações que promovam novas construções simbólicas, sem perder de vista que, por meio do design, o discurso se visibiliza e toma potência social.

Ruben Parter (2020), em seu *Políticas do design*, nos alerta que um produto da comunicação visual, do design gráfico, é sempre permeado por algum viés ideológico e complementa que “[...] pode ser difícil enxergar a relação entre comunicação visual e ideologia, afinal tudo ao nosso redor tem ideologia, ela está naturalizada” (p. 03). Pensar a função política do design é, antes de mais nada, compreender que, para além das amarras mercadológicas, o design gráfico, que, como coloca Souza Leite (1996), ocupa um lugar de polifonia, traz ao campo da representação, constituições simbólicas que ora operam na manutenção da estabilidade discursiva hegemônica, ora promovem novos modelos de pertencimento.

O designer no contemporâneo atua em diversas áreas e é o agente responsável por propor mediações de diferentes narrativas (sendo muitas delas conflitantes ao discurso circulante estabilizado); munido de “ferramentas apropriadas” (metodologias), opera (re)apresentando modos de “existir”, incidindo em condutas sociais, contribuindo para institucionalizar e dar-lhes estabilidade e, por que não, questioná-las. Segundo Beccari (2016), a ideia de design é compreendida na articulação simbólica, como processo de designação e arranjo de sentidos, valores, materialidades e realidades possíveis.

No recorte da ação projetual em questão, elaboramos estratégias de projeto que possibilitaram pensar de forma conjunta, entre a equipe de trabalho (professoras e alunas) e a comissão de comunicação do evento, o papel das ferramentas de representação para propor modos de partilha das condutas, das atividades e dos espaços – do sensível –, estabelecendo relações entre identidade e identificação. Retomando Latour (2014), nossas inquietações projetuais não circulavam em torno de questões de fato, não era desejo projetual buscar consenso reverberado no produto gráfico, mas sim trabalhar proposições, promover debates, entender contrastes, discutir diferenças. Isso pautou a singularidade do projeto, na medida em que percebemos a necessidade de trazer, para o processo, essa dimensão do sensível que rodeia nossos imaginários sobre africanidade, nossas diferenças e aproximações, as vivências dos alunos africanos no Brasil, dentre outros elementos.

Como não somos africanos e ainda nos “pensamos herdeiros” do legado do pensamento moderno, optamos pelo processo colaborativo de projeto, uma oportunidade que encontramos para refletir sobre por qual motivo as *aisthesis* africanas não fazem parte do nosso repertório para pensar projeto. Defrontamos com os pressupostos de um design decolonizado (ANSARI, 2016; ESCOBAR, 2016; FRY, 2017), exploramos o potencial do design de criar “curtos-circuitos” nos espaços de comunicação contemporânea e no nosso imaginário, justificando-se, portanto, a importância de pensar os processos do design como modo de partilha do sensível (RANCIERE, 1996). Por isso, focamos na conexão entre os espaços projetados e vividos para definir os territórios circunscritos e propor aproximações, com foco nos viveres dos alunos em trânsito entre África e América Latina (Brasil) – pelas correlações entre visibilidades, identidades, identificações –, para garimpar imagens do continente africano que as grandes mídias hegemônicas não visibilizam.

A partir desse cenário, adotamos como objetivos metodológicos: (i) Pensar criticamente sobre a atuação dos alunos africanos de maneira direta (ou indireta) no processo de pesquisa e o desenvolvimento projetual; (ii) Avaliar um percurso estabelecido como metodologia – nas fases de problematização, concepção e execução – tal como apren-

demos a pensar o fazer design; (iii) Elaborar ferramentas para realizar aproximações efetivas de trocas (pensar o projeto como lugar) férteis para novos modos de partilha entre nós e os alunos africanos; enfrentando questões que nos separam – dadas as dificuldades que temos pensar o fazer design como efeito da cultura.

Investimos nos relatos de vivências dos alunos africanos – para definir relações fronteiriças, deslocamentos do local, visão de mundo, etnia, geração, religião – como *locus* de enunciação – que deveriam estar associados aos nossos processos, para ampliar a nossa possibilidade de perceber, o quanto possível, como as demandas trazidas pelos alunos africanos comportam muitas outras perguntas que colocam em foco os sentidos de fazer design no contemporâneo.

O encontro com os alunos mostrou-se como uma oportunidade para entender que, para além da produção de peças impressas, a metodologia de projeto deve se engajar também com os modos como se compõem as redes de partilha (d)no processo. Ou seja, a dimensão da ação do designer não deveria ser avaliada e valorizada somente pelos parâmetros dos efeitos que uma peça gráfica produz. Entendemos que os processos de produção – as visualidades – que antecedem o produto também comportam debates.

Fomentamos, assim, um fazer reflexivo, partilhado da produção de significação em que o designer e os agentes estão envolvidos, reconhecendo interesses e posicionamentos, para colocar em questão os regimes narrativos das “grandes mídias” e para apostar em produções que explicitem os laços culturais que o design produziu. Em um primeiro encontro, conversamos de maneira informal e compartilhamos experiências e informações sobre o que já havia sido definido pela comissão de comunicação do evento, que nos passou o mote da edição de 2019: África por trás das câmeras. Como inversão, passamos, então, a questioná-los que África não aparecia nas grandes mídias e solicitamos imagens para montarmos um painel semântico.¹¹⁰

¹¹⁰ O painel semântico ou *mood board* é uma técnica que busca traduzir a linguagem verbal em signos visuais. Durante o projeto, o designer articula conceitos abstratos ou metafóricos em imagens, evocando significação desses conceitos.

No segundo encontro, os alunos apresentaram imagens divididas entre o que eles chamaram espontaneamente de “negativas” e “positivas”, além de manifestarem relatos pessoais. Essa divisão foi feita e apresentada espontaneamente pelos alunos africanos.

Foto 1 - Exemplos de imagens que os alunos apresentaram como negativas.

Fontes: Sites de busca.



Foto 2 - Exemplos de imagens que os alunos apresentaram como positivas.

Fonte: Sites de busca.

Por meio dos relatos e das leituras feitas das imagens, perceberemos uma evidente oposição entre uma África reduzida ao viés econômico (perceptível nas imagens “negativas”, alicerçadas no universo

semântico da pobreza, fome e guerra). Tal leitura resulta de uma construção das imagens e memórias sobre a África pelo sistema-mundo colonial capitalista – fator que se alinha ao inventário de problemas relacionados à construção imagética sobre a negritude no Brasil¹¹¹.

Os encontros foram, portanto, uma oportunidade para refletir sobre de que modo essa história comum poderia afetar nossas estratégias de projeto, no sentido de assimilar as singularidades dos modos de viver dos alunos da comissão, bem como refletir conjuntamente sobre como as grandes mídias contribuem na perpetuação de processos de apagamentos e subalternização de culturas que a modernidade confinou historicamente¹¹². Sobre o imaginário que é construído pela mídia, os alunos demonstraram indignação: “*O que é passado é a fome, a miséria, as doenças. Sendo que não são todos os países que têm essa realidade.*” (Fred, aluno em mobilidade acadêmica, comissão de organização da Semana Cultural Africana 2019). Milton, outro aluno participante, complementa: “*A mídia fez aquela face da pobreza. Isso mostra a ignorância das pessoas.*” (Milton, aluno em mobilidade acadêmica, comissão de organização da Semana Cultural Africana 2019).

Quando passamos para os aspectos compositivos das imagens, percebeu-se o predomínio de tons dessaturados, com pouca variação de cor e composições mais estabilizadas. Os alunos ressaltaram que o recorte do “negativo” é o que prevalece nas narrativas das mídias. Quanto ao apresentado como “positivo”, palavras como alegria, cultura, desenvolvimento apareceram nos relatos dos alunos e na leitura das imagens. Essa alegria descrita também é perceptível na movimentação presente em algumas linhas compositivas das imagens que, por sua vez, têm cores mais contrastantes e presença de texturas diversas.

¹¹¹ Destacamos: (i) o trabalho realizado pelo professor Henrique Cunha na FACED-UFC (link: http://www.repositorio.ufc.br/simple-search?location=riufc%2F349&query=henrique+cunha&rpp=10&sort_by=score&order=desc); (ii) As pautas e debates apresentados no Portal Geledés (<https://www.geledes.org.br/tag/cabelo/>) e no Portal do Instituto da Mulher Negra - ODARA (link:<https://institutoodara.org.br/quem-somos/>).

¹¹² Sobre colonialismo ver CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1977.

O indivíduo como pessoa negra ou preta se vê em si “um novo”, ou seja, passa a sentir tudo o que acontece desde o momento em que chega ao Brasil, onde começam a surgir perguntas que nunca tivemos contatos com ela a quando ainda nos nossos países de origem, a diferença de ser visto como africano, coisa pouco frequente lá em nossas origens. A diferença de ser visto como negro, situação rara de acontecer em nossas origens. Uma leva de perguntas que em contato com elas nos remete a pensar o quão ignorante é o povo brasileiro ou a mídia brasileira. (Milton, aluno em mobilidade acadêmica, comissão de organização da Semana Cultural Africana 2019).

Identificamos que as imagens que tematizam a África divulgadas pelas grandes mídias acabam pautando o modo como os estudantes africanos são acolhidos. As imagens, ao mesmo tempo que se reivindicam como descrição “de um real” território africano, faz acontecer algo, um estado de coisas “verdadeiras” que condicionam o modo como os estudantes africanos que chegam no Brasil produzem seus cotidianos, na cidade e na universidade, entre aproximações e percepções de diferenças.

Em Angola eu nunca tinha parado para olhar para a minha cor da pele e ver que eu sou uma pessoa negra. Essas diferenças, né? Então, no momento que você chega aqui no Brasil você começa a perceber essa diferença. Você começa a perceber que existem negros, existem brancos. E que você é uma pessoa preta, você é um negro que está ali. São coisas que lá nas nossas origens nós não vivenciamos isso. (Milton, aluno em mobilidade acadêmica, comissão de organização da Semana Cultural Africana 2019)

No meu país somos todos negros. Para mim eu sempre fui negro isso não era uma questão para mim. Mas aqui você percebe logo que... você se depara em um ambiente que tem essa discriminação, que o negro é mal visto, aquele olhar na rua e as vezes até para expor suas opiniões em alguns ambientes você é reprimido e tal. E você vai começando a entender logo que a realidade é outra. Aqui o negro tem seu mundo e o branco tem seu mundo. [...] Quando eu cheguei eu fui recebido pela comunidade do meu país, então tinha um certo conforto. Apesar das dificuldades a gente sempre se apoiava e dava força para seguir adiante. (Fred, aluno em mobilidade acadêmica, comissão de organização da Semana Cultural Africana 2019)

Nesse mesmo encontro, também realizamos outra ação de partilha em que usamos como ferramenta um mapa impresso do território africano e pedimos para que os alunos em mobilidade nos apresentassem suas nações de origem, suas singularidades e quais elementos culturais os uniam. A partilha ultrapassou códigos inteligíveis, alcançando o campo do sensível com falas pessoais, risadas e evidente orgulho.

O Benim tem muita relação com o Brasil, devido a questão da história dos negros dos escravos que vieram para cá para o Brasil. Ele fica na África ocidental, faz fronteira com a Nigéria, que é um país mais conhecido. É um pequeno país muito rico, né? Tratando de cultura. Porque apesar de pequeno a diversidade cultural é muito grande. [...] Em um país pequeno nós encontramos mais de 50 línguas, por exemplo. Um país que não faz nem o tamanho de Sergipe, menor estado do Brasil. Em cada região do país você encontra coisas culturais diferentes. O que mais representa meu país é sua riqueza cultural essa diversidade todos que ele tem apesar do seu pequeno tamanho. (Fred, aluno em mobilidade acadêmica, comissão de organização da Semana Cultural Africana 2019)

Angola fica no Sul da África, fala português. Foi colonizada pelos portugueses também. Acredito que todos os países da África têm essa particularidade de serem países totalmente ricos em cultura, que você encontra uma diversidade muito grande de cultura, vários povos, muitas línguas faladas. Em Angola algo que a gente tem que é muito bonito e ainda se vive nos tempos de hoje que é o povo chamado Mumuila, que são visto como povo que contradiz a questão da urbanização, o mundo moderno. Eles ainda se vestem como em sua origem. [...] As mulheres vestem na parte superior do corpo somente colares que representam sua riqueza. (Milton, aluno em mobilidade acadêmica, comissão de organização da Semana Cultural Africana 2019)

Para construirmos esse lugar-comum entre os processos de design e as experiências dos estudantes africanos, de onde nasceria a linguagem gráfica adotada, partimos à execução de uma rede semântica trazendo palavras e trechos dos relatos dos estudantes. Pedimos também imagens deles de momentos em que eles partilhavam encontros, festas. Eles nos falaram de fotos com danças, corpos maquiados, cabelos trançados. Algumas dessas fotos foram feitas em outras edições da Semana Cultural Africana.

Após a análise do material criado, compreendemos que havia a necessidade de uma aproximação sem mediação. Entendemos no processo pesquisa e problematização do projeto que, para subvertermos o regime de visibilidade que compõe a ideia de África construída pela grande mídia, precisaríamos ir aos espaços do cotidiano, elementos constitutivos das identidades. Assim, utilizando o *whatsapp* como ferramenta de interação social, pedimos aos estudantes para convocarem seus colegas e produzirem imagens de alguns de seus objetos pessoais trazidos de seus territórios de origem – elos culturais de pertencimento. Objetos pessoais com significados sociais e afetivos apareceram nas fotografias: roupas, instrumentos musicais, bijuterias e mochilas. Esses objetos seriam como índices, pontes que presentificam um estar no mundo, uma África que não precisa ser constituída midiaticamente para existir.

Foto 4 - Imagens enviadas pelos alunos.



Fonte: Imagens pessoais dos alunos africanos mobilidade acadêmica.

Os alunos nos falaram também sobre como eles se reconhecem por códigos compartilhados, por hábitos, modos de andar, olhares e sorrisos.

É natural. A gente se reconhece! Talvez pelo estilo, vestimentas, jeito de andar. Poucas vezes, pouquíssimas vezes eu já confundi africano com um brasileiro. Quando geralmente que eu falo que é africano, é

africano. Não sei como explicar é natural, é bem natural. Talvez tenha essa questão das vestimentas, os códigos, do estilo, sorrisos, do jeito de andar... o olhar também. (Fred, aluno em mobilidade acadêmica, comissão de organização da Semana Cultural Africana 2019)

Eu consigo perceber com naturalidade. Você encontrar alguém na rua e é algo que bate, dá um “fixe”. (Milton, aluno em mobilidade acadêmica, comissão de organização da Semana Cultural Africana 2019)

Como exercício de projeto, nos propomos, via mediação dos alunos em mobilidade, conhecer e articular (alguns) saberes que fundamentam os regimes formais que pautam os modos de viver africanos – por meio do vestir, do morar, dos modos de se comunicar, do cabelo, da constituição de suas identidades. Entendemos que, assim, reconhecemos que o processo de projeto é um campo privilegiado para realizar essa forma de produzir identidade pelo viés da identificação.

As informações trazidas pelos alunos, relatos dos modos de viver de cada um, foram de grande importância para as decisões projetuais, e, também, para uma discussão teórico-reflexiva, diante da atividade projetual. A etapa de problematização se enredou entre os espaços de pesquisa, para o lugar da produção de diálogos. Assim, em uma perspectiva dialógica, compreendemos que o processo de concepção do design pode-se constituir fértil para extrapolar a função do fazer mal compreendido como “neutro”, acrítico, e contribuir para reflexões teóricas, e como podemos produzir aproximações pelo viés do processo. A fala dos alunos nos deslocou do lugar de observador do que sempre nos foi apresentado como alteridade, e foi possível perceber que pouco conhecemos os modos de viver na África contemporânea, apesar de a cultura africana ser uma das matrizes da nossa cultura.

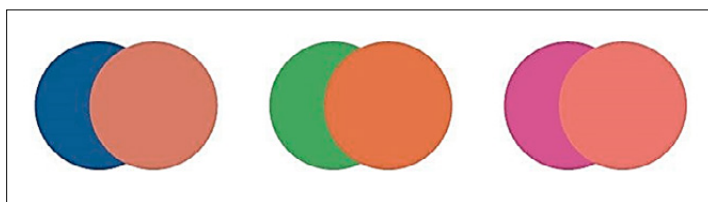
Escolhas de projeto

A respeito do tema da *IV Semana Cultural Africana*, era nossa preocupação a busca de elementos compositivos que presentificassem nossas discussões presentes na fase de problematização. Entendemos que o que tange à comunicação visual, nossas escolhas de projeto deveriam emergir dos relatos dos alunos que trabalharam conosco. Das

falas, captamos a euforia expressa na alegria dos povos africanos, em suas danças, nos encontros, no seu falar, nos sorrisos que promoviam reconhecimento imediato. Essa África, que não interessa à mídia em geral, mostrou-se elo entre povos, entre continentes. Optamos, coletivamente, em seguir nesse caminho com referencial dos aspectos sintáticos e semânticos retirados do que nasceu de nossos encontros. Assim, por meio das escolhas feitas, provocamos esse autorreconhecimento.

A partir das imagens pessoais trazidas pelos alunos, fruto da ação de compartilhamentos via *whatsapp*, definimos a paleta de cores retirando-as das peças fotografadas. De acordo com a construção conceitual planejada em comum com os alunos em mobilidade, entendemos que a África invisibilizada pela mídia é alegre e vibrante. Partimos, então, para a observação das imagens compartilhadas. Coletar as cores dos objetos pessoais foi uma ação da estratégia encontrada para dar *personalidade* e gerar reconhecimento às escolhas do texto visual presente nas peças gráficas. Percebemos que os tecidos, as roupas, os acessórios e maquiagens traziam cores de grande contraste e tons de grande saturação, gerando uma relação vibrante, em oposição aos que apareceram nas fotos que foram tachadas como negativas. Fugimos, assim, de uma representação cromática estereotipada da África, em tons dessaturados e terrosos.

Foto 5 - Paleta de cores adotada.



Fonte: Acervo .ponto - Escritório modelo do curso de Design (UFC).

Como parte da formação tradicional, são apresentados como obrigatoriedade a menção de grandes nomes da tipografia americana ou europeia e, por vezes, a nacional. Entretanto, pouco se fala das produções emergentes de outros continentes que não são contemplados pelos livros de história do Design.

Selecionar uma família tipográfica deve ir além da anatomia do tipo e qualidade para impressão, envolve reconhecer o caráter semântico por trás do desenho, tendo em vista que a tipografia carrega mais que a busca por uma “neutralidade” – jamais alcançada – com recorte funcional, privilegiando a significação do texto verbal (BORGES, 2004). Buscar como os designers de tipos no contexto africano trazem sua identidade e expressão para o desenho, quem são esses profissionais e como eles encaram o design local foi ponto-chave para que a tipografia contribuísse para a identificação dos alunos africanos com as escolhas de projeto. Dessa forma, antes de levar em consideração as serifas, as aberturas, os terminais ou o peso, era fundamental que a fonte fosse um projeto feito por designers de tipos africanos, para não corrermos o risco de cairmos em armadilhas de estereótipos. Tornar visível a produção de um designer africano fez parte da estratégia de visibilização da África que não tem espaço nas mídias, e muitas vezes, como dito, do apresentado como repertório nos espaços acadêmicos.

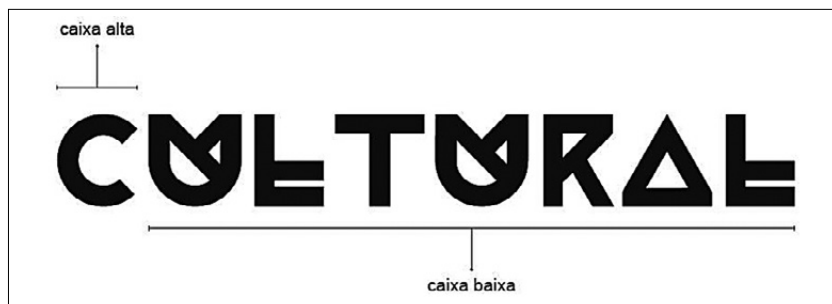
A pesquisa nos levou ao trabalho de Kevin Karanja, designer do Kenya que, a convite do coletivo africano *The Nest Collective*, desenvolveu a fonte *Charvet* no ano de 2013. Dentro do desafio, já tecnicamente complexo, de desenhar uma fonte, Kevin desenvolveu protótipos baseados em máscaras, escudos e outros elementos de sua cultura. Foi a partir de uma perspectiva histórica que o designer encontrou a principal referência para guiar o projeto. Em entrevista ao *Revision Path*, Kevin Karanja diz que:

[...] nós como África fomos colonizados por tanto tanto tempo, comecei a pensar que antes do homem branco pisar na África, nós já existíamos, mas como nos comunicávamos? Claro que tínhamos idiomas, mas como escrevíamos esses idiomas? Então eu embarquei em uma missão para descobrir e eu encontrei muito sobre escritos africanos. Aparentemente nós não usávamos o alfabeto, nossa, mas quem diria? (informação verbal, tradução nossa)¹¹³.

¹¹³ Disponível em <https://revisionpath.com/tag/kevin-karanja/>, visto em: 10 de outubro de 2020.

Charvet, fonte criada por Kevin, atendeu ao projeto de identidade em forma e contexto. Seu sistema não atende ao sistema convencional do alfabeto latino de caixas-altas e caixas-baixas, apesar de apresentar um desenho diferente entre si, a base conceitual para ambos os casos é a mesma. Durante o desenvolvimento das peças gráficas, essa característica da fonte nos permitiu escolher composições de melhor legibilidade por termos dois desenhos para cada caractere. Esse ajuste foi aplicado à palavra “cultural”, como mostramos na imagem:

Foto 6 - Exemplo da aplicação da fonte *Charvet* (2013), criada por Kevin Karanja



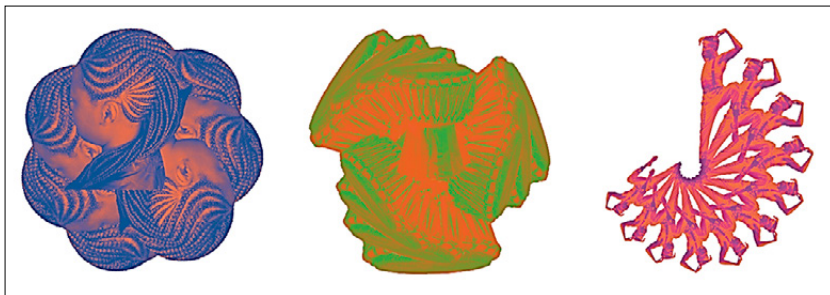
Ao que cabe aos aspectos compositivos, buscamos confrontar as grades de linhas ortogonais do grid modernista, que serviu e serve como fundamento para a estruturação das formas do design gráfico de herança europeia. Encontramos como possibilidade estrutural a geometria fractal, uma lógica de composição presente em toda a cultura africana tradicional e que se atualiza no trançado dos cabelos, na composição das estampas dos tecidos etc.

Os fractais definem modos de estruturar o viver cotidiano para as culturas tradicionais africanas, mas que aparece como novidade para a ciência moderna¹¹⁴. A partir deles, percebemos uma lógica de produção

¹¹⁴ A origem do termo fractal, introduzido por Mandelbrot, está no radical *fractus*, proveniente do verbo latino *frangere*, que quer dizer quebrar, produzir pedaços irregulares; vem da mesma raiz a palavra fragmentar, em português". "As principais propriedades que caracterizam e que permitem definir os conjuntos fractais são os seguintes: 1) a auto-similaridade, que pode ser exata ou estatística, ou seja, o sistema é variante (mantém a mesma forma e estrutura) sob uma transformação de escala (transformação que reduz ou amplia o objeto ou parte dele); 2) a extrema 'irregularidade' no sentido de rugo-

que acolhe o orgânico, o que distancia a racionalidade adota como estranho, irregular. O fractal, diferente da *grid* cartesiana, descreve estruturas complexas – as formas da natureza pelo viés da similaridade – em diferentes níveis de escala.

Foto 7 - Exemplo das imagens criadas para a campanha seguindo uma estruturação fractal



Fonte: Acervo .ponto - Escritório modelo do curso de Design (UFC).

Como resultado final foram desenvolvidos cartazes, adesivos e peças de divulgação digital. Produto de uma construção coletiva e de um processo em que a aprendizagem extrapolou a dimensão técnica da reprodução de regras amplamente difundidas nos espaços acadêmicos, mas se fez na potência do encontro, na partilha sensível. Como exemplo, trouxemos aqui os cartazes, sintetizando as escolhas projetuais já apresentadas.

sidade (não-suavidade) ou fragmentação; 3) possui, em geral, uma dimensão fractal não-inteira". Trecho extraído do livro *Complexidade & Caos* (Organização de H. Moysés Nussenzveig. 2ª edição. Editora UFRJ/COPEA, 2003).

Foto 8 - Exemplo de peças gráficas (cartazes) desenvolvidos para a campanha da *IV Semana Cultural Africana*.



Fonte: Acervo .ponto - Escritório modelo do curso de Design (UFC)

Considerações finais

Sabemos que o design gráfico articula códigos (formal-visual) que atendem às formações sociais modernas e que parte da formação do designer significa a aquisição desses códigos. Por isso, tomamos como desafio, para projetar a identidade visual da *IV Semana Cultural Africana*, seguir uma outra lógica constitutiva da mensagem visual, deslocando o sentido do design para outros contextos de legitimação. As tomadas de decisões acerca do projeto partiu de um processo de partilha do sensível (RANCIERE, 1996) em que buscamos, por meio de ferramentas e de uma escuta ativa, compreender qual era essa África que não era visibilizada pela mídia hegemônica.

A partir de Latour (2014), identificamos que a busca de um design alternativo – aqui adotando uma abordagem decolonial – pode decorrer em torná-lo uma ferramenta capaz de capturar aquelas práticas que sempre foram encobertas, por vezes inviabilizadas, pelas inovações modernistas: objetos sempre são projetos; ou seja, questões de fato sempre foram questões de interesse (LATOUR, 2014, p. 21).

Neste sentido, a estratégia abordada tomou por orientação pensar a própria prática de projeto como um espaço de exercício da reflexão crítica coletiva e como ferramenta para desconstrução de noções hegemônicas impostas pelo mundo moderno-ocidental. As esferas estética e política atravessaram-se, compuseram-se e transformaram-se mutuamente através dos espaços de partilha do sensível (RANCIERE, 1996). Constituindo-se em um processo inter-relacional de liberação de *aesthesis* postas à margem (GÓMEZ, 2019), promovendo a desnaturalização de fatos e revelando novas esferas de modos de ser e de sentir. Neste sentido, o Design se apresenta como potencial instrumento para alocar novos modos de distribuição do sensível e estabelecimento de novas geopolíticas do ser e do sentir.

Referências

- ANSARI, Ahmed. The decolonising design manifesto. *Journal of Futures Studies*, June 2016.
- BECCARI, Marcos N. Articulações simbólicas: uma nova filosofia do design. Teresópolis: 2ab, 2016.
- BORGES, L. V. R. *A adequação da tipografia ao usuário*. A influência da profissão no julgamento da adequação tipográfica. 2004. 49 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design)-Curso de Desenho Industrial com Habilitação em Programação Visual, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.
- ESCOBAR, Arturo. *Autonomía y Diseño: La realización de lo comunal*. Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2016.
- FRY, Tony. Design for/with the Global South. *Design Philosophy Papers*, Reino Unido, v.15, n. 1, p. 3-37, jan. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/14487136.2017.1303242>.
- HOLLIS, Richard. *Design gráfico: uma História Concisa*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

LATOURE, Bruno. Um Prometeu cauteloso?: alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). *Agitprop*: revista brasileira de design, São Paulo, v. 6, n. 58, jul./ago. 2014.

SOUZA LEITE, João de. O Discurso do Design Gráfico como Polifonia. *Estudos em Design*, v. 5, n. 1. pp. 59-68, 1997.

MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo (Eds.). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GÓMEZ, Pedro Pablo. Decolonialidade estética: geopolíticas do sentir, do pensar e do fazer. *Revista GEARTE*, Porto Alegre, RS, v. 6, n. 2, jul. 2019. ISSN 2357-9854.

PARTER, Ruben. *Políticas do design: um guia (não tão) global de comunicação visual*. São Paulo: UBU, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro : Contraponto, 2012.

ESCRITA-DESPACHO

Como recolher os estilhaços?

Thiago Florêncio¹¹⁵

*Os objetos de pau sapê & pedra
reliquias decaídas. estilhaços. o búzio
é uma jornada
que a contemplação restaura, pois nosso tempo
uma vez mais fez remo. osso de fóssil.
o fetiche de nosso culto.¹¹⁶*

Kamau Brathwaite

Outros 500

Vinte e três de abril de dois mil. Uma grande mobilização coordenada por organizações da sociedade civil chamada “Brasil 500 anos de Resistência Indígena, Negra e Popular – Brasil outros 500” encampou uma marcha em resistência às comemorações oficiais pelos 500 anos de “descobrimento”. Na chegada a Porto Seguro, nós, os manifestantes, fomos recebidos a bala. Em meio ao eterno retorno da violência colonial, meu amigo surta. Um surto psicótico.

¹¹⁵ Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-RIO), professor da Universidade Regional do Cariri na Graduação em História, no Mestrado Profissionalizante ProfHistória e no Programa de Pós-Graduação em Letras da URCA. Contato: thiagoabreflorencio@gmail.com.

¹¹⁶ Do poema *Fetish*, no livro *Black + Blues*. Tradução livre do poeta e tradutor André Capilé, a quem agradeço pelo passe.

No caminho até o alojamento ele começa a catar fragmentos do chão: guimbas de cigarro, papéis de bala, folhas, pedras, pedaços e restos de tudo que é coisa.

Na chegada ao quarto, espalha sobre a mesa a coleção recém-adquirida de quinquilharias e começa a inventar miudezas grandiosas, mundos novos e singulares.

Eu tento entrever frestas de significados nesse jogo de coisas, aprender a poética da reconstrução, daquilo que resta depois que a bomba estoura, depois que o sujeito se estilhaça e o mundo se despedaça.

“Eis aqui os estilhaços recolhidos por um outro eu.” (FANON, 125)

Assim Fanon inscreve a “experiência vivida do negro” no livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*. “Estilhaços”: o corpo negro despedaçado pela sistemática atualização da violência colonial. “Estilhaços”: o sujeito negro fraturado pelo terror racial, e jogado nessa “zona de não ser”, nesse terreno vácuo de sub-humanidade.

Como recolher os estilhaços?

Resistência do objeto ou, a raiz do encanto

Em sua introdução ao livro *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (2003), o poeta e filósofo Fred Moten revisita, na autobiografia *Narrativa da vida de Frederick Douglass* (1845), a famosa “cena primária” do açoitamento de Tia Hester. Numa releitura crítica da discussão sobre o valor da mercadoria em Karl Marx, Moten introduz a subjetividade do escravizado, amarrado à dupla condição de sujeito e mercadoria. Os gritos de dor da escravizada Tia Hester fazem falar a mercadoria. Tal materialidade fônica da “performance radical preta” perturba o círculo hermenêutico ocidental das oposições entre sujeito e objeto, espírito e matéria e ativa o que Moten chama de *resistência do objeto*: “uma força despossessiva exercida pelos objetos de modo que o sujeito pareça ser possuído – infundido, deformado – pelo objeto que possui”. (MOTEN, 2020, p.15)

Quero trazer aqui outra passagem na narrativa de Fredrick Douglas que se repete no livro *My bondage and my freedom* [Escravidão e Liberdade] (1855) e que aponta para outra dimensão dessa *resistência do objeto*. Depois de ser espancado por seu senhor e temendo novo açoite (o eterno retorno da “cena inaugural” da violência racial/colonial), Douglas foge para a mata onde encontra o africano Sandy Jenkins. Atormentado sobre qual rumo tomar na vida – fugir de vez ou regressar aos domínios do senhor? – Douglas decide seguir os conselhos de Sandy.

Ele não era apenas um homem religioso, mas afirmava acreditar em um sistema para o qual não conheço nenhum nome. Ele era um africano genuíno, e havia herdado alguns dos tão falados poderes mágicos que dizem possuir os africanos e as nações orientais. Ele disse que me ajudaria; que nessa mesma mata havia uma planta que poderia ser encontrada pela manhã e possuía todos os poderes necessários para minha proteção (estou traduzindo sua fala em minha própria língua); disse ainda que se eu seguisse seus conselhos ele traria para mim essa planta, se eu a usasse do lado direito [...] nenhum homem branco poderia me bater¹¹⁷. (DOUGLAS,2020, p. 184) .

Depois de tanto relutar sobre a real eficácia dessa “raiz”, Douglas aceita trazê-la em seu bolso e assim regressar para os domínios de seu senhor. É nesse momento que acontece a reviravolta fundamental em sua vida. No dia seguinte a seu regresso, diante de nova tentativa de seu senhor em castiga-lo, Douglas reage e bate de volta.

Muito bem meu caro leitor, essa batalha com o Sr. Covey [...] foi a reviravolta em minha “vida de escravo”. Reacendeu em meu peito a brasa ardente da liberdade; me trouxe os sonhos de Baltimore, e reavivou o sentido de minha humanidade. Eu me transformei em outro ser depois dessa luta. Antes eu não era nada; AGORA EU ERA UM HOMEM. Reavivou meu respeito próprio e minha autoconfiança, que vinham sendo tão esmagados, e me inspirou a determinação renovada de ser um HOMEM LIVRE. Eu havia alcançado um ponto no qual não tinha medo de morrer. (DOUGLAS, 2020, p.190).

¹¹⁷ Os trechos referentes ao livro *My bondage and my freedom* (1855) foram traduzidos por mim.

Esse episódio do encontro de Douglas com o africano Sandy, sua raiz de “poderes mágicos” e a luta libertadora que se segue, são emblemáticos em vários aspectos. O primeiro diz respeito à condição de Douglas enquanto pessoa objetificada pelo sistema escravista, açoitada por seu senhor, destituída de existência enquanto sujeito. Ao portar a raiz junto a seu corpo, torna-se capaz de enfrentar a violência do senhor. Isso faz dele um homem. Um homem livre.

Haveria uma relação de forças entre a violência sobre o corpo de Douglas, o encontro com Sandy e a ação descolonizadora, libertadora de enfrentar seu opressor? Quais forças estariam contidas nesse sistema de crença do “africano genuíno” e de sua raiz de “poderes mágicos”? Seria uma força despossessiva do objeto?

Quero responder a essas perguntas a partir da reflexão sobre o lugar do *feitiço* nos processos de descolonização dos povos negros na diáspora e de sua relação ambivalente com o termo *despacho*. A partir da discussão das ambivalências inerentes ao jogo entre essas categorias - *feitiço* e *despacho* - proponho um caminho de saber praticado, a escrita-despacho, um procedimento de escrita-performance que venho desenvolvendo há alguns anos e se desdobrou em dois livros: *De quem te protege a muralha?* e *o nativo ausente*¹¹⁸.

Feitiço negro, despachos brancos¹¹⁹

A situação posta por Douglas para se referir a sua libertação psíquica, ou seja, sua passagem da condição de objeto para a condição de “humano”, deflagra um princípio epistemológico fundamental na constituição do capitalismo colonial: a lógica disjuntiva entre sujeito e objeto, que se desdobra na cisão entre espírito e corpo, ciência e encanto. A autoinscrição narcísica e hegemônica do Ocidente pelo apagamento e encobrimento dos povos colonizados é uma operação ao

¹¹⁸ FLORENCIO, Thiago. *De quem te protege a muralha?* Rio de Janeiro, Editora Temporária, 2017.; FLORENCIO, Thiago. *o nativo ausente*. Rio de Janeiro, Editora Janga, 2020.

¹¹⁹ Agradeço a Murilo Meihy por esse título.

mesmo tempo militar, mercantil, religiosa, pedagógica, epistemológica e hermenêutica que se fundamenta nesse paradigma sujeito/objeto, em que o *outro* colonizado é objetificado, reduzido à condição material, ao tempo em que o colonizador se investe de um lugar de superioridade elevando-se à condição de sujeito universal abstrato e por isso capaz de observar e dar sentido e essas coisas construídas como sendo puramente materiais. Eis o Mito da Modernidade eurocêntrica (DUSSEL, 17): apenas o que é visto (e nomeado) pelo sujeito ocidental ganha estatuto de existência, uma existência que, obviamente, atende ao desejo do colonizador: este se inscreve enquanto sujeito pela transformação dos colonizados em “homens-objeto, homens-mercadoria e homens-moeda” (MBEMBE, 1993, p.14).

O Mito da Modernidade construiu-se paulatinamente a partir dessa lógica, em que o colonizador se coloca como centro referencial, fundamenta a medida de todas as coisas e assim determina o que tem legitimidade de existência ontológica, histórica e espiritual. Em sua pioneira aventura expansionista pelo Atlântico, Portugal foi a nação que edificou paradigmas estruturantes da situação colonial.

Nesse sentido, duas palavras que vieram a se tornar cada vez mais presentes na cultura portuguesa ao longo da nascente experiência colonial são muito importantes: *despacho* e *feitiço*. Quero destacar sua relação ambivalente, ao mesmo tempo oposta e complementar, e de como ela se transforma na longa duração da experiência da colonialidade.

O *despacho* como operador central da nascente máquina burocrática, e o *feitiço* como fundamento condenatório de perseguição aos hereges através da consolidação da nascente máquina inquisitorial portuguesa. A complementaridade dos dois termos está no fato de que ambos funcionam como poderosos instrumentos de centralização política, de fortalecimento do Estado colonial português e de controle dos corpos e mercadorias atlânticos. O nascente capitalismo colonial é fruto desse duplo movimento de expansão do Estado: econômico, que busca garantir o controle mercantil das novas rotas comerciais, aparelhado pela burocracia e seus *despachos*; e simbólico-religioso, que busca garantir a unidade política em torno das demandas do papado e seu controle inquisitorial por intermédio das condenações dos hereges e de seus *feitiços*.

O princípio de exclusão do *outro* e a concomitante captura de seus corpos e de sua força de trabalho estão na raiz dessa ambivalência estrutural entre *feitiço* e *despacho*. Ambivalência formatadora do capitalismo colonial atlântico, cujo motor central de produção das mercadorias será justamente a força de trabalho dos escravizados, também eles constituídos pelo sistema colonial enquanto mercadorias.

Mas, o que seria propriamente o *despacho burocrático* e por que ele surge ao longo do processo histórico de formação do Estado colonial português? O termo *despacho* entra definitivamente no vocabulário português em meados do século XV, junto às práticas da nascente burocracia de Estado. Segundo o Dicionário Etimológico Nova Fronteira “despachar” foi incorporado ao português a partir do século XV com o sentido de “deferir ou indeferir um documento, resolver, incumbir de qualquer serviço ou missão” (CUNHA, 1982, p. 256). Ou seja, *despachar* traduz a necessidade crescente, diante da expansão colonial portuguesa, do Estado se fazer presente para além de suas fronteiras continentais. Sem as instâncias da nascente burocracia, com suas tecnologias fundamentais - a escrita e a máquina de imprensa -, não seria possível colonizar o Novo Mundo.

Segundo Gumbrecht, a Burocracia seria um dos três grandes acontecimentos que marcaram metonimicamente a formação da Modernidade, quando se configura no Ocidente o processo gradual de afastamento do corpo como processo de produção de sentido. Desse corte epistemológico, o sujeito ocidental, agora supostamente afastado do mundo das coisas, começa a organizar seu olhar na busca de um sentido profundo na superfície dos objetos. A formação do campo hermenêutico, calcado no isolamento entre sujeito e objeto, entre corpo e sentido, cria as condições de possibilidade para o advento do “moderno autor-sujeito” (GUMBRECHT, 1998: 12).

É sob essa condição de uma nova materialidade da comunicação - no caso a máquina de imprensa, tecnologia capaz de proliferar a presença para além do corpo - que a expansão colonial se efetivou. Não haveria burocracia sem as capacidades de armazenamento e propagação de um sistema de signos separado do corpo humano. Foi a nascente burocracia, conjuntamente à formação dos Estados nacionais, que sus-

citou os “esboços de subjetividade” ao transformar a ausência corporal do Monarca no princípio da presença de seu poder e, com isso, ditar “as formas, as fronteiras e os espaços livres da subjetividade” (GUMBRECHT, 1998: 133-134).

O termo *feitiço*, por sua vez, passa a circular cada vez mais também no século XV a partir da presença portuguesa na costa da África Ocidental. A acusação feita pelos portugueses aos amuletos fabricados pelos africanos foi referida a partir do adjetivo *feitiço* por serem “feitos” por mãos humanas e, por isso, destituídos de uma verdadeira presença divina (LATOURE, 2002). Determina-se, assim, uma divisão entre a fabricação humana e o encantamento divino, divisão essa que se articula ao paradigma ocidental do isolamento entre sujeito e objeto, espírito e corpo. Os amuletos africanos seriam puros objetos, assim como aqueles que os fabricam, em contraste à verdade da presença divina, acessível apenas aos sujeitos (leia-se: bons cristãos). No decorrer da autoinscrição ocidental enquanto modernidade, essa divisão vai se acentuar na disjunção entre ciência e encanto, razão e magia, progresso e primitivismo.

Nota-se o movimento complementar entre *despacho* e *feitiço*: ambos operam na cisão entre sujeito e objeto. O despacho burocrático visa garantir a presença do Monarca para além de seu corpo físico (o Monarca constituindo-se como universal incorpóreo), multiplicando sua presença através da estrutura burocrática dos funcionários da máquina administrativa, autorizados a representar e validar sua presença no além-mar. A condenação do feitiço, por sua vez, visa afirmar que os povos colonizados são incapazes de existir para além de seus corpos. Tudo aquilo que fabricam está fatalmente agarrado à materialidade, destituído, portanto, de valor espiritual. A condenação do feitiço objetiva o colonizado, enquanto a prática do despacho garante a circulação das formas, fronteiras e espaços da subjetividade do colonizador como replicante da universalidade incorpórea do Estado.

Ao refletir sobre a historicidade do discurso do feitiço no Atlântico, Sansi atenta para a falsa oposição entre feitiçaria e ciência criada pelo Ocidente para defender sua superioridade enquanto cultura moderna. Assim, é importante ter cuidado com estudos que situam a

feitiçaria exclusivamente no âmbito africano, e atentar para as ambivalências decorrentes desse discurso no sentido de ocultar mecanismos internos de construção de poder. No caso do feitiço, o discurso que reduz os amuletos africanos a sua condição material de objetos-feitos, é o mesmo que vai paulatinamente reduzindo os próprios africanos a tal condição material e escondendo o trabalho humano envolvido na produção das mercadorias coloniais. Não por acaso o termo *fetichê* - desenvolvido por De Brosses em seu livro *Ensaio sobre o culto moderno dos deuses fetiches* (1760), quando se refere justamente à adoração dos africanos por objetos que julgavam falsamente conter a presença divina - é derivado do termo português *feitiço*.

Não por acaso também, Marx tira daí sua injeção crítica do “fetichismo da mercadoria”, deslocando a dimensão do encantamento mágico para dentro do capitalismo. A magia do capitalismo seria a “ilusão de que o valor econômico é capaz de produzir mais valor econômico, escondendo o trabalho humano que seria o fundamento de todo valor” (SANSI, 2008, p. 123). Ao mesmo tempo em que se reduz o africano à condição de objeto, oblitera-se sua força de trabalho, dotando a mercadoria de um valor intrínseco ilusório. Condena-se o amuleto africano por ser um objeto-feito por mãos humanas e, por isso, não ser constituído de graça divina; ao mesmo tempo encanta-se a mercadoria ao obliterar sua condição de objeto-feito, feito justamente por mãos africanas.

A condenação do *feitiço negro* pelo *despacho branco* é um dos operadores constituintes da máquina do capitalismo colonial. Ela está imersa no jogo fabulatório e delirante da raça (MBEMBE, 31), cujos fundamentos simbólicos de objetificação do Negro são acompanhados de uma violência e subjugação destes, reduzidos ao lugar da extração ou, no dizer de Ferreira da Silva, da *acumulação negativa* (SILVA, 2019, p. 169).

Feitiço branco, despachos negros

Volto a Frederick Douglas e seu encontro com Sandy Jenkins. Após aceitar portar junto a seu corpo a raiz dotada de poderes mágicos, Douglas encontra forças para libertar-se de sua existência objetificada.

Se antes era propriedade de um senhor que violentava sistematicamente seu corpo, após o encontro com o africano e sua raiz, ele cria coragem para enfrentar a violência de seu senhor e assim tomar posse de sua humanidade. A pergunta que faço: por que o narrador decidiu construir sua narrativa de libertação das amarras físicas e psíquicas da escravidão na sequência do encontro com o “africano genuíno” Sandy? Teria a raiz de fato propriedades mágicas? Haveria uma lógica do feitiço na construção da narrativa libertária de Frederick Douglas?

Volto à disjunção sujeito/objeto, constituinte da matriz colonial de saber/poder. Se o feitiço funcionou historicamente como uma categoria que justificou epistemologicamente a objetificação do africano ao longo da constituição do sistema colonial atlântico, ele é agora incorporado à narrativa do escravizado Douglas como elemento libertador de sua existência objetificada. É como se, para desconstruir o fetichismo da mercadoria e suas implicações vigilantes, punitivas e objetificantes dos corpos colonizados, fosse necessário invocar novamente o feitiço, mas sob outras bases epistemológicas. A raiz encantada de Sandy configura um pacto simbólico em torno de um modo distinto de restauração da subjetividade capaz de reconstituir outro campo possível de forças.

Esse campo estaria vinculado à força vital agenciada pela “corporeidade coletiva”. Segundo Muniz Sodré, em seu estudo sobre os modos específicos de pensar no complexo simbólico nagô, a centralidade do corpo vivo se destaca como um modo *afro* de pensar, em que “a filosofia começa na cozinha de casa em vez de nos desvãos celestes da metafísica” (SODRÉ, 21). Essa filosofia do corpo-vivo sustenta-se na corporeidade da *Arkhé*, cujos saberes vinculam-se a *formas intensivas de existência* onde se afirma a primazia ontológica da comunidade sobre o indivíduo. Isso implica um tipo de subjetivação distinto do ocidental, em que o indivíduo “é sendo junto a *Outro*”, na acepção *ubuntu*, em que a cisão disjuntiva entre sujeito e objeto não faz sentido pois o corpo é configurado como um “objeto ativo”, no dizer de Sodré:

Além de sujeito, o homem é objeto, no sentido de que partilha uma condição comum a animais, minerais e vegetais, assim como às divindades,

investidas de idênticos elementos. O corpo possibilita ao homem pensar a matéria, admitindo-se “coisa” em relação com o meio ambiente e com os mortos. (SODRÉ,2017, p. 118)

A raiz encantada do africano Sandy não pode ser categorizada enquanto objeto, no sentido ocidental da palavra. Ela está implicada em múltiplos pertencimentos e forças ativas que acionam em Douglas a dimensão coexistencial de seu corpo em relação à diversidade de corpos que o circundam. Estes corpos, entre os quais o corpo vegetal da raiz, compõem o corpo coletivo que ativa uma força de territorialização, de subjetivação que o liberta da condição de corpo-objeto-escravizado. Douglas restitui, através da raiz e da presença do africano Sandy, seu corpo-território-coletivo-encantado e junta forças de resistência para restituir a humanidade que lhe foi sustada.

Alguns estudos têm apontado o lugar fundamental que os *feitiços* desempenharam nos processos de resistência da diáspora negra¹²⁰. É importante considerar, voltando a nossa discussão sobre a ambivalência do *despacho-feitiço* na longa duração da experiência colonial, como essas categorias se constituem mutuamente numa relação oposta complementar. Como já disse, o termo *despacho* foi incorporado à língua portuguesa através das práticas burocráticas que acompanharam a formação do Estado colonial português. A partir da última década do século XIX, no Brasil pós-abolição, quando os negros passam a ser juridicamente categorizados como sujeitos com direito a cidadania, o termo *despacho* foi deslocado de seu sentido burocrático aproximando-se da lógica encantatória do *feitiço*. Adeptos das religiões de matriz africana no Brasil, pelo menos desde a última década do século XIX, passaram a valer-se da terminologia *despacho* como sinônimo de *ebó*, oferenda, feitiço.

A pesquisadora Yvonne Maggie formula a hipótese de que essa coincidência entre categorias do discurso jurídico-burocrático e da lógica do encantamento, em que despachar pode ter tanto o sentido

¹²⁰ Cf. REIS, J.J. *Rebelião escrava no Brasil. A história do levante dos Malês*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. SWEET, J.H. *Recreating Africa. Culture, Kinship, and religion in the African-Portuguese World, 1441-1770*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2003.

de fazer o processo caminhar, quanto de permitir a abertura de caminhos para Exu nas encruzilhadas, intensifica-se quando se acentua a repressão às crenças mediúnicas pelos dispositivos burocráticos do Estado. Basta lembrar do código penal de 1890 e os diversos artigos que condenam o “espiritismo” e as práticas relacionadas à “arte de curar”. Tal legislação abriu uma brecha jurídica para a intensificação da perseguição policial aos terreiros e comunidades de religiões de matriz africana.

Nesse sentido, cria-se uma homologia entre os dois processos. “As crenças mediúnicas teriam sofrido um sincretismo com o discurso jurídico-burocrático. Não se pode determinar a época na qual se originou tal sincretismo, mas o fato é que essas categorias, presentes nos discursos da crença, aparecem no discurso jurídico desde 1890 e estão presentes nos dois discursos até hoje” (MAGGIE, 180).

O despacho burocrático quer fazer valer a *autoría* de um corpo ausente (o corpo do Rei, o corpo do Estado) sobre o mundo das coisas. Isso através da dominação do corpo-território do colonizado, de modo que a onipresença incorpórea do Estado domine absoluta e monocraticamente a sociedade. Já o despacho-feitiço é gerenciado por forças invisíveis, acentuando o jogo de corpo que está investido na troca das forças vitais imanentes às matérias em suas diferenças.

Os *despachos brancos* da lógica administrativa colonial-burocrática seguem tentando eliminar o *feitiço negro* que eles mesmos encerraram nessa categoria para se autoinscreverem em seus espelhos narcísicos da modernidade científica. A lógica burocrática do despacho tem por missão proliferar o “universalismo descarnado” (CÉSAIRE, 1956), ao tempo em que oblitera sua hegemonia particular, sua localização epistêmica, seu lugar de enunciação e existência corporal. Nessa operação, relega ao negro colonizado o lugar da limitação corporal sensível, diametralmente oposta à racionalidade ocidental, enquanto destitui simultaneamente do sistema produtivo a força corporal negra para encantar as mercadorias. Esse movimento duplo de reconhecer e negar ao mesmo tempo, que Bhabha analisou como sendo estruturante do saber colonial (BHABHA, 119) está contido na lógica ambivalente entre despacho e feitiço.

Mas há outro modo de ambivalência, que subverte a inversão do jogo colonial. É aquela que brinca com a ambivalência do colonizador e captura o despacho burocrático para dentro da lógica do feitiço, evidenciando o jogo enganoso da colonialidade. Nessa virada, assume o corpo como lugar de existência viva, de encantamento, de produção de saber que rompe com as normativas do “universalismo descarnado”. A lógica do feitiço é essa que inverte a lógica colonial, incorpora a ambivalência entre despacho e feitiço, e transforma o despacho burocrático em feitiço ou, se preferirem, o *feitiço branco* (mercadoria fetiche) em *despachos negros*.

Escrita-despacho: outro-eu

Sigo observando o amigo fazendo daqueles pedaços esparsos de matéria largada a própria coisa que liberta. Partiu desse acontecimento do surto-colheita-de-coisas a necessidade de restituir-se pelo corpo em presença: catar coisas e se reinscrever através do fluxo dessas coisas. Assumir a errância do amigo em surto: escrever por esse movimento dos pés-com-as-coisas num “jogo de linguagem que se espacializa no corpo” (SODRÉ, 147). Como Conceição Evaristo observando sua mãe lavadeira que, em dias de chuva, para chamar o sol, em gesto solene inscrevia o astro rei na terra pelo jogo de corpo com as coisas: seu corpo-acororado, o lápis-graveto e o chão-página (EVARISTO, 2007).

Escrita-despacho é um exercício de subversão dos arquivos coloniais e de seus imperativos de *separabilidade, determinabilidade e sequencialidade* (SILVA, 2019). Um exercício que perturba as oposições entre fala/escrita, espírito/matéria, ciência/encanto, passado/futuro. Um exercício que conclama forças vitais imanentes às matérias, forças que acionam o princípio coexistencial dos corpos (divinos, humanos, vegetais, minerais, animais) e das temporalidades, capazes de conviver enquanto unidades preservando suas diferenças espaço-temporais. As diferenças aqui não devem ser entendidas como sinônimos de separação e exclusão, mas de “saberes cruzados” (RUFINO, 2019).

Nesse sentido, a escrita-despacho está em diálogo com o que Rufino apresenta como ebó epistemológico, um “saber praticado” que

procura redefinir a própria base da estrutura de conhecimento ao propor a lógica do feitiço e sua compreensão de troca de força vital pela comunhão da materialidade com a espiritualidade como produtores de saber. (RUFINO, 2019, p.88). Despacho deve ser entendido, portanto, como um operador prático e conceitual que compreende a matéria e o espírito como fenômenos co-extensivos, e que sua comunicação ativa a força vital dos corpos em movimento.

Nesse saber praticado, a escrita-despacho se ocupa dos pedaços de coisas de rua como um *santo* se ocupa de seu *cavalo*. Fazer das coisas um cavalo de santo no qual se pode cavalgar, como corpos que se fundem numa unidade, mas que seguem existindo em suas diferenças, pluralidades. Corpos em sobreposição, numa relação de imanências. (ANJOS, 2006). Dessa relação cria-se um terceiro. Não mais o sujeito que “escreve”, nem tampouco a coisa que é “escrita”. Ambos se fundem numa produção de diferenças que se autoinscrevem simultaneamente como “objetos-ativos” (SODRÉ, 2017, p.118) num terceiro. Esse terceiro é o *outro eu* capaz de recolher os estilhaços e descolonizar a matéria (MOMBAÇA, MATTIUZI, 2019, p.17).

“Eis aqui os estilhaços recolhidos por um outro eu.” (FANON, 2005, p.125)

outro-eu

Interlocutores

ANJOS, J. C. G. *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre, UFRGS Editora, 2006.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRATHWAITE, K. *Black + Blues*. New York: New Directions Book, 1995.

CÉSAIRE, A. *Paternalismo e Fraternalismo. Carta a Maurice Thorez, 1956*. Disponível em: <https://plataformagueto.wordpress.com/2017/02/11/carta-a-maurice-thorez-paternalismo-e-fraternalismo-de->

aime-cesaire-deputado-da-martinica-traduzida-do-frances-pela-plataforma-gueto-do-site-http://msi-net-fevereiro-de-2017/ Acesso em: 12 set. 2020.

CUNHA, A. G. Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DOUGLAS, F. *My bondage and my freedom*. E-Book, 2008. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/202/202-h/202-h.htm#link2HCH0011>. Acesso em: 12 set. 2020.

DUSSEL, E. 1492: O encobrimento do Outro. A origem do “mito da Modernidade”. Editora Vozes, Petrópolis: 1993.

EVARISTO, C. Da grafia desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marco. *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Maza Edições, 2007.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FANON, F. *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FERREIRA DA SILVA, D. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de imaginação política, 2019.

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

LATOUR, B. Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MAGGIE, Y. *Medo do feitiço*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo, N-1 Edições, 2018.

MOMBAÇA, J.; MATTIUZI, M. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: FERREIRA DA SILVA, D. *A Dívida impagável*. São Paulo: Oficina de imaginação política, 2019.

MOTEN, F.. A resistência do objeto: o grito de Tia Hester. In: Dossiê A Música e suas Determinações Materiais – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/> ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 1, 2020. Acesso em: 20 set.2020.

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

SANSI, R. Feitiço e fetiche no Atlântico moderno. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2008, v. 51 n. 1.

SANTOS, J. E. dos. *Os Nagô e a morte: Padé, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 2012.

SODRÉ, M. *Pensamento Nagô*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

Visite nosso site:
www.imprensa.ufc.br



Av. da Universidade, 2932 – Benfica, CEP: 60020-181
Fortaleza – Ceará, Brasil
Fone: (85) 3366.7485 / 7486
imprensa@proplad.ufc.br

A Universidade Federal do Ceará contribui por excelência para a educação e para a ciência em nosso país. Como um dos seus avanços acadêmicos, merece destaque o desenvolvimento da pós-graduação, que fortalece o pilar da formação de recursos humanos por meio da pesquisa.

A pós-graduação brasileira, sistematicamente avaliada nas últimas décadas, ganha credibilidade, e seus pesquisadores gozam de reconhecimento internacional. Nesse processo, o livro integra a produção intelectual acadêmica das múltiplas áreas que compõem o quadro científico da Universidade e apura os esforços dos pesquisadores que veiculam parte de sua produção nesse formato.

A Coleção de Estudos da Pós-Graduação foi criada, portanto, para apoiar os programas de pós-graduação *stricto sensu* da UFC e consolidar uma política acadêmica, científica e institucional de valorização da pesquisa, ao franquear o curso da produção intelectual em forma de livro.

ISBN 978-85-7485-416-8



9 788574 854168