



FRONTEIRAS E
CONFLUÊNCIAS

FRONTEIRAS E

ANAIS DO IV ENCONTRO ARTE, CIDADE E URBANIDADES

SALVADOR . 2023



CONFLUÊNCIAS

FICHA TÉCNICA DA PUBLICAÇÃO

Concepção

Urbanidades

Organização

Ines Linke

Lucas Feres

Marcelo Terça-Nada

Projeto gráfico e diagramação

Igor Queiroz

Capa

Reparação, Bárbara Cabral (2019).

Fotografia de Ana Kemper.

Revisão

Lucas Feres

Agradecimentos

Artistas, membros e colaboradores do Urbanidades, palestrantes, participantes e ouvintes do encontro.

Comissão Científica (evento e publicação)

Dr. Carlos Alberto Ferreira (UFAC)

Dr^a Eloisa Brantes (UERJ)

Dr^a Ines Linke (UFBA)

Dr^a Lia Krucken (UFBA)

Dr^a Ludmila Britto (UFBA)

Dr. Marcelo Faria (UEFS)

Dr. Marcelo Rocco (UFOP)

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP) (CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

Encontro Arte, Cidade e Urbanidades (4. : 2022 : Salvador, BA)

Anais do IV Encontro Arte, Cidade e Urbanidades [livro eletrônico] : fronteiras e confluências / organização Ines Linke, Lucas Feres, Marcelo Terça-Nada. — Salvador, BA : Ed. dos Autores, 2023.

PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-00-74705-8

1. Artes 2. Cidades 3. Fronteiras - Aspectos sociais - Brasil 4. Urbanismo I. Linke, Ines. II. Feres, Lucas. III. Terça-Nada, Marcelo. IV. Título.

23-164345

CDD-700

Índices para catálogo sistemático: 1. Artes 700
Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Esta publicação conta com o financiamento da CAPES
por meio do Programa de Apoio a Eventos no País - PAEP 2022.

FRONTEIRAS E CONFLUÊNCIAS

ANAIS DO IV ENCONTRO
ARTE, CIDADE E URBANIDADES

ORG.

Ines Linke
Lucas Feres
Marcelo Terça-Nada

SALVADOR

2023

**FICHA TÉCNICA DO IV ENCONTRO
ARTE, CIDADE E URBANIDADES**

Coordenação

*Carlos Alberto Ferreira da Silva
Ines Linke*

Idealização e composição de conteúdos

*Bruna Moreno
Carlos Alberto Ferreira
Ines Linke
Joyce Delfim
Lia Krucken
Lucas Feres*

Mostra Audiovisual

*Joyce Delfim
Laura Benevides
Rogério Felix*

Identidade Visual

Lia Vaquer Cunha

Peças Gráficas

Laura Benevides

Site

Rafael Câmara

Produção

Bruna Moreno

Site

artecidadeurbanid.wixsite.com/urbanidades

Redes sociais

*Youtube . [youtube.com/@urbanidades711](https://www.youtube.com/@urbanidades711)
Instagram . [@urbanidades.ufba](https://www.instagram.com/urbanidades.ufba)*

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 22

INTRODUÇÃO
28

PARTE I 36 ANDANÇAS,
IMAGINÁRIOS E PAISAGENS

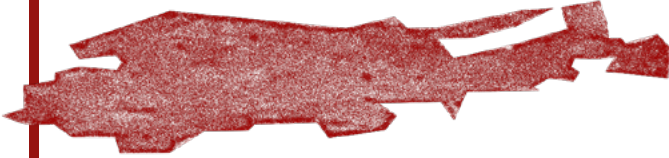
PARTE II 286
ACESSOS
CONFLUÊNCIAS E FRONTEIRAS

PARTE III
398 CONEXÕES
ENTRE O RIO/MAR E A CIDADE

PARTE IV 492
MOSTRA AUDIOVISUAL
FRONTEIRAS & CONFLUÊNCIAS

AUTORES 538

PARTE I



ANDANÇAS,
IMAGINÁRIOS E PAISAGENS

- | | |
|---|-----|
| DAIARA TUKANO:
MIRADAS CH'IXI SOBRE HORI | 38 |
| Bernardo Soares Bravo | |
| CANTERIO CENTRAL:
CAMINHAR PARA SE ENCONTRAR | 52 |
| Daniel Campanha Lisboa | |
| IMAGINÁRIOS URBANOS: A OBRA "UM DEFEITO DE COR",
A CIDADE DE SALVADOR E A CORPOREIDADE
DA MULHER NEGRA DIASPÓRICA | 64 |
| Flora Egécia Oliveira Morais | |
| TENTATIVA DE ESGOTAMENTO DO MEU QUARTO:
CAMINHADAS INTERNAS, COTIDIANO E INSIGNIFICÂNCIAS | 76 |
| Gabriel Augusto de Paula Bonfim | |
| O MUSEU DE <i>STREET ART</i> DE SALVADOR E O GRAFITE:
RESSIGNIFICANDO AS COMUNIDADES DO
SOLAR DO UNHÃO E GAMBOA DE BAIXO | 98 |
| Olga Nathália da Paixão Vidal | |
| MAQUETE VER-JULGAR-AGIR:
A ARTE EDUCAÇÃO AMBIENTAL COMO MEDIADORA DO
PROJETO TRILHAS INTERPRETATIVAS NA RPPN ESPINITA | 124 |
| Robert Alexandre Rodrigues | |

**DO ALTO DA LADEIRA:
O CAMINHAR COMO PRINCÍPIO**

Beatriz Rodrigues

142

À DERIVA SONORA

Rodrigo Ramos

262

**RITMOS HUMANOS E NOTAÇÕES:
MAPAS, PARTITURAS, CALENDÁRIOS,
MELODIAS E CAMINHADAS**

Pedro Amorim Filho

168

**ANDAMENTOS:
CAMINHAR COM O CORPO E A IMAGINAÇÃO**

Luiza Coimbra Paranhos Cavalcanti de Paiva

190

**“CADÊ A FEIRA QUE TAVA AQUI?”:
REDESENHANDO MEMÓRIAS URBANAS
EM FEIRA DE SANTANA (BA)**

Matheus Guimarães Costa
Lilian Quelle Santos de Queiroz

204

**ARQUIVO PERFORMATIVO:
A PERFORMANCE ENTRE ATOS E REGISTROS**

Michele Louise Schiocchet

222

**POÉTICA DO INFRAORDINÁRIO:
EDUCAÇÃO E EXPERIÊNCIAS**

Antonio Almeida da Silva
Jadilson Silva Souza

240

PARTE II

ACESSOS
CONFLUÊNCIAS E FRONTEIRAS



HABITAR O MEIO: ENTRE FRONTEIRAS E REPARAÇÕES

Bárbara Silva da Veiga Cabral

288

MEMORIAL DO CONTESTADO: O LIMITE ENTRE DOIS POVOS

José Cirillo
Fabiola Fraga Nunes

316

DE RIO BRANCO, VOLTO PARA SALVADOR: ROTAÇÃO E ITINERÂNCIAS

Renata Dourado Lemos

332

MANEJOS PARA UMA MATA INTEIRA

Georgianna Gabriella Dantas

346

TEATRALIDADES Y ESPACIO PÚBLICO COMO FUENTE DE CREACIÓN/FORMACIÓN

María Fernanda Sarmiento Bonilla

362

CIDADES COMESTÍVEIS: POR UMA CARTOGRAFIA SENSÍVEL

Piatan Lube Moreira

382

**CAMINHOS DA ÁGUA:
"O CORAÇÃO NA CURVA DE UM RIO"**

Camila Fernandes Vendramini

400

**ZONAS DE CONTATO:
RESSONÂNCIAS DA NATUREZA NO INFRAORDINÁRIO**

Mariana Silva da Silva

420

**PORO'ROKA:
TRAVESSIA AQUÁTICO-PEDAGÓGICA**

Ingrid Lemos

440

**DIÁRIO DE BORDO:
NAVEGAÇÕES ENTRE LUANDA E SALVADOR**

Márcio Junqueira
Rafael Amorim

458

RIO EM TRAVESSIA

Ateliê de Performance

482

PARTE III

CONEXÕES
ENTRE O RIO/MAR E A CIDADE



PARTE IV

MOSTRA AUDIOVISUAL
FRONTEIRAS & CONFLUÊNCIAS



APRENDER COM TERRA E MAR	495
Joyce Delfim Laura Benevides Rogério Felix	
ABJETAS 288	498
Júlia da Costa Renata Mourão	
ACERVO ZUMVI - O LEVANTE DA MEMÓRIA	502
Íris de Oliveira	
COMPRA-SE VENTILADORES COM GAMBIARRAS E SUAS HISTÓRIAS	506
Maurício Igor	
FÔLEGO VIVO	510
Associação dos Índios Cariris do Poço Dantas-Umari Juma Jandaíra	
NAKUA PEWEREWEREKAE JAWABELIA/ HASTA EL FIN DEL MUNDO/ ATÉ O FIM DO MUNDO	514
Margarita Rodriguez Weweli-Lukana Juma Gitirana Tapuya Marruá	
NI ISHANAI: FLORESTA FUTURO	518
Kayatibu Mi Mawai	

UMA ENTRE TODAS, A ORIGEM DO MUNDO

Raiz Rozados

522

**SEO GERALDO -
HOMEM DE MÚSICA E PLANTA**

Keila Sankofa
Sindri Mendes

526

SUBSIDÊNCIA

Beatriz Vilela

530

TERRITÓRIO OCUPADO

Coletivo Cinema e Sal

534

APRESENTAÇÃO



APRESENTAÇÃO

Servindo enquanto registro dos temas e questões debatidas nas sessões temáticas e na mostra audiovisual do **IV Encontro Arte Cidade e Urbanidades**, esta coletânea resulta das comunicações e resumos dos vídeos apresentados no evento realizado na Escola de Belas Artes (EBA/UFBA) em novembro/dezembro de 2022, de forma presencial e remota. A discussão dos conceitos de “fronteiras” e “confluências” teve, a partir das dinâmicas geopolíticas do país, o intento de fomentar certa reflexão sobre as práticas artísticas no espaço urbano e no contexto das cidades do Norte e Nordeste, assim como procurou estabelecer um intercâmbio de pessoas e trocas de ideias entre Salvador/BA e Rio Branco/AC.

Os textos delimitam um panorama de abordagens artísticas e pesquisas acadêmicas que se relacionam com os eixos principais do evento e se posicionam, de alguma maneira, diante das fronteiras (público/privado, comum/individual, dentro/fora, virtual/presencial, arte/vida etc.). Consequentemente, concebem confluências entre temas, agentes e epistemologias, assim como estabelecem conexões entre diferentes áreas de conhecimento em suas múltiplas dimensões e complexidades. A programação e os debates da Mostra Audiovisual Fronteiras & Confluências, composta por vídeos produzidos nos últimos quatro anos e em estados das regiões Norte e Nordeste, foi alicerçada no desejo de contribuir para as discussões desenroladas ao longo das mesas e sessões de comunicações do IV Encontro Arte, Cidade e Urbanidades.

Agradecemos a todas e todos que contribuíram, diretamente e indiretamente, com a realização do evento e a materialização do livro, especialmente às e aos artistas que se mostraram a favor da rua, da vida, das urbanidades; às autoras e autores dos textos que alimentaram, durante as manhãs do evento, importantes discussões nas sessões temáticas; às realizadoras e realizadores dos vídeos que compuseram a mostra audiovisual; aos membros da comissão científica; e aos participantes do grupo de pesquisa que contribuíram com a abordagem conceitual/temática e a organização.

INTRODUÇÃO^S



INTRODUÇÃO

Estamos cercados/sitiados de fronteiras: limites políticos, físicos, nacionais, ideológicos, econômicos etc., que determinam nossas maneiras de habitar, transitar e vivenciar espaços. Experienciamos, também, outros tipos de fronteiras: as corporais que estabelecem os limites entre dentro e fora, aquelas que constituem as individualidades dentro de um grupo social, entre seres humanos e ambiente/natureza. Ao mesmo tempo que examinam essas fronteiras, os textos deste livro nos remetem a práticas e pesquisas que se colocam frente às fronteiras e espaços de separação e/ou às definições binárias. Assim, possibilitam a criação de abordagens distintas frente às zonas de tensão, ausências, carências, necessidades, medos e crises, para então posicionarem-se diante de questões e urgências do tempo presente.

Os textos ainda propiciam a tomada de posicionamentos diante das próprias fronteiras do campo artístico e operações visuais/estéticas. O campo da arte é constituído por convenções e limites, fronteiras e violências que permeiam os processos, as instituições, políticas culturais, museus e mercado das artes em geral, interligado-se ao sistema socioeconômico/hegemônico. Soam vozes que se pronunciam contra violências como o sexismo, o racismo, a precarização da vida, contra a exploração dos artistas e a especulação pelas iniciativas privadas neoliberais, contra o extrativismo simbólico dos corpos. Escutamos uma diversidade de vozes que mobilizam conceitos, a dor e o conhecimento propiciando confluências e deslocamentos.

Na hidrologia/geografia, “confluência” é a palavra utilizada para definir a junção de dois ou mais cursos de água glaciares ou correntes marinhas e se refere ao lugar onde os dois fluxos se reúnem e tornam-se outro. Num sentido mais amplo, para Nêgo Bispo, convidado especial para a abertura do IV Encontro, a confluência é a “(...) lei que rege a relação de convivência entres os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual.” (BISPO, 2015, p. 89).

As comunicações lidam com a ideia de confluência, tanto a partir das práticas artísticas em espaços e situações específicas, quanto em gestos de corpos distintos e conexões entre diferentes áreas de conhecimento, compondo, desta forma um cenário de trabalhos realizados e organizados em torno dos três eixos do evento, correspondendo, conseqüentemente às três primeiras partes do livro. A parte 1 “Andanças: imaginários e paisagens” enfoca o caminhar enquanto modo de pensar e agir; a circulação dos corpos nos territórios e sua relação com a terra; a construção e a transformação de imaginários; alternativas nômades; imagens em trânsito; modos sustentáveis de se deslocar nos territórios; mapas e cartografias alternativas; modos de conhecer/habitar uma cidade. Traz textos de Olga Nathália da Paixão Vidal, Flora Egécia Oliveira Moraes, Daniel Campanha Lisboa, Bernardo Soares Bravo, Beatriz Rodrigues Ferreira, Robert Alexandre Rodrigues, Gabriel Augusto de Paula Bonfim, Pedro Amorim de Oliveira Filho, Matheus Guimarães Costa, Lillian Quelle Santos de Queiroz, Michele Louise Schiocchet, Luiza Coimbra Paranhos C. de Paiva, Rodrigo Ramos e Jadilson Silva Souza. A parte 2 “Acessos: confluências e fronteiras” aborda os processos de integração e segregação nos espaços; a confluência com a natureza, as continuidades e descontinidades

espaciais; a heterogeneidade de confluências; a fronteira como zona de contato/conflito; encontros fronteiriços; políticas e dispositivos de controle de circulação e fruição dos/nos espaços; racismo ambiental; mecanismos de acesso e falta de acesso. É composta pelos artigos de Georgianna Dantas, Renata Dourado Lemos, Bárbara Silva da Veiga Cabral, Fabíola Fraga Nunes, Maria Fernanda Sarmiento Bonilla e Piatan Lube Moreira. A parte 3 “Conexões: entre o rio/mar, os seres e a cidade” debruça-se sobre os caminhos e histórias das águas; rio/mar e a cidade; relação com as águas em contextos urbanos; a qualidade cíclica da água: começo, meio, começo; regimes de cheias e vazantes; escuta de rios e córregos; defesa das paisagens e territórios da água; imaginários das águas; a água como lugar de encontro e confluência. Conta com produções de Mariana Silva da Silva, Rafael Amorim e Márcio Junqueira, Ingrid de Oliveira Lemos, Camila Fernandes Vendramini e do Ateliê de Performance.

A Mostra Audiovisual Fronteiras & Confluências propõe afluir com os eixos temáticos do IV Encontro Arte, Cidade e Urbanidades mediante o convite a artistas, coletivos e associações das regiões Norte e Nordeste do Brasil que acionam a linguagem audiovisual como tática para pensar, transformar e construir territórios. Com curadoria de Joyce Delfim, Laura Benevides e Rogério Felix, a Mostra constituiu-se pela exibição (em sessões presenciais e online) dos seguintes filmes e vídeos: Fôlego Vivo (Associação dos Índio Cariris do Poço Dantas-Umari, CE, 2021); Território Ocupado (Coletivo Cinema e Sal, BA, 2020); Subsistência (Beatriz Vilela, AL, 2021); Abjetas 288 (Júlia da Costa e Renata Mourão, SE, 2021); Ni Ishanai: Floresta Futuro (Mi Mawai, AC, 2019); Seo Geraldo: Homem de Música e Planta (Keila Sankofa e Sindri Mendes, BA, 2021); Acervo ZUMVI: o levante da memória (Íris de

Oliveira, BA, 2020); Compra-se ventiladores com gambiarras e suas histórias (Maurício Igor, PA, 2021); Uma entre todas, a origem do mundo (Raiz Rozados, BA, 2020); Nakua pewaterewekae jawabelia/ Hasta el fin del mundo/ Até o fim do mundo (Margarita Rodriguez Weweli-Lukana e Juma Gitirana Tapuya Marruá, Orinocoamazonia - Colômbia/Brasil, 2019).

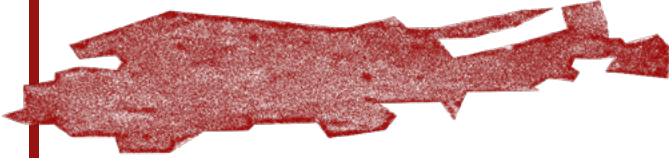
Com a reunião dos textos, artigos e resumos dos vídeos procurou-se tanto oferecer uma memória/arquivo do evento, aplicando o panorama da produção artística acadêmica atual, como também conduzir a temática sobre fronteiras e confluência a partir das cidades de Salvador/BA e Rio Branco/AC a partir de sua relação com os territórios de água, das confluências do rio/mar, com a dimensão temporal relacionada aos fluxos trans-históricos destas cidades, com o passado colonial, práticas extrativistas, escoamento das matérias primas e, principalmente, a partir dos trânsitos e práticas de pessoas, assim como de imagens e monumentos do passado/presente.

REFERÊNCIAS

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Quilombos, Modos e Significados**. Teresina: COMEPI, 2007.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos, Modos e Significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

PARTE I



ANDANÇAS,
IMAGINÁRIOS E PAISAGENS

O artigo analisa a presença da artista Daiara Tukano e a definição de *hori* no mercado da arte contemporânea, sob a luz dos conceitos de *ch'ixi*, de Sílvia Cusicanqui, e de arte visionária, de José Mikosz.

Palavras-chave

Daiara Tukano; ch'ixi; hori.

DAIARA TUKANO: MIRADAS *CH'IXI* SOBRE *HORI*

Bernardo Soares Bravo

PPGARTES/UNESPAR

INTRODUÇÃO

Na 34ª Bienal de Arte de São Paulo, cujo título foi "Faz escuro mas eu canto", tivemos uma presença notada, dentre os trabalhos expostos, de artistas que se autodenominam indígenas, de diferentes etnias. Denilson Baniwa, Gustavo Caboco e Daiara Tukano tiveram presença marcante na exposição e atualmente são expoentes que têm se posicionado a ocupar lugares de destaque em galerias, mesas de discussão e entrevistas, sempre levando o termo arte indígena como locus de definição do trabalho que realizam.

Se iniciarmos uma análise etimológica, a própria expressão "arte indígena" já carrega consigo um certo equívoco, haja vista ser uma tentativa de enquadrar dentro de um contexto linguístico e de definição toda uma gama de manifestações estéticas (aquilo que, segundo Bourdieu, "existe por assim dizer duas vezes, nas coisas e nos cérebros") de diferentes etnias, que carregam consigo distintas cosmogonias e conceitos de divino, belo, existencial e estético. De acordo com Clarissa Diniz de Moura:

É patente que, nos últimos anos, o Brasil tem vivenciado um processo até então quase inexistente: a verificação da presença de artistas indígenas no âmbito da arte contemporânea que, como tal, é marcadamente eurocentrada. Como se desprende sem dificuldades, esse movimento é menos elucidativo de um “sistema de arte próprio [aos indígenas], com sentidos e dimensões próprios” (ESBELL, 2019, p.98), do que sintomático no que tange à compreensão dos modos de operação e de produção de sentido da genericamente autodenominada “arte”, a qual cabe adjetivar como europeia, branca e burguesa. Pois, se “indígena e arte são de origem indissociável” – e, portanto, como adverte o artista makuxi Jaider Esbell, “a arte entre os indígenas hoje brasileiros vêm desde antes de [falarmos da ideia de país]” –, quando a “arte indígena encosta na arte geral enquanto sistemas próprios, (...) elas não se fundem nem se confundem totalmente” (ESBELL, 2019, p.100). (DE MOURA, 2019, p.5)

Logo, como conceituar trabalhos tão distintos cujos autores, mesmo presentes no âmbito da arte contemporânea, nem sempre se consideram artistas e tampouco pensam a partir de processos criativos de sentido de contemplação pictórica? Como tornar porosa à nossa episteme a concepção de vida de diferentes povos que não carregam consigo a noção exata de arte ocidental, mas talvez conceitos muito mais complexos, inovadores e abrangentes?

Talvez uma das saídas possíveis seria encontrar não o que eles possuem em comum, mas sim contra o quê em comum contra-argumentam. A arte indígena contemporânea (ou a manifestação de criadores indígenas que têm adentrado o sistema de mercado da arte) tem carregado em sua existência e dna sempre um ponto de vista que brilha a partir de um lugar intrínseco de tentativa de oposição ao conceito de moderno, ou melhor, em uma tentativa de “recaptura narrativa” do ato de publicar suas subjetividades. Como podemos ver a exemplo de Krenak:

Mário de Andrade fez o sequestro relâmpago bem-sucedido do Makunaima. E até hoje tudo que se reproduz ainda vem daí. Ele parece ter feito uma coisa imbatível e por isso é interessante querer retornar, fazer um street fight com Mário de Andrade. (...) A apropriação de um ovo em ninho alheio é uma batalha monumental, que merece ser confrontada. É preciso denunciar a arte moderna. (KRENAK, 2017, p.4)

Sob esse aspecto (a crítica à modernidade como ponto nevrálgico do trabalho artístico indígena contemporâneo) há uma confluência do pensamento dos povos originários para dentro da abordagem decolonial, à medida que a origem da decolonialidade se dá sempre em oposição aos processos de colonização dos povos não europeus pela Europa no início do Século 16, cujos tentáculos tangenciam e alcançam a contemporaneidade. Em suma, há uma característica comum no posicionamento artístico dos povos originários e ela se materializa em um “contra-golpe” específico, que se traduz em ocupar os espaços de criação simbólica (arte contemporânea) como forma de “ressequestrar” seus mitos. Segundo Clarissa Diniz:

É assim que, na virada para a terceira década do século XXI, as netas e netos de Makunaima aportam de todos os lados não somente para corrigir as leituras equivocadas dos invasores que têm estado há muito empenhados em sua captura – “seria um risco se estivéssemos pleiteando compreensão” (ESBELL, 2018, p.35) –, mas para afirmar a inesgotabilidade das transformações de Makunaima, a impossibilidade de reduzir ou capturá-las e, portanto, para gozar do poder de ser parte inextricável desse movimento de vida e criação: “tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação” (ESBELL, 2018, p.11). Como aponta Jaider Esbell, “o buraco é mais embaixo” (ESBELL, 2018b) pois “não há como discutir decolonização” sem “adentrar as portas das cosmovisões dos

povos originários" (ESBELL, 2018, p.13). E, como não há como adentrá-las sem de algum modo reencenarmos a invasão, é sobre essa incontornável e radical diferença que se sustenta a posição política do futuro que Makunaima cultivou para seus descendentes: deixando-se iconizar pela modernidade branca, agora dá a ver que o Brasil – e a arte brasileira – que se constituíram sobre a violação das cosmopolíticas ameríndias só podem sustentar seus cânones e mitos expropriadores se, em muitos níveis, perversamente se mantiver conivente com as práticas coloniais, atualizando-as. (DE MOURA, 2019, p.5)

Entretanto, ainda assim, resta a pergunta: seria a decolonialidade um "bisturi", uma ferramenta epistêmica auxiliar da campanha indígena? Nesse ponto um dos pensamentos que mais nos atualiza é o pensamento de Silvia Cusicanqui, que se apresenta como uma ferramenta possível de lidar com os contrastes existentes na presença e no agenciamento indígena dentro do mercado da arte contemporânea. Para Silvia, as realidades latinoamericanas (incluindo indígenas) estão entrelaçadas sempre a partir de uma subjetividade *ch'ixi*, um conceito-talismã retirado da cultura aymara que se traduz como um corpo que contém contradições que coabitam sem nunca se misturar, em um eterno *abigarramiento*, num jogo dinâmico de forças que ora se opõem, ora se complementam mas que nunca entram em síntese. Trata-se, segundo Silvia, "de uma mistura que não é isenta de conflito, já que cada diferença se reproduz a si mesma a partir da profundidade do passado e se relaciona com outras de forma contenciosa". Segundo a mesma autora:

A noção *ch'ixi* como muitas outras (*allqa*, *ayni*) obedece a ideia de algo que é e não é ao mesmo tempo, ou seja, a lógica do terceiro incluído. Uma cor cinza *ch'ixi* é e não é branca ao mesmo tempo; é branca e também é negra, seu contrário. A pedra *ch'ixi*, por isso, esconde em seu seio animais míticos como a serpente, o lagarto,

as aranhas ou o sapo, animais *ch'ixi* que pertencem a tempos imemoriais, a *jaya mara*, *aymara*. Tempos da indiferenciação, quando os animais falavam com os humanos, a potência do indiferenciado é o que conjuga os opostos. Assim, como para o *allqamari* o conjunto branco e o preto é uma perfeição simétrica, o *ch'ixi* conjuga o mundo indígena com o seu oposto sem nunca se misturar com ele. (RIVERA CUSICANQUI, 2021, p. 111)

É dentro desse arcabouço de diferentes tentáculos coloniais, a partir de um agenciamento que aparenta uma captura a favor do mercado, sem, necessariamente, misturar-se aos eixos capitalistas, é que a arte indígena contemporânea acontece, como uma resistência e um contraponto a uma ontologia e a uma epistemologia fundadoras da realidade brasileira.

Em suma, é em contraposição à colonialidade do ver (BARRIEN-DOS, 2019) que a arte indígena talvez possa ter seu conceito contornado, espalhando presença em museus, bienais e exposições, mas sempre em um contexto crítico, questionador e até mesmo "fora do próprio mercado" que a recebe: em um formato *ch'ixi* de pertencer.

ARTE INDÍGENA VISIONÁRIA

Muito mais antiga que a ideia de resistência à colonialidade tem sido a noção estética e pictórica dos povos originários. Embora não exista ainda uma extensa bibliografia acadêmica (dentro dos estudos em artes, que tenha como objeto de pesquisa as noções artísticas indígenas), traçar seu tempo, suas origens e paradigmas ainda é um atributo majoritariamente concêntrico à etnografia e à antropologia, principalmente pela mistura nuclear indissociável que existe entre belo, vida e arte na vida dos povos originários. De acordo com Fernanda Pitta:

No campo específico da história da arte, faltam estudos que inscrevam essa produção (da arte indígena) numa perspectiva mais ampla da arte brasileira, assim como (falta) aqueles (autores) que historicizem a arte indígena a partir de seus próprios termos, construindo suas próprias genealogias, critérios e questões. (PITTA, 2021, p. 5)

Seja na representação geométrica em objetos, na produção de artefatos e pinturas corporais, cada povo possui um padrão, uma escola geométrica pictórica e um código cultural que une o senso de beleza ao seu *modus vivendi* e sua cosmogonia em caráter e formatos indissociáveis, que possuem na linguagem o sustentáculo principal às representações da sua cultura. Para Jaider Esbell:

Essa coisa que chamamos de arte indígena pode ter sido a primeira coisa vista ao longe (quando do momento da primeira invasão do território do Brasil); esse vermelho e preto, do jenipapo e do urucum, mas não foi reconhecida. Ver não é reconhecer. Reconhecer talvez seja dar o espaço do diálogo. Agora nós chegamos em um momento da história das nossas gerações, trabalhado por nossos pais, nossos avôs e bisavôs, em que finalmente estamos iniciando mais um outro nível de diálogo. (ESBELL, 2019, p.5)

O que nos instiga nesse ponto da argumentação é a sugestão de que talvez as palavras do termo "arte indígena contemporânea" não suportem a inteireza epistêmica dos povos originários, algo que vai além da área e das compreensões ocidentais e das catalogações estéticas. Os povos originários têm seus próprios sistemas autóctones de arte e de visão de belo com fundamentos particulares, que englobam centenas de cosmovisões distintas, agenciamentos subjetivos e dispositivos de afeto, criação, entrega e colaboração que atuam de forma dinâmica na construção da sua realidade.

Dentre os inúmeros sistemas de arte, concepção de linguagem e estética existentes no território brasileiro, um dos povos que mais se destaca por suas concepções é o povo Ye'pa Mahsã, mais conhecido como povo Tukano. O povo Tukano se especifica justamente por conter dentro da sua genealogia uma tradição que engloba a utilização milenar da ayahuasca, chá medicinal produzido a partir da combinação da videira *Banisteriopsis caapi* com a *Psychotria viridis*, a qual chamam de kahpi (o nome científico da planta é em homenagem ao povo Tukano, um dos povos mais antigos a cultivar a espécie). De acordo com Daiara Tukano:

O kahpi, para nós, dá origem a todo o conhecimento do nosso povo e se encontra na história da origem da humanidade mesmo. Na história do povo Yepa Mahsã, o nascimento do kahpi, o surgimento da ayahuasca, é a origem de tudo: a origem da cultura, a origem da civilização, a origem de todos os conhecimentos e é dali que vem toda a expressão humana que nós carregamos até hoje. (TUKANO 2019)

Ou seja, para o povo Tukano, de acordo com Daiara, a utilização da ayahuasca e seus efeitos visionários formam o caráter primordial da sua maneira de ver o mundo. De acordo com Mikosz:

Dentro da cultura do povo Tukano temos a famosa cerimônia *yurupari*, um ritual de comunicação com os antepassados, que constitui a base da vida social e serve de rito de iniciação para os homens adolescentes. Os Tukano acreditam que, quando os primeiros homens chegaram para povoar o Vaupés, tiveram lugar muitos acontecimentos extraordinários: nos rios, viviam serpentes escondidas, peixes perigosos, e o ar era povoado por espíritos canibais. Um mito relata que, entre os primeiros Tukano, vivia uma mulher, a primeira mulher da criação que "afogou" os homens em visões. Os Tukano dizem que, durante o sexo, o ser humano se "afoga", o que equivale em sua língua a ter visões

(SHULTES; HOFMANN 2000, 131). A primeira mulher engravidou do Sol-pai através do olho, mais tarde dando à luz um filho que foi o kahpi, a criança yajé, o cipó psicoativo. A mulher Yajé cortou o cordão umbilical e esfregou a criança com plantas mágicas, a fim de dar a ela forma humana. A criança cuidou zelosamente de seus poderes alucinógenos até a velhice. (MIKOSZ, 2009, p.133)

Sendo assim, para Mikosz a arte do povo Tukano pode ser observada a partir do conceito de arte visionária, ao dizer que:

Podemos conceituar aqui a Arte Visionária com quaisquer realizações visuais, bi ou tridimensionais, realizadas em qualquer técnica ou suporte, desde as tradicionais até as novas mídias eletrônicas, cinema ou animação, estáticas ou cinéticas, onde o artista, a pessoa que realiza esse trabalho, procura representar as visões obtidas em estados não ordinários de consciência. Não se discute aqui a subjetividade relacionada ao gosto, ao valor estético, boa ou má arte, arte maior ou arte menor, contexto contemporâneo ou atemporal, nem estilos ou técnicas artísticas marcantes e inovadoras. (MIKOSZ, 2009, p. 5)

Ou seja, dentre os inúmeros modos de pensar linguagem, estética e arte pictórica, temos uma etnia cuja tradição milenar se acopla em uma visualidade que tem como fundamento as mirações, ou o chamado (no idioma tukano) de *hori*, as visões advindas do uso de enteógenos como peça inspiracional e fundamental de sua cultura. Levando-se em consideração a possibilidade de se pensar de forma ch'ixi os trabalhos Tukano, atrelados ao conceito visionário (trabalhos ordenados por ENOC - estados não ordinários de consciência), podemos chegar a caracterizar a visualidade indígena do povo Tukano como um trabalho *strictu sensu* decolonial e ao mesmo tempo visionário, que se agencia no mercado da arte como arte indígena contemporânea, da qual Daiara Tukano é um exemplo.

DAIARA TUKANO ENQUANTO ARTISTA INDÍGENA DECOLONIAL E VISIONÁRIA

Pensar a arte indígena dentro do viés decolonial e visionário pode parecer muitas vezes aproximar mundos opostos, mas ainda aqui o conceito de ch'ixi, com o qual Silvia Cusicanqui nos auxilia, quando se observa o trabalho de Daiara Tukano. Ao se acessar uma breve biografia de Daiara, em seu site, temos: Daiara Hori, nome tradicional Duhigô, pertence ao clã Uremiri Hãusiro Parameri do povo Yepá Mahsã, mais conhecido como Tukano. Nasceu em São Paulo em 1982, é artista, comunicadora independente, ativista dos direitos indígenas e pesquisadora em direitos humanos. Seu trabalho artístico fundamenta-se na pesquisa sobre as tradições e a espiritualidade de seu povo, especialmente a partir do estudo sobre o *hori*, que são as mirações produzidas pelo kahpi (ayahuasca). Seu próprio nome Daiara Hori (pronuncia-se "róri") significa miração. Segundo Daiara:

Na nossa língua, não existe uma palavra para arte. O conceito de arte é um conceito ocidental."As visões da ayahuasca, na minha compreensão, essa versão que chamamos de hori, de kahpi hori talvez seria o mais próximo da ideia de arte. Hori, para nós, quer dizer luz, visão, cor, perfume, é a estrutura do universo. Ela é um processo de transformação, de cura e que tem essa característica muito visual. Então a nossa história conta que a primeira vez quando surgiu, quando nasceu o kahpi mahsã, quando nasceu esse ser de cipó, de ayahuasca, foi a primeira vez que os seres humanos e os animais na floresta viram todos os desenhos, viram todos os grafismos tradicionais. Então tudo que está na nossa cerâmica, na nossa cestaria, na nossa pintura corporal, nos nossos bancos, nas pinturas de nossas malokas, tudo vem da visão da ayahuasca. Tudo é hori. (TUKANO, 2019)

Daiara dedica-se a apreender as visões que alcança em sonhos e nos estudos que realiza junto de sua família, observando também as pinturas que se encontram nos objetos tradicionais de sua cultura, nas tramas das cestarias, nas cerâmicas, nos bancos, nas pinturas corporais, que fazem alusão à memória de uma mesma história da transformação, que é a história Tukano da humanidade. Ao afirmar sobre a ausência do conceito de arte em sua cultura, Daiara se coloca como uma agenciadora do campo do fazer estético que – mesmo inserida em exposições, curadorias e museus – está ontologicamente em franco processo oposto à ideia ocidental comum sobre ser artista. Sobre seu (não) processo criativo, Daiara nos conta:

Eu nunca sentei para pensar muito nessa história de processo criativo, acho uma palavra meio esquisita, não bate muito com a minha cabeça, eu não sou uma máquina sistemática que tem um programa de computador e fala "vou processar assim".. É como uma viagem em diversos tipos de memória, e eu tenho reparado que tem umas memórias que vão mais nesse mundo em preto e branco que talvez esteja nessa memória do passado, o *ukushe*, que são as narrativas da origem (mas questão lá no passado) e o *hori* que traz essas cores mais vibrantes que é o constante, o impermanente presente. E também nas aquarelas aquilo que dialoga entre os mundos né, com os pajés, as onças, as araras, esses seres que transitam as dimensões de nossos universos. (TUKANO, 2019)

Ou seja, ainda que o conceito estético de seu povo (*hori*) ultrapasse o conceito ocidental de arte, ainda que sua forma de manifestação artística desconheça os processos e esteja atrelada mais à memória e ao fluxo, temos em Daiara Hori o exemplo de uma artista que se agencia no mercado da arte contemporânea a partir de um locus complexo que, por um lado, a faz presente

em importantes exposições e curadorias (Daiara acabou de ser curadora da exposição *Nhe'rë Porã*, que inaugura a década de idiomas indígenas no Museu da Língua Portuguesa) e, por outro, a traz em pé de questionamento não só dos conceitos da arte em si, mas da própria epistemologia que vem a construir os conceitos da arte contemporânea ocidental.

CONCLUSÃO

Este artigo teve como objetivo *abigarrar* os conceitos de Silvia Cusicanqui sobre a característica *ch'ixi* como uma possível metodologia que dê contorno à presença indígena no colonial mercado da arte. A partir da exemplificação do trabalho da artista Daiara Tukano e da mostra da visão artística de seu povo, podemos contornar/desconfiar que o conceito *hori* da etnia Ye'pa Mahsã ultrapassa o termo da arte à medida que não só se traduz como linguagem, miração e jogo de luz, mas também por introduzir concomitantemente ao campo de visualidade as visões internas e externas advindas da ayahuasca da artista Daiara Tukano. Com isso, temos um contorno de que a presença indígena nesses lugares atuais do mercado da arte se traduz não tão somente por uma captura desse mercado a uma moda indigenista da atualidade, mas desconfia, atualiza e traz pistas de que essa presença veio para criticar, desconstruir e talvez ultrapassar o formato com o qual estávamos a lidar com os conceitos pictóricos e visuais até então. Em suma, a arte indígena contemporânea está em um modo *ch'ixi* de ação dentro do mercado da arte, dentro da roda do sistema mas também em profunda proposta de ação contrária, pronta para recapturar seus termos e protagonizar seus discursos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRIENDOS, J. **A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual intepistêmico**. Revista Epistemologias do Sul, v. 3, n.1, p. 38-56, 2019.

BERBERT, Paula. **Reflexões em um observatório avançado da arte indígena 2021**. Disponível em: <<https://www.select.art.br/reflexoes-em-um-observatorio-avancado-da-aic/>>. Acesso em: 28 out. 2021.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. Caps. 9 e 10, pp. 255-298.

DE MOURA, C. D. **STREET FIGHT, VINGANÇA E GUERRA: ARTISTAS INDÍGENAS PARA ALÉM DO “PRODUZIR OU MORRER”**. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 68, 2020. DOI: 10.22456/1982-6524.102736. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/102736>. Acesso em: 29 jul. 2022.

ESBELL, Jaider. **Artista indígena que fomentou a Bienal desse ano, Jaider Esbell revela seu esforço para trazer a arte dos povos originários para o centro do debate**. Entrevistado por: Artur Tavares. Elástica. out de 2021. Disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>>. Acesso em: 15 de Julho 2022.

ESBELL, Jaider. **AUTODECOLONIZAÇÃO – UMA PESQUISA PESSOAL NO ALÉM COLETIVO**. Galeria Jaider Esbell. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/>>. Acesso em: 15 de Julho de 2022.

KRENAK, Ailton. **apresentação da exposição Moquém_Surarí: arte indígena contemporânea**. 1 vídeo (1h 34 min 20 seg) Canal MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo. Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/zT5q2zID2Ac>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

Mikosz, J. E. (2018). **A ARTE VISIONÁRIA E A AYAHUASCA: representações Visuais de Espirais e Vórtices Inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC)**. Revista Húmus, 8(22). Recuperado de: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/8978>

PITTA, F. M. **A ‘breve história da arte’ e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje**. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223-257, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8666380. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666380>. Acesso em: 30 jul. 2022.

TUKANO, Daiara. **Programa Artérias**. (Programa com 13min48seg) Canal Sesc TV. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HMbe4AoLlJc>>. Acesso em: 15 julho. 2022.

TUKANO, Daiara. **Programa Provoca**. (Programa com 55min10seg) Canal TV Cultura. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S3_nHOchwro>. Acesso em: 15 julho. 2022.

Apresento neste artigo algumas impressões sobre a deriva urbana "Canteiro Central", que faz parte do capítulo "Tempo de Rua" da dissertação "Sistema Desviário" desenvolvida na linha de pesquisa de processos criativos do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFBA. Nesse gesto artístico agrupo outros conceitos que compõem a pesquisa como: Palavra Camuflada, Palavra de Desordem e Tempo de Rua. Essas ações artísticas buscam intervir no espaço urbano através da palavra e do corpo, criando ruídos, desvios e propondo outras paisagens possíveis. Como referências teóricas me apoio nas ideias de Francesco Careri, através dos livros "Caminhar com prática estética" e "Caminha e Parar" e em Paola Berenstein no texto "Experiência errática".

Palavras-chave

rua; desvio; deriva; palavra; corpo.

CANTEIRO CENTRAL CAMINHAR PARA SE ENCONTRAR

Daniel Campanha Lisboa

PPGAV/UFBA

DIÁRIO DE BORDO – PERDIDOS JÁ ESTAMOS

"Saber perder-se carrega consigo uma grande dissipação de energias e, sobretudo, de tempo. Mas é só perdendo tempo que se ganham Espaços Outros. (...) Apenas perdendo tempo pode-se ter um encontro com o Outro e com o Alhures."

(CARERI, F. **Caminhar e Parar** – 2017)

Acordei às 5h da manhã. Fiz os ritos matinais e peguei o equipamento que já tinha organizado no dia anterior. Mochila, spray, stencil, colete refletivo, boné, água, celular e etc. A numerologia do dia escolhido foi a primeira coisa que me impressionou: quando pisei na rua eram 5:55 do dia 5/5, uma quinta-feira. O sol já tinha nascido, o tempo estava lindo. Desci o morro em direção ao ponto de partida: o cruzamento entre a Av. Vasco da Gama e a Av. Juracy Magalhães. Uma super encruzilhada da cidade de Salvador. Artéria principal do corpo metropolitano.

Meu objetivo: caminhar pelo canteiro central como ato estético e político. Seguir sem rumo até onde der, apenas orientado pela geografia/geometria dos canteiros centrais, improvisando neles gestos artísticos. Dessa forma criar um desvio e desprender-me da repetição diária cotidiana.

Essa deriva urbana é inspirada nas caminhadas feitas pelos Dadaístas, Surrealista e Situacionistas num passado recente e nos artistas contemporâneos que também utilizam o caminhar como gesto artístico, como o mineiro Paulo Nazareth. Porém, é importante ressaltar que carrego algumas características que singularizam minha prática de deslocamento. Entendo que o desejo de “perder -se” no labirinto urbano, buscado por muitos caminhantes, não é mais possível no momento atual, onde tudo está mapeado via satélite. O GPS, os celulares e as sinalizações impossibilitaram o perder-se no espaço-tempo urbano. Dessa forma proponho um caminhar para se encontrar, uma espécie de reconexão com a rua, com outros tempos possíveis, com outras velocidades da cidade. Um jogo entre exterior e interior. Entre espaço e pensamento. Entre corpo e cidade. Um interferindo no outro, simultaneamente. Caminhar para embrenhar-se e fazer parte, imprimindo presença no urbano contemporâneo. Buscar convívio e alteridades, estar exposto para a experiência.

“a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer”.”

(LARROSA, J. B. **Notas sobre a Experiência** - 2002)

Toda grande avenida tem um canteiro central. Eles são parte da paisagem urbana de Salvador. Não me proponho aqui a uma análise urbanística ou geográfica desses espaços. Minha provocação é apenas a de caminhar neles, de colocar meu corpo em rotas de estranhamento para compor uma narrativa urbana. Caminhar pelo meio, buscar o equilíbrio na “corda bamba” metropolitana, correr riscos e perceber conflitos. Quem caminha? Por que caminha? Quem não pode caminhar aqui?

O canteiro central é o meio, e caminhar no canteiro é caminhar pelo caminho do meio. São não-lugares, espaços vagos/vazios que não podem ser definidos como identitários, relacionais ou históricos. Sua finalidade é separar fluxos, dividir vias, decorar e organizar o trânsito. É o “entre”, um lugar suspenso e anulado pelo ir e vir das coisas e pessoas. Lugar nenhum.

“Estar “entre” não quer dizer ser uma coisa ou outra, quer dizer ser temporariamente uma coisa e outra. Estar no meio de [em train de] ...em transformação. É não somente estar no meio ou em um meio, mas ser o próprio meio.”

(BERENSTEIN, P. **Experiencia Errática**, Tumulto, 2012)

Diferente de alguns artistas que buscam não interferir na paisagem em suas derivas, carrego comigo material de arte urbana para deixar rastros. Os canteiros centrais são espaços de passagem, de cruzamento, não habitáveis, o que permanece são os vestígios do que passou. O que deixo pelo caminho são signos da minha *identidade urbana* que passam a interagir e compor com diversos outros signos, símbolos, palavras e sigilos da paisagem da urbe. Para existir imagem é preciso que exista a presença. Cada marca deixada altera a configuração visual dos espaços racionalizados, criando outras visualidades. A arte urbana é uma importante ferramenta nessa experiência. Deriva urbana + Arte Urbana = identidade urbana.

Coloquei meu colete refletivo, acionei o GPS do celular e iniciei a caminhada abençoado pelos elementos encontrados no ponto de partida. Um despacho com rosas vermelhas. Logo de saída encontro um canteiro de obras. São as obras do BRT realizadas pela prefeitura de Salvador. Planejava fazer essa caminhada no ano passado quando essa região não estava em obras. No mo-

mento, com obras iniciadas, nem consigo andar pelo canteiro central que virou um grande canteiro de obras com tratores, tapumes e funcionários por todos os lados. São 6h da manhã, os trabalhos sendo iniciados, margo o canteiro, ando pelo meio fio, tiro fotos, deixo as primeiras marcas com a máscara de stencil e spray vermelho. Estou ali, crio presenças. O colete me faz parecer com os trabalhadores. Mimetizo. Aproveito a semelhança para entrar em um dos canteiros de obra. Estão trabalhando no leito do rio e nas margens. Os rios urbanos, transformados em esgotos, sendo cobertos pelo concreto, ao invés de serem despoluídos. Esse é um crime realizado periodicamente pelos governantes dessa cidade. Profanação da natureza que resta. Certamente não estão interessados na vida desse afluente, apenas em canalizá-lo e tapá-lo. Os tapumes evitam que as pessoas percebam o que está acontecendo ali dentro, no centro da cidade. Prossigo, persigo, caminho em ritmo lento, só paro para deixar riscos. Fiz uma tag *Hari* em um dos tratores. Parece pouco, mas é muito. Riscar é um risco. E se arriscar nessa proposta é um benefício. Essa primeira etapa da caminhada batizei de Zona Marrom, que é a cor predominante em uma obra. O Estado interfere na cidade com violência, por que não podemos interferir também?

Após alguns minutos caminhando chego no que considero a segunda etapa, a Zona Verde. São canteiros centrais que ainda não foram utilizados para meios de transporte alternativos, como BRT e metrô. Nesse espaço encontro a natureza esquecida, vales urbanos, árvores, gramados, leitos e bichos. É impressionante como no centro do caos urbano é possível a presença de natureza tão exuberante. Não tê-la é uma opção estética e política feita pelo Estado. Nesta Zona estão árvores centenárias que provavelmente com o avançar das obras serão derrubadas para



FIGURA 01

Percurso.

Fonte: Google Earth.



FIGURA 02

Tag Hari Esgoto.

Fonte: Daniel Lisboa.

a passagem do BRT. A cidade vai chorar. Continuo caminhando, ando, desando, caos-ando. Perco tempo, ganho espaço, me acho, vejo o que nunca vi. É nesse jogo que descubro coisas, que experiencio a cidade por vias incomuns. Percebo as palavras de ordem espalhadas nas avenidas. “Reduza a velocidade”; “Transito modificado”; “Novas avenidas e viadutos”; “Não pise na grama”. Quem pode escrever no espaço público? Parece que pessoas jurídicas estão autorizadas. São as mensagens que impregnam o olhar. Porém, aos olhares desacelerados, outras palavras surgem nas brechas do espaço-tempo. São o que chamo de *palavras de desordem*, escritas urbanas feitas por pessoas físicas, sem vínculos com o Estado ou instituições. Nesse percurso não deixo de encontra-las. Essas são as palavras que criam ruídos e desvios no universo urbano. Desde alguém que escreve nos troncos das árvores centenas de palavras vermelhas tortas, as *palavras camufladas* do pixo. Essas palavras desordenam a lógica cotidiana. Fazem um belo desserviço ao sistema. Se opõem ao texto publicitário. Leio no tapume:

- RIOS

- ÁRVORES

+ AVENIDAS

Continuo meu deslocamento. Escrevo com os pés no corpo da cidade. O centro é também borda, pois divide territórios. Os canteiros centrais são porções de terra cercadas de asfalto por todos os lados. Ilhas inúteis, arquipélagos da separação. Periferia, centro, orla, canteiros, muros. Muitos cruzam, poucos permanecem.

Chego na Zona Cinza, canteiro central onde as obras foram finalizadas. Viadutos, canais, paisagismo duvidoso. O cinza do

concreto ganha espaço. Pessoas em situação de rua utilizam as estruturas como abrigo. Nas fendas das placas de concreto pessoas dormem e se aquecem. É evidente que a Zona Cinza irá predominar sobre as outras. É o equívoco urbano acontecendo no centro e no tempo. Estou cansado, meus pés doem, o sol fica cada vez mais desumano. Chego em outra encruzilhada. Estou entre o Shopping da Bahia e o grande templo da igreja Universal do Reino de Deus. Entre a cruz e a espada. Na cidade sempre estamos entre algo. Vejo o trânsito engarrafado na minha frente. Caos urbano, calor, poluição, fotofobia, ruídos, metrô. Preciso escrever algo, preciso terminar. Traço com um rolinho de pintura na lateral cinza de um viaduto as palavras: *Revolte Logo*.

Caminhei por 3h pelo canteiro central. Foi minha primeira deriva urbana. Não me perdi, mas encontrei muito do que precisava nesses canteiros. Caminhei, meditei, desenhei, pixei, escrevi, fotografei, filmei, mapeei. Criei memória e dessa memória surgiu o que chamo de *Texto Totem*. Uma forma de escrita distraída que se assemelha à prática do caminhar. Nesse artigo apresento para além do relato e do *texto totem*, algumas fotografias e um vídeo que podem ser acessados através desse link:

<https://drive.google.com/drive/folders/1x-5JRHj4B6lbS6XjJoAQpnikLOY2ORYV?usp=sharing>

TEXTO TOTEM

É na rua que a coisa acontece. Onde sempre aconteceu. Entenda rua como o espaço do conflito, da diferença e da troca. Onde nada pode ser privado. É nela que a dinâmica social se desenrola. É nela onde quero caminhar. Com propriedade, sem propriedades. Por ora, quero apenas estar. Ser ruído. Ser dissenso. Caminhar

como ato político e estético. Me expor no espaço da cidade. Me desassociar do imposto. Existem percursos possíveis e impossíveis no labirinto urbano. Uns mais ao canto, outros mais ao centro. Deslocamentos perigosos e prazerosos. Movimento, movimento, marcas no espaço-tempo. Caminho pelo centro. Carrego o ensinamento budista: corda muito esticada estoura, muito frouxa não toca. Sigo pelo caminho do meio dilatando o tempo. Centro em mim e na cidade. Sigo assim, meio perdido, meio de lado, como se atrasado fosse mais adiante. Parece que sei dos benefícios do risco. Atravesso sendo atravessado. É no canteiro central da avenida principal que a terra se encontra. Placas tectônicas, movimentos sísmicos urbanos, lugar nenhum, separação de fluxos entre quem vai e quem vem. No mundo dos acelerados e desesperados os lentos passos ganham tempo onde o tempo se perdeu. É no meio da cidade, no centro do canteiro, que cultivo espaço. No epicentro do terremoto moldo um percurso único. Desenho com os pés. É no canto que encontro o meio, é no canteiro central que se esconde o segredo. Toda cidade quer amar, todo centro derramar. Sinto os tremores da fricção dos motores. Cume, cruzamento, encruzilhamentos, retornos, contornos, rotulas, estacionamentos, obras. Via congestionada, pegue a marginal, seja marginal, ande marginal. Não me arrasto, mas deixo rastro. A caligrafia urbana, vezes visível, vezes invisível, ensina sobre o lugar. Faço parte. Aquela linda linha azul, escrita torta, contando por toda a parede branca o que fizeram conosco. O Bispo é que sabe escrever errado: TERÇA-FEIRA 09.11.21 1910 1889 1850 MELORD 330 1500 REI DESENBARGADOR REVERENDO: JUIZ DIPLOMATIÇÃO BACHARELHADO MUSICA FILARMONICA ISRAEL ENGENHARIA JORNALISMO CHINA JAPÃO INDIA EGITO ITALIA IRAQUE TALIBANAO LIBANO MONGE GRAU HONRA DINVIDADE ESPIRITO SANTO CODIGO MOSAICO KITARO

1971 GITULO VARGA DIARIO OFICIAL ISRAEL PRECEITO PRESIDENTE BISPO SUMO SACERDATE NASA USA BASES PETROBRAS CASA BRANCA MEDICO 110 ADAILTON DE JESUS JORGE FERNANDES LIMA SANTOS MATOS REI BABAS PALACIOS CARGOS ADMISSOES MOTORIZADA CARGA PESADA 110 REDE GLOBO LPS DPF 1969 2021 IDENIZAÇÃO LONDRES INGLATERRA FORUM RUI BARBOSA SSA - BA RESGATE VINGANÇA TARZAN IMPERADOR EOREI MAÇONARIA ITALIA VATICANO CANÇÕES DO PAPA LPS 1980 RJ FIGUEIREDO PRESIDENTE BRASIL Quero escrever assim um dia. Cartografia do fígado. Lembro em infância do jardim suspenso observado pela janela do carro, dia a dia, ida a vinda. Olhar e distanciar. Quem pisa faz parte da coisa. Quero nesses canteiros caminhar. Quero estar no meio sentindo com os pés os pelos. Ando, caos, ando, ando, desvi, ando. Meio-lugares, entre as sombras e sobras, transurbância. Transe, unte, goze. Esse caminhar despercebido mapeia a experiência dentro de mim. Experimento no vazio urbano espaços plenos. Descobertas cervicais, estados intermediários. Cada passo desfaz o motivo, rota de desconfiguração espacial. O canteiro central como passarela cósmica. Flash, flash, faróis acesos, faroletes, pisca-piscas, sinalizações. Um gigantesco arquipélago suportado pelo meio-fio, margeado pelo asfalto que arde. Rios em ferro navegados por tecno-monstros. Colisão. O passado desses rastros nos faria chorar por anos. Nesse percurso de desorientação me desnudei do papel de cidadão. A armadilha urbana foi desativada. Quem caminha não segue, se perde, não busca, deixa acontecer. Deixo de "ser humano" para ser o que dá para ser, o que é preciso ser. Quero ser plenamente inútil. Pelo menos, durante essa criação. Só a trapaça pode nos salvar. Só a rua pode nos guiar. A mata sempre tomou conta. Desde de sempre foi a mata que cuidou. O concreto vem depois. Vem com tudo que nos afasta da mata.

A civilização corroeu a visão do coração. Amor foi pavimentado. Colisão. Cuidado, quem descuida é o Estado. Documento. Nos querem catalogados, mapeados, registrados, desorientados, amansados. CPF – Castradores de pessoas físicas. Desvio a esquerda – reduza a velocidade – Pegue a marginal. Não pare, não compare. Era a mata que tomava conta de tudo por aqui. Lembro de avenidas margeadas de verde. Lembro de um canteiro central abençoado por Burle Max. Hoje o trem fantasma ressoa a canção dos trilhos e dos aflitos. Caminho pelo centro para não ser novamente atropelado. Anulo o ir e vir, prossigo sem seguir ninguém. Bato perna, palheto, reconheço. Preciso ampliar meu tempo de rua. Qual o seu tempo de rua? O que está fazendo fora dela agora? O espaço comum foi estreitado. A cidade está encolhendo. Quanto mais privada, mais apertada. O espaço foi capturado. O que não é muro é túmulo ou tumulto. Não há espaço para o espaço. Serão tantos os prédios levantados, lado a lado, que um enorme paredão será criado, separando a lua do sol, o vento do mar e as pessoas da cidade. A cidade ficará de fora dela mesma. Estou no centro, respiro carbono, semeio estranhamento. Palavras concretas em paredes de concreto. Converso com o verso, diálogo com o vazio, desoriento o trânsito, insisto: – Siga quem se perdeu – fique para trás – revolte logo. A cidade quer brincar com você. A polícia não suporta essa alegria – Tudo o que for desvio deve ser reorientado, recolocado, redirecionado. É nessa batida que nada, ou quase nada pode acontecer. Eles não deixam acontecer. Tecer, contorcer, retorcer, ser. Para onde correr? Que tal o caminho no meio, anular fluxos, recriar vias, causar ruído no corpo metropolitano, deslocar sentidos, desacelerar o tempo, criar instantes mágicos no centro. Desconcertar o cotidiano. É por isso que não nos chamam. Não era

para estarmos aqui. Esse jeito de caminhar difere do marchar. A norma, a forma, afoga, retorna, reforma, orna. Criar presença no espaço público. Estar mesmo, mesmo que não seja percebido. Permanecer. Conviver, cultivar convívio com os conviventes. Nada, nada pode acontecer sem você. Caminhar sendo paisagem, produzindo miragem, no lado que une os dois lados. Arquitetos do imaginário. Estação de transbordo, baldear. Passos vadios em lugares vazios. A cidade se move, sinto o choque das placas, sinto ilhas à deriva na geografia quântica. Desvia, via, sorria, viadutos, adultos, insultos. Pontes para lugar algum. Proponho o desentendimento central. Um acontecer desprezioso, sem autoria, sem mérito, atoa. Simplesmente prestar desserviços ao sistema. Descapitalizar o olhar para observar coisas invisivelmente inúteis. Fazer o dever de rua, dia após dia, noite após noite, ser um péssimo aluno. A rua forma, a cidade deforma. Nela me livro de mim e de tudo que em mim é Estado. Tudo que me quer generalizado, categorizado, idealizado, padronizado. Da soberba do indivíduo individual civilizado, cidadão exemplar planetário. Quero estar pária nessa pátria. Dizer sem nada dizer. Marcar um encontro com o conflito. Não vão capturar minha libido, não vão aprisionar esse sorriso. Profanação de toda engenharia de tráfego. Experiências desviárias urbanas. Desuso, uso, ousa, insulto. Me afasto voluntariamente do espaço familiar. Inverto modos. Estou mal criado agora. Entro no lugar errado, caminho para lugar nenhum. Prossigo, persigo, consigo. Não cheguei, terminal, terminei, textei. O labirinto é o aposento.

A pesquisa, em desenvolvimento junto ao Programa de Pós-Graduação em Design, Tecnologia e Sociedade do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA/UnB), investiga o que se assemelha e o que difere na experiência das mulheres negras na cidade de Salvador, no século XIX e na contemporaneidade da segunda década do século XXI. Propõe-se identificar a Salvador Imaginada, presente na obra *Um Defeito de Cor*, de autoria de Ana Maria Gonçalves, e realizar um estudo acerca dos imaginários urbanos da cidade. Salvador foi estabelecida como a primeira capital do Brasil e durante quatro séculos recebeu mulheres e homens africanos no contexto da escravidão, além de ter sido palco de importantes revoltas e vitórias da população negra diaspórica.

Palavras-chave

imaginários urbanos; Salvador; mulheres negras.

IMAGINÁRIOS URBANOS: A OBRA "UM DEFEITO DE COR", A CIDADE DE SALVADOR E A CORPOREIDADE DA MULHER NEGRA DIASPÓRICA

Flora Egécia Oliveira Morais

PPG-Design/UnB

INTRODUÇÃO

Partindo do contexto da diáspora africana e da experiência da mulher negra no Brasil, a presente pesquisa busca identificar tanto pontos comuns quanto divergentes na experiência da mulher negra em Salvador, no século XIX e na contemporaneidade. Pesquisamos o imaginário urbano da cidade de Salvador na atualidade da segunda década do Século XXI e a Salvador Imaginada, presente na obra *Um Defeito de Cor*, de autoria de Ana Maria Gonçalves, que se passa no cenário escravagista do século XIX.

Essa pesquisa está em desenvolvimento junto ao Programa de Mestrado em Design, Tecnologia e Sociedade do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA/UnB). Nela, investigaremos como as mulheres negras, com seus corpos socialmente constituídos, vivenciam a cidade na perspectiva do imaginário.

UM DEFEITO DE COR

Narrada em primeira pessoa, a obra *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006), retrata experiências da escravidão, das revoltas, do cotidiano e conquistas da população negra, a partir do olhar de uma protagonista negra. Sendo uma metacficção historiográfica (Hutcheon, 1991), a obra foi elaborada a partir dos escritos de Luísa Mahin, africana, ex-escravizada, mãe do advogado abolicionista Luís Gama¹ e uma importante líder da Revolta dos Malês². A pesquisa da escritora Ana Maria Gonçalves teve início quando a autora encontrou uma carta que tem elementos para nomear como a carta que Luísa Mahin escreveu para o filho Luís Gama. Esses documentos históricos narram detalhadamente as experiências cotidianas de Luísa Mahin e foram transcritos na obra, em meio a trechos ficcionais criados pela autora Ana Maria Gonçalves. No livro, Luísa Mahin é identificada como Kehinde - seu nome de batismo africano - e também como Luísa Andrade da Silva - nome adotado no Brasil (GONÇALVES, 2006).

Luísa Mahin habita o imaginário de parte da comunidade afro-brasileira como uma heroína da Revolta dos Malês, importante movimento abolicionista brasileiro (DUARTE, 2019). Duarte também defende que o fato da jornada de Luísa Mahin ter sido

1. Luis Gonzaga Pinto da Gama (Salvador, 21 de junho de 1830 - São Paulo, 24 de agosto de 1882) foi um advogado, abolicionista, orador, jornalista e escritor brasileiro e o Patrono da Abolição da Escravidão do Brasil. (GOMES, LAURIANO, SCHWARCZ, 2021).

2. A Revolta dos Malês (do iorubá "imalê": "muçulmano") foi uma revolta popular social de escravizados africanos ocorrida durante a época do Império no Brasil, na cidade de Salvador-BA, em 24 de janeiro de 1835. É considerada como o maior levante de escravizados da história do Brasil (GOMES, LAURIANO, SCHWARCZ, 2021).

interpretada e traduzida no romance *Um Defeito de Cor* por outra mulher negra - a autora Ana Maria Gonçalves - contrapõe a tradicional narrativa do herói, presente na literatura brasileira.

O romance brasileiro ostenta, via de regra, uma considerável hegemonia masculina, tanto na autoria, quanto no protagonismo ou no universo representado. A tônica tem sido o predomínio de narrativas exemplares de homens de relevo, sempre que se trata de representar o passado e de construir uma imagem gloriosa de nação a partir dos feitos dos heróis fundadores. Vinculado à descrença pós-moderna que interpreta. (DUARTE, 2009, p. 6)

A protagonista do livro foi capturada na infância e retirada de seu país de origem, Benim (antiga Daomé), na África. Ela foi vendida para uma família ao desembarcar no Brasil, onde permanece - em um primeiro momento - até sua vida adulta e têm filhos, dentre os quais o abolicionista Luís Gama (GONÇALVES, 2006).

O romance se passa em algumas cidades, brasileiras e africanas, sendo a principal Salvador, capital do estado da Bahia. A relação da protagonista com a cidade é descrita como intensa e perpassa desde relações afetivas, religiosas ou comerciais até rebeliões e outros aspectos políticos vigentes na época. Luísa Mahin/Kehinde não apenas relata suas experiências pessoais, mas também de outras mulheres negras e não negras, que participam direta ou indiretamente de sua vida. Na obra *Um Defeito de Cor*, encontramos uma cidade de Salvador Imaginada, narrada a partir de memórias de uma mulher negra e um aprofundado estudo histórico, realizado pela autora, acerca da história do Brasil.

Os escritos de Kehinde representam a esperança de manter viva sua memória, o que se configura no texto de Ana Maria, na medida em que esta recompõe a história da protagonista e preserva a memória do seu povo marginalizado. A narrativa da personagem

não é fruto de uma identidade individual, ao contrário, é construída coletivamente e perpassa universos distintos: a ancestralidade da África; os horrores da escravidão no Brasil; o retorno à África e, finalmente, o regresso ao Brasil em busca do filho perdido. (ROCHA, 2011, p.6)

SALVADOR, BAHIA

Em Salvador cerca de 81,1% dos habitantes se auto-declaram negros (pretos e pardos), tornando-a a capital brasileira com maior número pessoas negras, segundo o levantamento de dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - IBGE, 2012-2019. De acordo com a mesma pesquisa, as mulheres negras correspondem a 44% dos habitantes da cidade, sendo cerca de 59% mulheres de cor preta e 41% de cor parda. A cidade, fundada em 1549, também abrigou um dos principais portos brasileiros que atendia ao tráfico negreiro, que se iniciou em 1570 (NISHIDA, 1993). A população cativa de Salvador, durante o século XIX, foi majoritariamente de origem africana. Em 1935, 42% da população era de pessoas escravizadas, sendo 64% nascida em África (REIS, 1987). O tráfico de pessoas negras foi oficialmente proibido pelo Decreto de 7 de novembro de 1931 e, apesar da queda drástica na quantidade de africanas e africanos desembarcando no Brasil, a atividade seguiu acontecendo clandestinamente durante décadas. Estima-se que entre 1526 e 1867 o país recebeu quase 5 milhões de africanas e africanos (ELTIS e RICHARDSON, 2010).

A construção da configuração socioespacial de Salvador sofreu forte influência das intensas atividades portuárias, entre 1680 e 1830. Nesse período a cidade recebeu homens, mulheres e crianças escravizadas, provindos da Costa da Mina - região do Golfo da Guiné, no continente Africano, onde se localiza o Benim (PINHEIRO E SILVA, 2004).

Santos (1959) descreve que havia uma necessidade de construir Salvador próxima ao mar, sendo a melhor forma de se conectar com a metrópole. O autor também afirma que residências do centro histórico, que pertenciam a famílias e indivíduos de classes sociais altas até o século XIX, foram ocupadas, com o tempo, pela população com baixo poder aquisitivo. O fato ocorreu, relata o autor, devido a ação do tempo sobre essas construções arquitetônicas, durante o crescimento da cidade.

CIDADES IMAGINADAS E IMAGINÁRIO URBANO

A literatura é uma das formas de compreender e significar a identidade de uma cidade, permite expressar a experiência em um espaço por meio das palavras, por meio da língua (PINHEIRO E SILVA, 2004). Pinheiro e Silva (2004) também argumentam que a cidade e a literatura se constituíram na sociedade quase que simultaneamente, reforçando o laço que aproxima os dois fenômenos. A escrita contribui com a memória da cidade e imprime sua identidade, assim como a estrutura arquitetônica, corpos, sons e outros fatores.

As cidades imaginadas ou imaginárias, presentes na literatura ficcional, não se limitam à imaginação das autoras e dos autores. A imaginação e elementos de realidade se sobrepõem, compondo os processos de criação e ressignificação, resultando nas obras literárias. Por mais ficcional que seja a obra, o universo apresentado por ela sofre, impreterivelmente, influência de espaços reais e outras referências geográficas (PINHEIRO E SILVA, 2004).

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas

por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. (CALVINO, 1990, p. 44)

Apesar da realidade sobrepor a ficção, no caso de cidades imaginadas presentes na literatura, a concepção da obra expressa a observação das autoras e autores, o olhar desse ou desses indivíduos determina como aquela cidade seria. Já os imaginários urbanos, ao contrário das cidades imaginadas, é baseado em ações e acontecimentos que ocorrem no espaço, utilizando algum processo metodológico para serem definidos, considerando a princípio o coletivo e não o indivíduo (SANTOS, 1996).

Nosso estudo aborda, portanto, *Um Defeito de Cor* como uma das obras brasileiras que se propõe a descrever a intersubjetividade urbana de Salvador, descrevendo desde seu espaço geográfico a experiências - ficcionais ou não - vividas na cidade.

A CIDADE E O CORPO DAS MULHERES NEGRAS

A experiência do corpo da mulher com a cidade é marcada pela história e cultura do local e, no caso do Brasil, tem um forte marco da intervenção colonial e a formalização do país enquanto nação. A conquista do espaço urbano da cidade pelas mulheres brasileiras avança com o passar dos anos, mas com atraso em comparação ao corpo do homem nesse mesmo espaço.

Andamos pela cidade baixa, pelos trapiches e armazéns, pelas áreas onde se encontravam pessoas que realizavam o mesmo tipo de trabalho, como na Baixa dos Sapateiros. Havia também as ruas dos tapeceiros, dos barbeiros e alfaiates, dos trançadores de palha, dos marceneiros, e, andando por elas percebi que havia muito mais alternativas para os homens do que para as mulheres. (GONÇALVES, 2006, p. 241-242)

No que diz respeito ao imaginário social acerca das mulheres negras, buscamos contribuições como o estudo de Silva e Peres (2008). Segundo as autoras, o lugar social previsto para mulheres negras, na atualidade, é de apagamento e silenciamento de suas histórias e memórias. Essa percepção parte de uma estrutura social em que, a partir do fato de serem mulheres e negras, são vistas como incapazes de desenvolver certas atividades de reconhecimento intelectual e afetivo. Portanto, as trajetórias e memórias de seus corpos não têm o mesmo valor em relação à população masculina e branca. No Brasil, o processo de desvalorização da memória desse recorte populacional teve início no século XVI, quando se iniciou o processo de escravização de milhões de corpos negros e indígenas no país.

Em *Um Defeito de Cor*, a experiência de Kehinde nas ruas de Salvador torna-se mais densa a partir do momento em que ela se torna uma escrava de ganho, como eram nomeadas as pessoas escravizadas que podiam trabalhar, desde que repassassem regularmente um valor previamente acordado para os senhores de escravo (SOARES, 1996). Era comum que escravas e escravos juntassem recursos para comprarem sua Carta de Alforria e também a de outros companheiros. Nesse período, grupos de pessoas negras, libertas e escravizadas, também se organizavam entre si, formando associações, a fim de arrecadar dinheiro para a compra de alforrias. Comumente essas associações eram organizadas por muçulmanos. No trecho a seguir, podemos ver a reflexão de Kehinde a respeito da alforria:

A Esméria sugeriu que eu fosse colocada na rua como escrava de ganho e ela concordou de imediato, imaginando que, comigo longe, seria mais fácil conseguir a atenção do Francisco. Para mim foi uma boa solução, pois sabia que na rua teria possibilidade de ganhar dinheiro para comprar a minha liberdade e a do meu filho (GONÇALVES, 2006, p. 240).

Durante o período colonial brasileiro documentos, arquivos e registros que diziam respeito às origens sociais e culturais da população negra foram exterminados, com a finalidade de desestruturar a memória do povo negro, dificultando a articulação entre esses pares e desumanizando seus corpos. Outra forma comum de desestabilização da construção da memória dessa população se deu a partir da separação de integrantes da família, prática frequente que visava romper laços hereditários e de afeto, além de organização políticas e populares.

O processo de pulverização de distintas matrizes africanas pelo território colonial tinha, também, como estratégia, dificultar a organização extinguir a língua de origem e impossibilitar a continuidade das culturas, ou seja, foram criados dispositivos reais para que as populações oriundas da África perdessem suas referências identitárias e, por conseguinte, houvesse uma diluição da identidade étnicas africanas no Brasil. (ANJOS, 2009, p.74)

A obra *Um Defeito de Cor* busca reconstruir a memória de Luiza Mahin/Kehinde, a experiência de habitar a Bahia no período colonial e dos corpos de outras mulheres negras que teriam vivido nesse mesmo período.

PERCURSO METODOLÓGICO

A seguir uma síntese do percurso metodológico de nossa pesquisa. Na primeira etapa, que já foi iniciada, está sendo realizada uma revisão bibliográfica, sendo os principais temas cidades imaginadas, imaginários urbanos, mulheres negras e literatura historiográfica.

Em um segundo momento a obra de Ana Maria Gonçalves, *Um Defeito de Cor*, foi analisada, com ênfase nas experiências da

protagonista na cidade de Salvador. Para essa etapa participam demais autoras e autores que também se dedicaram à obra.

Na terceira etapa da pesquisa, em desenvolvimento, temos realizado visitas de campo em Salvador, a partir das quais mergulhamos no processo de análise da cidade de Salvador contemporânea, captando sua subjetividade e ações do cotidiano, por meio de registros fotográficos e entrevistas com pessoas de Salvador. Na fase seguinte, iremos recorrer à metodologia de Álbum de Família (SILVA, 2008), além da realização de coleta de fotografias, imagens, sons e demais referências sensoriais. Em paralelo, será realizado um trabalho de campo que resultará em uma cartografia que parte da visita, pela autora do presente trabalho, aos espaços que ainda se mantêm ativos na Salvador contemporânea e que também foram descritos na obra *Um Defeito de Cor*. A cartografia narrará a experiência de visitar esses espaços, que na pesquisa transitam entre o ficcional e o real, entre o passado e o presente. Por fim, será realizada a conclusão e defesa da dissertação.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Esse relato de pesquisa descreve um estágio intermediário da pesquisa, compreendendo uma contextualização dos estudos já desenvolvidos, tendo já sido aprovada a etapa de Qualificação junto ao Programa. Prosseguiremos no trabalho de campo, análise e conclusão da pesquisa.³

3. Agradecimentos: A autora agradece o subsídio de Bolsa CAPES entre o mês 10/2021 ao mês 11/2022, fundamental para viabilização da pesquisa, assim como ao Programa de Pós-Graduação em Design, Tecnologia e Sociedade do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA/UnB) pelo apoio por meio do Edital nº 01/2022/IDA/DIN/PPG.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. **Quilombos: Geografia Africana - Cartografia Étnica Territórios Tradicionais**. Brasília: Mapas Editora e Consultoria, 2009.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Editora Companhia das Letras, 1990.
- DA SILVA, Jacira Reis; PERES, Lucia Maria Vaz. **O imaginário das mulheres negras silenciadas: um universo de símbolos e sentidos**. Educação Unisinos, v. 12, n. 1, p. 28-34, 2008.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Na cartografia do romance afro-brasileiro, Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves**. In: in C. S. Tornquist et al. (orgs.), *Leituras de resistência: corpo, violência e poder*. Florianópolis: Mulheres, 2009. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/anamariacritica03.pdf>. Acesso em: 18 de abr. 2022.
- ELTIS, David; RICHARDSON, David. **Atlas of the Transatlantic Slave Trade**. New Haven & Londres: Yale University Press, 2010.
- GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lília Moritz. **Enciclopédia Negra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- NISHIDA, Mieko. **As alforrias e o papel da etnia na escravidão urbana: Salvador, Brasil, 1808-1888**. Estudos Econômicos (São Paulo), v. 23, n. 2, p. 227-265, 1993.
- SANTOS, Milton. **O centro da Cidade do Salvador: estudo da geografia urbana**. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Hucitec, 1996
- SILVA, Jacira Reis; PERES, Lúcia Maria Vaz. **O imaginário das mulheres negras silenciadas: um universo de símbolos e sentidos**. Revista Educação Unisinos. v.12, n. 1, 2008, pp. 28-34. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/educacao/article/view/5293>. Acesso em: 18 de abr. 2022.
- SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. São Paulo: SENAC, 2008.
- SOARES, Cecília Moreira. **As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX**. Afro-Ásia, Salvador, n. 17, 1996.
- PINHEIRO, Dálio José Ferraz; SILVA, Maria Auxiliadora da (Orgs). **Visões imaginárias da cidade da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura** [online]. Salvador: EDUFBA, 2004.
- REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês (1835)**, 2a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ROCHA, Fátima Paraguassu. **O discurso da memória e a identidade feminina na literatura afro-brasileira**. Entrelinhas, 5(1), 54-61, 2011.

O presente artigo configura-se como uma pesquisa em processos artísticos contemporâneos na qual a escrita de/do artista conduz o interlocutor por um passeio entre os âmbitos públicos e privados da cidade e dos fatos mais insignificantes da vida cotidiana, realizando assim um exercício de aproximação e distanciamento entre esses locais criando nada ou quase nada de conclusivo. Esse passeio acontece através de uma narrativa descritiva e cotidiana, fluindo por diferentes tipos de escrita (listas, texto poético, quase-acadêmico, etc.) em um dos quartos que o autor viveu na cidade de Florianópolis (SC) durante o período de isolamento social em decorrência da pandemia de COVID-19 nos anos de 2020 e 2021, gerando exaustivamente tentativas de esgotamento entre imagens e reflexões que se apresentam como produção de sentido afetivo e performativo.

Palavras-chave

caminhada; cotidiano; escrita de artista.

TENTATIVA DE ESGOTAMENTO DO MEU QUARTO: CAMINHADAS INTERNAS, COTIDIANO E INSIGNIFICÂNCIAS

Gabriel Augusto de Paula Bonfim

PPGAV/UEDESC

INTRODUÇÃO

Isolado e com frio, começo a mexer nos livros sobre minha mesa, procurando algo rápido para ler, dois me chamam a atenção, não sei muito bem o porquê. Talvez por uma combinação entre os títulos, tamanhos reduzidos e formatos das publicações.

O primeiro é *Viagem ao redor do meu quarto*, de Xavier de Maistre. A edição da Espaço Liberdade tem uma das traduções mais precárias que já vi — tive que ler e reler seu português anacrônico para entender —, mas foi lançada uma nova tradução pela Editora 34, que comprei, li e recomendo! Resumidamente, em 1794, Xavier de Maistre, oficial do exército francês, foi punido com 42 dias de prisão domiciliar em seu quarto, em Turim, após se envolver em um duelo. Preso, Maistre convocou:

todos os infelizes, os doentes e os entediados do universo me sigam! Que todos os preguiçosos se levantem em massa! E você que ruma em seu espírito projetos sinistros de reforma ou de retiro por alguma infidelidade; você, que no fundo de uma alcova

renuncia ao mundo pelo resto da vida; vocês, amáveis anacoretas de uma noite só, venham também: abandonem, por favor, essas ideias sombrias; estão desperdiçando um instante de prazer sem ganhar sabedoria alguma. (MAISTRE, 2020, p. 10)

O segundo livro na mesa que me desperta curiosidade é *Tentativa de esgotamento de um local parisiense* de Georges Perec – francês, romancista, poeta, argumentista, ensaísta e construtor de narrativas da condição urbana – que em 1974 se lançou em uma tentativa de experiência do inútil: instalou-se durante 3 dias seguidos na praça Saint-Sulpice, em Paris.

Ele vai anotando, em distintos momentos do dia, tudo o que estava ao alcance do seu olhar: os acontecimentos cotidianos da rua, a circulação de veículos, pessoas, animais, nuvens, a passagem do tempo. Seu caderno vira uma lista de todos aqueles fatos mais insignificantes da vida cotidiana. (SILVA; PEREC, 2016, p. 8)

Devoro os dois livros e, totalmente contaminado pelas leituras, coloco-me em uma movimentação para contemplar os dois autores em meu texto, como uma tentativa de atualização e tradução de seus escritos. Início então uma viagem pelo meu quarto, experienciando e narrando o inútil da forma mais despreziosa e inconclusiva possível, já que “viver é tentar passar de um espaço a outro tentando não se chocar com nada” (PEREC, 2001, tradução nossa, p. 23). Fica aqui o convite para que você embarque comigo nesta manobra espacial.

O BAIRRO

Meu quarto está situado na Trindade. O bairro fica em posição central na Ilha de Santa Catarina, ao leste do maciço central, entre os pés do Morro da Cruz e o Manguezal do Itacorubi. É o

segundo bairro mais populoso da cidade e faz divisa com Córrego Grande, Agrônômica, Santa Mônica, Pantanal e Itacorubi. É conhecido como um bairro dormitório de universitários por sediar o principal campus da Universidade Federal de Santa Catarina.

Criado em 1835, o bairro foi chamado originalmente de Freguesia da Santíssima Trindade Detrás do Morro. Em 1900, Virgílio Várzea descreveu a região no clássico *Santa Catarina: a ilha* como uma “vasta área toda plana e cortada de culturas, que se irradiam em torno da praça onde se acha a igreja, cercada de interessantes habitações, dentre as quais se destacam algumas chácaras com jardins” (1984, n.p.).

Atualmente, o bairro tem uma vida noturna bastante agitada, com diversos bares espalhados ao longo da Rua Lauro Linhares, a principal via que corta o bairro. É nessa rua que também se localizam alguns dos principais estabelecimentos comerciais da região, como lojas e pequenos shoppings. Além do campus da UFSC, no bairro ainda estão a Academia de Polícia Militar, um batalhão do Corpo de Bombeiros e o terminal de ônibus da Trindade (TITRI), que atende às regiões leste e central da Ilha de Santa Catarina.

A RUA

Moro na Rua Professor Elpídio Barbosa, nome que homenageia um padre, advogado, professor, fundador de colégios e de jornal, jornalista, escritor, orador e literato natural de Desterro, que foi o primeiro nome de Florianópolis (ou Ilha de Santa Catarina, como eu e vários outros nos referimos à cidade, já que o nome Florianópolis “homenageia” o sanguíneo segundo presidente

do Brasil, Floriano Peixoto, que não é, de maneira alguma, merecedor da homenagem). Ainda sobre Elpidio, ele também foi vereador, onze vezes deputado e presidente e vice-presidente da Assembleia Legislativa Provincial de Santa Catarina no século XIX. Fico feliz porque, entre todas as qualificações de Elpidio, “professor” foi a escolhida para batizar a via.

A rua é inteira feita de paralelepípedos, o que me causou inúmeros machucados e mandou meu dedão para o saco diversas vezes, pois eu ando de um jeito muito relaxado e tropeço o tempo todo. A via se localiza paralelamente à Rua Lauro Linhares, que é a principal via do bairro. Além disso, faz ligação com as ruas Laércio Costa e Dr. Patrício Borba Filho (esses dois eu não sei quem são). O logradouro é de uso comercial e residencial, composto em sua maioria por casas, mas onde também é possível encontrar salão de beleza, barbeiro, campo de futebol, ferro-velho, transportadora, locadora de imóveis e uma farmácia com ótimos preços.

A CASA

Resido no número 248, em uma casa alugada; ou melhor, em meia casa alugada, pois a casa, como a maioria das casas por aqui, foi dividida ao meio pelo locatário. O bairro todo (talvez a cidade toda) tem uma cara de condomínio horizontal desconstruído, ou até mesmo de uma favela *gourmet*. Em todo lugar que se olha, existe uma construção irregular; todo e qualquer espaço vago em terrenos acaba se tornando um mini prédio; em todos os lados, milhares de quitinetes; e acompanhando esses espaços precários e mofados, os aluguéis exorbitantes.

A metade da casa em que moro aluguei com um amigo de Londrina, o Guilherme, que se mudou para cá na mesma época que eu e que cursa psicologia na UFSC. A outra metade da casa é habitada atualmente por um casal (uma advogada e um bombeiro militar); não sei seus nomes e nos vemos muito pouco, mas sei que estão em casa quando ouço barulhos.

A casa é grande. Minha metade, logo na entrada, possui uma cozinha que também serve de sala; o corredor dá acesso a um banheiro, a um quarto grande (que é o meu e fica no térreo) e a uma escada que leva ao segundo quarto, no segundo piso, onde meu amigo reside. Também tem uma espécie de sótão bem macabro no segundo piso, mas deixamos sua porta sempre fechada.

A outra metade da casa tem uma suíte e uma sala com cozinha. Originalmente, essa sala com cozinha devia ser a sala da casa completa; sei disso, pois, quando visitei a casa para alugar, tive a oportunidade de entrar nos dois lados, já que ambos estavam vagos. Além disso, a casa possui uma varanda compartilhada, uma área de serviço e um quintal imenso, onde sempre quis dar uma festa.

O QUARTO

Uma pessoa muito querida me ensinou uma vez que quando você não conhece uma coisa e deseja entender melhor essa coisa, deve começar sempre questionando o que ela é; em seguida, escrever e descrever como você a vê (quem me ensinou não foi Perec nem Maistre).

Descrever as coisas funciona como exercício de aproximação.

- Meu quarto é um bloco branco de concreto de 3,1 m por 3,7 m. O pé direito possui 2,69 metros de altura. Paredes brancas. Teto branco. Piso de azulejo branco.

- O quarto tem uma mesa que possui 2,1 metros por 90 centímetros, que está localizada à direita da porta, colada na parede. Comprada em uma madeireira no Itacorubi, ela é extremamente espaçosa e me possibilita estudar e organizar minhas coisas de maneira aleatória (bagunça!).

Sobre a mesa:

- Um bambu da sorte que comprei em uma feira ao ar livre no Centrinho da Lagoa da Conceição, em junho de 2019. Na ocasião eu ainda não residia na Ilha, só vim à cidade para realizar a prova oral do processo seletivo do mestrado. O bambu serviria para dar sorte e como lembrança de Florianópolis.

- Um porta-retratos de 10 centímetros por 15 centímetros com uma fotografia do meu sobrinho, bebê Antônio, no seu aniversário de 1 ano. Hoje ele tem quase 2 anos e reside em Londrina; sinto muita falta dele.

- Uma pedra que encontrei na Praia da Daniela em julho de 2019, na minha primeira visita a uma praia como residente da Ilha.

- Um pacote de Halls preto pela metade; não faço ideia de quanto tempo faz que ele está aqui.

- Uma caixinha de som *bluetooth* que emite um som relativamente alto. Uso durante todos meus banhos e faxinas na casa.

- Um palito de dente não usado.

- Uma trena velha de 2 metros trazida de Londrina que usei por muito tempo para realizar a demarcação, no chão, da minha instalação *Espaço para gerar espaço*, que consiste na sinalização de um quadrilátero vermelho contendo as dimensões do meu primeiro quarto em Londrina (6,1 m²).

- Uma trena nova de 5 metros que comprei na Milium, em frente à UDESC, em outubro de 2019. Tive que comprar essa trena maior para realizar a nova versão do trabalho *Espaço para gerar espaço*, pois meu quarto cresceu na Ilha!

- Uma lixa de unha que comprei na Droga Raia da Rua Lauro Linhares, na esquina de casa.

- Um cortador de unha que não sei de onde veio, mas uso sempre.

- Quatro *band-aids* que ganhei da minha amiga Thais, que passou alguns dias e a virada de ano na minha casa. Ela me deu os *band-aids* pois, eu tinha me cortado, não sei como, durante a virada.

- Um *pen drive* de 8 gigas vazio.

- Adaptador de USB-C macho para USB-A fêmea.

- Uma garrafa de água quente pela metade. Ando bebendo muita água, pois está muito calor.

- Uma sombra refil holográfica pela metade da Quem disse, Berenice?.

- Um cofrinho de plástico em formato de porco com a entrada de moedas toda estourada. Eu tento poupar com ele, mas a vida sempre exige que eu use essa poupança. Acabei de contar, e o porquinho conta com R\$ 5,95 e 1 centavo de dólar que não faço ideia de como foi parar nele.

- Seis canetas esferográficas Bic, 5 azuis e 1 preta.

- Uma caneta preta de ponta fina que ganhei da minha amiga Elisa, comprada por ela na Itália durante uma viagem. Gosto tanto dessa caneta que a usei muito em pouco tempo, e sua tinta já está falhando.

- Um colar preto com pingente dourado em formato de árvore-da-vida, que encontrei na porta de casa uma vez.

- Minha antiga carteirinha de estudante da graduação em Artes Visuais na UEL. Ela venceu em dezembro de 2018 e se encontra destruída, mas guardo como recordação.

- Uma carteirinha de estudante da UFSC em nome de Maurício, que encontrei no ônibus, uma vez, e guardo na esperança de um dia conseguir usar para entrar no RU da universidade e pagar R\$ 1,50 no almoço.

- Dois comprimidos de dipirona.

- Dois vasos de cerâmica que peguei em uma doação de peças abandonadas no CEART (Centro de Artes, Moda e Design da UDESC).

- Um pincel de maquiagem para esfumar sombra.

- Um chaveiro em formato de chinelo com o escrito "Lembrança de Brasília - Candangos", que comprei em uma visita à cidade em novembro de 2019.

- Uma latinha de metal de Mentos Kiss de menta com 6 fotos 3x4 minhas, de épocas distintas.

- Um marcador de textos amarelo da Pilot.

- Um marcador de textos amarelo da Stabilo.

- Um carregador USB de relógio.

- Um amarrador de cabelo preto, que o menino que eu gosto esqueceu em casa.

- Um saco de papel com 10 incensos artesanais que comprei na feira ao ar livre no Centrinho da Lagoa.

- Um dichavador de metal dourado que ganhei em um amigo secreto em 2017.

- Uma máscara de couro preta feita sob medida para meu rosto, que utilizei algumas vezes enquanto discotecava na noite londrinense, extremamente quente. Sempre que uso, as pessoas falam "UAU!"

- Uma haste Cotonetes com uma das pontas suja de sombra roxa.
- Um suporte de plástico para manter o celular parado horizontalmente.
- Um cinzeiro de cerâmica com um sabonete e algumas bitucas de cigarro.
- Um maço de *Chesterfield*, um dos cigarros mais baratos de Florianópolis por R\$ 6. Em Londrina, dois cigarros custavam R\$ 2,50 por maço, o Palermo e o *Eight*. Saudades.
- Uma garrafa de água vazia.
- Uma pinça enferrujada que uso para tirar o excesso de sobrancelha.
- Uma paleta de sombras com tons de pele e alguns tons avermelhados, que uso sempre! Um dos vermelhos não existe mais, de tanto que usei.
- Um pacote de seda marrom pequena.
- Um Kindle que comprei faz tempo e uso menos do que gostaria.
- Um pedaço de papel que diz “compreendi aqui em Praga e, conforme vou reencontrando os amigos, que só as sensações mínimas e de coisas pequeníssimas são as que vivo intensamente” (2011, p. 68), transcrição de *História abreviada da literatura portátil*, de Enrique Vila-Matas, que ganhei da Elke, minha amiga e orientadora do meu TCC

(Trabalho de Conclusão de Curso) da graduação.

- Um poema chamado *À flor da pele*, de autoria de Lua Nua, transexual que vende poemas no centro da Ilha. Comprei na Avenida Hercílio Luz enquanto bebia um litrão de cerveja.
- Uma bolsa de tecido do meu amigo Nicolas, ele deixou em casa após passarmos a virada de ano juntos no Sambaqui.
- Um caderno pequeno pautado que ganhei da minha irmã mais nova na minha última visita à Londrina.
- Um caderno grande pautado que ganhei da minha amiga Elisa.
- Uma caderneta com caneta e alguns *post-its* que ganhei no Eneimagem, evento que aconteceu em 2019 na UEL.
- Dois postais da exposição *Arqueologia do impossível*, de Luanda Olívia.
- Um pequeno *sketchbook* que me serviu como diário durante um curto período.
- Uma pequena garrafa de dose única de cachaça de jambu que comprei em um boteco na Avenida Hercílio Luz.
- Um esmalte preto já no final.
- Um chaveiro em formato de abridor de garrafa com o escrito “Santa Catarina - Florianópolis - Brasil”, que ganhei da minha amiga Thaís.

- Um cinto de tecido muito velho da Ellus que uso em duas calças largas.

- Minha carteira de couro verde, que carrego sempre comigo.

Embaixo da cama:

- Um sapato Melissa Crew preto com faixas azuis, laranjas e verdes. Parece uma bota, mas é todo de plástico; é um calçado imenso, pois calço 43/44.

- Um chinelo Ipanema azul, tamanho 45/46.

- Um chinelo Havaianas preto com detalhes em rosa, de *Star Wars*, tamanho 45/46, que ganhei de minha mãe.

- Um tênis de couro branco com sola de borracha reciclada, tamanho 44, que ganhei no meu último trabalho como parte do uniforme (eu era vendedor de sapatos em um shopping).

- Um tênis esportivo azul e rosa da Nike que uso quando quero ser *fitness* ou fazer trilhas, tamanho 43/44.

- Um tênis preto baixinho, tamanho 44, que ganhei da minha mãe e uso sempre.

- Um tênis cinza, extremamente confortável, tamanho 44, que também ganhei da minha mãe.

- Uma embalagem de talco antisséptico.

Sobre o chão:

- Na parede oposta à porta, existe uma janela bem grande; essa janela possui uma camada de vidro e outra de madeira. Quando vou dormir, nos dias quentes, fecho apenas a camada de madeira, pois assim o ar circula no quarto e não entra luz nem mosquito. Nos dias de frio, fecho as duas camadas para não entrar nenhuma brisa. Quando saio de casa, fecho apenas o vidro. Durante o dia, deixo as duas partes abertas.

- Aos pés da janela se encontra minha cama, que já estava na casa quando eu cheguei; ela é branca e exatamente do meu tamanho, talvez um pouco menor do que deveria, pois quando durmo meu pé fica para fora.

- O colchão na cama é meu, eu trouxe de Londrina; é um bom colchão, gosto de dormir nele. Sobre o colchão há 2 travesseiros, que também trouxe de Londrina. A roupa de cama é um jogo de lençol azul que minha mãe me deu antes da minha viagem.

- Ao lado da cama se encontra uma mesa de cabeceira, cinza, pequena e feia, que ganhei da minha ex-vizinha; ainda não destinei um uso para ela. No momento, sobre ela, existe uma caneca que usei para tomar chá de pêssego e um pacote de bolachas.

- Uma caixa de madeira, entre a porta e o guarda-roupa, cheia de roupa suja (uma toalha amarela que ganhei do João, de Brasília; uma camiseta vermelha com a frase *I FEEL LIKE PABLO*, em homenagem ao disco *The Life of*

Pablo, de Kanye West; uma bermudinha branca estampada com o personagem Finn, de *Hora de Aventura*, que uso como pijama, que foi emprestada por minha amiga Nuala, em Londrina, e eu nunca devolvi; uma camiseta branca com a bandeira arco-íris e o personagem Snoopy, que ganhei da mãe do meu colega de casa Guilherme, quando ela veio a Florianópolis visitar o filho; uma camiseta preta bem velha com uma serigrafia nas costas e a inscrição *MALDITA*, que é um trabalho com jogo de palavras dos meus amigos e artistas Danillo Villa e Katharine, que comprei por R\$ 5 no Grafatório, espaço cultural de Londrina; uma bermudinha cinza de futebol da Nike, que uso para realizar caminhadas na Avenida Beira-Mar Norte, à noite; uma camisa com listras verticais azuis, rosas e brancas, que minha mãe comprou em um brechó em Londrina e me deu de presente de aniversário; e 3 cuecas pretas de algodão (que também ganhei de mamãe); inclusive, tenho que lavar logo, mas anda chovendo muito e minha máquina de lavar é tanquinho, não tenho centrífuga.

Nas paredes:

- Ao lado da janela existe um cartaz da exposição *Semana de Arte de Londrina: Sobre Cidade*, que aconteceu em 2016 e me marcou profundamente (acho que foi naquele evento que me entendi como um ser urbano e artista).
- Dois trabalhos de Raquel Stolf da série *Sou toda ouvidos*.
- Um bordado da cantora Björk em *blissing me*, que ganhei do meu ex-namoradinho Matheus.

- Uma pintura aquarelada da capa do álbum *Melodrama*, da cantora neozelandesa Lorde. No verso, há um trecho da música *Supercut* escrito à mão: “*In my head I play a supercut of us / All the magic we gave off / All the love we had and lost*” (LORDE, 2017). Também ganhei a pintura do meu ex-namoradinho Matheus.

- Uma foto polaroid de minhas amigas Katha, Ju e Maria-lice, que tirei na casa da Katha, no meu último “rolê” em Londrina antes de me mudar para Florianópolis.

- Um sulfite colado em frente à minha mesa, no qual está escrito à mão por mim: “Cherem 03/FEV - Sandra 10/FEV - Marta ??/FEV”. Fiz para me lembrar e me incentivar a terminar os artigos do semestre da pós-graduação a tempo. Isso de escrever é sempre difícil para mim.

- Uma cópia do meu currículo comercial (não acadêmico), que usei para ser empregado no início do ano passado como vendedor em uma loja de sapatos de um shopping de Londrina. Assim que me graduei, fiquei apavorado com a ideia de não ter nada para fazer na minha área e não ter mais dinheiro. Dei meus pulos e consegui um emprego. Trabalhei na loja até ser aprovado no mestrado na UDESC.

- Um adesivo “Lula Livre” ao lado do interruptor.

- Um adesivo com o desenho de uma cangaceira que ganhei de algum amigo de Londrina, mas não consigo lembrar qual.

- Quatro fotografias impressas em papel pólen A3 da série *O homem que era só metade*, fotoperformance de minha autoria realizada em Londrina.

- Uma bandeira do Brasil com algumas intervenções feitas por mim. É um trabalho em desenvolvimento com o título *Não tem nada de errado acontecendo*.

- Uma folha A3 com algumas coisas escritas por mim, que foi um exercício inicial de reconhecimento de turma e afinidades feito na disciplina “Do caminhar pela natureza e dos processos artísticos contemporâneos”. Foi a partir desse exercício que me juntei com alguns colegas do mestrado e nos tornamos grandes amigos.

Os livros:

1) Um portfólio com os meus trabalhos até 2020; 2) Um xerox encadernado de *Walkscapes* de Francesco Careri; 3) *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, de Giorgio Agamben; 4) *A invenção de Hélio Oiticica*, de Celso Favaretto; 5) *Performance nas artes visuais*, de Regina Melim; 6) *Crítica da razão tupiniquim*, de Roberto Gomes; 7) *O trabalho com(o) fracasso*, de Aline Dias; 8) Um exemplar da terceira edição da *Revista Urbânia*; 9) *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena Bernardes; 10) Um exemplar do meu TCC, *Corpo exposto não manda recado*; 11) *A fotografia como arte contemporânea*, de Charlotte Cotton; 12) *Espaço em obra*, de Guilherme Wisnik e Julio Mariutti; 13) *O livro de artista como lugar tátil*, de Márcia Regina Pereira de Souza; 14) *Dona Fulana morreu e levou consigo tudo o que aprendeu? Contos e fotografias de benzedeadas e benzedores na Ilha de Santa Catarina*, de Marta Magda Antunes Machado e Virginia Maria Yunes; 15) *Maré: vida na favela*, de Drauzio Varella, Ivaldo Bertazzo e Paola Berenstein Jacques; 16) *Imaginários da terra*, de Louise Ganz; 17) *Histórias da loucura: desenhos*

do Juquery, um pequeno catálogo da exposição que aconteceu no *Museu de Arte de São Paulo* em 2015; 18) *Pequeno Manual do Empoderamento Gráfico*, da Editora Caseira; 19) *Toda poesia*, de Paulo Leminski; 20) *Elogio aos errantes*, de Paola Berenstein Jacques; 21) *Roube como um artista*, de Austin Kleon; 22) *Teatralidade e Cidade*, volume da *Revista Urdimento*, do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC; 23) *Estética da Ginga*, de Paola Berenstein Jacques; 24) *Dentro do nevoeiro*, de Guilherme Wisnik; 25) *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*, livro póstumo de Walter Zanini com organização e complementação de Eduardo de Jesus; 26) *Vigiar e punir*, de Michel Foucault; 27) *Caranguejo Overdrive*, de Pedro Kosovski; 28) *Quando a rua vira corpo*, de Paulo Reyes; 29) *3NÓS3: Intervenções urbanas, 1979-1982*, organizado por Mario Ramiro; 30) *27ª Bienal de São Paulo - Como viver junto*, organizado por Lisette Lagnado e Adriano Pedrosa; 31) *À margê*, de Fernando Martinez; 32) *Livro de Artista*, volume de julho a dezembro de 2012 da revista: *ESTÚDIO*, da *Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*; 33) *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*, organizado por Vera Maria Pallamin; 34) *Manobras radicais*, de Heloisa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff; 35) *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?*, de Waly Salomão; 36) *Cartografias cotidianas*, de Elke Coelho e Danillo Villa; 37) Catálogos das exposições *ARTE LONDRINA* (vol. 2, 3, 4, 5, 6 e 7) organizados por Danillo Villa; 38) *Elenco de cronistas modernos*, de vários autores; 39) *Convite à atenção*, material da *33ª Bienal de São Paulo*; 40) *Passageira 16*, catálogo da exposição de mesmo nome que aconteceu no *Museu de Arte de Londrina* em 2016; 41) *Inteligência brasileira: uma*

reflexão cartesiana, de Max Bense; 42) *Brasília: (Cidade) [Estacionamento](Parque)[Condomínio]*, do Grupo Poro; 43) *Caetano Veloso - Literatura comentada*, de Paulo Franchetti e Alcyr Pecora; 44) *Caderneta - notebook*, de Ralph Gehre; 45) *Sociedade do cansaço*, de Byung-Chul Han; 46) *Cidade caminhável*, de Jeff Speck; 47) *A página violada*, de Paulo Silveira; 48) *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; 49) *Sejamos todos feministas*, de Chimamanda Ngozi Adichie; 50) *15º Salão Ubatuba de Artes Visuais*, um pequeno catálogo da exposição que aconteceu no final de 2018; 51) *VII Semana de Arte de Londrina - Artur Barrio*; 52) *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*, de Ana Pato; 53) *Formas de Vida: A Arte Moderna e a Invenção de si*, de Nicolas Bourriaud; 54) *Presença de Alice: Trajetória artística de Alice Yamamura na escultura e na cerâmica utilitária*, organizado por Gerson Carvalho; 55) *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*, de Aracy Amaral; 56) *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*, organizado por Jessica Gogan; 57) *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*, organizado por Nelson Brissac Peixoto; 58) *Truth, Fiction*, de Leonilson; 59) *Viagem à roda do meu quarto*, de Xavier de Maistre; 60) *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*, de Georges Perec.

O guarda-roupa: O isolamento social acabou e o limite de páginas do artigo para o evento também! Olho para dentro do roupeiro com saudades e pensando em futuro. Espero em breve voltar para o quarto, listar e rememorar tudo aquilo que meu olho alcança. (Isso não é um ponto final). [Ponto].

CONCLUSÃO

Assim como Perec e Maistre, mas de um jeito diferente, eu realizei o exercício da observação e escrita com o intuito de conhecer esse espaço que chamo de quarto, nesse lugar que chamo de casa. Desde que me mudei, sinto que esse lugar não me pertence; às vezes me sinto como um parasita, escondendo-me de todos e principalmente de mim.

Tive a oportunidade de voltar a Londrina, minha cidade natal, duas vezes desde que me mudei para a Ilha de Santa Catarina; nas duas vezes em que estive lá, foi tão estranho quanto estar aqui, ou talvez mais ainda. Minha casa de lá não é mais minha casa. Meu quarto de lá não é mais meu quarto. Dar-me conta disso — de que não há, pelo menos no momento, um lugar no mundo para mim — me dá crises de ansiedade. Então me propus caminhar dentro do meu quarto (meu atual quarto, em Florianópolis), observar, descrever tudo que vejo e me esforçar para lembrar de cada coisa. Esse exercício, mesmo que insignificante e inconclusivo, ajudou-me a entender e conhecer meu espaço. Senti todos os azulejos, toquei todas as paredes, conheci todas as quinas, sei onde estão todas as coisas.

Ainda existe muito para fazer no meu quarto (e na cidade), mas criar uma conexão primária com esse espaço, que é onde passo a maior parte do meu tempo, é primordial para mim. O quarto e eu ainda estamos nos conhecendo, criando intimidades, estamos nos tornando amigos; ele já me viu fazendo tantas coisas! É a partir dele que pretendo me lançar nas ruas de Florianópolis; que a partir desse espaço eu gere muitos outros na Ilha. Comigo, é assim: de dentro para fora! E por que não de fora para dentro?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Manoel de. **Meu quintal é maior do que o mundo**: antologia. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

GARCIA, Marília. **Expedição nebulosa**. Revista Serrote, n. 32. São Paulo: IMS, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LORDE (O'CONNOR, Ella Yelich); ANTONOFF, Jack. **Supercut**. Nova Zelândia: Universal Music, 2017.

MAISTRE, Xavier de. **Viagem ao redor do meu quarto**. São Paulo: Editora 34, 2020.

MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. **Como se fosse a casa**: uma correspondência. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

PEREC, Georges. **Tentativa de esgotamento de um local parisiense**. São Paulo: G. Gili, 2016.

PEREC, Georges. **Especies de espaços**. Barcelona: Montesinos, 2001.

SAAVEDRA, Carola. **O inventário das coisas ausentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VÁRZEA, Virgílio dos Reis. **Santa Catarina: a ilha**. Florianópolis: IOESC, 1984.

VILA-MATAS, Enrique. **História abreviada da literatura portátil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

ZAMBRA, Alejandro. **Formas de voltar para casa**. São Paulo: Planeta, 2019.

A partir das reflexões acerca do conceito de patrimônio cultural, o artigo analisa o Museu de *Street Art* de Salvador, localizado nas comunidades do Solar do Unhão e da Gamboa de Baixo, no bairro do Dois de Julho, na cidade de Salvador, Bahia, Brasil. Idealizado pelo Coletivo *Nova100rdem*, provoca essas comunidades a um diálogo com sua história, por meio de imagens que narram as diversas vivências culturais das comunidades. Inseridas em um contexto socioespacial que torna invisíveis vários aglomerados urbanos, sobretudo nas metrópoles contemporâneas, com um histórico de estereotipação e estigmatização do território da favela e dos seus habitantes que, por consequência, sofrem com a falta de acesso à direitos fundamentais, demarcados pelas mazelas das desigualdades sociais. Interessa-nos, aqui, investigar a construção do MUSAS nas comunidades, a partir das metodologias etnográficas e etnoarqueológicas, considerando as condutas comportamentais, técnicas e de execução.

Palavras-chave

patrimônio cultural; arte urbana; memória.

O MUSEU DE *STREET ART* DE SALVADOR E O GRAFITE: RESSIGNIFICANDO AS COMUNIDADES DO SOLAR DO UNHÃO E GAMBOA DE BAIXO

Olga Nathália da Paixão Vidal

PPGAP/UFRB

AS COMUNIDADES DO SOLAR DO UNHÃO, GAMBOA DE BAIXO E O MUSEU DE *STREET ART* DE SALVADOR

As comunidades do Solar do Unhão e Gamboa de Baixo, Salvador, Bahia, localizam-se no bairro do Dois de Julho (Centro Histórico), abaixo do viaduto da Avenida Lafayette Coutinho ou Avenida Contorno, vizinho aos bairros do Comércio, Vitória e Canela. O Museu de *Street Art* de Salvador (MUSAS), encontra-se debruçado sobre a Baía de Todos os Santos, estando nas adjacências o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM) e o bairro da Vitória, defronte à Ilha de Vera Cruz. As comunidades da Gamboa de Baixa passam por um histórico de estereotipação e estigmatização do território da favela e dos seus habitantes, que sofrem com a falta de acesso a direitos fundamentais, demarcadas pelas mazelas das desigualdades sociais. Segundo Abreu (2019), sobre a estigmatização do território da favela

A propagação dos discursos que compõem a estigmatização da favela cumpre um papel crucial para o Estado e as classes

dominantes na implementação de políticas e ações nas favelas. Essa capacidade de absorção dos valores dominantes é definida por Bourdieu (2003), como as *condições sociais de produção de significados*. Isto demonstra que a estigmatização não é unilateral e que é compartilhada por diversos atores, inclusive pelos próprios favelados. (BOURDIEU apud BRUM, 2010, p. 99). (ABREU, 2019, p. 7)

Compreendida em uma área de aproximadamente 22.730 m², apresenta uma topografia acidentada, a quase 40 metros acima do nível do mar, acima da Baía de Todos os Santos, a segunda maior baía navegável do mundo. Há cerca de 300 habitações residenciais na localidade. Sendo compreendida e percebida pelo seu aspecto de favelização, é evidente a sua precária infraestrutura. A dificuldade de acesso, intensificada pelas condições habitacionais e de seus logradouros acidentados, dão as características que identificam esses aglomerados urbanos. Território de propriedade da União, em processo de Regularização Fundiária, através da Lei 10.257/2001 – Estatuto da Cidade, política urbana, e as Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS 5) e do Decreto Municipal nº. 33.680, de 22 de março de 2021, que cria a Comissão de Regularização de ZEIS para acompanhamento e aprovação do Plano de Regularização Fundiária da ZEIS 5 da Gamboa de Baixo e Solar do Unhão, respaldado pelo Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano do Município de Salvador, artigos 81 e 82. Segundo Caminha (2008, p. 130), o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDU) de Salvador privilegia a “elite branca da cidade” e desafia o equilíbrio ambiental com a proposta de verticalização da orla marítima. (CAMINHA, 2008, p. 130), conforme mapa territorial na figura 01.



FIGURA 01
Mapa das comunidades da Gamboa de Baixo e do Solar do Unhão. Fonte: ORTOFOTO SICAD, PMS, 2006 – CONDER.

As comunidades têm sua gênese, oriunda de uma pequena vila de pescadores, tendo uma população de 1.037 habitantes, economicamente de baixa renda e majoritariamente de cor preta. A localidade é carente de infraestrutura básica, precária em iluminação pública, com inexistência de acessibilidade, de coleta de resíduos sólidos, limpeza pública e da manutenção da rede de esgoto. Adquiriu um maior contingente populacional na década de 1990, através de invasões que se tornaram comuns nas grandes e médias cidades brasileiras. Segundo Souza (2000), acerca da ocupação territorial:

No início dos anos 90, em Salvador as, assim chamadas, invasões chegavam a 14% das áreas ocupadas por habitação, somadas a outras áreas de ocupação informal, estas áreas chegariam a 32% da ocupação habitacional. (SOUZA, 2000, p.67)

Dentro dessa lógica urbanística, é notável um inchaço urbano compreendido entre a Baía de Todos os Santos e o Viaduto da

Avenida Contorno ou Avenida Lafayette Coutinho, projetada em 1952 pelo arquiteto Diógenes Rebouças, o executor também do Estádio Octávio Mangabeira em 1951. Dividindo a cidade alta, Gamboa de Cima, da cidade baixa, Gamboa de Baixo.

As comunidades possuem subjetividades socioculturais que aqui são compreendidas, sobretudo, por meio dos moradores, grafiteiros e visitantes, com a finalidade de propagação das memórias que constituem esse subespaço e ressignificam a participação do corpo populacional que ali reside, proporcionando a compreensão das instâncias sociais que regem o percurso da cidade. “O principal sujeito da cultura é o habitante local, aquele que se apropria da cidade, que cria condições mais favoráveis para a fruição do patrimônio ambiental urbano” (MENESES, 2006, p. 39).

Os trabalhos desenvolvidos pelo MUSAS são compreendidos na esfera da nova Museologia Contemporânea, que repensa os museus como instituição pública de empoderamento da população, com discursos e práticas avançadas para a sociedade. Entendemos aqui empoderamento como proposto por Berth (2019), sendo:

A aliança entre conscientizar-se criticamente e transformar na prática. Sendo um instrumento de emancipação política e social e que não se propõe a viciar ou criar relações paternalistas, assistencialistas ou de dependência entre indivíduos, tampouco traçar regras homogêneas de como cada um pode contribuir e atuar para as lutas dentro dos grupos minoritários. Nem visa retirar poder de um para dar a outro a ponto de se inverter os polos de opressão, e anuir de uma postura de enfrentamento da opressão para eliminação da situação injusta e equalização de existências em sociedade. (BERTH, 2009, p. 13)

O MUSAS surge no ano de 2013, intitulado-se enquanto museu a céu aberto, tendo suas obras expostas nas paredes residências e nas embarcações. Reúne pessoas de áreas multidisciplinares: artes, saúde e moda, para interagirem com a cultura local através das artes visuais, música, consciência ambiental, reciclagem, sustentabilidade, moda e turismo cultural, movimentando o eixo cultural das comunidades. É um produto da elaboração do coletivo *Nova100rdem*, fundado em 1997 pelos integrantes Julio Costa, Bigod Silva e Marcos Prisk. O coletivo atualmente é composto por 16 integrantes, dentre eles: Julio, Bigod, Ixlutx, Dk-dolks, Iel Furo, Sins, Hard, Muleca, Lipe, Pepino, Sagaz, Zureta, Questão, Sid e Prisk, formado por grafiteiros e artistas plásticos de Salvador que trabalham com arte, cultura, cenografia, live print, animação e outras vertentes no âmbito das artes.

Compreendendo as dimensões de uma coletividade, Isnardis (1997) aborda o autoconhecimento como elemento ímpar para o reconhecimento das diversas subjetividades.

Ao tratá-las a partir do conhecimento empírico de uma coletividade que tem na prática de pintar paredes um de seus componentes centrais. Percorrendo esse caminho estaríamos demonstrando que um grupo cultural pode expressar seus valores e muitas de suas características através da prática de pintar paredes; e que essa prática pode ser uma importante dimensão da vida coletiva e veículo de auto-reconhecimento do grupo. (ISNARDIS, 1997, p. 144)

Entendemos as relações sociais que se tecem nas comunidades, sendo tomadas, nesta pesquisa, a perspectiva proposta por Latour (2012) e a teoria de ator-rede, dos elementos que se encontram conectados ou mutuamente implicados num campo de ação. Assim, “No uso comum, que inclui inflexões relativas a inovações no campo das tecnologias de informação e co-

municação, o atributo definidor da rede é sua conectividade” (LATOIR, 1999, p. 15).

Buscamos, ao longo das visitas a campo, nortear alguns pontos que tratam da dinâmica local que nos parecem reger a rotina da comunidade. É interessante observar como essas dinâmicas e costumes foram sendo impressas nos grafites produzidos por este coletivo. Por isso, esta investigação busca analisar essas narrativas visuais.

Por meio da etnografia e etnoarqueologia dos grafites, considerando sua técnica e execução, optamos por estudar a cognição, as atuações artísticas que passam a desempenhar, para além no cenário artístico paisagístico, um papel político e econômico cada vez maior, ressignificando esses espaços urbanos. No caso das comunidades do Solar do Unhão e Gamboa de Baixo, essa ressignificação tem sido concretizada por uma comunicação de afirmação identitária que empodera e faz com que os indivíduos se percebam na conjuntura sócio-urbana na cidade de Salvador. Para Berth (2009), perante as relações de poder:

O termo empoderamento se refere a uma gama de atividades, da assertividade individual até a resistência, protesto e mobilização coletivas, que questionam as bases das relações de poder. No caso de indivíduos e grupos cujo acesso aos recursos e poder são determinados por classe, casta, etnicidade e gênero, o empoderamento começa quando eles não apenas reconhecem as forças sistêmicas que os oprimem, como também atuam no sentido de mudar as relações de poder existentes. Portanto, o empoderamento é um processo dirigido para a transformação da natureza e direção das forças sistêmicas que marginalizam as mulheres e outros setores excluídos em determinados contextos. (BERTH, 2009, p. 19)

O interesse pelos museus no Brasil vem crescendo, sendo possível perceber tal desenvolvimento a partir de iniciativas não governamentais e coletivas nos mais diversos campos da sociedade, com grande diversidade de temas e propostas disseminadas em diferentes regiões do Brasil. Segundo Soares (2006, p. 3-4), “O termo nova Museologia apareceu no mundo dos museus no início dos anos 1980. Depois foi utilizado para designar certo tipo de ideologia e de prática, com significações variáveis”. Nesse momento, surgem os chamados museus comunitários ou museus-cidadãos, que têm surgido em locais onde há alguns anos seria inconcebível pensar a existência de museus: nas favelas, periferias, subúrbios e bairros populares. Entendemos, neste trabalho, a ideia de museu comunitário proposta por Lersch e Ocampo (2004), distinguindo-a da ideia de “museu da história vivida”. Os autores nos dizem que:

Uma primeira consideração é que o museu nunca é uma expressão direta da vida, como um pedaço de vida arrancada da realidade e exposta em um recinto. O museu é sempre uma interpretação da vida, uma seleção específica e significativa da realidade. Quando não colocamos essa apreciação logo de saída, existe o perigo de ocultar a interpretação e o autor da interpretação. Podemos perguntar: o museu é a história vivida por quem? De acordo com quem? (LERSCH; OCAMPO, 2004, p. 1)

O processo de globalização permitiu a difusão de ideias numa praticidade que permite criações e recriações além do vivido. Novas formas de pensar o indivíduo com um senso crítico que nos permite “imaginar sociologicamente” além dos padrões e dos estereótipos de um lugar. Ainda sobre museu comunitário Lersch e Ocampo (2004), afirmam que:

Em um museu comunitário o objeto não é o valor predominante, mas sim a memória que se fortalece ao recriar e reinterpretar as histórias significativas. [...]. No museu comunitário as pessoas inventam uma forma de contar suas histórias e dessa maneira participam, definindo sua própria identidade em vez de consumir identidades impostas. [...] O museu comunitário se converte em uma ferramenta para manejar o patrimônio sob as formas do poder comum. Por um lado, serve para manter ou recuperar a posse de seu patrimônio cultural material e por outro, permite uma apropriação simbólica do que é seu, ao elaborar o que significa em sua própria linguagem. (LERSCH; OCAMPO, 2004, p. 1)

Nesse sentido, o museu proporciona às comunidades se conhecerem historicamente. Segundo o Conselho Internacional de Museus (ICOM, 2022), na perspectiva de sua funcionalidade:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento. (ICOM, 2022)

Esse artigo tem como objetivo principal compreender a atuação do MUSAS, no contexto coletivo das comunidades, assim como analisar os processos de produção cognitiva, artística, cidadania e preservação da memória social urbana, presente no nosso recorte espacial. Entendemos o grafite como um movimento cultural simbólico de comunicação e mobilização social que proporciona novos olhares a respeito de processos criativos que valorizam o saber e a experiência individual, tornando-se conjuntamente coletiva. Ingold corrobora: “No grafite, o *spray*,

serve como um transdutor, convertendo a conscientização cinestésica do grafiteiro no fluxo e na inflexão do traçado.” (INGOLD, 2022, p. 173).

O MUSAS cumpre uma função referencial como espaço de reflexão para repensar o futuro e instrumentalizar as lutas políticas do presente. Sendo marcado pela ausência do poder público, extremamente fragmentado, o museu é um espaço de encontro, com elos capazes de contribuir para pensar as diversidades e as referências de subjetividades, partilharem o diferente e o comum, especialmente as memórias, tão negligenciada pelos que têm imposto uma visão histórica a partir do olhar dos que sempre estiveram no poder, num país que nunca tratou bem sua memória e negou ao longo do processo histórico o direito às classes populares de terem do que se lembrar.

POTENCIALIDADES SOCIAIS E DIREITO À CIDADE

É competência do município, conforme a Constituição Federal, art. 31, inciso VIII, “promover, no que couber, adequado ordenamento territorial, mediante planejamento e controle do uso, do parcelamento e da ocupação do solo urbano”.

No caso da cidade de Salvador, existe um déficit habitacional desde o processo de urbanização acelerada e desordenada que orienta o país, a datar da primeira metade do século XX, e que rege a vida das comunidades pesqueiras do Solar do Unhão e da Gamboa. O déficit habitacional é compreendido como uma discrepância entre crescimento populacional e oferta de novas moradias.

Segundo essa perspectiva, esse seria o principal motivo que teria levado ao surgimento de habitações precárias. Para Milton Santos, a “urbanização facilita o processo capitalista que agrava as desigualdades” (SANTOS, 2008, p. 194).

A respeito dos grupos sociais que atuam em comunidades, como é o caso do Coletivo *Nova100Ordem*, é possível observar que, de certa forma, eles interpenetram o tecido social, o que pode gerar “uma nova qualidade de vida, diferente da aridez da ‘modernidade’ impulsionada pela homogeneização cultural” (FARIA, 2003, p.42).

A atuação desses grupos pode ser identificada como uma espécie de exercício da cidadania por meio de atividades culturais que ampliam horizontes e elucidam questões referentes ao direito à cidade, o que se torna ainda mais interessante se considerarmos a realidade, os estigmas e as práticas cotidianas que acontecem nas comunidades do Solar do Unhão e da Gamboa de Baixo. Estas localidades, ainda que próximas aos bairros centrais da cidade de Salvador, diferem em diversos aspectos das zonas privilegiadas, seja em sua infraestrutura, como, por exemplo, na iluminação pública, no acesso ao saneamento básico, assim como nos acessos aos serviços de saúde e de educação ou, até mesmo, em constituição populacional. Tratando-se da diversidade cultural e do acesso à bens e serviços, Magalhães (2002), elucida:

Nada temos a opor contra o caráter popular desse lugar, principalmente se considerarmos que a cidade pouco oferece para os mais pobres. Entretanto o centro do bairro será muito mais interessante e representativo na medida que a sua apropriação não seja exclusiva de determinadas classes sociais, mas que possa espelhar a diversidade social que a cidade possui. (MAGALHÃES, 2002, p. 21)

De caráter mais específico, foi possível perceber o potencial turístico das comunidades, percebendo as dinâmicas locais, suas topografias, historiografias, memórias, aspectos estruturais, físicos e culturais, nos dando suporte para compreender as atividades artísticas que dinamizam as atividades propostas pelo MUSAS. Segundo Medeiros (2006), numa de suas reflexões sobre museus em favelas:

Mundo afora, museus a céu aberto, ecomuseus ou museus vivos são formas híbridas que mesclam características dos museus convencionais com espaços abertos, em que narrativas próprias aos museus interagem com a paisagem para construir representações do patrimônio geográfico e histórico de localidades específicas. Neste sentido, problematizam dicotomias que tradicionalmente deram norte às políticas de distinção (passado x presente; processo x produto; popular x erudito, público x privado) e ampliam o repertório de atribuição de valor no campo cultural. (MEDEIROS, 2006, p. 54)

A proposta do MUSAS está em constante construção e reelaboração. Pode-se conjecturar que as comunidades se pressentem contempladas com tais iniciativas. Nessa perspectiva, Medeiros (2007), argumenta que:

a favela comercializada como atração turística [...] ao mesmo tempo em que permite engajamento altruísta e politicamente correto, motiva sentimentos de aventura e deslumbramento. É a experiência do autêntico e do exótico, do risco e do trágico em um único lugar. (MEDEIROS, 2007, p. 63)

O coletivo que gerencia as atividades do MUSAS trabalha na perspectiva de divulgar seus trabalhos e conseqüentemente as comunidades, numa tentativa de popularizar o lugar e as artes de produção local. Meneses (2006), corrobora quanto ao direito à moradia, o universo do cotidiano e as relações sociais:

Compreende-se (embora não se justifique) a desvalorização do trabalho, associada a um alto padrão de desperdício, numa sociedade que ainda tem muito que fazer para superar sua herança escravocrata. O desprezo pela função de habitar tem a ver com a exclusão da cultura no horizonte do cotidiano e se agrava em relação ao trabalho: toda publicidade imobiliária de alto padrão, hoje em dia, insiste em exilar do espaço de habitação, com rigorosa assepsia, qualquer ameaça de presença visível do trabalho. Quanto ao cotidiano, observe-se, ainda, o desconforto inconsciente que ele provoca, já que, muito mais do que uma inofensiva repetição de si mesmo no dia-a-dia, ele é por excelência a instância em que concretamente se instituem as relações sociais, em que as práticas sociais dão corpo e efeito aos interesses em jogo. (MENESES, 2006, p. 38)

A Museologia Social ampara o desenvolvimento da noção/compreensão de participação social, possibilitando à Museologia novos objetos de estudo e/ou preservação. Moutinho (1993), em suas elucubrações sobre o conceito de Museologia Social, diz que

A abertura do museu ao meio e a sua relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida tem provocado a necessidade de elaborar e esclarecer relações, noções e conceitos que podem dar conta deste processo. [...] a idéia de participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas, a museologia como fator de desenvolvimento, as questões de interdisciplinaridade, a utilização das "novas tecnologias" de informação e a museografia como meio autônomo de comunicação, são exemplos das questões decorrentes das práticas museológicas contemporâneas e fazem parte de uma crescente bibliografia especializada. (MOUTINHO, 1993, p.8)

Utilizando as casas das comunidades como grandes telas, o MUSAS vem funcionando como ponto de intersecção entre moradores, visitantes e artistas de diversos lugares, concretizando economias criativas, intercâmbios culturais e pluralidades artísticas.

O PAPEL SOCIAL DO MUSAS E A REPRESENTATIVIDADE DOS GRAFITES

O primeiro contato dos grafiteiros com as comunidades do Solar do Unhão e Gamboa de Baixo surgiu a partir do convite de Tico Sant'ana - mestre de capoeira conhecido na comunidade - no ano de 2013, para pensar a implantação de um ponto de cultura que pudesse contribuir para a valorização dos aspectos culturais e educacionais das comunidades. Já no primeiro momento deste contato, os integrantes do coletivo perceberam a possibilidade de cooperar de alguma forma em prol da localidade. O coletivo possuía experiências com mutirões de grafite em diversas comunidades de Salvador e sentia necessidade de firmar-se em alguma comunidade/lugar para possuir uma sede e colaborar de alguma forma para/com as comunidades, que desde o início mostraram-se receptivas à proposta do coletivo. Ainda sobre os mutirões de grafite que serviram de experiência para a implantação do MUSAS, Julio, integrante do Coletivo *Nova100Ordem* comenta:

Os mutirões sempre foram realizados através da convocação de grafiteiros, artistas circenses e voluntários ligados à área de saúde como ginecologia, higiene pessoal, odontologia, entre outras. Os grafiteiros convocados se ocupam com a parte estética da comunidade e levam de casa seu próprio material, os artistas circenses são responsáveis pela magia, os voluntários ligados a saúde fazem oficinas, e todos interagem em um dia inteiro, brindado por uma super feijoada servida no almoço para quem quiser chegar. Massaranduba, Saramandaia, Cidade de Plástico (Periperi), Uruguai, Ribeira, ocupação sem teto no Bonfim, são algumas das comunidades em que já realizamos alguns mutirões. Ao atuar na comunidade do Solar do Unhão e Gamboa de Baixo, a intenção do coletivo é gerar ali um organismo vivo, que poderá se tornar futuramente uma célula independente, que permita que o coletivo expanda suas ações para outras comunidades. (INFORMAÇÃO VERBAL)

O coletivo possui experiências em realizações de oficinas que objetivam mediar o processo educativo e/ou socializador de crianças, adolescentes e jovens. Ribeiro (2007), nessa perspectiva de ação cultural, afirma:

Entre los múltiples desafíos de los museos en la actualidad, uno de los más significativos es ampliar la mediación que ejercen en las transformaciones socio-educacionales, tan urgentes y necesarias en la construcción de una sociedad realmente inclusiva, ejercitando valores como la equidad y el respeto a las diferencias. Muchos museos brasileiros están cumpliendo tal misión produciendo conocimiento y comunicándolo en diferentes lenguajes y medios de divulgación, explorando la ludicidad e interactividad tanto en la expografía como en el diálogo con el público. (RIBEIRO, 2007, p.1)

Compreendemos o grafite contemporâneo como um patrimônio cultural artístico pertencente às artes urbanas, que ao mesmo tempo se aproxima da Museologia através da promoção de ações culturais, garantindo a cidadania das comunidades do Solar do Unhão e Gamboa de Baixo. Na figura 02, vista parcial das residências do Solar do Unhão.

Na conjuntura do racismo ambiental, expressa-se a autoestima das pessoas que compõem esse espaço urbano incrustado debaixo de um viaduto, com todas as contradições naturais, históricas e sociais que compreendem o centro da cidade de Salvador, entendido por Milton Santos (1959), numa tentativa de conceituar a área central de Salvador, da seguinte forma:

O centro é um desses elementos e, ao nosso ver, certamente o mais representativo. A periferia da cidade não evolui de maneira igual, de modo que um mesmo organismo urbano pode ter subúrbios com as mais diversas funções e fisionomias, uns sem relação direta com outros. (SANTOS, 1959, p. 20)



FIGURA 02

Vista parcial das residências do Solar do Unhão, intervenção artística: grafite e Baía de Todos os Santos. Fonte: Olga Vidal.

Buscar a compreensão dos fundamentos da Museologia Social nos faz perpassar pela adequação das estruturas museológicas às necessidades da sociedade contemporânea, onde as mudanças, sobretudo, as de caráter social ganham um maior dinamismo nos debates. O grafite torna-se um elemento artístico, instrumento contestador dessa realidade social, agindo com intuito de ressignificar e empoderar pessoas ou lugares,

dentro de uma lógica de mudança de paradigmas, compreendida entre o moderno e o pós-moderno, adquirindo as atividades culturais urbanas independência e disseminação informacional com maior acessibilidade, sendo vista a democratização do movimento artístico, expostos nas paredes residenciais e nos barcos, acessíveis aos transeuntes.

Refletindo sobre os aspectos culturais que envolvem o MUSAS, percebemos que os grafites encontram-se entre duas percepções: a da sociedade instituída que o rotula no seu sentido amplo, como ato de vandalismo e/ou um atentado ao patrimônio e a dos que defendem o grafite como uma forma de arte alternativa, como contracultura, onde se manifesta um desejo de criatividade, estimulado, por vezes, pela crítica à realidade social ou, simplesmente, pelo desejo de colorir e embelezar os espaços urbanos. Para Gell (1998, p. 13), todo trabalho de arte é um objeto que pode ser relacionado a um agente social de uma maneira distintiva do tipo arte.

Desde a década de 1960, o grafite aparece ligado à contestação política e ideológica e a movimentos de afirmação identitária. Primeiramente na Europa, surge como forma de manifestação política do movimento estudantil francês, cujas ideias paulatinamente se espalharam para a Inglaterra em protestos urbanos, na América Latina surge em manifestações civis, sofrendo influências, nas décadas de 1970 e 1980, dos movimentos hippie e punk.

Nos Estados Unidos, o grafite é usado como uma forma de afirmação das comunidades negra e latina, confinadas em seus respectivos guetos - em Nova York, nos bairros do Bronx e do Brooklyn. A priori, nos guetos estadunidenses o grafite era utilizado para demarcar territórios. Tartaglia (2009, p. 61), contribui com o tema dizendo que:

Num primeiro momento os *graffitis* foram estratégias territoriais que demarcavam a disputa por territórios entre gangues, especialmente de imigrantes, para depois se tornar uma estética de conciliação para esses grupos. Na década de 1990, torna-se um dos elementos que compõem a cultura Hip-Hop, juntamente com o *Break*, o DJ (*Disc Jokey*), e o MC (*Master of Ceremony*).

Destarte, o que nos interessa nesse momento é perceber quais são as possibilidades que o grafite oferece para uma reelaboração do contexto social de comunidades “invisíveis” socialmente.

ETNOARQUEOLOGIA DOS GRAFITES DO MUSAS

Partindo de uma percepção etnoarqueológica sobre os signos e símbolos expostos nos grafites presentes nas comunidades do Solar do Unhão e Gamboa de Baixo, analisei a representatividade em determinadas obras expostas. Nesse contexto, os grafiteiros, agentes e protagonistas do fazer artístico criativo, propagam e disseminam arte e reflexão social através da semiótica dos seus signos e da relação com os sentidos. Meneses (2006) elucida sobre as representações simbólicas do ambiente urbano:

O bem cultural tem matrizes no universo dos sentidos, da percepção e da cognição, dos valores, da memória e das identidades, das ideologias, expectativas, mentalidades. Todavia, as representações, para deixarem de ser mero fato mental ou psíquico e integrarem a vida social, precisam passar pelo mundo sensorial, do universo físico: o patrimônio ambiental urbano tem matrizes na dimensão física da cidade, pois é por meio de elementos empíricos do ambiente urbano que os significados são instituídos, criados, circulam, produzem efeitos, reciclam-se e se descartam. (MENESES, 2006, p. 37)

Dentre as simbologias presentes nas intervenções artísticas, destacam-se a utilização de elementos das subjetividades de mulheres negras e dos povos originários (conforme figuras 03 e 04, respectivamente); signos religiosos de matrizes africanas; corporalidades; a comunidade pesqueira; existências, manifestações e vivências da população que constitui a localidade; insumos da fauna e flora marítima, evidenciando a educação ambiental e sustentável, buscando conscientizar os indivíduos para a preservação da natureza, dos mares e oceanos, principalmente da Baía de Todos os Santos.

É notório que moradores e visitantes apreciam e usufruem das representações que narram a história daquele contexto histórico. Os grafites, ainda que efêmeros, são expostos às mais diversas intempéries, sobre a incidência solar, salitre e umidade constantes, relatam vivências culturais locais. Nas escolhas das representações e subjetividades, a detenção da técnica e do saber fazer artístico imaginativo dos grafiteiros direciona as simbologias e os signos presentes nos murais. Segundo Silva (2011), perante os signos e significados:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e aquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. (...) Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais

FIGURA 03
(PRÓXIMA PÁGINA, ACIMA)
Representação das subjetividades de mulheres pretas.
Fonte: Olga Vidal.

FIGURA 04
(PRÓXIMA PÁGINA, ABAIXO)
Representação dos povos originários.
Fonte: Olga Vidal.



os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar". (SILVA, 2011, p. 18)

Relacionar-se com o ausente através de símbolos, da linguagem visual, perfazendo a imagética cultural, nessas formulações das percepções das mentes, das faculdades, dos sentidos apreendido pelos signos que compõem essas dialéticas culturais de referencialidades. Para Saussure (1969), o signo era um ponto de mediação entre o conceito e o percepto, enquanto o sentido é eliciado como uma imagem ou percepção entre pontos de referências culturais. Um signo pode ser definido de forma precisa e a ele podem ser atribuídas funções por meio de uma ciência exata da semiótica (WAGNER, 2017, p. 168), analisando suas redes de relações.

A semiótica comunicacional é uma extrema necessidade humana, uma vez que se expressar dentro da coletividade possibilitou a descoberta de novas tecnologias e conhecimentos. Propagando e difundido saberes, a humanidade edificou seu mundo, criando seus símbolos, signos, valores e sentidos. A vocação aliada às técnicas e habilidades artísticas elenca o direito à arte e à liberdade de expressão, fomentados pelas políticas culturais. Para Gitahy (1999), "a arte será sempre um reflexo social de um povo, no nosso caso reflexo de um povo oprimido" (GITAHY, 1999, p. 23).

Sendo a arte/grafite um elemento fundamental para sensibilizar pessoas, a cognição e o uso da técnica pelo artista são elementos primordiais para transformar esses contextos sociais por meio do fazer artístico. Kandisnky (1996) corrobora:

Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa. É evidente, portanto, que a harmonia das cores deve unicamente basear-se no princípio

do contato eficaz. A alma humana, tocada em seu ponto mais sensível, responde. (KANDISNSKY, 1996, p. 69)

Importa invocar a responsabilidade ao poder público para efetivar políticas públicas que fomentem as infraestruturas em diversos aspectos, tais como saúde, saneamento básico, limpeza pública, educação, arte, acessibilidade e segurança pública; recursos mínimos para que os cidadãos compreendam/conscientizem-se de que a cidade é um bem cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, André Almeida de. **A relação entre Estado e territórios estigmatizados no Rio de Janeiro**, Geografares [on-line], 29 | 2019, post online no dia 17 outubro 2019. Acesso em 30 setembro 2022. URL: <http://journals.openedition.org/geografares/610>.
- BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro) p. 13-19.
- BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BRASIL. Lei 10.257 – **Estatuto da Cidade**, 2001.
- _____. Lei nº 9069 – **Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano do Município de Salvador**, 2016.
- CAMINHA, Ana Cristina da Silva. “**Daqui não saio, daqui ninguém me tira**”: Poder e Política das mulheres negras da Gamboa de Baixo, Salvador. Revista Gênero, Niterói, 2008.
- DECRETO nº 33.680 – **Plano de Regularização Fundiária da ZEIS de Gamboa de Baixo/Unhão, Salvador**, 2021.
- FARIA, Hamilton. Políticas Públicas de Cultura e Desenvolvimento Humano nas Cidades. In: BRANT, Leonardo (org.). **Políticas Culturais**. vol. 1. São Paulo: Manole, 2003, pp. 35-54.
- GELL, Alfred. **Art and agency**. Oxford: Clarendon. p. 13, 1998.
- GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- INGOLD, Tim. **Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura**. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. Petrópolis: Vozes, 2022. p. 173.
- International Council of Museums Brazil. **Nova Definição de Museu**. 2022.
- ISNARDIS, Andrei. **Pintura rupestres urbanas: uma etnoarqueologia das pichações em Belo Horizonte**. Revista de Arqueologia, 10: 143-161, 1997.
- KANDISNSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. Tradução Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LATOUR, B. **Pandora’s hope**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.
- _____. **Reagregando o social**. Uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: EDUFBA, 2012.
- LERSCH, Teresa Morales; OCAMPO, Cuauhtémoc Camarena. **O conceito de museu comunitário: história vivida ou memória para transformar a história?** – Kansas City, Missouri, 6-10 outubro, 2004.
- MAGALHÃES Jr., José. **A cidade como lugar da cultura**. Revista d’Art (São Paulo), n. 9/10: p.11-36, nov. 2002.
- MEDEIROS, Bianca Freire. **A favela que se vê e que se vende**: reflexões e polêmicas em torno de um destino turístico. Revista brasileira de ciências Sociais – Vol. 22 nº. 65, 2007, p. 61-72.
- _____. **Favela como patrimônio da cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus**. Escudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 38, julho- dezembro de 2006, p. 49-66.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **A cidade como bem cultural: Áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano**. [Debate]. Patrimônio: atualizando o debate. São Paulo: IPHAN, 2006.
- MOUTINHO, Mário. **Sobre o conceito de Museologia Social**. Cadernos de museologia, nº 1, 1993, p. 7 a 9.
- RIBEIRO, Maria das Graças. **Inclusão Social em Museus**. San José, Costa Rica, 9 al 11 de mayo, 2007. X Reunión de la Red de Popularización de la Ciencia y la Tecnología em America Latina y

el Caribe (RED POP – UNESCO) y IV Taller “Ciência, Comunicação y Sociedad”.

SANTOS, Milton. **Contribuição ao estudo dos centros de cidades: o exemplo da cidade de Salvador.** São Paulo, Brasil. Boletim Paulista de Geografia. n. 32, 1959, p. 17 a 30.

_____. **O Espaço Dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos.** Tradução Myrna Rego Viana. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 194.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** / Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 18.

SOARES, Bruno César Brulon. **Entendendo o Ecomuseu: uma nova forma de pensar a Museologia.** Revista Eletrônica Jovem Museologia – Estudos sobre Museus, museologia e Patrimônio. Ano 01, n. 02, 2006, p.24.

SOUZA, ngela Gordilho. **Limites do habitar; segregação e exclusão na configuração urbana contemporânea de Salvador e perspectivas no final do século XX.** Salvador: EDUFBA, 2000, p. 67.

TARTAGLIA, Leandro Riente da Silva. **Geograf(it)ando: a territorialidade dos grafiteiros na cidade do Rio de Janeiro.** Dissertação de mestrado (PPGEO-UFF). Niterói, UFF, 2009, p. 61.

WAGNER, Roy. **Símbolos que representam a si mesmo.** Tradução Priscila Santos da Costa. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.

A ação proposta visa desenvolver um projeto piloto de atividade extracurricular com visitas guiadas dos adolescentes da Comunidade Quilombola Laranjeira e da Comunidade Baixa da Areia durante a Semana Mundial do Meio Ambiente do ano de 2023 para a RPPN Espinita, localizada na cidade de Igrapiúna, Bahia. A metodologia perpassa por um viés interdisciplinar ao realizar Trilhas Interpretativas, mediadas pela Arte Educação Ambiental com a atividade das Maquetes Ver-Julgar-Agir, contextualizando nessa prática didático-pedagógica elementos básicos para estabelecer a correlação da interferência humana com a atual conjuntura socioambiental. Serão atendidas 20 pessoas em cada visita, totalizando 04 encontros, contando com 1 professor coordenador e 2 monitores para a realização das atividades.

Palavras-chave

arte educação ambiental; trilha interpretativa; RPPN.

MAQUETE VER-JULGAR-AGIR: A ARTE EDUCAÇÃO AMBIENTAL COMO MEDIADORA DO PROJETO TRILHAS INTERPRETATIVAS NA RPPN ESPINITA

Robert Alexandre Rodrigues

CEGEL/UESB

INTRODUÇÃO

Segundo a *Conservação Internacional* (2005) o Bioma Mata Atlântica é uma das maiores florestas tropicais do planeta terra, com notável diversidade de espécies e com alto grau de endemismo. Não obstante, ao se debruçar sobre as ações de conservação e preservação precisa-se entender como a ação antrópica continua a avançar sobre o território da Mata Atlântica e a erodir sua biodiversidade. Pode-se incluir nesse rol de problemas uma situação que tem ocorrido nas grandes cidades brasileiras, o avanço da conurbação, decorrente do acelerado processo de urbanização que tem consumido a cobertura vegetal das áreas limítrofes entre duas ou mais cidades.

A degradação não é exclusividade da Mata Atlântica. Todos os biomas brasileiros tem sofrido com esse problema, a exemplo do Cerrado e da Amazônia, principais alvos da expansão agropecuária e do garimpo, na maioria das vezes de forma ilegal.

Nas últimas décadas temos presenciado, por exemplo, diversos noticiários jornalísticos abordando o descaso e a degradação que assola a Amazônia. Essa falta de ação das instituições nacionais, responsáveis por cuidar dos nossos patrimônios naturais, tem demonstrado desvios de suas funções como fiscalizadores da floresta, tendendo a caminhar na contramão do aspecto legal.

Ao invés disso, os órgãos competentes estão abrindo verdadeiras “porteiras” na lei para que grileiros, garimpeiros, madeireiros e o agronegócio possam devastar a natureza de forma desenfreada. A ganância pelo acúmulo de riquezas, em detrimento da sustentabilidade ambiental, nos remonta ao período colonial e que se estende até os dias atuais em um processo que podemos chamar de colonialidade.

Apoiando-se em Figueiredo (2010) pode-se dizer que a colonialidade preconiza a imposição de uma lógica dominante que permanece mesmo com o fim do colonialismo, mas que se perpetua até hoje no imaginário social, ditando os padrões, valores e normas que influencia os aspectos culturais, as simbologias, o pensamento e a afetividade.

A situação da Mata Atlântica, por sua vez, é agravada por compartilhar o espaço com a maior parte das cidades e da população brasileira. Cidades e comunidades rurais convivem lado a lado com os últimos remanescentes deste Bioma único. É preciso entender essa relação, buscar meios para mitigar a influência humana na degradação da floresta e inverter essa lógica, de maneira que a população local possa reconhecer os serviços ecossistêmicos do Bioma e valorizar esse patrimônio natural, no qual estão inseridos.

Mediante o exposto, faz-se necessário portanto, realizar uma análise para esse importante Bioma, procurando entender como o acelerado processo de degradação do meio ambiente local ou regional tem contribuído com importantes mudanças climáticas que estão cada vez mais atingindo todo o mundo, ocasionando uma reação global com catástrofes ambientais sem precedentes.

Os envolvidos nesse processo desarmônico contra a natureza não têm se dado conta dos riscos que essas ações negacionistas têm gerado a todos os seres vivos na terra, ocasionando problemas de saúde, de fome, extinção de espécies, entre outros.

O projeto acontecerá no município de Igrapiúna, localizado na região Baixo Sul da Bahia, a qual que segundo o IBGE (2020) possui 13.091 habitantes, 32,04% localizados em *área urbana* e 67,96% em *área rural* (grifo nosso), com uma área é de 591,31 km².

Essa região integra o *Corredor Central da Mata Atlântica* em sua Ecorregião Baixo Sul, zona *Serra das Onças/Machado* (MaZc438), classificada como área de prioridade extremamente alta para conservação da biodiversidade brasileira pelo *Ministério do Meio Ambiente* (LIMA, 2008). Insere-se ainda entre as Áreas Importantes para a Conservação das Aves no Brasil (IBA Baixo Sul), segundo a *BirdLife Internacional* (BENCKE et al. 2006), e também nas áreas focais para os Planos de Ação Nacional de “Conservação das Aves da Mata Atlântica” e “Mamíferos da Mata Atlântica Central”, instituídos pelo *Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade - ICMBio* (ICMBio, 2014; ICMBio, 2017).

A sede das ações se estabelecerá na RPPN¹ Espinita que tem uma estrutura formada por uma rede de 11 trilhas com 8.900m e 13 estradas internas com 3.900m de extensão, em meio a áreas de mata primária, secundária, agroflorestas, passando por nascentes, riachos, brejos e lagoas. A sede funciona como base de apoio com energia elétrica, água potável, geladeira e banheiro. Possui também uma barcaça para secagem de produtos agrícolas, viveiro de mudas, pomar, jardim, meliponário e sistema de captação de água através de um carneiro hidráulico. A Reserva funciona também como principal provedor de recursos hídricos às comunidades do entorno. São 17 nascentes, 14 riachos e inúmeras lagoas e brejos.

Diante desse contexto, intenciona-se realizar Trilhas Interpretativas com ações intermediadas pela Arte Educação Ambiental, envolvendo adolescentes que residem próximo a RPPN Espinita, na Comunidade Quilombola Laranjeira e Comunidade Baixa da Areia.

Como forma de verificar a noção de conhecimento dos participantes quanto às questões ambientais, será aplicada uma pesquisa de opinião mensurada pela Escala Linkert² em duas etapas - antes das atividades como pré-teste e depois das atividades como pós-teste. Segundo Oliveira (2001) a escala Linkert

1. Reserva Particular do Patrimônio Natural (RPPN) é uma categoria de unidade de conservação criada pela vontade do proprietário rural, ou seja, sem desapropriação de terra. No momento que decide criar uma RPPN, o proprietário assume compromisso com a conservação da natureza.

2. A escala Likert surgiu de um relatório publicado em 1932, criada pelo educador e psicólogo americano - Rensis Likert. Sendo uma escala de resposta, os entrevistados respondem perguntas baseadas através de níveis de discordância ou concordância.

permite que os participantes possam declarar qual o grau de concordância ou discordância do assunto em questão. Dessa forma, nesse projeto pode-se analisar o nível de compreensão de cada participante quanto às questões ambientais. Essa proposta ludoeducativa será orientada com o propósito de promover uma análise de problemas socioambientais de forma subjetiva na maquete, mas que possa fazer conjecturas com o mundo real desses participantes. Vale salientar que o entrelaçamento dessas atividades interdisciplinares tem a intenção de promover o processo de aquisição de elementos básicos para o entendimento das questões socioambientais locais, em um exercício que possibilite levar os participantes a estabelecer uma correlação histórica da interferência humana com a conjuntura ambiental que vivemos atualmente.

JUSTIFICATIVA

Baseando-se no que já foi exposto na introdução, Pardo Diaz (2002) vem nos advertir sobre os perigos que as ações antrópicas podem trazer a toda biosfera. Sendo assim, faz-se necessário uma intervenção que consiga conscientizar e sensibilizar os indivíduos sobre os aspectos da colonialidade do poder que, segundo Mignolo (2010), é um arranjo multifacetado e emaranhado nos seus diversos níveis que chega a permear também o controle da natureza e dos recursos naturais. Não obstante, Fearnside (2003) reconhece que a humanidade tem ocasionado ações que têm impactado negativamente no planeta. No entanto, o mesmo autor preconiza que cabe também aos seres humanos a responsabilidade de mitigar as agruras causadas ao meio ambiente.

Isso posto, percebe-se então a urgência de uma educação ambiental que promova ações que possam quebrar as amarras do

pensamento colonial dominante, eurocentrado e exploratório, que se perpetua até os dias atuais.

Destarte, somente uma Educação Ambiental crítica pode levar o ser humano a refletir sobre ações que respeitam a natureza. Procurando assim, sensibilizar os indivíduos, levando-os a refletir quanto à adequação de práticas que possibilitem uma convivência harmônica do urbano com a natureza. Dessa forma, Alvarenga (2005) aponta para o caminho das trilhas ecológicas, pois o contato direto com as mesmas pode facilitar o processo de reflexão das ações dos alunos em relação à ecologia. Sendo assim, Menghini (2005) salienta sobre a importância da atividade com as trilhas interpretativas para o desenvolvimento de uma visão mais crítica sobre a natureza, contribuindo com a mudança de valores e atitudes que impactam positivamente nos cuidados relacionados às questões ambientais.

Como atividade pedagógica esse projeto se apoia em Haydt (2006), a autora salienta que a ação educativa deve ter intencionalidade, cumprindo-se metas e propósitos. Nessa mesma perspectiva, Shön (2000) presume que o professor deve alcançar resultados consideráveis no processo de aprendizagem, buscando projetar e executar propostas de aulas com a finalidade de atingir objetivos positivos.

Essa ação será norteada pelos princípios da Educação Ambiental segundo Carvalho (2004), que aponta que em seus primórdios essa prática procurava alertar sobre a má distribuição dos recursos naturais e que com o passar do tempo foi se tornando um estímulo educacional, intermediando o diálogo entre a sociedade. Nos advertindo, Schlesener (2009), por sua vez, importa-se sobre a ruptura das relações que unem um ser humano ao outro

e conseqüentemente desse ser humano com o meio ambiente.

Nesse contexto, como forma de buscar essa reconexão pode-se recorrer a Barbosa (2018), a autora destaca que a Arte Educação seria um procedimento educacional que busca a plenitude, cooperando com outros campos dos saberes, incentivando as múltiplas competências nos educandos. Avançando, Goldberg (2004) ressalta que a Arte Educação Ambiental propicia aos participantes a promoção de uma visão global de ensino, por meio do fazer artístico.

Com vistas ao espaço educacional, Frago (2001) salienta que não há neutralidade nesse espaço. O autor destaca ainda a importância do educador nesse contexto, ao assumir uma postura de arquiteto que pode intervir no espaço escolar considerando outras possibilidades.

Com relação à Maquete Ver-Julgar-Agir, Costa (2021) se refere como um método facilitador para a análise e compreensão do ambiente e da interferência humana que nele ocorre. Considerando essa atividade como uma intervenção artística, busca-se amparo também em Desgranges (2006), que salienta sobre a importância do contato com uma obra de arte para o desenvolvimento da reflexão acerca da experiência vivenciada, que mesmo em sua subjetividade ela pode promover a criticidade no percurso de vida de cada participante.

Em suma, sob a função da arte, essa proposta se apoia em Koellreutter (1997), que estabelece a necessidade da arte se reinventar e acompanhar as demandas atreladas ao desenvolvimento e às exigências de uma sociedade que não é estática, portanto, essa arte deve ser dinâmica.

Sendo assim, a dinamicidade da proposta pedagógica aqui visa atender às premissas sociais contemporâneas, entrelaçando práticas interdisciplinares por intermédio da Arte Educação Ambiental, facilitadora do processo de integração dos procedimentos utilizados neste projeto. O intuito é propiciar uma experiência educativa que possa estimular o desenvolvimento do pensamento crítico sobre a relação humana com as questões ambientais atuais. Pretende-se, então, incentivar o estabelecimento de uma relação dialógica que possibilite que cada participante possa realizar análises para compreender a diversidade a partir do entendimento e da percepção do outro a respeito do que se entende sobre meio ambiente.

OBJETIVO GERAL

Implantar atividade extracurricular com visitas guiadas dos adolescentes da Comunidade Quilombola Laranjeira e da Comunidade Baixa da Areia durante a Semana Mundial do Meio Ambiente do ano de 2023 na RPPN Espinita, no município de Igrapiúna, Bahia.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar visitas guiadas nas trilhas da reserva;
- Envolver os alunos na criação de uma maquete;
- Incentivar a análise comparativa do meio urbano, meio rural e a natureza;
- Fomentar a discussão a partir dos aspectos visuais dispostos na maquete;
- Desenvolver a percepção sensorial acerca da ecologia.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Inicialmente, como projeto piloto pretende-se atender durante a Semana Mundial do Meio Ambiente de 2023 os adolescentes entre 12 e 18 anos da *Comunidade Quilombola Laranjeira* e da *Comunidade Baixa da Areia*, ambas vizinhas da *RPPN Espinita*. Pretende-se, em uma segunda fase do projeto, atender às escolas públicas da cidade de Igrapiúna e, em uma terceira fase, atender às escolas da Região do Baixo Sul Baiano.

Sendo assim, a proposta atenderá 20 pessoas por vez, durante 4 horas no período matutino e 4 horas no período vespertino, totalizando 04 encontros, contando com 1 professor coordenador e 2 monitores para a realização das atividades. O projeto trilhará pelo caminho da interdisciplinaridade com a atividade da Maquete Ver-Julgar-Agir, para estabelecer um diálogo entre a Trilha Interpretativa e a Arte Educação Ambiental.

O projeto será dividido em quatro ações: 1ª - Pesquisa de opinião pelo Método Soma (pré-teste), gerando dados que serão mensurados pela escala Likert³; 2ª - Visita Guiada (trilha interpretativa) na *RPPN Espinita*; 3ª Maquete Ver-Julgar-Agir; 4ª Método Soma (pós-teste), que também gerará dados para a escala Likert.

ATIVIDADES

Ação 1- Método Soma (pré-teste): uma semana antes da visita à RPPN Espinita os participantes receberão uma ficha com dez questões envolvendo a temática ambiental para serem respon-

3. Esse método leva o nome de Rensis Likert (1903-1981), psicólogo americano que, em 1932, inventou essa escala para medir de forma mais fiel as atitudes das pessoas.

didas e entregues. O intuito é verificar a noção de conhecimento dos participantes quanto aos conteúdos que serão abordados, conforme a figura à seguir:

PROJETO TRILHAS INTERPRETATIVAS NA RPPN ESPINTA: a maquete ver-julgar-agir como atividade de arte educação ambiental				
Nome: _____		Data: / /		
Pré-Teste				
1- Você gosta de morar em Igrapiúna?				
<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim	<input type="checkbox"/> Sim
2- Você se mudaria de sua comunidade?				
<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim	<input type="checkbox"/> Sim
3- Você vive em um local que respeita o meio ambiente?				
<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim	<input type="checkbox"/> Sim
4- Você sabe o que é uma RPPN – Reserva Particular do Patrimônio Natural?				
<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim	<input type="checkbox"/> Sim
5- Você já participou de alguma atividade de Educação Ambiental?				
<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim	<input type="checkbox"/> Sim
6- Você sabe o que é sustentabilidade?				
<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim	<input type="checkbox"/> Sim
7- Você sabe o que é biodiversidade?				
<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim	<input type="checkbox"/> Sim
8- Você sabe o que é Arte Educação Ambiental?				
<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim	<input type="checkbox"/> Sim
9- Você acha que a atividade turística pode trazer algum benefício para a sua comunidade?				
<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim	<input type="checkbox"/> Sim
10- Você acha que a atividade agroecológica pode trazer algum benefícios para sua comunidade?				
<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim	<input type="checkbox"/> Sim

FIGURA 01

Ficha de análise do pré-teste. Fonte: adaptado pelo autor do projeto.

Ação 2- Visita Guiada (trilha interpretativa): consiste na possibilidade de integrar o ser humano e a natureza, motivando a aquisição de conhecimento sobre o ambiente de forma vivencial. Duração prevista de 1h30m.

Ação 3- Maquete Ver-Julgar-Agir: após o retorno da trilha, os alunos serão divididos em 4 grupos, cada grupo ficará com uma placa de E.V.A. de 49,5cm X 40cm, nas cores vermelho, azul, amarelo e verde. As placas para a confecção das maquetes serão divididas com uma linha imaginária em duas partes, uma metade representando a preservação/conservação e outra metade representação a degradação. Cada grupo manuseará um conjunto de pequenas peças (pedras, animais, pessoas, veículos, etc) para montar suas representações. A seguir, cada grupo receberá uma ficha para realizar uma análise da interferência antrópica. Cada grupo terá sua maquete analisada pelos outros três grupos em um sistema de rodízio, ao final da análise de cada coluna. No primeiro giro será analisada a coluna Ver, no segundo giro a coluna Julgar e no terceiro giro a coluna Agir. Na quarta e última rodada cada grupo realizará uma análise e classificação de impactos da sua própria maquete, com duração total prevista de 1h30m para esse momento. Segue modelo de ficha na figura à seguir:

PROJETO MAQUETE "VER-JULGAR-AGIR			
trilhas interpretativas na Reserva Espírita mediadas pela arte educação ambiental			
Grupo:		Data: / /	
VER	JULGAR		AGIR
	ASPECTOS +	ASPECTOS -	
CLASSIFICAÇÃO DE IMPACTOS			
1. TIPO	<input type="checkbox"/> Benéfico	<input type="checkbox"/> Negativo	
2. MODO	<input type="checkbox"/> Direto	<input type="checkbox"/> Indireto	
3. MAGNITUDE	<input type="checkbox"/> Pequeno	<input type="checkbox"/> Médio	<input type="checkbox"/> Grande
4. DURAÇÃO	<input type="checkbox"/> Temporário	<input type="checkbox"/> Permanente	<input type="checkbox"/> Cíclico
5. ALCANCE	<input type="checkbox"/> Local	<input type="checkbox"/> Regional	<input type="checkbox"/> Nacional <input type="checkbox"/> Global
6. PRAZO	<input type="checkbox"/> Imediato	<input type="checkbox"/> Médio	<input type="checkbox"/> Longo
7. EFEITO	<input type="checkbox"/> Reversível	<input type="checkbox"/> Irreversível	

FIGURA 02
Ficha de análise.
Fonte: adaptado pelo autor do projeto.

Ação 4 - Método Soma (pós-teste): logo após a atividade da maquete, os participantes receberão uma ficha com dez questões envolvendo a temática ambiental que deverá ser respondida e entregue, como o pré-teste. O intuito é verificar a aprendizagem dos participantes quanto a experiência vivenciada no processo, conforme figura a seguir:

PROJETO TRILHAS INTERPRETATIVAS NA RPPN ESPINITA: a maquete ver-julgar-agir como atividade de arte educação ambiental				
Nome: _____			Data: / /	
Pós-Teste				
1- Você gosta de morar em Igrapiúna?	<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim <input type="checkbox"/> Sim
2- Você se mudaria de sua comunidade?	<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim <input type="checkbox"/> Sim
3- Você vive em um local que respeita o meio ambiente?	<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim <input type="checkbox"/> Sim
4- Você sabe o que é uma RPPN – Reserva Particular do Patrimônio Natural?	<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim <input type="checkbox"/> Sim
5- Você já participou de alguma atividade de Educação Ambiental?	<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim <input type="checkbox"/> Sim
6- Você sabe o que é sustentabilidade?	<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim <input type="checkbox"/> Sim
7- Você sabe o que é biodiversidade?	<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim <input type="checkbox"/> Sim
8- Você sabe o que é Arte Educação Ambiental?	<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim <input type="checkbox"/> Sim
9- Você acha que a atividade turística pode trazer algum benefício para a sua comunidade?	<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim <input type="checkbox"/> Sim
10- Você acha que a atividade agroecológica pode trazer algum benefícios para sua comunidade?	<input type="checkbox"/> Não	<input type="checkbox"/> Acho que não	<input type="checkbox"/> Talvez	<input type="checkbox"/> Acho que sim <input type="checkbox"/> Sim

FIGURA 03
Ficha de análise do pós-teste.
Fonte: adaptado pelo autor do projeto.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Este projeto perpassa por uma metodologia didático-pedagógica que busca privilegiar a interdisciplinaridade como fio condutor durante o processo. Dessa forma, ao propor um projeto que envolva uma visita guiada à uma RPPN, envolvendo Trilha Interpretativa e Arte Educação Ambiental, tem-se como proposta a possibilidade de instigar nos participantes o desenvolvimento de uma criticidade e ampliação de lentes para interpretação dos fenômenos que têm ocorrido na natureza. A proposta visa também contribuir para o rompimento da herança colonial de exploração da humanidade e dos recursos naturais, privilegiando assim os aspectos que conferem o respeito ao nosso planeta.

Dessa forma, é nesse entrelaçar de metodologias interdisciplinares e complementares que se nota a importância de um projeto que preconiza a sensibilização e percepção ambiental dos participantes por intermédio de um diálogo que busca facilitar o processo de reflexão, ao estimular o desenvolvimento de práticas cotidianas que privilegiam a ecologia. Pretende-se também, com os estímulos pela intervenção artística, facilitar o desenvolvimento de uma cultura que consiga estabelecer uma relação integrativa do indivíduo com a natureza.

Em suma, pode-se dizer que esse projeto não se esgota aqui. Assim como uma série de ações que temos desenvolvido por anos, envolvendo a arte e a educação ambiental, ele tende a se aprimorar constantemente com a inserção contínua de novas possibilidades nessa nossa contínua jornada. A semeadura está sendo feita, a colheita depende de cada um de nós, continuemos!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COMPOSITORES, 1977, São Bernardo do Campo. **Anais...** São Paulo: KOELLREUTTER, 1977. Disponível em: <<https://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/koell-ensino-po.html>> Acesso em: 15 de out. de 2022.

ALVARENGA, Lia da Costa. **Mudando os valores na escola: Praticando Educação Ambiental.** Revista Virtual Candombá, Bahia, n. 2, p. 85-95, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação: leitura no subsolo.** São Paulo: Cortez, 2018.

BENCKE, G. A.; MAURÍCIO, G. N.; DEVELEY, P. F.; GOERCK, J. M. (Orgs). **Áreas importantes para a conservação das aves no Brasil: parte 1 – estados do domínio da Mata Atlântica.** São Paulo: SAVE Brasil, 2006. 494p.

CARVALHO, Isabel C. de Moura. **Educação ambiental: a formação do sujeito ecológico.** São Paulo: Cortez Editora, 2004.

CONSERVAÇÃO INTERNACIONAL. Mata Atlântica: biodiversidade, ameaças e perspectivas. Tradução: Edma Reis Lamas. São Paulo: Fundação SOS Mata Atlântica — Belo Horizonte: *Conservação Internacional*, 2005.

COSTA, Joanne Regis da. **Qualidade ambiental e método Ver-Julgar-Agir.** Jornal Dia de Campo. Artigos Especiais, 2021. Disponível em: <<http://www.diadecampo.com.br/zpublisher/materias/Materia.asp?id=32006&secao=Artigos%20Especiais>> Acesso em: 15 de out. de 2022.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo.** São Paulo: Editora Hucitec. 2006.

FEARNSIDE, Philip Martin. **A floresta amazônica nas mudanças globais**. Manaus: Editora INPA, 2003.

FIGUEIREDO, J. B. A. **Colonialidade e descolonialidade: uma perspectiva eco-relacional**. Entrelugares: revista sociopoética e abordagens afins, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 5-20, mar./ago. 2010.

FRAGO, Antonio Viñao, ESCOLANO, Augustín. **Arquitetura como programa. Espaço-escola e currículo**. In: *Currículo, espaço e subjetividade: a arquitetura como programa*. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

GOLDBERG, Luciane Germano. **Arte-Educação-Ambiental: o despertar da consciência estética e a formação de um imaginário ambiental na perspectiva de uma ONG**. 183 f. Dissertação – (Educação Ambiental) Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental, *Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande do Sul*, 2004.

HAYDT, Regina Célia Cazaux. **Curso de didática geral**. São Paulo: Ática, 2006.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Cidades: Igrapiúna, panorama**. Bahia: IBGE, 2010. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/igrapiuna/panorama>> Acesso em: 21 out. 2022.

ICMBio, 2014. **Portaria nº 32 de 27 de março de 2014**. Aprova o plano de ação nacional para conservação dos pequenos felinos.

ICMBio, 2017. **Portaria nº 34 de 24 de janeiro de 2017**. Aprova o plano de ação nacional para a conservação das aves da Mata Atlântica.

LIMA, R. X. de. (Org.) **Série Corredores Ecológicos: experiência em implementação de corredores ecológicos**. Brasília: MMA, 2008. 80p.

MENGHINI, Fernanda Barbosa. **As trilhas interpretativas como recurso pedagógico: caminhos traçados para a Educação Ambiental**. Itajaí: Editora PMAE, 2005.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Argentina: Ediciones del signo, 2010.

OLIVEIRA, Tânia Modesto Veludo de. **Escalas de mensuração de atitude: Thurstone, Osgood, Stapel, Likert, Guttman, Alpert**. Revista Administração online, São Paulo, v.2, n.2, abr./jun. 2001. Disponível em: <http://www.fecap.br/adm_online/art22/tania.htm>. Acesso em: 20 out. 2022.

PARDO DÍAZ, Alberto. **Educação Ambiental Como Projeto**. Tradução: Fátima Murad. 2ª. Edição. Porto Alegre: Artmed. 2002.

SCHÖN, Donald A. **Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

SCHLESENER, Ana Rita. **Mimesis e infância: observações acerca da educação a partir de Walter Benjamin**. Unisinos Journal of Philosophy, São Leopoldo, v. 10, n. 2, 148-156, Mai. /Ago. 2009.

Os processos de caminhadas realizadas em Salvador/BA, entre os anos de 2015 e 2016, são apresentados em uma narrativa que tece elementos de minha poética pessoal sobre ruínas com o processo cartográfico de criação de imagens sobre as *casas mudas* das ladeiras da Montanha e da Misericórdia. Estas cartografias foram a base para construção de algumas obras da exposição Inventário, como o vídeo Planta baixa. Este mostra as ruínas em uma visão superior e transversal, criando imagens que lembram, às avessas, os projetos de arquitetura. Deste arquivo, a série Planta baixa está em constante reconstrução, e algumas imagens inéditas de arquivo são apresentadas junto a reflexões sobre o processo.

Palavras-chave

ruínas; caminhar; cartografia em arte.

DO ALTO DA LADEIRA, O CAMINHAR COMO PRINCÍPIO

Beatriz Rodrigues

CECA/UDEL

Caminhar, isso equivale a uma impregnação. Caminhar interminavelmente, fazer passar pelos poros da pele a altura das montanhas quando nos defrontamos com elas bastante tempo, respirar por horas a fio a forma das colinas enquanto deslizamos longamente por elas. O corpo se junta à terra que ele pisa. E progressivamente, dessa maneira, ele não está mais na paisagem: ele é a paisagem. Não se trata necessariamente de dissolução, como se o caminhante se dissipasse e se tornasse uma simples inflexão, uma linha suplementar daquele lugar. Porque nele de repente essa relação se ilumina. É como um instante que explode. Fogo brusco: o tempo se inflama. Aí, a sensação de eternidade consiste subitamente nesta vibração das presenças. A eternidade, aqui, tal qual faisca.

Frédéric Gros, em Caminhar, uma filosofia

Foi na Bahia que pude vivenciar com mais propriedade o caminhar.

Viver em cada passo e em cada respiração o significado do vocábulo alemão *Wanderlust* – em que o deslocamento é tido como princípio. Do alemão *wandern*, cujo significado é caminhar, em relação a *lust*, desejo, *wanderlust* é uma expressão que denota uma profunda vontade de explorar, viajar, trilhar.

Como movimento de chegada, o caminhar. As dificuldades vividas durante o percurso eram recompensadas pelas vistas da natureza exuberante do Parque Nacional da Chapada Diamantina, a partir do Vale do Capão. De uma paisagem que também se transformava a cada passo. Novas perspectivas, novas paisagens.

A cadência do passo confirma um ritmo singular ao olhar, do corpo em sua constante auto-superação, que às vezes nem consegue olhar a paisagem, tamanha aceleração cardíaca, e preocupa-se apenas em sobreviver, estar consciente de cada passo, para não cair.

Trata-se, aqui, de desfixar-me do domínio do conceito e mergulhar na experiência.

Ao lembrar sobre esta experiência transformadora, concluo que a subida aos morros nas horas de caminhada rumo ao abismo do alto da Cachoeira da Fumaça foi a preparação de meu espírito para o encontro com as ladeiras de Salvador. Jamais imaginei

que viveria tamanho arrebatamento em um lugar. Sabia da força histórica da cidade, mas não tinha informação da grande concentração de ruínas presente em suas ladeiras.

Quando pensei em participar do evento *CorpoCidade*, coordenado pelas Faculdades de Arquitetura e Dança da Universidade Federal da Bahia, não imaginava que uma das propostas do agenciamento escolhido seria uma caminhada coletiva em diferentes regiões da cidade, com o objetivo de notar sua dinâmica cultural e suas transformações materiais, acompanhada de um grupo de trabalho de pessoas com diferentes áreas de formação e pesquisa, tendo como interesse comum o desejo de refletir sobre as cidades, o fenômeno urbano e suas imensas possibilidades de atravessamento.

FIGURA 01
Beatriz Rodrigues.
Acervo pessoal.



Como paisagem cultural vivenciada, a festa de Nossa Senhora da Conceição da Praia era nosso cenário - festividade católica em comemoração ao dia da padroeira da cidade. Era também meu aniversário, e na descida da Ladeira da Montanha, no final de nosso percurso, reencontramos a procissão e pude ouvir a música que minha mãe cantava ao me ninar, quando era criança. Conhecer Salvador caminhando por suas ladeiras. A formação de um percurso que desvela a cidade.



FIGURA 02

O trecho final da 'temida' Ladeira da Montanha, de onde se vê a conexão, de fluxo interrompido, com a Ladeira da Misericórdia, a mais antiga de Salvador. Beatriz Rodrigues, acervo pessoal.

Junto às pessoas que também vivenciaram na carne a ruína como paisagem constante, as trocas mais sutis e afetuosas que cabem no ritmo do passo e de uma conversa sobre a força do lugar, e as movimentações de um feriado, com a população começando a ocupar as ruas desde cedo.

Uma pequena pausa para admirar a vista do mar na Ladeira da Conceição da Praia deu o tom das contradições vividas no lugar. Uma ladeira cujos arcos são secularmente ocupados por oficinas de ferreiros, atualmente acolhendo também alguns pequenos

bares com decoração improvisada, que aos poucos são abertos para receber os visitantes da festa popular. Tal população sofre tentativas de despejo há décadas, sendo exemplo de resistência pela moradia, em função dos movimentos de gentrificação que a área tem sofrido, junto aos processos de especulação imobiliária com processos de revitalização.

Estas discussões sociais se encontram também presentes em diferentes elementos de arte urbana, como nos pixos, stencils, lambes e poesias espalhadas pela ladeira.

A obra de Jorge Amado (2012) caracteriza algumas contradições de Salvador. Em *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios*, o narrador promete guiar as andanças pela cidade, descortinando sua face mais bela junto à mais caótica:

Os sobradões te esperam. Os azulejos provêm de Portugal e desbotam hoje ainda mais belos. Lá dentro a miséria murmura pelas escadas onde os ratos correm, pelos quartos imundos. As pedras com que os escravos calçaram as ruas, quando o sol as ilumina ao meio-dia, tem laivos de sangue. Nos casarões moravam os senhores de engenho. Agora são os cortiços mais abjetos do mundo.

[...]Ah! moça, essa cidade é múltipla e desigual. Sua beleza eterna, sólida como a de nenhuma outra cidade brasileira, nascendo do passado, rebentando em pitoresco no cais, nas macumbas, nas feiras, nos becos e nas ladeiras. (AMADO, 2012, p. 16)

Tomar contato com as relações entre alto e baixo, na lentidão do passo, e nas diferentes perspectivas que advêm deste exercício de olhar. Sinuosidade no caminho da ginga, curvas, estreitos. Encontrar a mesma ruína sob diferentes pontos de vista. São os arcos da Ladeira da Conceição da Praia que dão sustentação para a Ladeira da Montanha.



FIGURAS 03, 04, 05 E 06
(PÁGINA ANTERIOR)

Beatriz Rodrigues.
Acervo pessoal.

Sobre o pretexto de preservar a vida das pessoas que moram em locais condenados ou sob os riscos de desabamento, desocupações têm sido efetivadas na região, na última década. De fato, esta é uma questão preocupante, já que não são poucas as fachadas de antigos casarões arruinados que se encontram apoiadas em estruturas de ferro, dando-lhes suporte e sustentação, os chamados escoramentos.

Entretanto, as práticas públicas voltadas à manutenção dos casarões tombados junto ao IPHAN¹ como patrimônio cultural, em relação à dispendiosa e restrita prática de restauros, demonstram também que, neste contexto, as práticas de demolição refletem também um projeto de higienização social, em que grupos notadamente estigmatizados, como moradores de rua, prostitutas e dependentes químicos, que há anos frequentam e habitam o local, passem a ser expulsos da região, dando início a um processo de revitalização do casco histórico local.

Na primeira caminhada, o arrebatamento do encontro com camadas temporais que aludem à história mais remota do desenvolvimento urbano colonial, impressas nas construções da cidade mais antiga do país.

O desnível, imposto pela geomorfologia do terreno de Salvador, promoveu perspectivas urbanas relacionadas a diferentes usos. A área conhecida como Cidade Baixa ou Comércio, situada à parte

1. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão ligado ao Ministério da Cultura voltado para a promoção do patrimônio cultural brasileiro, fundado em meados de 1930.

baixa do desnível, desenvolveu-se pelas atividades portuárias e comerciais, enquanto a Cidade Alta era a área de habitação dos senhores de engenho.

A construção das ladeiras também está impressa em transformações urbanas operadas mediante destruições. A formação de vias que ligassem a região portuária à parte alta da cidade revelava-se também através dos transportes de cargas e de passageiros, através das construções dos primeiros planos inclinados e elevadores. Do alto da Praça Castro Alves, na Cidade Alta, avistamos o centro comercial da cidade, também a primeira ruína que se apresenta ao olhar como planta baixa.

Na mesma noite, conheci a *Ocupação Artística Coaty*², que durante seus meses de atuação propôs uma grande movimentação à Ladeira da Misericórdia, que estava há muitos anos fechada como via pública. O conjunto de casas coloniais assumidas como parte do projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi foram restauradas e interligadas internamente. A parte moderna de seu projeto é realizado por estruturas cilíndricas feitas de argamassa armada, construídas em relação orgânica com a vegetação local, e mostram em seu interior uma grande árvore mangueira, que ocupa o centro da construção, com seu tronco sendo liberado por uma grande fenda na arquitetura. A estrutura de concreto forma a base para um segundo piso, onde se pode vivenciar a

2. A *Ocupação Coaty* se deu a partir de prêmio junto à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Organizada pelo Projeto Ativa, que há alguns anos promove ações de ativamento de espaços ociosos através de ocupações em arte contemporânea. Formada por diversos grupos artísticos e ações, a *Ocupação Coaty* contou como um intenso processo de ativação da sociabilidade na Ladeira da Misericórdia. O projeto pode ser conhecido em: <http://www.projetoativa.com>



integração entre a natureza e a arquitetura, a partir dos troncos da árvore, que são acolhidos pela construção e possibilitam o ambiente propício para o relaxamento e a observação de uma privilegiada vista da cidade. Estava encantada com a visualidade das ruínas vistas do alto, mas ainda não havia compreendido que se tratava da vista superior da Ladeira da Montanha.

Somente nos dias seguintes, em que visitei novamente a ocupação – por ocasião de uma ação do *Coletivo Bem-Comum - Cultivos*, dada a partir de um jantar feito com PANC's³ que habitam o local – é que pude, enfim, dar-me conta que estava diante da ladeira que tanto havia me marcado, ao ter a experiência de caminhada coletiva.

Do alto do mirante da Ladeira da Misericórdia, pude observar a Ladeira da Montanha em diferentes horários, e as diferentes

3. São as espécies endêmicas, conhecidas como Plantas Alimentícias Não Convencionais.

FIGURA 07
(À ESQUERDA)

Vista da Ladeira da Montanha, observando ao alto a Ladeira da Misericórdia. Em primeiro plano, a estrutura de pedras que servia de via pública, unindo-a à Ladeira da Montanha, passagem que se encontra com acesso proibido.
Fonte: Google Street view e Google Maps.

FIGURA 08
(À DIREITA)

Vista aérea das Ladeiras da Montanha e da Misericórdia. Em primeiro plano, ao centro, o mirante da Ocupação Coaty, e logo à frente a vista de dois casarões arruinados. Em um deles, nota-se a intensa ocupação do lugar pela vegetação.
Fonte: Google Street view e Google Maps.

matizes de luz e cor sobre a região, reconhecendo o aspecto fantasmagórico que se dá pela grande reunião de casas em estado de arruinamento e abandono, e também pela pouca movimentação na rua, tanto de pedestres como de automóveis. Em alguns momentos o breu da ladeira era iluminado por intensos faróis dos ônibus com rota no local.



FIGURA 09

(PÁGINA ANTERIOR, À ESQUERDA)

Vistas de casarios da Ladeira da Montanha a partir do mirante da Ladeira da Misericórdia. Beatriz Rodrigues. Acervo pessoal.

FIGURA 10

(PÁGINA ANTERIOR, À DIREITA, ACIMA)

Vista do casario de uma rua inteira em ruínas. À esquerda, observa-se o Elevador Lacerda, importante ponto turístico da cidade. Beatriz Rodrigues. Acervo pessoal.

FIGURA 11

(PÁGINA ANTERIOR, À DIREITA, ABAIXO)

Vista noturna, do alto da Ladeira da Misericórdia. Beatriz Rodrigues. Acervo pessoal.

a ruína: modos de habitar a ruína. Em Salvador ficou evidente para mim que a ruína está plena de vida, que o abandono se dá em relação com esta vivência do lugar. Em ocupações do espaço que são também ocupações simbólicas da memória de um lugar. As ruínas não são apenas abandono, o abandono não significa vazio de significado, a ausência se dá em relação a muitas presenças, que se inserem na matéria, junto às histórias que perpassam o corpo, em cada passo. São modos de habitar poeticamente os lugares.

Este elemento da natureza que toma conta da materialidade está presente em em muitos momentos de minha produção artísti-

Nas imediações da subida da Ladeira da Montanha, o Elevador do Taboão à Rua Conde D'Eu. A tradição dos planos inclinados de Salvador e a utilização de elevadores para facilitar o transporte das cargas portuárias à Cidade Alta. Por longo tempo, o movimento nos planos inclinados se dava por tração humana, a partir de mão de obra escravizada. Quando pude visitá-lo, em 2015, a vegetação tomava conta do local.

Penso esta caminhada e estas cartografias realizadas inseridas dentro do que venho conduzindo até aqui em minha produção, para pensar um habitar sobre



FIGURA. 12

Vista do elevador do Taboão, um dos mais antigos da cidade, desativado desde a década de 1960 e recentemente reativado. Beatriz Rodrigues, acervo pessoal.

ca, intensificando-se nos últimos anos, a partir de produções como o livro de artista *Modos de habitar: diário de percurso* e o vídeo *Planta baixa*, ambos trabalhos que fazem parte da minha exposição individual *Inventário*⁴.

4. A exposição *Inventário* teve curadoria de Gustavo Reginato e foi apresentada em duas galerias de cidades de Santa Catarina, em 2019, via edital

Simmel(2005) alude às relações entre verticalização e gravidade, para falar sobre a natureza que passa a tomar conta da matéria. Em seu ensaio *A ruína*, a define como resistência:

a ruína da obra arquitetônica significa que naquelas partes destruídas e desaparecidas da obra de arte outras forças e formas – aquelas da natureza – cresceram e constituíram uma nova totalidade, uma unidade característica, a partir do que de arte ainda vive nela e do que de natureza já vive nela. (p. 136)

Interessa-me como as plantas passam a compor visualmente a ruína. É um elemento que faz parte de muitas de minhas produções, já que este embate entre natureza e cultura (material) está impresso nas ruínas. Em minha poética, penso sobre as relações entre a temporalidade da matéria e da natureza, sobre a disposição para a desconstrução contida em toda construção arquitetônica, em como a natureza se assume preponderante, ao se reapropriar destes lugares, percebendo esta relação de controle da natureza sobre a matéria como também um meio de habitá-la, conferir vida e transitoriedade à memória de suas paredes.

Em 2016, pude retornar a Salvador com equipamento para fazer captações de fotografia e vídeo. Aluguei um drone para ter também vídeos e fotos do alto das ruínas, em especial aquelas que conheci nas Ladeiras da Misericórdia e da Montanha.

público de ocupação de espaço expositivo: na Galeria Municipal de Artes de Concórdia e na Fundação Cultural Badesc, em Florianópolis. Foi selecionada pela curadoria setorial para fazer parte da programação da Bienal de Curitiba. Foi selecionada também em edital de ocupação para montagem na Galeria Espaço Incomum, da FURG, em Rio Grande/RS, minha cidade natal. A galeria virtual com as obras da exposição Inventário pode ser visitada em: <https://projetoinventario.com/galeria-da-exposicao-inventario>



FIGURAS 13 E 14
(PÁGINA ANTERIOR)

Beatriz Rodrigues,
acervo pessoal.

Junto à busca por imagens das plantas baixas, também me propus a refazer a trajetória da caminhada feita em 2015 com o grupo do evento. Foi muito interessante poder ir aprofundando as percepções sobre aquela paisagem urbana. Poder olhar para aquelas arquiteturas com mais tempo. Fotografá-las de perto, sem pressa. Com a liberação da PM local, pude visitar o mirante da Ladeira da Montanha no período de uma semana, e assim pude organizar as filmagens do drone, revisitar minhas memórias da Ocupação Coaty e observar as movimentações de pessoas naquele local. Muitas ruínas eram habitadas, nos anos que compreenderam minhas visitas à cidade, e pude observar o cotidiano de seus moradores.

Em geral, as casas remanescentes da Ladeira da Montanha se apresentam como o que chamo de *casas mudas*, construções que tiveram as suas portas e janelas fechadas por tijolo e cimento, numa tentativa de que não haja ocupações, garantindo um processo de especulação imobiliária sobre o que resta dos imóveis seculares, ou sobre o terreno. Do alto, observo que muitas casas não tem telhados, restando apenas a fachada e resquícios da parte interna. Alguns improvisam um teto com lonas laranjas. Nos pátios, vestígios de roupas no varal, baldes, plantas. São muitas casas mudas, uma ao lado da outra.

Em dois dias, tive a oportunidade de fazer algumas imagens por drone, a partir do mirante da Ladeira da Misericórdia. Com as imagens, buscava que o drone entrasse e saísse do interior das ruínas sem teto. Elas mantinham as paredes da divisão interna, sendo locais perfeitos para desenvolver essa série de imagens que eu queria fazer há um tempo, mas ainda não sabia onde aconteceria. Planta baixa é um conceito da arquitetura que tem relação com o projeto, para orientar a sua construção. Neste

caso, tratamos de plantas baixas às avessas, se desnudando em imagem através dos seus processos de desconstrução.

A perspectiva superior evidencia as estruturas remanescentes da casa através do corte transversal. A própria morfologia urbana da região permite diferentes pontos de vista sobre a mesma ruína, facilitando o olhar do alto. Fica destacada também a imponência da natureza que se (re)apodera desses espaços, tornando-se parte deles, habitando-os.

Em 2018, fiz a primeira edição do vídeo *Planta baixa*⁵, que pude apresentar na Mostra Fresta, promovida pelo curso de Artes Visuais da FURG, em Rio Grande/RS. Aos poucos, no diálogo com o curador Gustavo Reginato, foram se criando as correlações dos trabalhos apresentados na exposição *Inventário*. *Planta baixa* era um destes trabalhos e pude apresentá-lo na ocasião das duas montagens realizadas na circulação da exposição *Inventário*.

Com o Projeto *Inventário*, realizamos a publicação do catálogo da exposição em parceria com a Caseira Editora, de Florianópolis/SC. O catálogo reúne fotos das duas montagens, o texto curatorial e dois textos meus, *Se esta carta chegar*, e *Ruínas: modos de habitar*. Foi lançado gratuitamente no formato e-book⁶ e também faz parte da Coletânea Projeto *Inventário*, que reúne em formato impresso todas as publicações que foram desenvolvidas pelo projeto, e foram distribuídas para acervos de bibliotecas no RS e acervos de projetos de pesquisa sobre livros de artistas, em algumas regiões do país.

5. Assino a concepção, direção e montagem de *Planta baixa*, que tem trilha sonora original da artista Kika Simone, com a música *Sinfonia das 7 horas* e a captação de imagem em drone realizada por Guilherme Guedes.

6. Disponível em: projetoinventario.com



Pude também apresentar algumas imagens da série fotográfica *Planta baixa*, em 2020, no Projeto Mulheres Luz⁷, que reúne trabalhos de diversas mulheres fotógrafas e artistas da fotografia.

Foram muitos os desdobramentos proporcionados pelas imagens captadas durante estes dois anos de caminhadas pela Bahia, e isto trouxe transformações na percepção sobre as ruínas e sobre deslocamentos para meu trabalho em arte. Sigo compondo relações entre as cartografias produzidas e formas de narrar estas antigas casas, moradas de sonhos, hoje arruinadas. Hoje retomo essas imagens e considero *Planta baixa* um *work in progress*, pois estou sempre revisitando este arquivo e a partir de novas visitas surgem novas possibilidades de trazer movimento à série.

7. Galeria virtual disponível em: <https://www.mulheresluz.com.br/rede/beatriz-rodriques>



FIGURA 15

(À ESQUERDA)

Frame do vídeo *Planta baixa*, de Beatriz Rodrigues (2019).

FIGURA 16

(À DIREITA)

B *Planta baixa* na exposição *Inventário*, de Beatriz Rodrigues, com curadoria de Gustavo Reginato. Galeria Municipal de Arte, Concórdia/SC. O vídeo foi lançado pelo Projeto *Inventário* em 2020 no Youtube e encontra-se disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=apnwp8ng_jo&t=3s

A presença das pessoas moradoras das casas não se traduz como central no processo de captura das imagens. Como na captura dos deslocamentos de passantes em cenas do vídeo *Planta baixa*, que demonstram uma rede de sociabilidade, de pessoas que convivem no local cotidianamente, possivelmente

como moradores. Viver em meio aos destroços em si já é estar hiper exposto em uma sociedade tão desigual.

A narrativa da experiência na cidade ao caminhar em suas ladeiras, e as cartografias que se resultam em imagens e palavras desta experiência, é outro meio de fazer o trabalho reverberar esta presença de habitantes do local. Em poder dialogar sobre o processo artístico e evidenciar que o próprio trabalho vai nos mostrando o caminho.

Meu arrebatamento em Salvador foi encontrar ruas inteiras com ruínas centenárias, escoradas com ferro, com perigo de desabamento, ruas em que há poucos passantes e um trânsito frenético de automóveis. Para uma pessoa que chega pela primeira vez neste local, com planos de realizar uma série de imagens chamada Planta baixa, avistar do alto da Ladeira da Misericórdia uma planta baixa ao lado da outra, foi como encontrar em uma cidade o lugar que estava sonhando. Salvador se apresentou então como a minha Isidora⁸, cidade dos sonhos, das cidades invisíveis de Ítalo Calvino.

São ruínas que há muitas décadas se encontram em processo de abandono. Em muitas delas só resta a fachada da arquitetura, e esta em relação às plantas que vão formando jardins espontâneos, árvores já em estágio avançado de crescimento, tudo isto em diálogo com moradores sazonais, no que Sennett chama de

8. Em *Cidades invisíveis*, Ítalo Calvino apresenta a cidade de Isidora na seção *As cidades e a memória*: "o homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade. Finalmente, chega a Isidora, cidade onde [...]", e assim descreve uma série de elementos, e complementa: "Ele pensava em todas essas coisas quando desejava uma cidade" (p. 12).

maneiras informais de habitar: "esses espaços perderam seu valor por algum motivo, foram abandonados e então reapropriados" (SENNETT, 2018, p. 113).

As décadas, o tempo condensado em memória impressos nessas paredes nos circundam de uma atmosfera de outras épocas, com a realidade das desigualdades do tempo presente. Os enfrentamentos entre as ocupações e o Capital, que por sua vez se expressa como propriedade abandonada, em processo de alta especulação imobiliária, um fenômeno cheio de perversidades e expulsões/higienização social. A ruína se apresenta como local em que as dicotomias se acirram: as casas desocupadas, abandonadas e sem uso social, em relação às pessoas sem acesso a direitos básicos, garantidos em Constituição, como a moradia.

A ruína imponente pode aparentemente se apresentar como um local vazio. Mas como quando adentramos os silêncios e os mistérios de uma floresta, que a nossa percepção possa absorver a pluralidade de espécies que habitam a ruína e também atentar para as memórias das vidas que passaram por estas arquiteturas, que de alguma forma também se fazem em imagem, neste tempo passado que está impresso na matéria do presente, bem como os rastros dos modos em que são habitadas atualmente.

Que as caminhadas possam novamente conduzir e levem ao encontro de diferentes fluxos e camadas temporais das construções arquitetônicas da cidade. Para que a partir destas camadas, e na conexão com as PANCs que brotam nas ruínas, possamos compreendê-las para além do abandono: como lugares plenos de vida e de memórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. GROSS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações, 2010.

RODRIGUES, Beatriz. **Modos de habitar: diário de percurso**. Florianópolis: Caseira Editora, 2019.

_____(org). **Inventário** - Catálogo de exposição. Florianópolis: Caseira Editora, 2022. Download gratuito disponível em projetoinventario.com

SENNETT, Richard. **Construir e habitar**. Ética para uma cidade aberta. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SIMMEL, Georg. A ruína. IN: ÖELZE, Berthold e SOUZA, Jessé (orgs.). **Simmel e a modernidade**. 2 ed. Brasília: UNB, 2005.

As nossas percepções temporais cotidianas são fruto de interações rítmicas com o ambiente e com outros seres (humanos ou não). As possibilidades de representação gráfica e visual das vivências rítmicas/temporais são distorções das experiências vividas, na medida em que tentam espacializar fenômenos de duração. Ao investigar dispositivos de representação espaço-temporal-energéticos de mapas, calendários e partituras, veremos como as diferentes escalas influenciam na experiência vivida e na representação abstraída dos fenômenos rítmicos. Apresento, ao longo do texto, exemplos pré-modernos e não ocidentais de representações gráficas e outras. Ao final, trago alguns exemplos de aplicação dessas reflexões em ações artísticas.

Palavras-chave

ritmos; notação gráfica; intervenção ambiental.

RITMOS HUMANOS E NOTAÇÕES: MAPAS, PARTITURAS, CALENDÁRIOS, MELODIAS E CAMINHADAS

Pedro Amorim Filho

CECULT/UFRB

INTRODUÇÃO: CONTEXTO E ORIGEM DA PESQUISA EM RITMOS

Este texto é parte de uma pesquisa em andamento, que envolve uma investigação de teorias do ritmo e uma pesquisa artística envolvendo o desenvolvimento de formas gráficas de descrever situações e intervenções ambientais a partir dos dispositivos gráficos utilizados em mapas, calendários e partituras musicais. Essa pesquisa vem sendo desenvolvida de forma irregular há alguns anos, com alguns resultados pontuais apresentados parcialmente em publicações e eventos (AMORIM, 2019; 2020). Agora, em 2023, a pesquisa entra numa fase de maior imersão, no pós-doutorado¹. Apesar de minha formação como músico

1. Pós-doutorado associado com duas instituições, sob supervisão das professoras Karla Brunet (PPGAV e IHAC-UFBA, grupo de pesquisa Ecoarte) e Alice Twemlow (Universidade de Amsterdam, grupo de pesquisa WARP: Walking as Research Practice). Cf. < <https://ihac.ufba.br/project/ecoarte/> > e < <https://asca.uva.nl/content/research-groups/warp/walking-as-research-practice.html> >

(graduação, mestrado e doutorado em composição musical), a pesquisa parte de um interesse na intervenção urbana e da imersão nos estudos do ritmo, sobretudo a partir do contato com a obra de Henri Lefebvre (2021 [1991]) sobre a ritmanálise.

Para situar o histórico do interesse em intervenção urbana, é importante mencionar que no início dos anos 2000 (época em que eu fazia graduação), surgiram alguns coletivos importantes de intervenção urbana no Brasil, como o Opavivará (RJ), o Poro (BH-MG) e o GIA (Salvador-BA). A proximidade e a convivência com os membros desse último grupo me proporcionou um aprendizado e uma intimidade com essa arte, de caráter ao mesmo tempo “situacionista” e com forte apelo à participação popular (CAMPBELL, 2004). A investigação de formas gráficas de descrever o tempo (os ritmos) surge no âmbito da composição musical, a partir da pesquisa em notações gráficas, mas se expande para um interesse por calendários, na pesquisa sobre ritmos e tempo, e também pelos mapas, a partir do planejamento de ações de intervenção urbana.

TEORIAS DO RITMO E REPRESENTAÇÕES EM MAPAS, PARTITURAS, CALENDÁRIOS

No caminho teórico, que começa com investigações no campo da composição musical e passa por uma arqueologia (com intenções etnográficas) da música ocidental, duas referências se cruzam provocando uma ressonância forte que configura, aos poucos, um projeto de pesquisa: as teorias do ritmo de Aristóteles de Tarento (PEARSON, 1990) e Lefebvre (2021). A relativa ausência da discussão teórica sobre ritmo na teoria musical tradicional é um ponto que se impõe na origem da discussão. O fato da com-

posição musical ser um campo extremamente “estruturalista” e a predominância de estruturas e proporções binárias e ternárias na percepção e criação de ritmos, propostas tanto pelo tratado de Aristóteles quanto pela teoria de Lefebvre, evocam um diálogo com a tradição estruturalista da própria antropologia. Talvez, não por acaso, encontramos em Lévi-Strauss uma fala crucial para provocar um curto-circuito na reflexão:

(...) invocamos a propriedade, comum ao mito e à obra musical, de operar pelo ajustamento de duas grades, uma externa e outra interna. No caso da música, porém, essas grades, que nunca são simples, se complicam a ponto de se desdobrarem. A grade externa, ou cultural, formada pelas escalas de intervalos e pelas relações hierárquicas entre as notas, remete a uma descontinuidade virtual, a dos sons musicais, que já são em si objetos integralmente culturais, pelo fato de se oporem aos ruídos, os únicos dados *sub specie naturae*. Simetricamente, a grade interna, ou natural, de ordem cerebral, é reforçada por uma segunda grade interna, que é por assim dizer, ainda mais completamente natural, a dos ritmos viscerais. Na música, conseqüentemente, a mediação da natureza e da cultura, que se realiza no seio de toda linguagem, torna-se uma hipermediação: de ambos os lados, os ancoramentos são reforçados. (LÉVI-STRAUSS, 2004, p.47)

O cruzamento das dimensões culturais e naturais, humanas e mundanas, a partir do ritmo, é o ponto que viabiliza a equalização dos sistemas de representação gráfica da música, das territorialidades e das organizações temporais (partituras, mapas, calendários). As coordenadas básicas de mapas, calendários e partituras servem de parâmetro para a representação dos fenômenos a serem descritos. Uma estrada ou um rio será localizada no mundo a partir de seus pontos distribuídos no eixo latitude-longitude, uma data será localizada a partir de sua localização no mês e no ano, uma nota musical será identifi-

cada por seu ponto na dimensão vertical (alturas) e horizontal (duração) da partitura.

No entanto, a representação gráfica do tempo e do espaço, estruturada em parâmetros fixos, como na “grade” da partitura ou no plano cartesiano, só permite situar os fenômenos num espaço-tempo comum à custa de uma relativa negligência de sua dimensão dinâmica (para usar um termo musical): a disposição da energia, os fluxos de intensidades dos fenômenos não são graficamente bem descritos nem na notação musical tradicional nem nos calendários ou mapas. Em se tratando de fenômenos sociais (coletivos), essa “energia” ou intensidade seria uma medida das ações das pessoas ou de outras agências, como no caso da arte (GELL, 2018).

Descrever graficamente fenômenos temporais é espacializá-los. Assim como a escrita fonética precisa objetificar os sons para representá-los como ‘letras’ (grafemas, na terminologia técnica da linguística) a escrita musical ocidental moderna, conhecida como “partitura”, parametriza os sons como ‘notas’: pontos numa grade cartesiana que cruza alturas (frequências sonoras específicas) e durações. O entendimento comum que temos do tempo cronológico passa também por concepções espacializadas, o que quer dizer que a descrição e a representação dos fenômenos temporais responde a um regime de relativa descaracterização dos próprios fenômenos. O tempo cronológico (o tempo do relógio, dividido em “pontos”, em porções iguais) é de natureza distinta da nossa percepção incorporada, vivenciada, do tempo:

O século XX viu, por um lado, o surgimento de uma visão do tempo semelhante ao espaço (sob a influência da física relativista) e, por outro lado, a rejeição desse tempo espacializado por outro

grupo de filósofos, muitos dos quais influenciados por James e Bergson, que enfatizam o aspecto do tempo dinâmico, subjetivo e como fluxo da experiência. Entre esses dois extremos, fisicalismo e fenomenologia, há, é claro, muitos matizes sutis de opinião. (GELL, 2013: p. 144)

A divisão do tempo em “pedaços” iguais é um dos exemplos mais notórios da tentativa de espacialização do fenômeno. Como se o tempo fosse uma coisa, formado de matéria divisível, operam-se cortes em seu tecido que servirão até mesmo para serem vendidos como mercadoria. A espacialização do tempo segue uma lógica que vem se desenvolvendo desde a idade média europeia, a partir do advento das horas canônicas marcadas nos mosteiros por badaladas regulares, posteriormente mecanizadas pelos relógios (MUMFORD, 1970). Na contramão dessa tendência, Lefebvre (2021) apresenta, no primeiro capítulo de seu livro “Elementos de Ritmanálise”, uma “crítica da coisa” que nos permitirá conceber uma ritmização do mundo ou, se quisermos, uma temporalização do espaço:

[...] digamos desde já que a ritmanálise pode mudar a **perspectiva** do ambiente, porque muda sua **concepção**, em relação à filosofia clássica, ainda dominante no campo. O **sensível** – esse escândalo dos filósofos, de Platão a Hegel – toma (retoma) a primazia, transformada sem magia (sem metafísica). Nada de inerte no mundo, **nada de coisas**: há ritmos muito diversos, lentos ou rápidos (em relação a nós). (Esse jardim que tenho diante dos olhos me parece diferente, há alguns instantes. Eu compreendi os **ritmos**: árvores, flores, pássaros, insetos. Com os arredores, eles formam uma polirritmia: a simultaneidade do **presente** (portanto da presença), a imobilidade aparente que contém mil e um movimentos etc.). (LEFEBVRE, 2021, p. 70)

A descrição da polirritmia do jardim é exemplar do que Lefebvre apresenta como sua crítica da coisa: tudo o que se entende por

coisas (numa concepção imobilista) tem duração e, em muitos casos, age no tempo. Se tudo que existe existe como duração, a noção de coisa, objeto físico inerte, é que é ilusória. Assim, o estudo dos ritmos vai revelar não apenas a operação de espacialização do tempo que precede suas representações gráficas, como vai proporcionar um meio de inverter a operação, temporalizando o espaço. O que deverá ser levado em consideração, nesse caso, são as diferentes escalas temporais dos eventos-objetos. Uma rua de uma cidade pode estar ali há décadas, mas um dia poderá ser destruída por um bombardeio ou expandida para se tornar uma avenida. A mesma rua, no decorrer de apenas um dia, apresenta atividade variável entre a manhã, a tarde e a madrugada. O estudo dos ritmos desvela o mundo em movimento constante e põe em cheque a imobilização das coisas.

Dito isso, vamos no entanto considerar os calendários, mapas e partituras a partir de suas funções representativas básicas para entender como se dá o processo de espacialização dos eventos temporais. A começar pela partitura, um primeiro ponto a considerar é que, embora esse termo se refira primordialmente a uma peça de notação musical, o termo também pode designar qualquer sequência de eventos mais ou menos estruturada ou pré-determinada. Esse uso é comum nas artes performáticas (como as “partituras de movimento” na dança, ou as “partituras verbais” celebrizadas como prescrições de *happenings* por artistas do grupo Fluxus, entre outros) e também pode ser usado na linguagem comum como conotação de um encadeamento estruturado de eventos.

É importante entender que as partituras (como qualquer sistema de notação) têm agência descritiva mas também prescritiva. Uma analogia entre a partitura musical e os calendários

é proposta por Bourdieu para ilustrar uma crítica à “ortodoxia estruturalista” que consideraria as organizações temporais descritas por informantes como “*performances* empobrecidas” de calendários subliminarmente estruturados pelo conjunto do registro oral (GELL, 2013, p. 272). Bourdieu vai além e, falando do calendário *kabyle* como “simples escansão do tempo que passa” (BOURDIEU apud. GELL, 2013, p. 273), acaba por explicitar uma outra analogia, entre mapas e calendários, muito oportuna para o nosso assunto:

[...] exatamente como um mapa substitui um espaço descontínuo e irregular de trilhas práticas pelo espaço homogêneo da geometria, assim também um calendário substitui, por um tempo linear, homogêneo e contínuo, o tempo prático, que é feito de ilhas incomensuráveis de duração, cada uma com seu próprio ritmo, o tempo que passa voando ou custa a passar, dependendo daquilo que estamos *fazendo*, isto é, das *funções* que lhe são conferidas pela atividade em progresso. (BOURDIEU, apud. GELL, 2013 p. 273/274)

Essas analogias são úteis na análise e na proposição de descrições gráficas das situações rítmicas, criando partituras à maneira de calendários e mapas. Como dito anteriormente, as partituras descrevem (ou prescrevem) sequências de eventos. É senso comum (inclusive entre músicos profissionais) achar que o tipo de evento que as partituras descrevem são apenas sequências de notas (sons de altura definida). Isso é apenas parcialmente verdade, mesmo para a notação tradicional ocidental pois, além das notas, é possível descrever silêncios (pausas), variações de intensidade (dinâmicas), variações de velocidade do fluxo (agógica) e até mesmo intenções emocionais e expressivas que devem ser emuladas pelos músicos (indicações de caráter). Além da questão dinâmica (da descrição dos fluxos de energia,

dos acontecimentos), há um jogo de temporalização do espaço em potencial ao cruzarmos partituras e mapas. Os mapas têm seu uso consagrado como representação de território (espaço), mas é possível fazer uso de princípios cartográficos para descrever eventos temporais abertos, não lineares e dispostos no plano como áreas a serem percorridas.

AS ESCALAS: JOGANDO O CORPO NO MUNDO

Há várias estratégias de representação gráfica empregadas para representar eventos com durações específicas, a mais comum delas sendo análoga à da escrita fonética, onde um símbolo se segue linearmente ao outro para representar uma sequência temporal de eventos. Na notação musical é possível ainda determinar, com bastante precisão, o valor proporcional de duração entre eventos distintos, mas para isso é necessário estabelecer uma medida unitária básica para os eventos, que em música se chama de 'pulso' (em analogia indireta à pulsação cardíaca). O pulso tem, necessariamente, de apresentar um começo e um fim, uma batida e uma suspensão, como quando batemos e levantamos o pé acompanhando o ritmo de uma música ou chocamos e afastamos as mãos batendo palmas. Esse é um conceito básico de definição de uma unidade rítmica: ela necessariamente se forma de dois eventos diferenciais em sequência.

O uso de medidas regulares binárias não é exclusivo da música. O pulso dia-noite é, por exemplo, a medida básica usada pela cronobiologia na definição do ciclo circadiano. Os organismos de diversas espécies animais e vegetais se regulam por esse pulso, dividindo ou acumulando processos durante um dia (processos ultradianos), ou em intervalos de vários dias (infradianos) (MAR-

QUES, 2012). Todas essas informações serão de importância crucial para a discussão entre aspectos culturais e naturais na construção dos calendários e na percepção de fenômenos rítmicos em geral. Para resumir esse ponto, o ritmo pode ser entendido como um fluxo ordenado de eventos, envolvendo sempre algum grau de repetição e diferença, estruturado em "unidades binárias". Essa noção, aparentemente paradoxal, é de fato inevitável para se tratar da percepção de sequências de eventos que geram ritmos.

A principal diferença entre partituras e calendários talvez esteja na escala temporal empregada por cada um dos dispositivos. A partitura seria como um descritor de eventos que ocorrem mais ou menos na escala dos ritmos biológicos ultradianos. Uma canção, ou mesmo uma festa em que haja música, costuma durar menos do que um ciclo circadiano completo (um dia e uma noite), mas mesmo em casos em que a performance possa durar mais do que isso, o ritmo musical costuma se regular por durações relacionadas ao pulso cardíaco dos participantes. Os calendários, por sua vez, organizam estruturas em que o pulso básico (a jornada diária) é agrupado em ciclos maiores (semanas, meses, anos, etc), assim sendo melhor sincronizado com ritmos infradianos.

Nas partituras musicais, os parâmetros horizontal e vertical designam, respectivamente, a sucessão dos eventos no tempo e o posicionamento relativo de eventos de acordo com suas diferenças de altura (notas graves, médias e agudas, ou nuances mais ou menos complexas entre esses registros). Em geral, as sequências temporais são também estruturadas por "notas", aqui significando uma duração de valor proporcional a um pulso, uma batida constante.

De acordo com diversas teorias do ritmo (COOPER & MEYER, 1961; PEARSON, 1991; LEFEBVRE, 2021;), só há criação/percepção de ritmo quando se estabelece uma unidade de medida envolvendo repetição e diferença. Na teoria rítmica grega (que inspirou algumas das teorias do ritmo contemporâneas), um 'pé' (*podos*) é definido por analogia ao movimento do pé em suas duas fases: levantando (*arsis*) e abaixando (*thesis*). Assim, o 'pé' rítmico (medida usada comumente na contagem de sílabas poéticas, por exemplo) é formado de duas fases, porque não seria possível bater o pé no chão se ele não estivesse levantado. A partir dessa unidade binária, vão se estabelecer os outros parâmetros: as proporções entre duração das fases ou das batidas (2:1; 3:1; 3:2 etc), os agrupamentos regulares e irregulares de pulsos e pés e seus marcos estruturais de repetição (métricas), as acelerações e variações de intensidade do fluxo (dinâmicas e agógica).

Para comparar os ritmos musicais/poéticos aos ritmos dos calendários, podemos propor uma analogia entre suas unidades básicas. Os calendários são organizados como agrupamentos de dias, segundos critérios diversos. A unidade básica, o dia (jornada), de forma similar ao 'pé' rítmico, é composta de duas fases: o dia claro (*hêméra*) e a noite. Divisões internas do dia estão em outra escala e compõem os horários. Como os calendários surgiram como tentativa de entender ou controlar a estrutura de ciclos temporais, há, de início, alguns parâmetros naturais que permitem criar agrupamentos de dias. A observação dos movimentos aparentes da Terra, da Lua e do Sol deu origem, em diversas culturas, às três unidades básicas dos calendários "naturais":

unidade mínima: dia <=> rotação

unidade média: mês <=> lunação

unidade maior: ano <=> translação

Quando digo "naturais" é para fazer referência à dependência de fenômenos mundanos observáveis na estruturação dos ciclos, mas também para enfatizar a diferença de outro tipo de estruturação, baseada em eventos sociais, como festas e dias de mercado. Evidentemente, os ciclos naturais são demarcados em cada cultura por parâmetros e medidas específicos. Na Roma antiga, por exemplo, as '*kalendas*' marcavam o primeiro dia de cada fase no calendário lunar e é esse marco temporal que dá origem ao termo "calendário". No entanto, a maioria das culturas com calendários estruturados dispõem de agrupamentos de dias menores que o da lunação, que são definidos por ciclos de atividades humanas, não necessariamente dependentes de fenômenos naturais. Vamos chamar esses ciclos, por analogia, de semanas, mas veremos que o termo é impreciso.

Abaixo um quadro resumido das equivalências estruturais entre as escalas rítmicas de calendários e partituras musicais convencionais, associadas ainda aos padrões infra e ultradianos utilizados na cronobiologia.

Medidas	Notação	unidade rítmica	divisão e subdivisões	agrupamentos
Infradiana	Calendário	Dia	dia/noite (<i>hemera / nix</i>)	Semanas, meses, anos
			horas/minutos etc.	
Ultradiana	Partitura	"pé"	preparação/ ataque (<i>arsis / thesis</i>)	Células
			divisão binária / ternária	Claves/com- passos

Algumas formas básicas de representação de fenômenos rítmicos se definem pelas qualidades gráficas dos signos adotados. Formas lineares descrevem eventos sequenciais. Cruzamentos de linhas, representando eventos simultâneos ou recorrentes, dão origem às grades, representadas tanto em partituras de grupos instrumentais como nos calendários mensais, organizados visualmente com semanas superpostas. A forma circular é a representação por excelência dos ciclos recorrentes, já que as sequências de eventos descritos vão se encontrar em um ponto de recomeço, determinado ou facultativo.



FIGURA 01
Representação do calendário méxica/asteca talhado num círculo de pedra. Cada círculo representa uma estrutura do calendário, os símbolos são legíveis na escrita nahua. (adaptação e cores do autor)

Um exemplo interessante de inversão representativa, onde signos que se desenrolam no tempo representam situações espaciais, são as séries de canções tradicionais de povos originários australianos (*songlines*), que descrevem trajetos e marcos topográficos, mapeando boa parte do território da Austrália (CHATWIN, 1987). Esses ciclos de canções seguem as trilhas ancestrais dos povos nativos, marcando pontos específicos com canções que fazem referência a entidades mitológicas ou mesmo descrições de acidentes geográficos e marcos topográficos como pedras, rios etc. Esse é um modelo de representação inusitado para as convenções espacializantes ocidentais e modernas, em que dispositivos temporais, armazenados na memória coletiva, descrevem os caminhos e os limites dos territórios físicos, e serviu de inspiração para algumas propostas apresentadas na próxima seção.

EXEMPLOS DE EXPERIMENTOS DE NOTAÇÃO

Trago alguns exemplos de propostas artísticas em que utilizei parâmetros de notação musical, calendarização e cartografia. O primeiro exemplo é uma sequência harmônica simples, mapeada sobre uma estrutura de "Tonnetz" ("rede de tons": uma grade de notas com relações intervalares regulares, utilizada na teoria tonal riemanniana)².

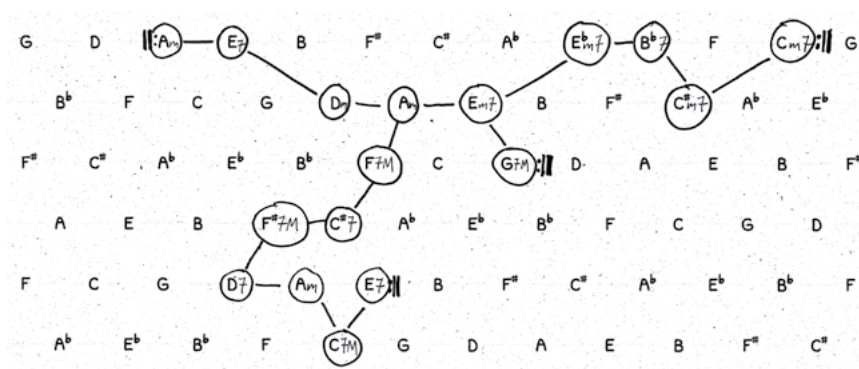


FIGURA 02

Mapa de cifras numa "tonnetz".

A próxima imagem é a organização de um mês em ciclos de cinco dias, chamados "quintanas" por analogia ao radical ordinal "sétima", contido na palavra 'septimana' (semana). Na grade pode-se ver, em cada quadrado referente a um dia, a abreviatura

2. Teoria riemanniana refere-se aos estudos tonais derivados das pesquisas do musicólogo alemão Hugo Riemann.

dos dias da semana (em inglês) para facilitar a visualização da equivalência. Esse calendário das "quintanas" é um modelo experimental de proposta de organizador de ações em ciclos paralelos ao calendário gregoriano e pode ser usado para criar eventos regulares, mas que caem em dias diferentes da semana.

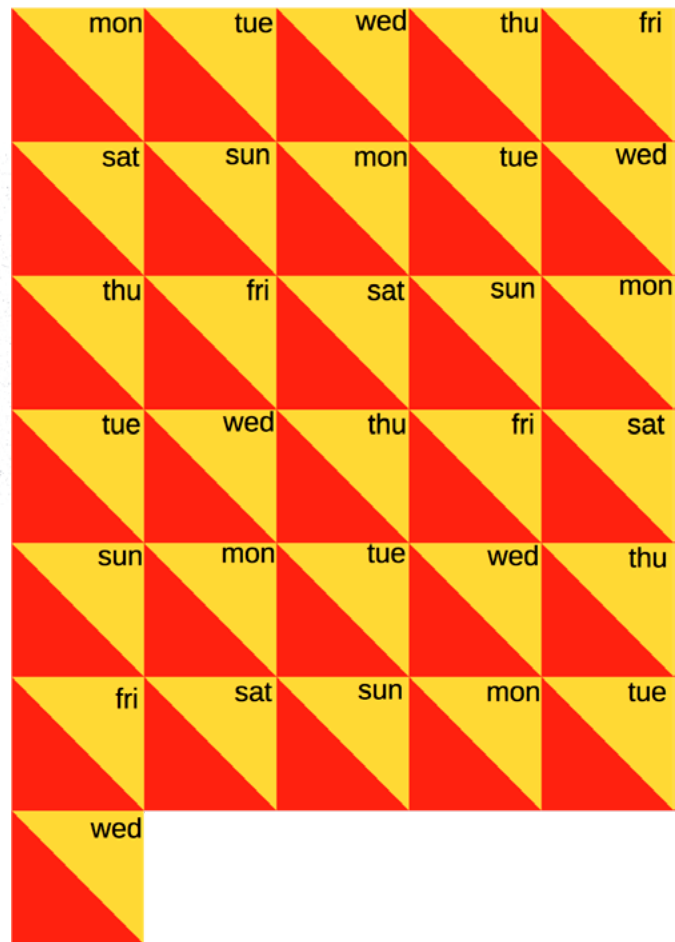


FIGURA 03

Quadro de "quintanas" num mês qualquer (31 dias)

A próxima imagem é um primeiro esboço de um mapa-partitura da cidade de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, onde fica o centro universitário onde dou aula. O mapa adota uma correspondência entre o contorno das principais ruas da cidade (por sua vez, paralelas ao contorno do rio Subaé) e possíveis contornos melódicos análogos. O mapa tem algumas interferências gráficas, marcando cruzamentos de ruas transversais como "acordes" (encontros de notas). Esse mapa é um primeiro esboço de um plano de intervenção urbana, onde o próprio mapa da cidade serve de partitura para um cortejo musical, livremente inspirado nas *songlines* australianas.

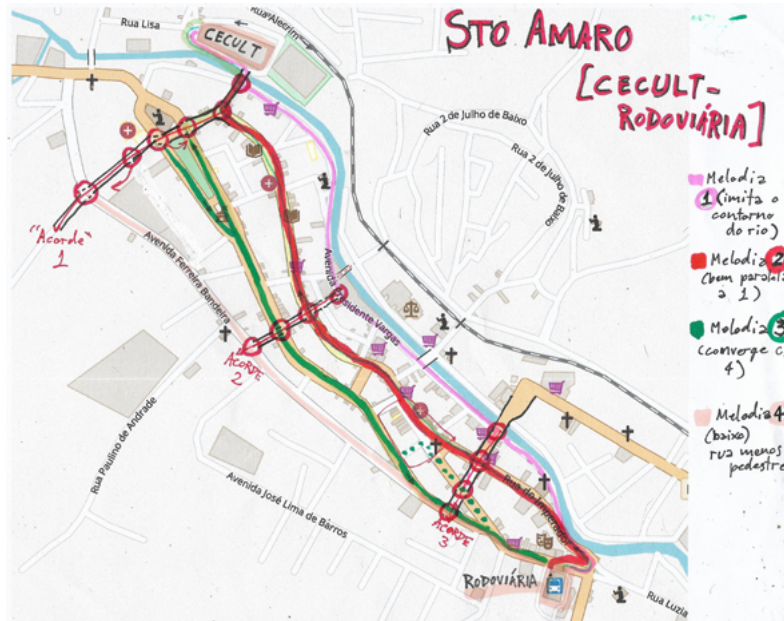


FIGURA 04
Mapa-partitura de Santo Amaro.

A imagem abaixo é uma partitura do ciclo de festas de verão em Salvador (2019/2020), elaborada para descrever uma ritmanálise do ciclo (AMORIM, 2020 a). Os dias da semana são representados por cortes na linha horizontal, com destaque para o fim de semana (sábado e domingo) encapsulado por uma chave retangular inferior. Os círculos e losangos nos espaços referentes aos dias representam o valor rítmico do evento: os círculos representam eventos que ocorrem em datas fixas do mês (no exemplo: Bom Jesus dos Navegantes, dia 01/01 e Festa de Reis, dia 06/01) e os losangos representam eventos em dias fixos da semana (festas do Bonfim: quinta-feira; Ribeira: segunda-feira e São Lázaro: domingo). A distinção entre data fixa (do mês) e dia fixo (da semana) é muito importante na análise rítmica, para compreender as variações nas durações das sequências de eventos.

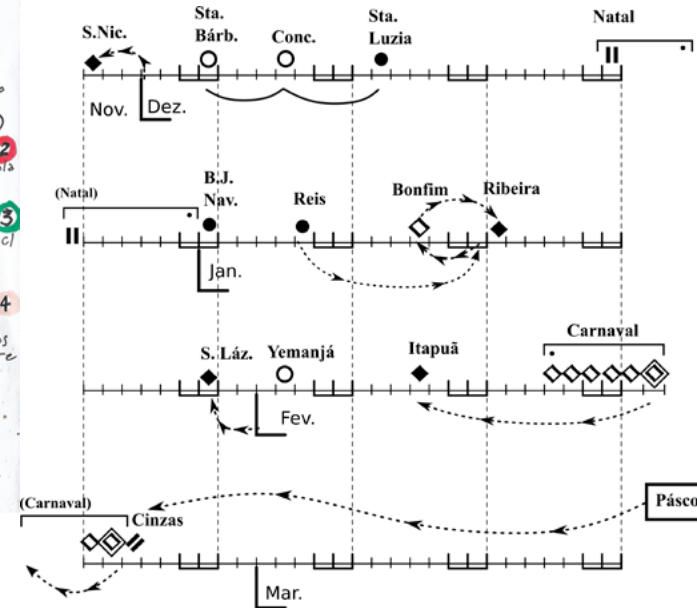


FIGURA 05
Partitura do ciclo de festas de verão de Salvador 2022/2023

As imagens a seguir são exemplos da partitura da peça 'foné', um experimento de notação gráfica e "música fonética" (AMORIM, 2019) em que a notação musical e a escrita fonética (em símbolos IPA: *international phonetic alphabet*) são dispostos numa página sem orientação pré-definida, como um mapa sem norte. Além disso, as relações das notas na pauta musical são ambíguas e mesmo os títulos de cada seção (em português e inglês) apresentam uma relação de semelhança mas não de equivalência (p.ex.: "feira" X "crowd").

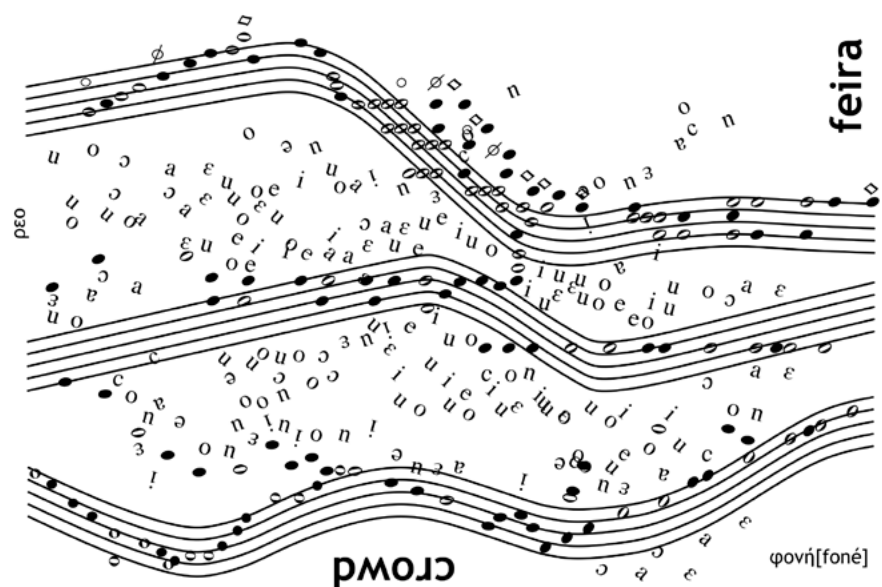


FIGURA 06
Partitura de
"foné: feira/crowd"

IDEIAS PARA A PESQUISA EM ANDAMENTO: CAMINHAR COMO MEDIDA

Para a próxima fase da pesquisa, a ser desenvolvida no ano de 2023, no pós-doutorado, pretendo trazer o foco para a experimentação prática das ritmanálises urbanas, tomando como dispositivo principal de medida rítmica a caminhada. Aproveitando a experiência com esse tema de ambas as supervisoras da pesquisa (profa. Karla Brunet, da UFBA e profa. Alice Twemlow, da UvA), pretendo dar continuidade a algumas atividades já desenvolvidas em projetos de extensão da UFRB (mapeamento sonoro a partir de caminhadas) e investigar outras metodologias baseadas na caminhada. A relação dos mapas-partituras com o ato de caminhar está implícita em dois fundamentos da pesquisa que se relacionam com a escala humana: a caminhada determina distâncias e territórios a partir dos alcances do corpo próprio e o ato de caminhar serve como parâmetro básico de ritmanálise, estabelecendo os limites de andamento dos deslocamentos que trazem implicações para uma ecologia dos ritmos mundanos e humanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, P. **O meio da voz e outras vozes: fala e canto na composição de um fonemoteto.** Debates – cadernos do programa de pós-graduação em música. , v.22, p.139 – 169, 2019.

_____. **Folia, Função e Folga: inflexões rítmicas em festas de rua da Bahia.** Revista Landa. , v.9, p.367 – 390, 2020 (a).

_____. **Partituras, Calendários E Mapas Temporais: Formas Gráficas De (D)Escrever Situações Rítmicas.** In: 6a Reunião Equatorial de Antropologia (REA) Anais da Reunião Equatorial de Antropologia. v.1. p.315 – 337. Salvador- Bahia, 2020 (b).

BERTHIER, M-T; SWEENET, J-T. **Bali, la ronde des sages,** Éditions Centre Delta, 1979.

CHATWIN, B. **The Songlines,** Londres, Vintage Books, 1987.

DEBORD, G. **Rapport sur la construction des situations,** Internationale lettriste, 1957.

GELL, A. **Antropologia do Tempo,** Rio de Janeiro, Vozes, 2013.

_____. **Arte e agência.** São Paulo, Ubu, 2018.

GOEHR, L. **The imaginary museum of musical works – an essay in the philosophy of music.** Oxford, Clarendon Press, 1992.

LEFEBVRE, H. **Elementos de Ritmanálise: e outros ensaios sobre temporalidades.** (trad. Flávia Martins e Michel Moreaux). Rio de Janeiro, Consequência Editora, 2021.

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido.** São Paulo: Cosac Naify, 2004 (Mitológicas 1).

MARQUES, M. **Cronobiologia.** Revista da Biologia, Volume 9 (3). São Paulo, USP, 2012.

MUMFORD, L. **The Monastery and the Clock,** in The Human Prospect, Arcturus Books, 1970.

PEARSON, L. **Elementa Rhythmica: The fragment of book II and the additional evidence for aristoxenean rhythmic theory.** Clarendon Press, Oxford, 1990.

Este artigo pretende uma reflexão sobre *Andamentos*, proposição artística surgida a partir de caminhadas pelo Boulevard 28 de Setembro, localizado em Vila Isabel, bairro da zona norte do Rio de Janeiro. As calçadas desta rua, vizinha à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), possuem uma característica singular: são repletas de partituras musicais por toda a sua extensão. *Andamentos* é uma investigação artística sobre a possibilidade de expansão da experiência da caminhada através da arte, de imaginar e corporificar os modos de andar pelo espaço urbano.

Palavras-chave

arte contemporânea; caminhada; cidade.

ANDAMENTOS: CAMINHAR COM O CORPO E A IMAGINAÇÃO

Luiza Coimbra Paranhos Cavalcanti de Paiva

PPGARTES/UERJ

Segundo o dicionário, “andamento” caracteriza o ato ou efeito de andar e também está associado ao desenvolvimento melódico da música, o movimento do compasso. Ao caminhar pelo Boulevard 28 de setembro, localizado no bairro de Vila Isabel, zona norte do Rio de Janeiro, busca-se relacionar as andanças por estas partituras musicais incrustadas no chão, os signos urbanos e os signos musicais.

Antes de partirmos para as questões deste texto, é necessário apresentar uma breve história sobre esta rua tão singular do subúrbio carioca. As famosas “calçadas musicais” de Vila Isabel foram idealizadas em 1964 pelo arquiteto Orlando Madalena, juntamente ao Lions Clube de Vila Isabel e ao compositor Almirante, em vista das comemorações do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro (COUTO, 2019, p.16). As calçadas são compostas por partituras de grandes compositores da música popular brasileira, a partir do calçamento em mosaico de pedras portuguesas.

Selecionadas por Almirante, dezoito partituras compõem as calçadas musicais originais, sendo elas: *Cidade Maravilhosa* de André Filho, *Abre-Alas* de Chiquinha Gonzaga, *Pelo Telefone* de

Donga e Mano Almeida, *Mal-me-quer* de Cristóvão de Alencar, Armando Reis e Newton Ferreira, *Feitiço da Vila* de Noel Rosa e Vadico, *Ave-Maria* de Erotildes Campos e Jonas Neves, *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso, *Jura* de Sinhô, *Carinhoso* de Pixinguinha e Braguinha, *Linda Flor* de Henrique Vogeler e Luís Peixoto, *A conquista do ar* de Eduardo das Neves, *Luar do sertão* de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, *Chão de estrelas* de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, *Linda Morena* de Lamartine Babo, *A voz do Violão* de Francisco Alves e Horácio Campos, *Na Pavuna* de Homero Dornellas e Almirante, *Primavera do Rio* de João de Barro, *Apanhei-te cavaquinho* de Ernesto Nazareth e *Florisbela* de Nássara e Frazão.

Importante ressaltar que juntamente às partituras estão os títulos das músicas e seus respectivos compositores, logo no início e no final da partitura. Abaixo vemos uma charge de Ziraldo (figura 01) sobre a inauguração das calçadas musicais de Vila Isabel, já brincando sobre a interação entre os passantes e os signos musicais.

A partir da reivindicação dos moradores pela preservação das calçadas musicais, instituiu-se a Lei nº 2790 de 27 de abril de 1999, que tomba o calçamento em mosaico de pedras portuguesas do Boulevard 28 de Setembro. Um tempo depois do tombamento, é incorporada mais uma partitura, *Renascer das cinzas* de Martinho da Vila, localizada na Praça Barão de Drummond, sendo a décima nona partitura a compor as calçadas musicais.

Apesar do tombamento, que define multa para aquele que danificar o calçamento, o que vemos é a degradação de muitas partes das partituras, como calçamentos organizados de forma errônea,

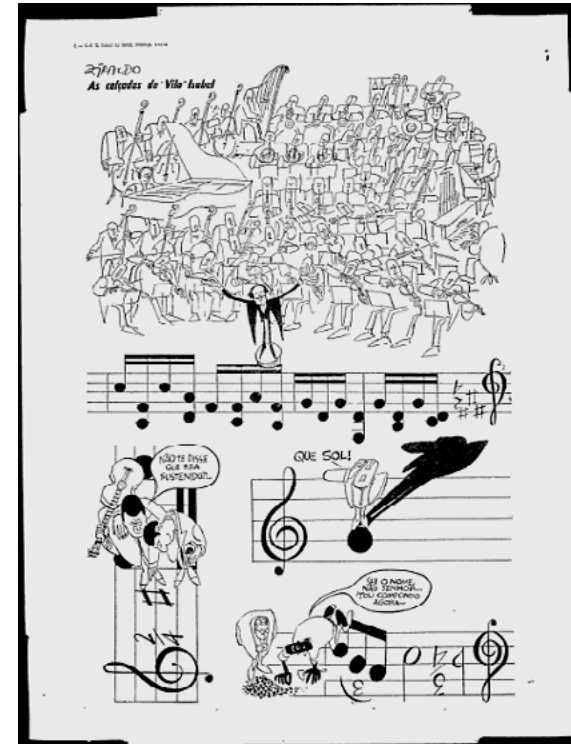


FIGURA 01
Ziraldo, *As calçadas de 'Vila' Isabel*, 1964. Fonte: *Jornal do Brasil*, 5 de outubro de 1964, pág.40. <<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1lRwC&dat=19641005&printsec=frontpage&hl=pt-BR>> Acesso em: 07out22.

tampas de bueiro obstruindo os desenhos, buracos e ocupações irregulares pelas vias (figura 02). O próprio poder público, que deveria preservar o calçamento, é um dos responsáveis pela sua degradação ao fazer obras nas vias quebrando a calçada e a reconstituindo de modo diferente do original. O que seria visto de modo negativo por boa parte da comunidade, é visto por mim como uma espécie de reinvenção dessas partituras. Afinal, se tratam de partituras vivas, que estão suscetíveis aos fluxos urbanos diários, aos acontecimentos cotidianos.



FIGURA 02
(PÁGINA ANTERIOR)

Interferências nas calçadas
do Boulevard 28 de setembro.
Fonte: a autora.

No entanto, o interesse por estas interferências urbanas justifica-se em apoio à falta de manutenção e preservação deste bem cultural. Apesar de evidenciar as interferências de forma poética no trabalho, o objetivo também é enaltecer este patrimônio cultural pouco conhecido pelos cariocas e brasileiros, até mesmo por pessoas que moram e trabalham pela região e que, em muitos casos, pressupõem que as partituras sejam apenas uma grande partitura de Noel Rosa, já que encontramos diversas homenagens a este compositor por Vila Isabel.

Estas “pautas urbanas”, como irei chamá-las, possuem buracos, pedras encaixadas erroneamente, pontos de ônibus, bancas de jornal, camelôs, “shopping chão”, entre muitas outras ocupações ao longo de suas linhas melódicas. Ao percorrer as calçadas, imagino que meus passos e dos demais transeuntes, as vendinhas improvisadas, o barulho do trânsito, elementos que compõe os fluxos diários, ávidos e efêmeros, vão construindo uma nova leitura destas pautas, tornando-as “vivas”, capazes de produzir sonoridades muito diferentes de suas referências sonoras originais.

Esta investigação deu origem a uma instalação que tem como objetivo permitir a experimentação sonora da caminhada por esta rua, enfocando, a princípio, uma partitura: *Abre-Alas*, de Chiquinha Gonzaga. A escolha desta partitura se deu por ser uma marchinha de carnaval bastante reconhecível e pelo fato de ser a única música de uma compositora a integrar as calçadas musicais. A partir de fotografias realizadas sequencialmente enquanto se caminhava, produziu-se uma colagem de imagens da pauta, inspirada em obras do artista britânico David Hockney.

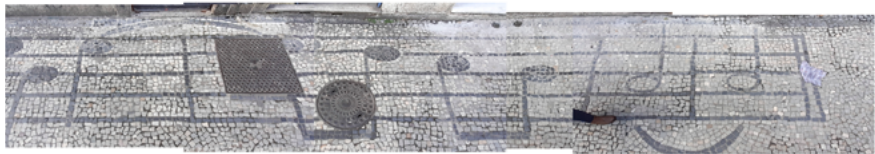
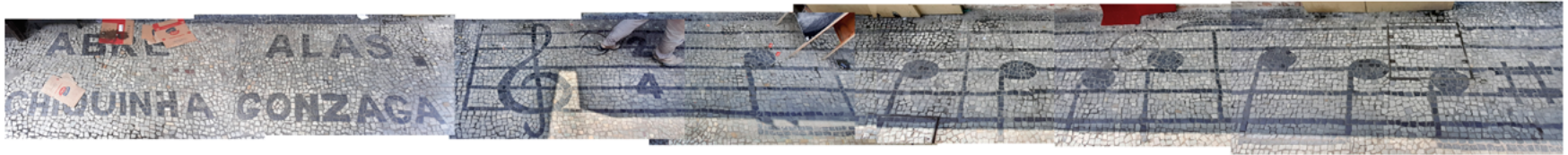
Além desta montagem fotográfica, também integra a instalação uma caixa de música manual, contendo a melodia de *Abre-Alas*. A música original é modificada, incluindo pausas e outras interferências sonoras que remetem às interferências observadas nas partituras urbanas. Mesmo que não se abarque fielmente todas as interferências urbanas, posto que estejam em constante modificação, o trabalho propõe uma forma de captação da sonoridade urbana a partir da experiência de caminhada por este espaço. Deste modo, a instalação permite ao espectador “passear” por esta rua ao girar a manivela, percorrendo a partitura urbana por meio do olhar, do som e do movimento do corpo.

O objetivo de *Andamentos* é evidenciar essa sonoridade outra, criada a partir das andanças pelas pautas urbanas. Estabelecer relações entre o ritmo biológico dos seres vivos, o ritmo urbano e o ritmo musical. Conferir uma “leitura dinâmica” às pautas urbanas, ou seja, uma rápida assimilação dos elementos ao redor: a fugacidade de sons, fluxos e interferências que modificam a experiência da caminhada. E assim, através do processo artístico, promover uma leitura visual das partituras e de suas possíveis sonoridades através do corpo e do ritmo da caminhada.

Talvez o que *Andamentos* propõe se aproxime da ideia de “passeio sonoro”, que Murray Schafer (2001, p.297) irá definir como “uma exploração da paisagem sonora de uma determinada área, usando-se uma partitura como guia.” A partitura-guia, no caso, seriam as partituras incrustadas no chão e a combinação de sua possível sonoridade com sons que ecoam nas ruas, uma escuta atenta do que compõe a paisagem sonora.

FIGURA 03
(PÁGINA PRÓXIMA)

Luiza Coimbra,
Andamentos (Abre-Alas),
2021. Fonte: a autora.



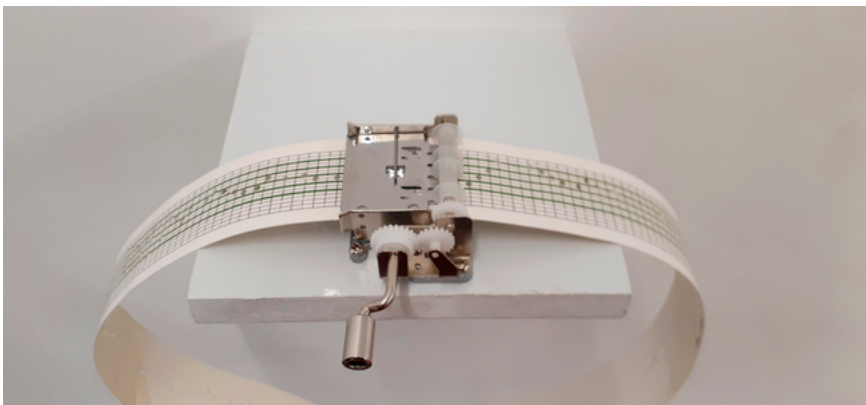


FIGURA 05

Detalhe da caixa de música analógica. Fonte: a autora.

Para Paola Berenstein, é através da prática da errância que somos capazes de produzir “microresistências diárias” e assim ir contra a força hegemônica capitalista que uniformiza tanto nossos corpos quanto nossos desejos (JACQUES, 2012, p.307). Ao deixar-se afetar pelo cotidiano durante caminhadas diárias, abre-se espaço para que o afeto aflore, instituindo diferentes percepções do entorno, mesmo que aparentemente insignificantes, e inculcando no corpo o desejo de experimentar sensibilidades distintas. A autoconsciência nos permite experienciar o cotidiano de maneiras não massificadas, tornando a vivência, os relatos e a produção de imagens uma produção de nós mesmos, autêntica. Ao defender a experiência errática pela cidade, a autora enaltece um tipo de experiência urbana cada vez mais rara: a experiência da alteridade (JACQUES, 2012, p.11).

Já André Lepecki debate modos de experienciar a cidade a partir da coreopolítica. O autor aborda a coreografia como prática política capaz de contestar o que denomina de “coreopoliciamentos”, ou seja, o modo como a pólis determina os espaços de visibilidade e circulação dos sujeitos no espaço urbano. Lepecki levanta a hipótese da dança enquanto ação política imaterial, o que designa como coreopolítica, a possibilidade de refazer o espaço de circulação urbano, de estabelecer novos modos de agir na cidade.

Para tal, a coreografia teria que se tornar uma *metatopografia*. Lendo e ao mesmo tempo reescrevendo o chão, reinscrevendo-se no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar, um novo pisar que não recalque e terraplane o terreno, mas que deixe o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos, reorientando assim todo o movimento, reinventando toda uma nova coreografia social, a *topocoreopolítica*. (LEPECKI, 2012, p.49)

O termo “Política de chão” utilizado pelo autor, e originalmente cunhado por Paul Carter, significaria um exame atento de como o corpo se movimenta, “finca os pés”, nos mais variados chãos (espaços urbanos) e como esses próprios chãos se modificam de acordo com a coreografia realizada neles.

A rua possui barreiras e impedimentos que regularizam e padronizam a caminhada urbana: faixas de pedestres, muros, vias permitidas e proibidas. Esta seria a coreopolícia, que controla o fluxo dos corpos na urbe, a criação de uma coreografia feita para controlar os movimentos circulatorios.

A coreopolítica já designaria um movimento contrário, uma ruptura. Segundo Lepecki, para romper com este controle não são necessárias grandes ações. Apenas ficar parado em uma calçada

já é escapar do controle coreopolicial. É ir contra uma dinâmica, ocupar o chão em que se pisa: "(...) E aqui voltamos à concre- tude não metafórica do que a dança pode fazer politicamente: destrambelhar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil" (LEPECKI, 2012, p.58).

Andamentos almeja ser uma forma de caminhar pelo espaço urbano, um modo de ler e reescrever o chão, instituindo um "novo pisar" que parte de uma experiência pessoal, íntima, e se expande através da arte. As pessoas que entram em contato com *Andamentos*, por mais que desconheçam o Boulevard 28 de setembro, podem experienciá-lo com o corpo e com a ima- ginação. São convidadas a ouvir uma melodia única, a caminhar juntamente com a sonoridade, a percorrer a rua através do olhar e do movimento do corpo. O objetivo final deste trabalho é ser uma forma de atravessamento, de possibilidade de expansão da experiência da caminhada através da arte, de imaginar e corporificar os modos de andar pelo espaço urbano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUTO, Jéssica Santos Sá Prado. **O tombamento do patrimônio cultural carioca: estudo de caso sobre as "calçadas musicais" de Vila Isabel.** Dissertação (mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2019.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes.** Salvador: EDUFBA, 2012.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia.** ILHA, v. 13, n. 1, jan./ jun. 2012.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem urbana.** São Paulo: Editora Unesp, 2001.

O trabalho apresentado parte da necessidade de reflexão a respeito da construção urbana da cidade de Feira de Santana, com foco na análise do elemento das feiras livres, visto que a urbe em questão se desenvolveu a partir dessas relações comerciais, sendo elas são tão importantes para o município e para o imaginário coletivo da população feirense. Partindo de registros fotográficos, foi elaborado um desenho cuja função não se limita ao que está traçado no papel, restrito a bidimensionalidade, mas a toda composição cultural, histórica, urbana e também o desejo de transformar e refazer a realidade que os traços representam e incitam, permitindo a construção de novos conhecimentos e reflexões.

Palavras-chave

desenho; memória; urbanidade; cultura.

“CADÊ A FEIRA QUE TAVA AQUI?”. REDESENHANDO MEMÓRIAS URBANAS EM FEIRA DE SANTANA (BA)

Matheus Guimarães Costa

UEFS

Lilian Quelle Santos de Queiroz

PROBIC/UEFS

INTRODUÇÃO

Tomando como ponto de partida a história da cidade e da região em que o território da cidade de Feira de Santana está inserido, faz-se imprescindível compreender como se deu a formação dos espaços citadinos, dos bairros, avenidas e movimentações populacionais, já que influenciaram a vida urbana dos habitantes e impactaram na cultura e modo de estar no mundo.

As origens de Feira de Santana estão diretamente ligadas aos caminhos de gado que, no passado, conectavam as áreas do litoral ao sertão. A criação de gado foi aos poucos se afastando de Salvador e nas trilhas das boiadas foram surgindo povoados. Muitas cidades importantes no território baiano, como Riachão do Jacuípe, Camisão, Serrinha, Monte Alegre, Baixa Grande e Feira, produziram bastante pastoreio. O território atual de Feira de Santana pertenceu à sesmaria de Tocós, doada em 1609, a Antônio

Guedes de Brito. Não havendo sido devidamente explorada, teria sido reincorporada à coroa e posteriormente distribuída entre fazendeiros. Consta que na redistribuição das terras, em meados do século XVIII, estava a fazenda doada a Domingos Barbosa de Araújo e Ana Brandão, presente em muitas bibliografias como a história oficial da cidade. Porém outros historiadores entendem que parte considerável do município já havia sido ocupada no século XVII (DÓREA, 2018), podendo inclusive conter moradias quilombolas e indígenas nesse território.

O casal citado era cristão e construiu uma capela na área da fazenda, após seu falecimento virou ponto de encontro para o povo do distrito. Santana dos Olhos D'água, como era chamada, virou referência para vaqueiros, fazendeiros e viajantes, e aos poucos foi surgindo uma feira periódica que foi crescendo, atraindo mais pessoas de passagem e de locais próximos, sendo chamada de Feira de Santana dos Olhos D'água e logo após chamou-se simplesmente Feira de Santana (POPPINO, 1968).

Ideias de modernização podem ser reconhecidas no Brasil desde o século XIX. Suas primeiras manifestações ocorreram no Império, com os investimentos na construção de ferrovias, no aparelhamento portuário, em uma rede telegráfica, com o aparecimento incipiente de indústrias e com a lenta urbanização de algumas cidades, que receberam melhorias em termos de transportes, iluminação, abastecimento de água, etc. (LEITE, 1996).

A modernização não se restringiu apenas às principais capitais, tendeu a expandir-se por cidades que desenvolviam alguma função relevante. De acordo com Oliveira (2014, p. 68), "entre as décadas de 1960 e 1990, o município de Feira de Santana saltou de 141.757 para 405.808 habitantes. Raros municípios baianos

apresentaram, no decorrer desse período, um ritmo de crescimento populacional tão vigoroso", fruto de migrações de outras cidades da Bahia e de outros estados, que foram responsáveis pela intensa expansão urbana no período.

Enquanto centros políticos, comerciais, financeiros, administrativos e culturais, em amplitude regional ou nacional, as capitais brasileiras e cidades que se formam deveriam ser um espelho de uma civilidade e de um progresso pretendidos para o país. Infelizmente, é possível perceber que a ideia adotada pelas administrações públicas de desenvolvimento está atrelada à acumulação de capital, atração de investidores externos, pavimentações e tendências urbanas alinhadas com as grandes capitais nacionais – São Paulo, Rio de Janeiro, por exemplo – que por sua vez sofreram historicamente influência da colonização europeia, carregando a arquitetura eclética (DÓREA, 2018) como referência nas suas estruturas.

As feiras livres da cidade foram diretamente influenciadas por esse processo e, aos poucos, foram cedendo espaço para as tendências urbanas exigidas pela elite industrial da cidade. Diante do abordado, o trabalho tem o objetivo de possibilitar reflexões a partir da busca por memórias, tanto nos arquivos públicos, documentos e imagens de jornal, quanto em fotografias, já que são fontes interessantes de compreender a história. Por meio desta busca será refeita uma imagem escolhida, utilizando conhecimentos do desenho técnico e artístico, e com nanquim será elaborada essa obra, cujo processo envolve entender o contexto da época, perceber quais elementos constam na figura selecionada, descobrir onde se localizam os pontos de fuga e construir o desenho propriamente dito, tentando reproduzir os traços originais, porém fazendo com um jeito original de desenhar.

O produto apresentado neste texto origina-se da atual execução do plano de trabalho de iniciação científica desenvolvido pelo estudante de graduação Matheus Guimarães Costa e orientado pela professora Lilian Quelle Santos de Queiroz, na Universidade Estadual de Feira de Santana, chamado "Desenhando memórias de Feira de Santana: imagem, patrimônio e história do urbanismo local", inserido no projeto "Desenho e Ciência: contribuições, metodologias e técnicas". Entendendo então o desenho urbano como uma ferramenta possível de questionar toda a conformação do espaço ocupado pelo homem e alterado pelo mesmo, faz-se imprescindível um olhar mais atento à visualidade da cidade de Feira de Santana, visto que as linhas que permeiam as estruturas dos espaços urbanos influenciam diretamente no imaginário coletivo popular.

FEIRA DE SANTANA E AS FEIRAS LIVRES: DIÁLOGO ENTRE DESENHO E MEMÓRIA

A cidade é um sistema em permanente transformação. Pensar a cidade a partir da memória é também um modo de ir além da história oficial, dando lugar a vivências e afetos dos seus habitantes a partir de suas narrativas. Essa maneira de pensar o espaço aproxima-se das ideologias contra colonizadoras, como propõe Antônio Bispo dos Santos, em que desenvolver não seja sinônimo de destruir, desapropriar, desfazer, apagar, palavras bastante conhecidas por comunidades indígenas e quilombolas na história brasileira. Para que o Brasil alcançasse o nível industrial que possui hoje, foi necessária a exploração de muitos corpos por meio do trabalho, descarte de muitas culturas e aproveitamento de territórios já ocupados (SANTOS, 2018).

É possível perceber que enquanto país colonizado, e Feira de Santana inscrita nessa realidade, na arquitetura, nas estruturas da cidade e ainda na cultura que a elite impunha sobre a dinâmica urbana pulsavam as normas e modos de pensar coloniais.

A modernidade impõe ao sujeito ruralizado o título de "não tecnificado", e credibiliza o indivíduo que advém dos domínios industriais, burgueses e científicos, desvalorizando o que provém do âmbito rural, sendo muitas vezes visto como selvagem e inadequado ao desenvolvimento citadino que emerge a partir da influência europeia (MOREIRA, 2003). Logo, é possível fazer um paralelo com a cidade de Feira de Santana que, por causa das feiras livres e do grande comércio informal que acontecia em alguns locais, foi recebendo muitas pessoas que viajavam e que transitavam por esse território - pessoas produziam alimentos, vendiam gado, carne, artesanato, pessoas com a estética e vivência dita rural - e que hoje é uma cidade que se afasta gradativamente de um modelo ruralizado, negando a origem do seu crescimento.

A Feira de Santana rural da virada do século XX, que ainda tinha viva no seu cotidiano a grande feira de gado e de víveres que explica seu surgimento, passou pelo processo higienizador e "embelezador" das primeiras décadas da República, quando a feira de gado foi levada para um equipamento público fora do centro e que fez crescer bairros suburbanos como a Queimadinha, para onde se deslocou parte da população pobre que foi expulsa do centro da cidade (PITA, 2019).

O trabalho de Edson Campos (2009) traz uma visão após a criação do Centro Industrial do Subaé, mostrando como se deram algumas relações de poder numa dicotomia burguesia e feirantes, e como o desenvolvimento industrial impactou essas relações urbanas.

A partir da criação do CIS cria-se um esforço modernizador por parte da classe política e dominante da cidade, poderíamos dizer que essa classe era heterogênea, formada por elementos que compunham uma 'burguesia' que se desenvolveu com o comércio, e com elementos advindos da antiga ordem senhorial, que como já dissemos via a feira como um elemento secundário.

Na visão destes, Feira de Santana teria que se tornar uma cidade modelo para o interior baiano e para o nordeste. A classe dominante da cidade acreditava que a expansão econômica do município seria assegurada pela industrialização. Ao lado dessa expansão supostamente impulsionada pela indústria, há a difusão de um ideário desenvolvimentista que fincaria raízes na cidade por mais de uma década.

Esse esforço modernizador criaria um embate com a tradicional feira-livre e os seus aspectos tradicionais abrindo assim o debate sobre a histórica feira-livre e os caminhos para a extinção da mesma que muitos diziam ser 'medieval', anti-higiênica e vergonhosa para a segunda maior cidade da Bahia. Obviamente isso era um ataque do discurso modernizador que queria justificar a extinção da feira e a implantação de novas formas de abastecimento, estas dialogando com a modernidade. (CAMPOS, 2009, p. 3)

Conforme a industrialização vai alcançando novos investidores e se espalhando pela cidade, a modernidade baseada no acúmulo de capital industrial começa a cobrar de Feira de Santana um padrão urbano "digno" de uma capital, atribuindo posição vergonhosa diante do estado, pois poderia ser mais urbanizada devido à sua extensão territorial. Esta urgência no processo modernizador evidencia a pressa da classe dominante da cidade em aumentar seus lucros, investidores comerciais que pressionam a prefeitura com suas opiniões e intenções de expansão industrial, sendo, portanto, agentes transformadores do espaço urbano e um elemento de importante investigação nessa pesquisa.

A feira livre que acontecia na avenida Getúlio Vargas, até os anos de 1970, é objeto central de estudo neste trabalho, buscando entender quais dinâmicas sociais envolviam sua permanência nesse local, quais motivos levaram à sua remoção, visto que hoje o mesmo local destina-se somente ao trânsito de automóveis e pedestres, além de trazer também uma breve análise dos instrumentos legais urbanísticos que atuaram nesse processo.



FIGURA 01
Vendedoras de banana em frente ao prédio da Prefeitura Municipal. Fonte: Memorial da Feira.

Esta feira, como representa a fotografia na Figura 01, traz uma imagem bastante interessante pois expressa visualmente a dualidade entre a estrutura do Paço Municipal, erguido e imponente no plano de fundo da imagem, e em primeiro plano os trabalhadores e camelôs, com destaque para a vendedora de banana, produto bastante comercializado na época. Ao tratar das feiras livres, um trabalho que movimenta as camadas populares e se apresenta como uma tradição em muitas famílias tradicionais da cidade, as empresas de grande porte costumam exigir um ordenamento estético que não se aproxima do apresentado pelos feirantes, logo, sua presença e visualidade confrontam os sujeitos da elite feirense.

O Código de Posturas, Lei Nº 518 de 6 de janeiro de 1967, no Título II (Da Higiene Pública), em cada capítulo vai pontuando cuidados a serem tomados em toda cidade de Feira de Santana em torno de questões higiênicas. O documento define normas sobre as vias públicas, sobre as habitações, os estabelecimentos e, especificamente no capítulo IV, traz algumas imposições no que tange à questão alimentícia. No artigo 43, dispõe algumas exigências em relação à limpeza, qualidade dos produtos, lugares de exposição dos alimentos que evidenciam a necessidade da administração pública da cidade em enquadrar a feira livre no projeto embelezador adotado pelas grandes urbes brasileiras da época.

Nesse período, o termo higienizar suscitava ordem, cujos intelectuais, juristas e médicos higienistas protagonizaram tais imposições, visando remodelar Feira de Santana segundo seus termos. O Código de Postura criado para regular as práticas higiênicas da população proibia a venda de carnes frescas,

doces nos tabuleiros, bandejas, gamelas e balaios pelas ruas da cidade, nas portas das casas, nos estabelecimentos públicos e nas quitandas, além de proibir que as frutas fossem expostos à venda sem que as mesas estivessem rigorosamente limpas, onde teriam que comprovar a limpeza da água utilizada no trato dos alimentos, exigindo que o local de depósito de verduras estivesse à prova de moscas e muitas outras disposições. Logo, é possível perceber o quanto estes termos afetaram muito os trabalhos dos feirantes, sobretudo das mulheres, trabalhadoras e negras, visto que eram presença significativa neste local (DAMASCENO, 2011).

O desenrolar das tensões sociais no final do século XIX culminaram na decisão política da Prefeitura de Feira, em investir na remoção dos feirantes que vendiam seus produtos na Praça João Pedreira e seu entorno. A dualidade expressa na Figura 01, entre a administração pública da cidade e os camelôs, tomou proporções, levando a elaboração da Lei Nº 819, de 31 de maio de 1977. A mesma institui sob forma de autarquia o Centro de Abastecimento que estava prestes a ser inaugurado, em que dentre seus objetivos estava a remoção da antiga feira livre que acontecia na avenida Getúlio Vargas, e promover medidas juntamente com outros órgãos da municipalidade para adequação de projetos e posturas municipais, com vista ao disciplinamento do uso dos solos urbanos em harmonia com o desenvolvimento racional integrado do Município. Por meio desta lei, ficou estabelecida a retirada de uma das feiras mais marcantes e influentes do território de Feira de Santana e seu entorno, centenas de comerciantes que dependiam daquele espaço ficaram sujeitos às definições trazidas pelo Projeto Cabana.

Arquitetos, engenheiros, economistas, estatísticos e sociólogos se reuniram enquanto grupo integrado na elaboração do Projeto Cabana, Estudo de viabilidade de implantação do Centro de Abastecimento de Feira de Santana, atualmente localizado na Rua Manuel Mathias, no Centro. O documento analisado apresenta-se em estado preservado no Arquivo Público Municipal e disponível para acesso de toda comunidade.

Na página 2 do Projeto Cabana consta que devido ao agigantamento da feira livre da Getúlio Vargas, e aliado ao crescimento urbano da urbe, há uma demanda por maior espaço físico para sua instalação e funcionamento, tornando-se necessário um remanejamento urbano capaz de assegurar o pleno desenvolvimento daquela atividade em harmonia com os demais serviços comunitários. Os objetivos listados da obra são: relocação da feira principal, manutenção e/ou aumento do nível de ocupação da mão de obra envolvida, sistematização e melhoramento da receita municipal, racionalização do sistema local de abastecimento.

O Projeto Cabana foi o instrumento elaborado justamente para atender aos interesses de uma elite comercial que se incomodava com a feira livre, em busca de alcançar um “progresso” desenfreado às custas de destituir da cidade a memória do que lhe gerou, visto que a mesma existe desde 1713. Foi feita uma busca por memórias de sujeitos feirantes e foi encontrado o relato de Jaime Luiz, feirante e filho de feirante, nos permitindo pensar os impactos do projeto para as camadas populares e diretamente afetadas pela mudança.

UM VELHO BARRAQUEIRO E UM MERCADO VELHO

Jaime Luiz dos Santos é um dos mais antigos barraqueiros do Mercado Municipal. Sua barraca conhecida como “Pioneira São Luiz” está estabelecida ali, desde o tempo do Governo do Prefeito Heráclito Dias de Carvalho, mais conhecido como “Lolô”. Ele conta que por volta de 1935 seu pai montou a barraca e nessa época era administrador do mercado o “Senhor Pinto”. Com a morte do pai, em 1914, ele assumiu o posto, estando hoje com 36 anos de direção na barraca.

[...] Jaime vê hoje com grande apreensão a sua transferência para o Centro de Abastecimento: “Na parte da higiene será uma beleza, mas na parte humana será de muito desgaste principalmente para as pessoas mais idosas”. Para ele, esse novo comércio vai ser um jogo, uma aventura e acredita mesmo que muitos negociantes vão quebrar. [...] acha ainda que deveria ter dado muito mais tempo para que se organizassem, inclusive financeiramente “pois todas as despesas lá nós é que vamos fazer. Vamos encontrar pronto apenas o boxe”.

(MOREIRA, 1997, p. 331)

Este relato acima é contundente nesse debate, pois relata diretamente como a realocação dos feirantes para o novo Centro afetou alguns sujeitos, foi em certa medida violenta para a população que vendia seus produtos nesse local e como ficaram submetidos às decisões e escolhas da elite industrial feirense, evidenciando a sensação de desamparo em relação ao novo local, os obrigando a repensar suas estratégias comerciais e perdendo a clientela que circulava pela Getúlio Vargas para os supermercados, como diz Jaime Luiz.

FIGURA 02 (PRÓXIMA PÁGINA)

Obra “Cadê a feira que tava aqui?”.
Fonte: Elaborada pelo autor.



Diante do que foi discutido, foi redesenhada a Figura 01, utilizando nanquim de ponta 0,5mm, buscando refazer os detalhes da imagem original e aproximando o desenhista da estrutura urbana. A obra foi intitulada “Cadê a feira que tava aqui? ”, partindo da canção popular infantil bastante famosa no Brasil “O gato comeu”, na intenção de incitar o observador a refletir sobre a presença da feira livre na cidade e sobre os agentes urbanos que atuam em oposição aos interesses dos feirantes e da cultura popular da cidade, o nome da obra também foi trazido no título do trabalho.

Pensando a cidade enquanto a materialidade de culturas e costumes sociais – ainda como projeto de uma ideia elaborada, com formas, materiais específicos, revestimentos e traços – é possível vislumbrar uma relação entre o desenho científico e o espaço urbano. O desenho é um elemento concreto a afirmar um pacto de indissolubilidade com o conhecimento científico, constituindo, desta sorte, um desajuste grave no mundo acadêmico a inexistência de profissionais habilitados a atuar nessa área. O desenho urbano trata da dimensão físico-ambiental da cidade, enquanto conjunto de sistemas físico-espaciais e sistemas de atividades que interagem com a população através de suas vivências, percepções e ações cotidianas (DEL RIO, 1990).

O Projeto Cabana serve de ponto de estudo não só pelo que gerou na época, mas por perceber que atualmente projetos similares ainda são aprovados pela Prefeitura da cidade, a exemplo do Shopping das Compras, construído em 2021, com o objetivo de remoção de camelôs, porém desta vez relocando os que ficavam localizados nas calçadas de ruas e avenidas, como Senhor dos Passos e Marechal Deodoro. Sua remoção tem gerado muitos debates atuais e divergências entre a população, pois os feirantes alegam que as decisões administrativas da prefeitura não incluem a opinião deles.

CONCLUSÃO

Diante da necessidade de uma valorização da cultura popular feirense e de ampliação do diálogo entre a população e a prefeitura de Feira de Santana, o trabalho apresentado se faz relevante na tentativa de retomar memórias urbanas e apontar reflexões sobre algumas questões que são muitas vezes negligenciadas na condução da administração cidadina.

Entrar em contato com o Projeto Cabana, ler o estudo preliminar, os textos que acompanham as plantas arquitetônicas, plantas baixas e cortes, acessar o Código de Condutas e as imagens de arquivo da feira livre permitiu compreender de maneira mais aprofundada a intenção da administração pública da época que estava à frente dessa obra. Bem como o processo de construção visual foi essencial para contribuir na construção de um olhar mais atento para o que está consolidado na paisagem urbana, trazendo a arte e o desenho como possibilidade de facilitar uma reflexão sobre o desenvolvimento atual das cidades, que ainda têm muito a ser explorada.

É importante pontuar que existe toda uma cultura popular que centraliza o sujeito feirante como relevante para a esfera urbana, elementos artísticos como os cordelistas, pintores, literários, têm a feira como referência pulsante, logo a feira livre não envolve apenas a comercialização dos produtos, o confronto entre vendedor e comprador em torno da mercadoria exposta, mas atua como agente social de amplo significado para a unidade regional, logo as subjetividades desses sujeitos e suas movimentações diversas devem ser tidas como prioridade pelos órgãos públicos e privados ao mobilizar os espaços na cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, E. **A extinção da Antiga Feira – livre de Feira de Santana – no centro da cidade – 1975-1976**. 2009. Disponível em <<https://bahia3ucsal.wordpress.com/temas/a-extincao-da-antiga-feira-%e2%80%93-livre-de-feira-de-santana-%e2%80%93-no-centro-da-cidade-1975/>>. Acesso em 10 de maio de 2022.

DAMASCENO, K. T. **Mal ou bem procedidas: cotidiano e transgressão das regras sociais e jurídicas em Feira de Santana, 1890-1920**. Campinas, 2011. Disponível em <<http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/842247>>.

DEL RIO, V. **Introdução ao desenho urbano no processo de planejamento**, 1ª edição, São Paulo: Editora Pini Ltda, 1990.

DÓREA, J. **Feira de Santana: memória e remanescentes da arquitetura eclética**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2018.

FEIRA DE SANTANA, Prefeitura Municipal de. **Lei N° 819, de 31 de maio de 1977**. Disponível em <<https://leismunicipais.com.br/a/ba/f/feira-de-santana/lei-ordinaria/1977/81/819/lei-ordinaria-n-819-1977-institui-sob-forma-de-autarquia-o-centro-de-abastecimento-de-feira-de-santana-e-da-outras-providencias>>. Acesso em 12 de outubro de 2022.

FEIRA DE SANTANA, Prefeitura Municipal de. **Lei N° 819, de 31 de maio de 1977**. Disponível em <<https://leismunicipais.com.br/a/ba/f/feira-de-santana/lei-ordinaria/1977/81/819/lei-ordinaria-n-819-1977-institui-sob-forma-de-autarquia-o-centro-de-abastecimento-de-feira-de-santana-e-da-outras-providencias>>. Acesso em 12 de outubro de 2022.

FEIRA DE SANTANA, Prefeitura Municipal de. **Lei N° 518 de 6 de janeiro de 1967**. Arquivo Público Municipal.

FEIRA DE SANTANA, Prefeitura Municipal de. **Memorial da Feira – A Feira da feira**. Disponível em <<https://www.feiradesantana.ba.gov.br/memorialdafeira/conteudo.asp?catimg=8>>. Acesso em 12 de maio de 2022.

MOREIRA, J. R. **Cultura, política e o mundo rural na contemporaneidade**. Campinas, 2003. Acesso em 18 de outubro de 2022. Disponível em <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/cpda/estudos/vinte/moreira20.htm#_ftn1>.

MOREIRA, V. D. **Projeto Memória da Feira Livre de Feira de Santana**. Sitientibus, Feira de Santana, n.17, p.305-335, 1997. Disponível em <<https://silo.tips/download/2-projeto-memoria-da-feira-livre-de-feira-de-santana>>. Acesso em 14 de outubro de 2022.

OLIVEIRA, M. L. S. **Feira de Santana no contexto da urbanização brasileira e a questão da moradia na favela**. Feira de Santana. 2014. 1ª ed. UEFS editora, 137p.

PITA, F. A. **Luta por trabalho, informalidade e o trabalho associado: entre o viver e o sobreviver**. Salvador, 2019. Disponível em <<https://www.abet2019.sinteseeventos.com.br/arquivo/ic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyl7czoZNDoiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSZVlJtZ0Jm6ljl5MlI7fSI7czoXOiJ0JltzOjMyOiJINGNhMzVIMDYyYzcxYTcyNjY2YWYwNmM2YWQxZTIwZSI7fQ%3D%3D>>. Acesso em 10 de maio de 2022.

POPPINO, R. E. **Feira de Santana**. Salvador: Itapuã, 1968.

SANTOS, A. B. **Somos da terra**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018.

Este projeto investiga a criação de arquivos performativos, compostos por exercícios compositivos na interface entre ação e registro. Considerando a premissa de que mapas e indivíduo se co-constituem constantemente, os exercícios compositivos se estruturam entre atravessamentos e (im)pressões em uma perspectiva modular e que pressupõe uma série de registros, desvios e apropriações, buscando muitas vezes fundir as ações de “leitura” e “escrita” do espaço.

Palavras-chave

arquivo performativo; cartografia sensível; ficção documental.

ARQUIVO PERFORMATIVO: A PERFORMANCE ENTRE ATOS E REGISTROS

Michele Louise Schiocchet

UFPR-Litoral

O arquivo performativo é uma tentativa de investigar tensões entre ato e registro. Entre a passagem e o rastro deixado, entre a intenção de um toque e os relatos de experiência passíveis de converterem-se em referência (de real) para novos atos.

Se a cidade é uma construção humana sobre a natureza, escrita e lida em tempo real, que forças incidem no modo como este texto é escrito e vivido? Com que objetivos registramos, grafamos, riscamos? De que modos o ato de marcar, de registrar e de narrar alteram a qualidade das experiências vividas? De que modo as superfícies, fluxos em rede e símbolos que permeiam nossa experiência pelo espaço definem nossa percepção e prática do mesmo? Existe uma mediação simbólica desses espaços ou a própria prática subverte e se apropria do universo simbólico produzido pela comunicação midiática?

Andanças: imaginários e paisagens - caber, mover, reconhecer, ler, escrever, riscar, deixar, achar, abandonar, colher, semear, reunir, individualizar, registrar, alterar, revisitar, ressignificar, desviar, reter, memorar, rejeitar, resistir, (re)existir, (im)primir, avaliar, selecionar, redimensionar e as sobreposições, tensões e contradições destas práticas.

Paisagens: Espaços, ruas, teias, fluxos e paragens – O termo paisagem é lido aqui entre os campos da arte e da geografia cultural, tendo como premissa a complexidade das relações de percepção, uso e representação de espacialidades e temporalidades em face de constantes mudanças no contexto info-comunicacional contemporâneo. Também parto de um estudo anterior sobre espacialidades contemporâneas buscando aliar ambas as compreensões, a fim de relacionar a produção estética com um conjunto de operações sociais referentes a espacialidades e temporalidade (literais ou não), considerando o visível e o invisível, o objetivo e o subjetivo, o real e o imaginário.

A paisagem condensa um conjunto de referentes relativos a um recorte de espaço e tempo, tendo carácter tanto contemplativo como cinestésico, sendo resultado e referência de práticas espaciais e “ao mesmo tempo em que é vista por um observador, age determinando seu olhar (Ferraz, 2013, p. 14). A paisagem traz aspectos da história de um lugar, da construção coletiva de sentidos, atribuídos a estruturas simbólicas ligadas ao território, tanto num sentido factual quanto imagético. Ela pode ser entendida como um texto, compondo uma visualidade que inclui signos, rastros e elementos que ativam tanto nossos sentidos, quanto um repertório que faz referência a mundos reais e imaginários.

Na proposta deste artigo, usarei o termo espaço ou espacialidade, partindo da premissa de que cidadão e cidade se afetam e se transformam mutuamente. Sugiro também que tanto em um nível imediato cognitivo quanto em planos mais representativos, diferentes camadas espaçotemporais são constantemente produzidas individualmente e socialmente, através da percepção, da experiência e da construção mental das mesmas. As camadas de interação entre indivíduo e cidade, sua capacidade de apro-

priação e agenciamento, as formas de regulamentação e uso destas espacialidades são consideradas pensando espaços que podem ser desde o próprio corpo até territórios informacionais.

Por territórios informacionais compreendemos áreas de controle do fluxo informacional digital em uma zona de intersecção entre o ciberespaço e o espaço urbano. O acesso e o controle informacional realizam-se a partir de dispositivos móveis e redes sem fio. O território informacional não é o ciberespaço, mas o espaço movente, híbrido, formado pela relação entre o espaço eletrônico e o espaço físico. (LEMOS, 2009, p. 14)

A percepção, ocupação, utilização e trânsito por espacialidades podem ser determinadas tanto por práticas físicas como por operações simbólicas e imateriais, sendo as espacialidades ao mesmo tempo resultado destas práticas espaciais materiais ou imateriais. Espacialidades podem ser tanto localidades geográficas quanto suportes/mídias, ou mesmo espacialidades não literais, como o ciberespaço, relacionando-se com um dos desdobramentos do termo site especificidade definido por James Meyer e descrito por Miwon Kwon, o *site-functional*. Termo que trata de espacialidades não literais e de dinâmicas entre espacialidades, sendo as obras caracterizadas mais pela interatividade, dinamicidade, fluxo e deslocamento no espaço do que por inscrever-se em um único espaço. Miwon Kwon descreve;

[O site-funcional] é um processo, uma operação que ocorre entre sites, um mapeamento de filiações discursivas e corpos que se movem por entre os mesmos (o do artista acima de tudo). É um site informacional, um locus de sobreposição de texto, fotografias, gravações em vídeo, espaços físicos e coisas. [...] É algo temporário; um movimento; uma cadeia de significados de um foco particular” o que vale dizer, o site é hoje estruturado intertextualmente mais do que espacialmente, e

seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentada de eventos e ações através dos espaços, isto é, uma narrativa nômade onde o percurso é articulado pela passagem do artista. Correspondendo ao modelo de movimento nos espaços eletrônicos da Internet e ciberespaço, os quais são igualmente estruturados como experiências transitivas, uma coisa após a outra, e não em simultaneidade sincrônica, esta transformação do site textualiza espaços e espacializa discursos.¹ (KWON, 2002, p. 29)

Os sites, aos quais Meyer e Kwon se referem, organizam-se intertextualmente e podem vir a ser “desde um enquadramento institucional até uma página de revista ou uma causa social” (KWON, 2002, p. 3).

Performance - Proponho um enquadramento entre os estudos da performance e a *performance art* para observar fenômenos sociais e ao mesmo tempo atuar nos campos da arte e da vida, entendendo que existe uma dimensão estética que é inerente à nossa existência; performance como uma forma de “escrita e leitura do e no espaço” que se faz e se pensa enquanto se reconfigura constantemente. Proponho um olhar onde a percepção é também uma ação na qual nosso corpo está engajado e que muitos dos gestos e articulações simbólicas, que sentimos necessidade de fazer, são atos que embora estéticos têm muito mais relação com encontrar formas de estar no mundo e de elaborar experiências cotidianas de modo compartilhado, do que de criar obras de arte valiosas ou grandes tratados científicos.

1. Tradução nossa.

Busco também utilizar este termo para interpretar o contexto principalmente político contemporâneo, permeado pelo que vem sendo chamado de guerra cultural, tentando encontrar modos de mover por estes meandros. Não me proponho a ter eficácia ou a achar definições e estratégias, mas sugiro que performar entre ato e registro possa ser um modo de simultaneamente ler e escrever no tecido social, gravando dia a dia pequenas (im)pressões através de atravessamentos e atos performativos.

A performance é, portanto, entendida como ação contextual, não sendo definida por uma técnica, material ou poética *a priori*. Considero os dispositivos e procedimentos performativos que interagem com um contexto não só artístico, mas também sociocultural e político, relacionados à produção de imagens e sentidos, à deslocamentos e apropriações.

ARQUIVO PERFORMATIVO 1

O ato de caminhar é para o sistema urbano o que o ato de fala é para a linguagem ou para os enunciados. Parte do pedestre (assim como o falante se apropria e assume a linguagem); é uma encenação espacial do lugar (assim como o ato de fala é uma encenação acústica da linguagem); implica relações entre posições diferenciadas, isto é, entre “contratos” pragmáticos na forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é uma “alocução”, “põe outro oposto” o falante e põe em ação os contratos entre interlocutores). Parece, assim, possível dar uma definição preliminar do caminhar como espaço de enunciação.² (Certeau, 1984, p. 97-8)

2. Tradução nossa.

Andanças – mover, ler, escrever. A rua como documento vivo

Um mapa nunca pode capturar com precisão a vida daqueles indivíduos cujas jornadas são traçadas, pois, no processo, a individualidade é inevitavelmente achatada e reduzida a pontos em um gráfico... “[...] somente resistindo a essa visão geral, o indivíduo restabelece o envolvimento emocional com o seu entorno que a psicogeografia promove. A história deles começa no nível do solo, com passos. (Coverley, 2006, p. 106)

O encontro, o movimento, não cabe no texto, não cabe no retrato. Os *frames* podem ser realocados modularmente e recombinaados no ato de leitura. No **Arquivo performativo**, uma obra/elemento do arquivo funciona mais ou menos como um *frame* em um filme, e a relação que os diversos elementos estabelecem entre si e em relação a contextos sempre novos faz com que estes elementos sejam “ativados” de forma diferente cada vez que acessados, incorporando à obra percepções subjetivas de quem a manipula, além de dados novos de contexto.

Em 2009, realizei o primeiro processo criativo a partir de uma dinâmica entre ação e registro, buscando (im)pressões de cunho documental-ficcional que “marcassem” momentos ou “pontos de contato” entre sujeito e cidade. A perspectiva modular e dinâmica destas cartografias objetivam a criação de arquivos vivos (performativos³), com os quais o receptor possa jogar também com sua própria subjetividade e percepção sensível.

Como, em arte, é possível retratar a indissociabilidade entre ser (humano) e espaço, considerando a mutabilidade de ambos? De lá para cá diversos exercícios estéticos foram feitos buscando investigar poeticamente estas questões.

3. Performativo como registro que é ato.

Considerando possibilidades de conexão entre o registro, o ato de registrar, o objeto ou sujeito registrado e o manuseio/recepção deste arquivo, a ideia de arquivo performativo foi uma aposta na modularidade como possibilidade de constante rearticulação de elementos, propiciando múltiplos acessos e sentidos. Este arquivo espelha tanto a memória quanto dinâmicas do palimpsesto urbano, uma vez que, por ser composto por uma série de elementos, possibilita um movimento e uma combinação de sentidos, dando espaço para que a recepção, as referências e experiências de quem acessa o arquivo incorporem-se ao todo no ato do acesso.

A apropriação é um exercício criativo. O exercício é de imaginação, de construir mundos possíveis, considerando que o imaginário, principalmente quando compartilhado, não é menos real do que dados objetivos que possam ser comprovados ou conferidos.

Iniciei circundando os termos documentário e retrato, buscando possibilidades de um trabalho documental-ficcional, considerando a vontade de criar imagens que não pretendessem explicar ou tentar dar conta da natureza de algum objeto de interesse, mas que se relacionasse subjetivamente com o que fosse retratado. No lugar de determinar um ponto de vista sob o qual retratar o objeto/sujeito do retrato, busquei criar uma polissemia, através de sensações que se referem a pontos de encontro, trazendo impressões desde o corpo e a subjetividade de quem produz o retrato, focando nas dinâmicas de movimento, de atravessamento mútuo entre corpos e territórios. Este questionamento seguiu se desdobrando até chegar nas ideias de arquivo performativo, modularidade, e cartografia subjetiva.

O processo de registro que eu buscava deveria considerar o ruído, a apropriação, as fantasias, os elementos ficcionais e não realistas do cotidiano. À época, o enfoque foi no ordinário, em oposição ao extraordinário, tendo se desdobrado para o aspecto imagético, ficcional, ou até mesmo surreal, eventualmente exagerando o extraordinário, em um ultraextraordinário.

As teorias situacionistas, em especial o conceito de *detournement*, foram exploradas, buscando o ruído ou apropriação que desorganiza ou desloca o “signo”⁴ no texto da cidade. Esse movimento se conecta com a descrição de Debord da sociedade do espetáculo, sugerindo que existem padronizações ou sínteses de sentido, em alguns processos perceptivos, que se constituem numa espécie de enquadramento prévio que faz com que as pessoas não interpretem exatamente cada elemento da mensagem ou do ambiente, mas respondam de um modo mais ou menos padronizado, dependendo de como a informação é organizada e distribuída. Hoje, em 2022, este tema se torna bem mais complexo, porém extremamente relevante, em ocasião do modo como a ultradireita se comunica por meio das redes sociais.

Iniciando a investigação prática em 2009, busquei olhar para aspectos do que chamei de *everyday lifeness*, tentando identificar chaves ou ações que poderiam retratar aspectos do cotidiano, incidindo ao mesmo tempo no “retrato”. A noção de identidade narrativa foi explorada literalmente, na ideia de que o ato de narrar fosse gerando o que se narra, ou em nomear cria-se o conceito. Outra hipótese explorada foi a tentativa de fazer, através de um

4. Uso signo como termo provisório querendo dizer elemento significativo, ou algo assim.

desvio (*detour*) ou de ficções, que algo de real emergisse em ato. O experimento desviava o foco do retrato de um indivíduo para o “outro”, fazendo com que a relação da pessoa com a cidade emergisse de modo menos planejado. O exercício proposto foi utilizar materiais recebidos de uma pessoa em outro ambiente urbano e usar as superfícies da sua cidade para “realocar” esta pessoa.

O exercício inicial em 2009 foi coletar percepções relacionadas a trajetos urbanos, através de *posts* em redes sociais, como *facebook* e *couchsurfing*, descrevendo percepções sobre deslocamentos na cidade, além de listas de consumo com local e horário. A ideia, a princípio, era traçar uma relação entre o individual e o coletivo no espaço urbano, partindo de investigações sobre como cada pessoa se move pelo espaço, que rastros ela deixa e que tipos de retratos se formam. A cidade estava sendo interpretada como um grande container/suporte para estes retratos.

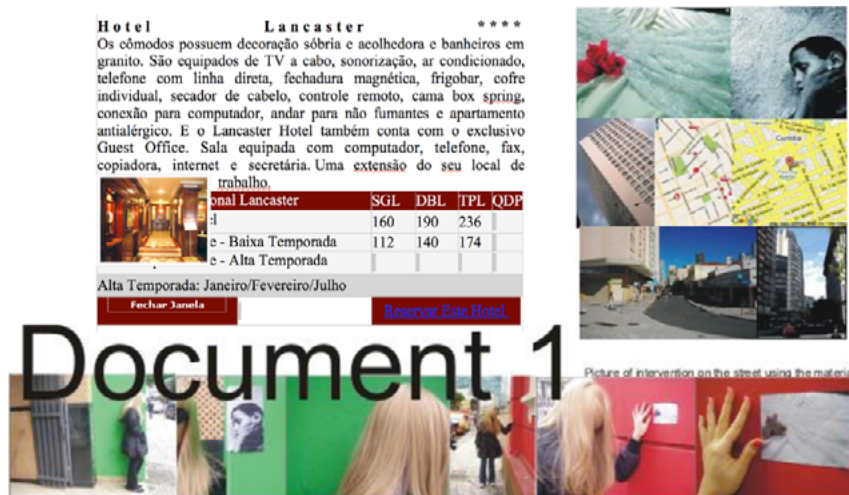
Em dado momento foi criado um exercício que combinava algumas estratégias situacionistas de modo experimental. O material recebido anteriormente referente aos deslocamentos e mapas de consumo e alimentação foram organizados em forma de “dossiês”. Cada dossiê correspondia a uma pessoa em uma cidade específica, por exemplo o texto “carícia”, que se referia a uma experiência de Carla Böhler de sentir o vento no rosto em uma esquina do Rio de Janeiro, foi combinado a imagens, mapas, e informações sobre estabelecimentos comerciais de uma esquina homônima da cidade de Curitiba. Este dossiê em si já trazia apropriações, uma vez que transpôs para Curitiba a Rua Voluntários da Pátria. O dossiê consistia numa imagem similar a esta abaixo e deveria ser impressa, recortada e usada como referência para realocar o sujeito retratado na cidade

que a pessoa que recebeu o material vivia. A pessoa poderia também escrever com giz nas superfícies e usar seu corpo para interagir com a cidade. O processo deveria ser registrado em vídeo e enviado para mim.

Esta atividade foi chamada de mapeamento cruzado e resultou em algumas experiências nas cidades de Londres, São Paulo, Batroun, Oslo, Gent, Curitiba, etc. De cada cruzamento de mapas foi organizado um vídeo de cerca de 20 minutos. Cada vídeo foi editado com os outros dois vídeos pequenos, cerca de um terço do tamanho e com transparência de 50%, em ambos os lados da tela, como se vê na seguinte imagem.

FIGURA 01

Material enviado para uso em prática performativa. Fonte: Acervo da autora.



As telas eram feitas de papel com as imagens enviadas e *prints* de momentos diferentes da pesquisa impressos em um dos lados desse papel. As folhas foram coladas gerando grandes telões que foram dispostos em forma de um cubo cujas faces brancas estavam voltadas para fora. Cada um dos três vídeos foi projetado nas 3 faces brancas/externas do cubo, propiciando uma imagem nítida para quem olhasse “de fora da caixa” e confusa para quem olhasse por dentro. Ao entrar no ambiente, a audiência encontrava a parte interna do cubo, sendo necessário ir para fora para conseguir ver a imagem de forma nítida.

FIGURA 02

Registro da video instalação - Urban Fragments - Londres 2009. Fonte: Acervo da autora.



Embora cada vídeo tratasse de locais, experiências e pessoas diferentes, muitas partes do áudio eram as mesmas gerando propositalmente uma recombinação entre palavra e imagem, aumentando a possibilidade de polissemia e de organização da narrativa, subordinando a costura do “texto” ao modo de caminhar dentro da instalação. Este processo jogava com aspectos ligados à teoria de montagem intelectual de Eisenstein. Também era possível buscar ângulos e intersecções de imagens, tornando o ato de caminhar uma forma de escrita e leitura simultânea da instalação. Olhando retroativamente, poderia dizer que os conceitos/ideias que nortearam o experimento foram;

- deriva – deixar que a cidade e os elementos recebidos guiem o movimento pelo espaço;
- psicogeografia/cartografia sensível– encontrar modos de registro/ressignificação do registro (tanto em tempo real como postumamente);
- *detour – detournement* – estranhar, deslocar, ressignificar, confundir, fundir – *assemblage*;
- apropriação (releto ao *detour*) – (se) embaralhar e recombinar elementos simbólicos e significantes que compõem a cidade em suas espacialidades literais e não literais;
- imagem como texto e texto como imagem;
- fusão entre sujeito, objeto e suporte – performance entre ação e registro/arquivo performativo/obra modular – hipertextual.

Andanças – Andar começa com o verbo mover; dar um impulso, colocar-se em movimento, deslocar(se). Atravessamentos; atravessar e se deixar atravessar, ser poroso, esponja, borracha, vento. Mover-se é também partir, aceitar um fim, desapegar, redimensionar;

Eu adoraria que existissem lugares estáveis, imóveis, intangíveis, intocados e quase intocáveis, imutáveis, enraizados; lugares que seriam referências, pontos de partida, fontes (...) Tais lugares não existem, e é por não existirem que o espaço se torna uma questão, deixa de ser evidência, deixa de ser incorporado, deixa de ser apropriado. O espaço é uma dúvida: preciso marcá-lo, designá-lo sem parar; ele nunca é para mim, nunca me é dado, preciso fazer a conquista dele. (Perec, 1974, p. 139)

Cravar o espaço em busca de reconhecer, de identificar e de compartilhar experiências sensíveis. Estabelecer dinâmicas de acolhimento, ou pelo menos buscar identificação no outro, para ter certeza que não perdemos a razão e as referências.

Imaginar mundos, coabitar

Que vestígios nossa passagem pelo espaço deixa? Que vestígios deixados no espaço se tornam referência para os nossos movimentos, para os nossos sentimentos?

Que pontos de contato nos unem e nos distinguem e que foto é essa que dura um instante na constante constituição da gente no tempo?

Que fotos são todas essas juntas em movimento?

O que elas contam sobre os nossos passados, futuros e presentes?

Que parte de mim sou eu e que parte é mundo?
Ou que parte de mim se subtrai quando vejo morrer nosso desejo.
Eu faço sentido do mundo quando me movo
Uma parte de mim é texto, outra textura e outra, sendo verbo,
ainda, tece
Desejava ser partilha, mas o temor me adoece
Paro e penso, porque em fluxo me diluo
Oscilando entre gravar a razão e a impressão
De qualquer forma a cópia é sempre de contato

RITUAL DE DESPEDIDA;

- Perceber o que morre, velar, despedir-se
- Deixar um vão, um buraco aberto

Andar é deixar uma lacuna em um lugar. É o processo indefinido de estar ausente e em busca de um próprio. O vaguear que a cidade multiplica e concentra faz da própria cidade uma imensa experiência social de criar lacunas em lugares – experiência que, com certeza, fragmenta-se em inúmeras pequenas deportações (deslocamentos e caminhadas), compensadas pelas relações e intersecções desses êxodos que se entrelaçam e criam um tecido urbano, e colocados sob o signo do que deveria ser, em última análise, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade.
⁵(Certeau, 1984, p. 103)

5. Tradução nossa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ferraz, M. K. (2013). **ORIGEM E UTILIZAÇÕES DO CONCEITO DE PAISAGEM NA GEOGRAFIA E NAS ARTES**. Instituto de Geociências da Universidade de Campinas (IG-UNICAMP). Campinas.

A comunicação da esquerda e da direita, em tempos de guerra semiótica. (2018).

Alloa, E. (2019). **Virada icônica Um apelo por três voltas no parafuso**. MODOS: REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE. Dossiê - A Emergência da imagem crítica, 3, pp. 91 -113.

Arau, Z. R., & Alvarenga, G. M. (s.d.). **PORTFÓLIO: CONCEITOS BÁSICOS E INDICAÇÕES PARA UTILIZAÇÃO**.

BAUDRILLARD, J. (1991). **SIMULACROS E SIMULAÇÃO**. (R. d'Água, Ed., & M. d. Pereira, Trad.) Lisboa.

Carvalho, C., & Immianovsky, C. (setembro / dezembro de 2017). **PEBA: A ARTE E A PESQUISA EM EDUCAÇÃO**. Revista Reflexão e Ação, 25(3), pp. 221-236.

Certeau, M. (1984). **The practice of everyday life**. (S. Rendall, Trad.) Los Angeles e Londres: Berkeley, : University of California Press.

CERTEAU, M. (2008). **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. (E. F. Alves, Trad.) Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

CORRÊA, R. L. (JAN./JUN de 2011). **DENIS COSGROVE – A PAISAGEM E AS IMAGENS A PAISAGEM E AS IMAGENS**. ESPAÇO E CULTURA,(29), pp. 7 - 21.

Coverley, M. (2006). **Psychogeography**. Harpenden, Pocket Essentials.

CPP, C. p. (19 de agosto de 2020). **Rituais Intimos Partilháveis**. (p. e. Corpo, Artista)

Demuru, P. (2021). **Política, magia, semiótica : como resistir ao populismo autoritário e suas fantasias conspiratórias**. Revista Acta Semiotica, 2, pp. 318-341.

DIAS, B. (2014). **Preliminares: A/r/tografia como Metodologia e Pedagogia em Artes**. Em M. N. do Amaral, & M. e Silva, Conferências em Arte/Educação : Narrativas Plurais. (pp. 249-257). Recife: FAEB.

Dias, T. (17 de agosto de 2020). **YOUTUBE, TWITTER E INSTAGRAM: CONIVENTES COM BARBÁRIE QUE EXPÕE MENINA DE 10 ANOS**. Fundamentalistas usaram redes para divulgar informações da menina estuprada e do médico responsável pelo aborto. Até live rolou. The Intercept.

edizionalegre. (24 de setembro de 2021). Fonte: **QAnon e le fantasie di complotto che difendono il sistema invece di abbatterlo** - Radio Città Fujiko: <https://edizionalegre.it/recensioni/qanon-e-le-fantasie-di-complotto-che-difendono-il-sistema-invece-di-abbatterlo-radio-citta-fujiko/>

Film, B. (Produtor), & Poet, P. (Diretor). (2002). **Ausländer raus! Schlingensiefels Container** [Filme Cinematográfico].

Fotográfica, R. e. (2002). **Boris Kossoy**. (A. Editora, Ed.) Cotia SP.

Gonçalves, S. (maio/ago de 2009). **Por uma fotografia "menor" no fotojornalismo diário contemporâneo**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, 12(2), pp. 1 - 17.

HASEMAN, B. (2015). **Manifesto pela pesquisa performativa**. Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 3(1).

Irwin, R. (Janeiro / Junho de 2016). **A/R/TOGRAFIA: ENGAJAMENTO COMO FILOSOFIA DE PESQUISA E PRÁTICA PROFISSIONAL**. Revista Científica FAP, 14(1), pp. 10 -22.

KWON, M. (2002). **One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity**. Londres, Inglaterra: The MIT Press.

LEMOS, A. (2009). **Mídias Locativas e Vigilância: Sujeito Inseguro, Bolhas Digitais, Paredes Virtuais E Territorios Informacionais**. Em PUC-PR(Ed.), Vigilância, Segurança e Controle Social na América Latina (pp. 621-648). Curitiba: Rodrigo Firmino, Fernanda Bruno e Marta Kanashiro.

Mayrink, M. (21 de junho de 2022). **Aula: estratégias discursivas da extrema-direita nas redes**.

MICELI, J. D. (2021). **Il complottismo è un'ideologia**. Fonte: l'indiscreto: <https://www.indiscreto.org/il-complottismo-e-unideologia/>

Ming, W. (2020). **La Q di Qomplotto : QAnon e dintorni. Come le fantasie di complotto difendono il sistema**. Roma: Edizioni Alegre - Soc. cooperativa giornalistica.

Nelson, R. (2013). **Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances**. New York: PALGRAVE MACMILLAN.

Penz, I. (s.d.). **A força da extrema direita nas redes sociais: ideologia e estratégia**.

Perec, G. (1974). **Especies de Espacio** (2001 ed.). (S. Literature y Ciencia, Ed., & C. Jesus, Trad.) Barcelona.

PIOVEZANI FILHO, C. F. (2004). **"ESQUERDA E DIREITA": ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DA LINGUAGEM POLÍTICA**. LINGUAGEM - Estudos e Pesquisas, Catalão, vol. 4-5, 4-5.

Rocha, J. C. (04 de Maio de 2022). **Opinião Pernambuco - Estratégias de Comunicação da Extrema Direita**. (J. Parahyba, Entrevistador)

Rossi, M. (17 de Agosto de 2020). **questões "técnicas"**. El país.

Santos, L., & Borre, L. (janeiro de 2022). **Autorretrato: narrativas A/r/tográficas e processos de criação em histórias compartilhadas**. Revista Palíndromo, 14(32), pp. p. 303 - 327.

POÉTICAS DO INFRAORDINÁRIO: EDUCAÇÃO E EXPERIÊNCIAS¹

Antonio Almeida da Silva

PPGE/UEFS

Jadilson Silva Souza

PPGE/UEFS

INTRODUÇÃO

Na estrada, ponho meu corpo a ventos. Aves me reconhecem pelo andar. (BARROS, 2010, p. 475).

É com a epígrafe acima, pensamento do Poeta Manoel de Barros, que encontramos a lógica do sentido para operarmos novas conexões do saber, tecidas nas experiências. Com essa linha de fuga, descobrimos na poesia pensamentos que nos levam a percorrer fronteiras de vários campos do conhecimento, filosofia, artes, literatura, bem como em outras diferentes áreas, recolhendo imagens para reflexões insurgentes e interpelando percepções, a fim de criarmos diálogos para conectá-las a novos olhares, em diferentes dimensões da vida, sobretudo possíveis práticas socioeducativas atravessadas pelo cotidiano.

O presente artigo propõe estabelecer diálogos com a linguagem poética sobre possíveis práticas socioeducativas. Para essa reflexão, recorreremos à arte poética de Manoel de Barros e Geogers Perce, como meio de perceber os gestos do extraordinário, utilizando-se das coisas imperceptíveis da ética e estética, que nos remetem a reflexões e experiências, que nos direcionem para outros modos de construir conhecimento. Para tanto, a pesquisa assumiu caráter exploratório e, metodologicamente, configurou-se como qualitativa, apoiada em pesquisa bibliográfica, cujo dispositivo de produção e análises deu-se com base na literatura de Georges Perce, tentativa de esgotar um local parisiense, e do poeta Manoel de Barros, em sua obra "Tratado geral das grandezas do ínfimo" (2008), na tentativa de materializar uma linguagem comprometida com a vida cotidiana para realizar práticas que atravessam o âmbito escolar.

Palavras-chave

diálogo; poesia; reflexões.

1. Este trabalho faz parte de uma pesquisa de mestrado em andamento, que tem como foco denotar reflexões na dimensão da experiência do cotidiano, pelo viés da sensibilidade poética, especificamente nas obras de Manoel de Barros.

Desse modo, tentamos promover neste trabalho uma escrita atravessada pelas coisas simples, na perspectiva de capturar as imagens como tentativa da apreensão do cotidiano, ao modo de Perce e Manoel de Barros. Isso é nítido nos escritos de Ramos (2014), quando salienta que:

Perec, um raro escritor. Dos mais interessados da literatura atual. Sempre evocando o passado, num tom por vezes memorialístico, a saber, com seu cotidiano lhe servindo de matéria-prima não só para seus estudos acerca do método de observação da realidade chamado de “infraordinário”; seu estilo de escrita é bem inusitado, associando-se sempre às experimentações com a linguagem. (RAMOS, 2014, p. 139)

Nesse contexto, percorremos por uma escrita às margens onduladas dos pensamentos, atravessamos a imagem arquivada na memória, navegando na superfície do papel para criar, resistir, agir, imaginar e construir saberes passíveis de serem traduzidos, para expressar novos ritmos, sons e caminhos, por onde a linguagem possa nos levar até o encontro das palavras, em silêncios capazes de proporem inovadoras composições e contextos nos espaços-educativos ainda não visíveis a nós, permitindo-nos a invenção de outras possíveis maneiras de testemunhar inéditas práticas educativas, bem como novos contornos permeados pelas afetividades cujo conhecimento escorrega em outros possíveis encantamentos. Tanto nos espaços livres ou pelo simples olhar para o sol, por uma pequena janela, como descrito a seguir.

A escrita como uma viagem. Exploradores, conquistadores e navegadores se aventuraram em um mundo que lhes era completamente desconhecido e sobre o qual não havia fonte de informação, escrever tem algo próximo a explorar mundo, às

vezes, desconhecido, inexplorado, algo que necessita de mais informações, leituras e pesquisas. Escrever é percorrer caminhos não-usuais para atravessar singulares fronteiras do conhecimento, seja pelos objetos, pela natureza, ou pela eferescência das pessoas. Escrever sempre é estar numa posição de argonauta, diante de uma perigosa expedição rumo ao ato de se fazer entendido.

Aqui nesse registro/escrita, tomo como exemplo um simples clique pela câmera de um celular, é como abrir uma janela para receber as brisas do amanhecer, um registro das sensações que atravessam nossos olhares, do simples ao imperceptível. Nesse ato de perceber o cotidiano é permitido exercitar o infraordinário, prática do *ínfimo*² através dos afetos. É como um retrovisor que nos permite ter diferentes visões, por distintos ângulos, onde se abrem espaços para criar movimentos, estabelecer conexões entre o universo real e o fictício. Entrar em contato com as imagens, seja uma fotografia, uma praça, uma paisagem, um museu e seus objetos, é sempre uma experiência que toca. Ela não só produz arte, como cria poética.

Assim, as poéticas infraordinárias criam visualidades e movimentos interfronteiriços em sua superfície. Um(des)povoamento dos lugares de aprender para imaginar assim uma potência exploratória e inventiva para com as forças sensoriais, subjetivas e existenciais nas práticas artísticas, científicas e educativas. (MONCLÚS; SILVA, 2019, p. 41)

2. Utilizo a expressão contida no título do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, Barros, (2001). “O título faz uma brincadeira com o Tratado Geral das Grandezas do Brasil, escrito pelo primeiro historiador brasileiro, o Gândavo. No Tratado, falo de cisco, de madeiras, dos seres e das coisas desimportantes. Já usei esse nome em outros poemas. O ínfimo sempre está comigo” (BARROS), Em entrevista a Marcelino Freire, artigo Continente online.

Acreditamos que em meio aos textos-imagens nos deslocamos para um movimento de experimentações entre espaços, gestos, sons, cores e experiências de vida e pensamentos. Seguindo esse raciocínio, Jorge Larrosa (2006b) salienta que tudo que vemos não parece ser outra coisa que o lugar sobre o qual projetamos nossas palavras e nossas ideias. É como se só fôssemos capazes de olhares concluintes, de imagens concluintes. Pensar a imagem como algo que afete e dialogue com o modo como se constrói subjetivamente, enquanto visualidades presentes em nosso cotidiano e que podem interferir na forma como vemos e somos vistos pelo mundo.

Todas as imagens coletam uma “surpresa” sobre o cotidiano. Nesse percurso, estão as palavras de Gallo (2007, p. 38). O autor afirma que “o cotidiano é sempre abertura de horizonte; espécie de deserto em que os fluxos correm soltos e as diferenças aparecem”. Nesse viés abre-se a escrita, construindo um alicerce mediante as linhas teóricas e filosóficas, numa expectativa didática, abrindo trilhas para novas práticas, pensando na linguagem poética e imagética que pode se fazer presente em todas as áreas do conhecimento. Escolho alguns textos poéticos manuelinos, como a poesia *O apanhador de desperdícios*, para esse diálogo, essa abertura ao inédito. Nesse sentido: o que seria uma educação que se abre ao inédito? Seria talvez tudo aquilo que nos leva a ultrapassar diferentes fronteiras com a força das palavras.

Nessa descrição, o poeta pantaneiro não perde de vista as coisas inúteis como, por exemplo, os trapos e gravetos. Até mesmo a decomposição de elementos na natureza serve como matéria de poesia, constrói linguagem, é como um solo fértil de onde brota a semente dos saberes, do inconsciente e vai abrindo pistas

para grandezas do *Ínfimo*, perdidas nos acervos dos desobjetos.

A dimensão que a natureza assume, na literatura, nas artes e em outras áreas do conhecimento, possibilita enxergar não só a beleza natural nos espaços físicos. Ela vai além disso, atravessando o artifício estético da linguagem, que pensa a natureza como o subcampo da ética filosófica e poética, metamorfoseando os elementos naturais, não apenas ver clorofila como meio de capturar energia solar, mas como meio de se fazer e pensar a arte, seja ela no contexto da poética, ou fora dele.

A natureza é repleta de coisas cujos processos estimulam nossa imaginação para a construção e visualidade de tudo aquilo que não é vivo e não se regenera, mas contribui para o metabolismo do conhecimento-conjunto de transformações que as substâncias dos afetos sofrem em nossas experiências e vivências diante do papel social da natureza. Nessa intenção é que a poesia tem se apropriado da natureza, em muitos dos poemas o autor aborda o Pantanal matogrossense, um lugar ainda pouco explorado, quando se trata de um lugar que possibilita a criação de uma linguagem sobre a qual a natureza tem muito a dizer. O pantanal que está em nós (isso Manoel de Barros nos diz), o pantanal que hoje é violentado pela ignorância humana e que nos faz pensar sobre a fauna e a flora como lugar que abre trilhas a serem exploradas, como meio de inspiração que vai se ramificando pelo infraordinário para a construção poética, não apenas se encarrega de mostrar a paisagem do lugar, mas pode nos ensinar outros modos de vivenciar culturas, modos de educar e ver o mundo, tornando-os mais sensíveis aos nossos olhos.

Dessa forma, o pantanal de Barros, assim como qualquer lugar na natureza, é compreendido pela subjetividade do poeta, seja

em imagem ou palavra. Isso é possível quando aprendemos a nos relacionar com os elementos das coisas do chão, buscando as raízes dos afetos, a fim de fazer brotar as palavras que tanto a poesia de Barros fertiliza, como afirma Wanessa Cruz:

Manoel de Barros trafega do ordinário ao extraordinário. Praticando uma estética da ordinariedade, o poeta busca a redenção das coisas simples da terra. Rasteja nas dimensões minúsculas do universo do chão em que a própria miniatura é proposta por encerrar em si um valor imaginário (CRUZ, 2009, p.122)

Percorrer a natureza que Manoel Barros tanto admirou é como direcionar nossos olhares para uma linguagem que se renova, se reinventa e deseduca nossas formas de ver o mundo. A poesia não deixa de ser um instrumento para explorar essa imaginação. Nesse aspecto, as nossas subjetividades ocupam os espaços para valorizar “as coisas simples- ignoradas pelo homem”, que atravessam o chão até os objetos. É com essas transcendências que o poeta tem criado sua linguagem. O poeta estabelece uma relação com a natureza, cultivando as palavras até a lírica das raízes: “O chão viça do homem/ no olho/”, (BARROS, 1999b, p.19-20).

A lógica do experimentar, criar e imaginar, ressoa nas palavras do escritor francês Georges Perec, quando nos apresenta um cotidiano em que se reverbera na natureza que atravessa a paisagem, o jardim, o chão urbanizado, o cotidiano, as cidades e suas culturas, permeadas de natureza. Perec (1974) lança como proposta o esgotamento do lugar, como meio de experiência e saber, onde se aproxima com a poética de Manoel de Barros que, assim como Perec, também valoriza a natureza. Com um lápis iniciando as escritas em papel, o poeta fez versos e criou

um mundo que afeta e embaralha os sentidos, abrindo pistas e sinalizando percursos ao redor. Busco inspiração com Manoel de Barros - poeta que não tinha medo de mergulhar na alma para esboçar saberes através da simplicidade que encanta pela pureza do olhar e o rabiscar das palavras - acolhendo sentimentos além do que podemos imaginar.

Grande parte das coisas que experimentamos, e com as quais convivemos, transitam entre a natureza e a cultura, que, por sua vez, abrem espaços para experiências e conhecimentos, para a construção de novas existências e inventividades. Como refletir sobre essas invenções? Dialogar com as artes poéticas como forma de ouvir e falar da natureza é conhecer a arte da invenção e imaginação. Estratégia muito recorrente na poética de Manoel de Barros.

Transitar em pistas poéticas de curvas abertas, cercadas por imagens que carregam o cheiro de boas lembranças é uma experiência que nos permite admirar as sombras suaves das árvores que embelezam a paisagem, controlam a temperatura, rompem a camada quente do ar, permitem desfrutar tranquilamente do clima fresco do amanhecer em diferentes cores. Percorrer trajetos e admirar a natureza tem sido a rotina de muitos de nós. Mas, às vezes, nada é construído nos exercícios das experiências imagéticas até chegar ao nosso destino - isso escapa das nossas observações, talvez porque não temos a vivência nesse caminho. Viajamos mais pelas imagens do que pelo espaço geográfico. Nesse trajeto, abrigamos na bagagem as sutilezas do devir poético para ensaiar composições em espaços educativos pelas lentes do poeta da miudeza, no meio de territórios ainda inexplorados.

Pegar carona na arte poética exige pausas; é um caminhar desacelerado para outros horizontes, atribuindo sentido àquilo que ainda não percebemos. Por meio da pausa que melhor é possível ouvir as palavras, “Só uso a g.” (BARROS, 2010, p.13). O poeta sempre atravessava seus olhares sustentados numa armação de óculos marcante, enxergando como poesia tudo que existia. Num estilo muito silencioso, valorizando o simples, ele destacava o que era descartado, direcionando seu olhar para o que não é perceptível, ressignificado na poesia desestruturava sua centralidade em meio às imagens e materialidades da ciência, abrindo-se para a diferença, escavando seus desejos, restabelecendo fronteiras, estendendo os territórios das artes.

Por meio desses corpos (elementos) e provocações poéticas, é possível identificar, sentir e criar outras existências e modos de aprender, na intersecção dos olhares através de imagens sobre o nosso cotidiano. A poesia nos permite expressar a parte menos ouvida do mundo. No mundo dos ruídos, cada vez mais particulares, tem-se que querer compartilhar o silêncio invisível na poesia. Vozes que se multiplicam em vários campos, para quem se dispõe a ouvir, isto é, nas palavras, nas imagens, nos gestos. Exercitar o devir-poético presente no imaginário pelos registros imagéticos, seja por meio da fotografia ou desenho.

Percorremos margens onduladas dos pensamentos, pois navegamos na superfície do papel para criar, resistir, agir, imaginar e construir saberes passíveis de serem traduzidos na leitura poética, para expressar inusitados ritmos, sons e caminhos, onde a linguagem pode nos levar até o encontro das palavras em silêncios, capazes de propor novas composições e contextos nos espaços-educativos ainda não visíveis a nós, permitindo-nos a invenção de outras possíveis maneiras de testemunhar

(práticas) educativas inaugurais, bem como novos contornos permeados pelas afetividades cujo conhecimento escorrega em outros possíveis encantamentos.

Aqui adoto o verbo “mergulhar” para fazer uma travessia a bordo do pensamento. Mergulhar tem sido a rotina de todos nós durante a emergência sanitária do coronavírus, tempo em que só nos foi possível mergulhar em nosso imaginário dentro de nossas casas. O quintal passou a ser nosso único lugar de lazer. Assim, buscando sentido nas coisas e valorizando aquelas ao nosso redor, nem as pedras escaparam. No fim das contas, foi assim que se tornou a nossa rotina. Isso Manoel de Barros nos conta: “Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade... Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores que as pedras do Mundo” (BARROS, 2008, p. 67).

Mergulhar é ganhar nuances enraizadas no abismo da alma, tão insondável quanto a infinidade do mar. Essa ideia encontra-se em Ana Goody, quando afirma que “O mar é um desafio extremo para o pensamento e talvez uma das mais belas imagens em relação à qual a filosofia, a arte e a ciência se colocaram: espaço vago cujas distâncias se confundem com o céu... Sobre as ondas tudo é onda...” (GOODY, 2011, p. 10-11). Mergulhar nesta escrita não se trata de aventura física que nos permite pular e abraçar ondas, por ser ela um mar poético.

Mergulhar nas ondas da subjetividade, da criticidade, pode contribuir para a criação de práticas sociais e educativas, para uma singularização individual e coletiva. Seguindo esse pensamento, Guattari (1997, p.18) afirma: “O que quer que seja, parece-me urgente desfazer-se de todas as referências e metáforas científicas para forjar novos paradigmas que serão, de preferência, de

inspiração ético-estética". No dispersar das ondas, espantei-me com o silêncio da poesia que acalmou meus pensamentos. Então me dei conta de que esta pesquisa deveria ser pelo encanto do silêncio, ao ouvir as palavras do poeta para pensar a educação, extraindo delas significados inesperados. O silêncio das palavras poéticas de Manoel de Barros é como as águas do mar, porque, às vezes, cria ilhas onde a maré se acalma para ver o mundo à sua volta. Assim, atravessamos ilhas sem margens, chegamos a lugares desconhecidos, ouvimos a voz da poesia, personagens perdidos nos versos. Graças à luz que emana da lanterna dos escritos manoelinos, a mente se abre como o nascer do sol na floresta. Esse caminho ainda é longo e desconhecido, mas nada estranho para quem admira viajar pela natureza ao encontro das fronteiras do saber, para imaginar escrever e criar novas imagens em aventuras cartográficas, produzindo deslocamentos, redirecionando o olhar para outras perspectivas.

O movimento imagético-reflexivo que se atravessa pelas artes escorrega pela natureza e nunca cessa em nossas letras. Aventurar-se nesse universo só é possível pela leitura, percepção para alcançar as fronteiras filosóficas por meio da lírica do poeta matto-grossense, um dos maiores poetas da literatura brasileira do século XX, com uma composição poética voltada para a criação da linguagem que valoriza o simples. O poeta então se define:

O apanhador de desperdícios
Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas

Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato
de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios...

Isso talvez nos permita ampliar a imagem e ver mais de perto aquilo que foi retratado de longe. Acrescento que tal experiência equivale a driblar a realidade, enxergar mais que o olho, apropriar-se daquilo que estava escondido, imperceptível, para tornar visíveis, não apenas aos olhos, as informações minúsculas. Arrisco-me a pensar que só assim, com um olhar voltado para a memória, tal sentimento não será esquecido, pois nos permitirá experimentar o conhecimento de nós mesmos através do olhar do outro.

Esse olhar latente nos permite tirar as coisas de sua ordem usual, acompanhando mais de perto as coisas do mundo em nossa volta. Georges Perec procura valer-se de todas as materialidades existentes à nossa volta, espaço onde o sujeito não cessa de se inventar, jamais deixando-se acomodar com o que parece ser

satisfatório, completo, inviolável. Sua linguagem como sendo uma das mais silenciosas nos ajuda a refletir em processo constante de experimentação pelo viés do extraordinário, na medida em que aponta para possibilidades de práticas educativas, remodelando-se no jogo da didática com a literatura. Nos apropriarmos dessas abordagens para conhecimentos inaugurais nos detalhes da docência é, de certa forma, interrogar a natureza junto ao cotidiano, é o mesmo que ouvir a voz do poeta, é encontrar as imagens - coisas e lugares contornados por Georges Perec, esse romancista francês “que nos serve de precursor, constitui uma literatura como fosse um modo de inventariar coisas de nosso dia a dia ao criar uma espécie de arquivo do cotidiano” (ADÓ; CORAZZA, 2016, p. 507).

Ainda assim, é possível permanecer suave, atento ao sensível, às coisas pequenas ao ínfimo, (o poeta nos ensina a olhar com mais atenção para as coisas simples), algo que talvez ressoe em cada um de nós. Nessa viagem, pelas imagens aprendemos, construímos e conhecemos lugares desconhecidos na fronteira do saber. O saber que não se apega a um currículo determinante do que se deve aprender e experimentar. Mas um currículo que pensa em trilhar uma possível pedagogia que se arrasta pelo chão, junto às folhas, lagartixas, caracóis, lesma, aves, insetos, palavras e lugares. “O chão é um ensino” (BARROS, 2010).

Indiscutível é a grandeza da pré-didática, pelo viés da arte poética, nesse diálogo, movimento que se repete ao longo desta pesquisa, indispensável para se pensar no cenário educativo, pelo gesto da sensibilidade, com modos de ver e perceber aquilo que não é experimentado, nem percebido. Talvez tenha algo em comum na arquitetura dos pensamentos entre um poeta e um escritor, a poesia nunca se perde no tempo, como se fossem

carros em bom estado de conservação. O som da partida não pode parar, a indignação dessa sinfonia passa pelos trilhos da literatura. Os versos sobre as linhas marcam o ritmo do deslocamento por meio das palavras, dão fama e se arriscam para dar conta da urgência do olhar e do pensar.

A lógica do experimentar, criar, imaginar também ressoa nas palavras do escritor francês Georges Perec, quando nos fala sobre o cotidiano que reverbera na natureza, atravessa a paisagem, o jardim, o chão urbanizado, o cotidiano, as cidades e suas culturas. Tal percepção é fundante na concepção do escritor, quando ele afirma:

O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o extraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo? Interrogar o habitual. Mas justamente, estamos acostumados a ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, ele parece não causar problemas, nós o vivemos sem pensar nisso, como se ele não veiculasse nem perguntas nem respostas, como se não fosse portador de qualquer informação. (PEREC, 2010, p. 179).

Toda e qualquer viagem que fazemos, costumamos trazer algo para nossas casas, como experiências passíveis de interrogação, abertas a novas percepções sobre o mundo à nossa volta. Pela poética tudo isso é possível, até o colecionar de um prego perdido em uma esquina nos ensina e educa. Isso o poeta Manoel de Barros nos ensinou a fazer em um dos seus poemas. Em andanças pela poesia ou nos espaços físicos é possível observar, imaginar e criar imagens, seja pela captura da fotografia ou imaginária, que narram uma memória de um clima, um lugar, um bairro, uma cultura do bairro que nunca deve ser apagada da memória.

Observar-se-á a descrição sobre algumas possíveis formas de se trabalhar didaticamente imagens no contexto escolar, além de imagens poéticas. Trazemos como exemplo imagens sugeridas em obras literárias, cartões postais, vídeos, filmes, músicas, poemas, desenhos e pinturas de museus e de acervos digitais, ou até mesmo, imagens captadas pelo próprio aluno no uso do aparelho celular. Tudo isso viabiliza ao discente explorar os sentidos espaciais de um lugar, com o objetivo de expressar a força imagética do olhar para o espaço, o que permite a elaboração de outros sentidos e experimentações. As imagens apontam a partilha de sensações acerca dos lugares registrados.

A poesia manoelina é como uma janela que se abre para enxergamos a natureza além dos conceitos. O poeta não direciona olhares para os elementos que constituem a realidade sobre a paisagem, a flora e a fauna. Mas é um poeta que mergulha nas ondas dos afetos, à procura do que há de sensível, por meio das palavras. O eu-lírico interage com a natureza, pela força do devir que atravessa a imaginação. Nesse contexto, o poeta escreve: “Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela” (BARROS, 2010, p.187).

O poeta percorre por novos ideais, outras maneiras de enxergar a natureza-paisagem, a natureza inventiva, que ensina pelos processos da transcendência, desapegada do habitual e do repetido. Nesse aspecto, a natureza contribui para o modo de ver o mundo, as ideias lhe surgem, criando contornos para novas existências do saber. É um caminho notado por Manoel de Barros, que atravessa olhares pelos elementos da natureza, que abre pistas para diferentes visualidades no território do conhecimen-

to. “Acho que a gente deveria dar mais espaço para esse tipo de saber. O saber que tem força de fontes” (BARROS, 2007, p. 63).

Ensinar e aprender não se limita a reproduzir o que já aparece pronto nos currículos; ao contrário, engloba as experiências capazes de transformar palavras e imagens na busca do aprender, é um ato de liberdade; aprender é construir singularmente uma liberdade e uma relação de si para consigo. No entanto, essa educação não apaga o coletivo, a multiplicidade. Se o ato de aprender dá-se no inconsciente, no impessoal e no pré-individual de cada singularidade, ele torna-se possível pela heterogeneidade do mundo, que emite signos, e na multiplicidade emitida pelos professores.

É com esse olhar que precisamos buscar sentidos para caminhar, dispostos às experiências, ao diálogo, por meio de múltiplas lentes que possam favorecer outros ângulos para a busca do conhecimento, distanciando de um reducionismo disciplinar, aberto para novas abordagens e formas de conhecer o mundo como possibilidade de abertura à experiência e resistência, diante de uma instrumentalização da linguagem hegemonicamente ainda imposta na nossa educação, no que se refere aos processos socioeducativos. Nesse aspecto Krelling salienta: “O poeta Manoel de Barros inspira-me a pensar que talvez seja possível ver o mundo de outras formas, inventar mundos, fugir das representações já tão naturalizadas e, assim, acionar outras possibilidades de experienciá-lo” (KRELLING, 2014, p. 56).

As pistas deixadas pelo poeta nos seus versos têm me provocado a abrir as fronteiras da imaginação, as palavras marcadas de sentidos e sensações no universo poético, incorporam-se

em nosso cotidiano, nas vivências, correm como água em um rio, deságuam no oceano científico a bordo da poética do des-limite, para a construção de um pensamento mais profundo, pelos movimentos da maré, que ocupam a mente e proliferam pensamentos, que pulam as ondas para encontrar novas práticas no universo educativo.

TRANSVER PELO DELÍRIO DOS VERBOS PARA EXPLORAÇÕES POÉTICAS COTIDIANAS

O verbo tem que pegar delírio (BARROS, 2004)

Para melhor entendermos essa linha de pensamento e exercitar a reflexão, escolhemos para esta pesquisa algumas obras de Manoel de Barros - como "Gramática expositiva do chão" (1999b), "Memórias inventadas" (2010) e "Retrato do artista quando coisa" (2007a) - onde mergulhamos no mar dos poemas, na companhia dos verbos, pelas fronteiras do pensar para (des)construir pensamentos cristalizados e irrevogáveis.

O verbo é uma variação. "Quando o limite do substantivo é quebrado, e o ser que ele designa se torna um acontecimento, uma série, eis que tudo vira verbo [...]" (SOUZA, 2010, p. 90). É com essa intenção que selecionamos alguns verbos e suas derivações presentes nas obras manoelinas, para pensarmos em experimentações colaborativas. Em especial as experiências educativas. Dentro desses repertórios de verbos prescritos, escolhemos os seguintes: olhar e transver

A partir desse olhar renovamos percepções, transcrevendo a possibilidade de aguçar nos elementos sensíveis, que nos tornam ouvintes das vozes desconhecidas e abandonadas nos objetos,

no tempo, na natureza e entre tantos outros lugares. Na busca de experiências e diálogos em prol de invenções educativas, para diferentes processos cíclicos de aprendizagens. Foi com essa visão que foram surgindo as seguintes indagações: Como pensar e escrever sobre educação pelo delírio dos verbos poéticos? O que pode acontecer se os currículos escolares vivenciarem essas experiências? Como romper os limites do saber pelas vias poéticas? Como é possível perceber novas fronteiras do conhecimento? Como tais afectos e perceptos aparecem na biografia de Manoel de Barros? Em seu livro intitulado "Poesia Completa" (2010), logo encontramos nos fragmentos do poema e ouvimos o eu lírico dizer: "Que eu tenha vontade de olhar com espanto [...]" (p. 477), "Eu penso renovar o homem usando borboletas" (p.74) e "É preciso transver o mundo".

É marcante o caráter de liberdade nas produções literárias manoelinas, seus versos poéticos sempre estão em movimentos, não se fixam, suas palavras nos fazem deslizar nas ideias, ultrapassando significados. Essa concepção de liberdade é bem nítida na poesia da despavira, quando ele diz: "Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos. Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto" (BARROS, 2010, p.283). Pensando em como o poeta Manoel de Barros apropriou-se das coisas para compor versos, algo nos chama atenção nos seus textos, principalmente quando incluímos nos movimentos suas palavras poéticas.

Nesse sentido, o potencial dos conteúdos literários podem contribuir para um ensino reflexivo e transdisciplinar, principalmente quando se trata de linguagem poética. Nela é possível encontrarmos inspirações e visualidades-mentais que valorizam o mundo além do imaginável. Centrado nessa relação, os textos de

Manoel de Barros ganham espaço em torno desse pensamento, a força das palavras do poeta é carregada de imagens que podem contribuir para extrair e presenciar marcas culturais e experiências de vidas, por meio das emoções.

Pensar na arte poética como meio de construir diálogo a partir da análise simbólica dos elementos cósmicos, que são apreensíveis na poesia, nos permite desconectar da circularidade ainda presente nas nossas práticas educativas. Essa afirmativa comprova-se nos substratos poéticos, visto que, na expressão da linguagem do poeta, é possível perceber a não linearidade, pois ele transita livremente no imaginário, onde o perceptível e o individual habitam em nós. Como educadores, precisamos nos permitir essa transcendência no que se refere a saberes livres do pronto e do pré-estabelecido; nesse sentido se faz necessário descrever as palavras do poeta “-Os outros: o melhor de mim sou Eles” (BARROS, 2004, p. 73). Esse verso oxigena a curiosidade para se relacionar com a realidade cotidiana.

CONSIDERAÇÕES

Os achados na literatura - conforme os objetivos estabelecidos, advindos das análises teóricas - vieram como uma lâmpada carregada de afetos nas entrelinhas de versos poéticos, nos fazendo pensar em novas formas de desviar da alienação imposta nas nossas vivências escolares. Para mergulhar nesta travessia, é fundamental criar diferentes arranjos e linguagens, em que as palavras se desintegram para construção de novos sentidos, onde sejamos desafiados a percorrer caminhos e olhares desconhecidos nas fronteiras educativas. Daqui, concluímos que o poeta pode compreender o mundo sem conceitos, e que é possível refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.

Essas discussões são ensaios de possibilidades para a aprendizagem educativa, considerando as inspirações da arte poética. Com ênfase nas experiências pelo cotidiano, como propõe o romancista francês Georges Perec. Espera-se que olhares percebam como o poeta Manoel de Barros e Perec veem o mundo. Desse modo, será possível entender o potencial do conhecimento construído pelas experiências intersubjetivas na formação dos indivíduos, na intenção de se capturar um refinamento da linguagem nos âmbitos da sensibilidade, pela abordagem do extraordinário e como meio de práticas socioeducativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADÓ, M. D. L.; CORAZZA, S. M. **Sociografia e educação da diferença**. Quaestio - Revista de Estudos em Educação, Sorocaba, SP, v. 18, n. 2, p. 505-516. 2016. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/quaestio/article/view/2702>. Acesso em: 24 out. 2022.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas para Crianças**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.
- BARROS, Manoel de. **Eu sou o rascunho de um sonho** (conversas por escrito). Seleção, organização e prefácio de Adalberto Müller. Rio de Janeiro: Record, 2009 (texto digitado da edição no prelo).
- BARROS, Manoel de. **Tratado geral das grandezas do infimo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas** - A Terceira Infância (iluminuras de Martha Barros). São Paulo: Planeta, 2008.
- BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. 3. ed. Rio de Janeiro, Record, 2007a.
- BARROS, Manoel de. **O guardador de águas**. Rio de Janeiro, Record, 2006b.
- BARROS, Manoel de. **Poemas rupestres**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**. 3. ed. São Paulo: Record, 1999b.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro. Record. 1997.
- CRUZ, Wanêssa Cristina Vieira. **Iluminuras: A imaginação criadora em Manoel de Barros**. 2009. 136f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** - v. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- GALLO, Sílvia. **Currículo (Entre) imagens e saberes**. In: Congresso Internacional de Educação, 5. Painel. São Leopoldo: Unisinos, 2007.
- KRELLING, A. G. (2014). **Quando a poesia de Manoel de Barros e o cotidiano escolar encontram-se**: Memórias Inventadas de uma pesquisadora brincante. REMEA - Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental, 116-131. Disponível em: <https://doi.org/10.14295/remea.v0i0.4854>. Acesso em: 23 abr. 2022.
- LARROSA, Jorge. Clase 01. **Curso "Experiencia y Alteridad en Educación"**. Buenos Aires: FLACSO, 16/05/2006. Link acesso em: 05 de jun. 2021. Disponível no site: www.flacso.org.ar;
- MONCLÚS, Gloria Jové; SILVA, Antônio Almeida. **Poéticas do infraordinário: encontros interfronteiriços entre arte, ciência e educação**. Revista Digital do LAV, v. 12, n. 2, p. 023-048, 2019.
- PEREC, Georges. **Espèces D'espaces. Journal d'un usager de l'espace. Paris: Galilée, 1974**.
- PEREC, Georges. **Tentativa de esgotar um local parisiense**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Gustavo Gilli, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n3p379/34862>. Acesso em: 20 out. 2022.
- PEREC, G. **Aproximações do quê?**. Alea, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 177-180, Jun. 2010. ISSN Available from. access on 25 out. 2022
- RAMOS, André Carneiro. **Apresentando as partidas: o ordinário e o infraordinário em Georges Perec e Roberto Bolaño**. 2014. 259 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 257-260. Disponível em: <http://www.btd.uerj.br/handle/1/6105>. Acesso em: 25 de out. 2022.
- SOUZA, E. L. L. **Manoel de Barros: a poética do deslimite**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

Partindo dos conceitos situacionistas sobre apropriação do espaço urbano e utilizando da prática da deriva como ferramenta de apreensão da cidade, o projeto *À Deriva Sonora* do artista multidisciplinar Rodrigo Ramos, realiza mapeamentos sonoros e intervenções urbanas com o intuito de experienciar o espaço público como interface artística. Utilizando de monumentos, esculturas, árvores centenárias e uma gama diversa de objetos urbanos como instrumentos sonoros, o artista busca a interação da população como ativador de jogos lúdicos e da ocupação da urbanidade como potência artística e política.

Palavras-chave

deriva sonora; intervenções urbanas; mapeamentos sonoros.

À DERIVA SONORA

Rodrigo Ramos

PPGAV/UFBA

À Deriva Sonora é um projeto de pesquisa que bebe da prática situacionista de experienciar a cidade em sua manifestação sonora, para além do seu percurso configurado pelas ações cotidianas, realizadas sistematicamente dentro de um sistema capitalista: casa-trabalho-casa. Onde o engessamento cartográfico da população se apresenta muito maior nas classes sociais mais baixas. Desviar-se do caminho habitual, geralmente, acarreta um maior custo de transporte ou pode ser perigoso (principalmente ao gênero feminino). A cidade se aglutina, deglute e apressa. O espaço público se configura como área de transição efêmera e a potencialidade do uso da cidade como esfera política-artística é rapidamente desarticulado pelo Estado, quando o convém. A pressa, a velocidade, o excesso de informações como consumo desenfreado e a necessidade de sair de um ponto A para chegar ao B fazem com que a cidade seja apenas um espaço transitório.

O projeto *À Deriva Sonora* busca um movimento oposto. A questão que permeia essa pesquisa surge da necessidade de uma apropriação do espaço público como espaço criativo, como uma alternativa à procura de uma alteridade outra que não seja a massificada e anestesiante da visão da sociedade como um corpo-máquina/corpo-produto em uma cidade mercadoria do sistema capitalista (lendo Ana Clara Torres Ribeiro e Paola Berenstein Jacques).

Acredito que a sociedade contemporânea ainda atravessa grandes questões de apreensão do seu espaço urbano. As cidades ainda são, em sua maioria, um projeto de aglomeração humana em busca de uma funcionalidade em prol de um sistema capitalista: corpo-produto e cidade-mercadoria. O urbanismo aplicado à maioria das cidades pouco pensa na questão do ruído da cidade e nos vemos cercados de uma poluição sonora, que desde a Revolução Industrial e elétrica impulsiona linhas de ruídos constantes.

Transformamos apenas uma parte das vibrações em som, entre os intervalos de escuta de 20Hz a 20KHz. O som adentra ao canal auditivo: as ondas sonoras se movem e atingem o tímpano. As ondas sonoras vibram o tímpano e os três ossos: martelo, bigorna e estribo. As vibrações passam primeiro pelo martelo, que ao entrar em vibração aciona a bigorna e esta finalmente faz o estribo vibrar. Durante esse processo as vibrações são ampliadas de forma que o ouvido passa a ter capacidade de perceber sons de intensidades muito baixas. O líquido se move através do ouvido interno, fazendo a transmissão através do líquido do ouvido interno na forma de espiral (Cóclea) e faz mover as minúsculas células ciliadas. As células ciliadas detectam o movimento e o convertem em sinais químicos para o nervo auditivo, que comunica ao cérebro, enviando as informações por impulsos elétricos que são interpretados como som.

Toda essa mecânica auditiva é para realizar a conversão da compressão e descompressão do ar em frequências sonoras, isso é, o que escutamos. E toda a vibração que não podemos ler por não termos uma bio-tecnologia-sensória capacitada, para onde se dissipa?

O corpo humano é composto por 70% de água. O cérebro tem 92% de água em sua composição. Todas as células, sangue e composição dos órgãos são em sua maior parte água. Para ouvir precisamos de água na nossa espiral auditiva, inclusive. Onde o som viaja mais rapidamente que o ar. Estudos recentes mostram a reação da água com a vibração de diversas frequências onde se formam cristais aquosos com geometrias simétricas e assimétricas, dependendo das frequências de som em um osciloscópio. Ou seja, a água em sua instância molecular recompõe-se a partir de vibrações do seu entorno. O controverso cientista japonês Masaru Emoto vai um pouco mais além ao afirmar, e tentar comprovar, que até as palavras/sons emitidos com um significado positivo ou negativo alterariam a composição molecular da água. Uma hipótese que ainda carece de validações, mas de toda forma há o consenso da reconfiguração molecular de água pela vibração sonora. Nota-se que esses experimentos se dão com o uso de frequências no range audível, como também do ultra-som (acima de 20KHz) ou do infra-som (Abaixo de 20 Hz). Sendo assim, nosso aquoso corpo (70%) está em constante bombardeio vibrátil e se modificando quanticamente. Apenas filtramos parte desse bombardeio em leitura sonora.

Quando pensamos em poluição sonora então, deveríamos nos ater não só ao que escutamos, pois afinal vibramos com o corpo todo. A desarmonia sonora dos grandes trânsitos e cidades nos adoecem e nos estressam física e mentalmente pois entramos em simbiose de vibração, como um copo d'água.

Desde a Revolução Industrial o mundo passou a ter uma nova gama de ruídos em suas paisagens sonoras, sobretudo a partir da revolução elétrica, como aponta Murray Schafer em *A afinação do mundo*, de 1977. E a vida passa a incorporar o ruído. E

a arte passa a viver o ruído como forma de arte. Os futuristas, como Luigi Russolo (1885 – 1947), acreditavam que a vida contemporânea era demasiado ruidosa e que os ruídos deveriam ser utilizados como música. A partir da década de 50, músicos como Pierre Schaeffer, Edgar Varèse, Stockhausen e tantos outros artistas da arte concreta e eletroacústica, utilizam-se de ruídos mecânicos, elétricos, sons urbanos e cotidianos para suas composições.

Tendo como ponto de escuta uma percepção de John Cage, onde música é um agrupamento de sons diversos (sendo ruído aquilo que não interessa na composição), e a ideia de uma percepção à deriva da cidade, na criação de mapas afetivos sem a necessidade social-mercantil de deslocamento, me deparo com uma necessidade de criar um mapeamento sonoro/musical da cidade que habito e dos lugares que visito.

Utilizo a prática situacionista no âmbito sonoro. Os Situacionistas, como Guy Debord, na década de 1960 propuseram uma percepção do espaço urbano como uma prática afetiva e exploratória da cidade, para além de uma funcionalidade mercantil. A prática escolhida foi o ato da “deriva”, perder-se pela cidade em busca de uma alteridade urbana. Criavam mapas dessas derivas, relatando as descobertas e experiências de estarem à deriva, em busca de um corpo-sujeito. No início da Internacional Situacionista a ideia era criticar a arte. A compreensão era de que a superação da arte só viria pela transformação ininterrupta do meio urbano. Não era construir cidades ideais, mas fazer do urbanismo e da arquitetura ferramentas de uma revolução do cotidiano. Dessas pesquisas sobre arte e urbanismo, resultaram a psicogeografia (criação de mapas numa tentativa de aproximação entre geo-

grafia e, sobretudo cartografia, da psicologia ou psicanálise) e seu procedimento de pesquisa - a deriva.

Pensando nisso, o projeto *À Deriva Sonora* se propõe à lentidão, parar, ouvir, explorar e experimentar o espaço urbano público (ou natural) em seu âmbito sonoro. Relendo a pesquisa dos situacionistas no momento contemporâneo, tais questões parecem ainda bem relevantes. Rever o espaço urbano como célula principal de mobilização artística-política. O gesto artístico não está na produção de uma obra ou na mercantilização da mesma em esferas privadas, mas em vivenciá-las no espaço público e em seu compartilhamento. É o que pretende o projeto, fazer um mapa urbano de escuta e intervenções.

Realizo esse mapa fazendo gravações de campo, ora de forma passiva na investigação dos sons peculiares nos espaços, sons que vão se perdendo conforme o processo tecnológico, sons que marcam cada local específico. Utilizo microfones direcionais e binaural na busca de uma imersão na paisagem sonora; ora atuo de forma ativa, utilizando os objetos cotidianos como instrumentos sonoros, utilizo microfones piezelétricos (de contato e hidrofones) para ouvir o som provido da materialidade dos objetos como: grades, estátuas, pontes, árvores, cactos, estalagmites, rios, cachoeiras, mares...

Piezoelasticidade é a capacidade de alguns cristais gerarem tensão elétrica por resposta a uma pressão mecânica. O termo piezoelasticidade provém do grego “*piezein*”, que significa apertar/pressionar. Com um filamento desses cristais se faz um microfone piezelétrico, que ao ter a superfície em que o microfone se instala pressionada gerará um impulso elétrico, que pode

ser traduzido por “som”. Assim, esse é um microfone que não captura o som acústico que vibra no ar, mas um instrumento de escuta da vibração dos objetos.

A partir desse momento, a minha investigação sonora, que se inicia na primeira infância com os ouvidos nas mesas, passa a ter uma tecnologia própria. Ouvir o som que vibra em todos os objetos urbanos, nas plantas, nos rios e nos seres vivos. Um microfone piezelétrico não é bem um microfone, é uma licença poética.

À *Deriva Sonora* busca potencializar o uso do espaço público e ampliar a percepção sonora do local. Estimula nas pessoas uma musicalidade reprimida, expandindo os sentidos ao tocar/escutar objetos ordinários, mas que em muitas vezes não são permitidos tocar ou, ao menos, são desestimulados ao toque pelo Estado. Essa prática usa a materialidade sonora como quebra de paradigma de uso do ambiente público e empodera a percepção sonora dos cidadãos.

ALGUMAS DERIVAS, DESVIOS E DEAMBULAÇÕES

Realizando uma residência artística no projeto *Confluências do SESC*, em Criciúma, propus uma atividade de deriva sonora pela cidade.

Essa deriva começa como um jogo: seu método consiste em folhear o exemplar do livro “Estas Ruas Que Pisamos” (Ed. Do Autor - 1987), um guia de ruas de Criciúma achado nos escombros do Centro Cultural Jorge Zanata, apontar ao acaso uma rua em uma página e procurá-la à pé, perguntando aos transeuntes e

seguindo todas as indicações recebidas. Obviamente, as pessoas davam informações conflitantes, me direcionando para lugares outros de onde eu esperava ir, mas esse era o jogo. A percepção das pessoas sobre a localização piorou muito com a facilidade do GPS em seus celulares, ninguém mais decora um caminho, como não decoram mais números de telefone.

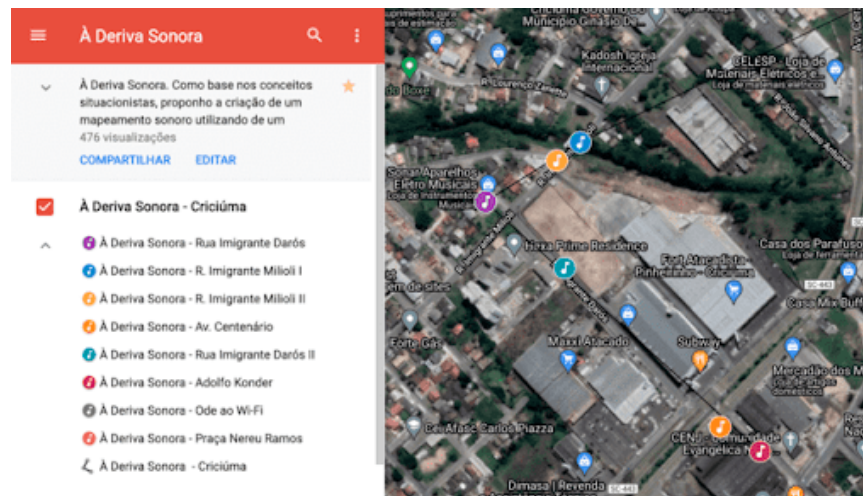


FIGURA 01
Criciúma/SC - Rua Imigrante Darós

A rua, escolhida ao acaso, foi a Rua Imigrante Darós.

Munido de um gravador stereo e microfones de contato, início uma jornada em busca da rua, busco experienciar as diferenças sonoras do trajeto, que sai do centro da cidade até o bairro Pinheirinho, um trajeto que levaria normalmente 40 minutos a pé, mas que, entre deambulações e escutas, a pesquisa durou 3 horas.

Cada aspecto sonoro do trajeto pode ser um gatilho para uma composição: uma goteira em um prédio abandonado; um cabeleireiro com um rádio FM sintonizado em um programa evangélico, uma conversa de bar ou um carro enguiçado sendo empurrado. Mas um dos motivadores mais fortes nessa pesquisa é ouvir a materialidade sonora provida e ressoada pelos objetos urbanos. Utilizando microfones de contato (que captam a vibração dos objetos e não o som acústico), ouço e interajo com grades, arames farpados, pontes e portões. Cada interação dessa gera um transe áudio/visual, cada local de intervenção urbana é registrado e colocado em um ponto do mapa.

HOMEM DO CARVÃO



FIGURA 02

Utilizar objetos urbanos e monumentos como interfaces sonoras passa a ser o ponto principal da pesquisa. A busca pela materialidade sonora acompanha o jogo lúdico de transgredir o uso óbvio e funcional dos objetos dispostos na cidade. E o jogo de poderes entre a fiscalização normativa policialesca e o desejo latente da população por trespassar padrões de comportamentos entra em confronto.

Utilizando a obra "Homenagem ao Mineiro" (símbolo do trabalho da cidade), uma escultura de bronze de tamanho realista de um homem minerador na Praça Nereu Ramos, crio em conjunto com os artistas residentes do SESC uma intervenção urbana. A estátua é conectada a microfones de contato, software de edição de áudio em tempo real e caixas de som. O que, no primeiro momento, cria uma certa desconfiança e espanto dos transeuntes quando começo a tocar a estátua como instrumento sonoro. Uma criança me interpela:

- Você está tentando fazer ele (a estátua) viver?
- Você acha que vou conseguir? Respondo.
- Não! Ela responde incrédula.
- Mas eu acho que estou ouvindo algo aqui dentro!

Minutos depois ela estava explorando a escultura como um instrumento musical. Outras pessoas se aproximam e participam da intervenção. Tocam a escultura e os bustos como uma descoberta infantil. O toque nas esculturas de bronze - feito com as mãos, galhos e pequenas pedras - era capturado por microfones de contato, digitalizado por uma interface de som

digital, enviado ao laptop e manipulado ao vivo. O som passava por diversos filtros (equalização gráfica, ressonadores e delay) e plugins de uma DAW (Digital Audio Workstation) chamada Ableton Live. A composição sonora incluía a fala de um antigo lema da cidade “Criciúma: amor e trabalho”, repetindo “amor e/é trabalho” à exaustão. As artistas residentes Gabriela Bresola, Cheye Luge e Diana Chiodelli realizaram simultaneamente a performance “Mulher Mineradora”, reivindicando para o gênero feminino a participação e reconhecimento das mulheres na atividade econômica. Cobrindo-se de lama, colocaram-se na frente da estátua, enquanto uma placa escrita “Mulheres” era posta em cima da palavra “Homens” na frase: “Criciúma aos Homens do carvão”. A intervenção urbana transgrediu os monumentos e lemas fundantes da cidade de Criciúma. O que fez com que a população local normativa chamasse a polícia. A PM chega com duas viaturas e quatro oficiais fortemente armados para conter a “balbúrdia”. Um soldado me autua:

- Desligue isso, o que pensa que está fazendo? - PM

- Música... - diz esse artista trêmulo.

- Você chama isso de música? - PM.

- Você é crítico de música além de policial também? Que maravilha! - diz o artista trêmulo, mas sempre debochado.

A intervenção acabou ali...

O uso do espaço público tem que ser realizado apenas nos moldes impostos. O espaço público não é para ser apreciado de forma que não seja como um local de passagem, trânsito, com

aglomerações controladas, com bancos e arquiteturas que afluem uma permanência mais duradoura e cause desconforto caso alguma pessoa em situação de rua procure ali um refúgio, em casos claros de aporofobia Estatal, onde o espaço público enquanto lazer pertence a classes mais privilegiadas.

Mas, talvez [...] estejamos vivenciando hoje um processo, uma busca hegemônica, de esterilização da experiência, sobretudo da experiência da alteridade na cidade. O processo de esterilização não destrói completamente a experiência, ele busca sua captura, domesticação, anestesiamento. A forma mais recorrente e aceita hoje desse processo esterilizante faz parte do processo mais vasto de espetacularização das cidades e está diretamente relacionado com a pacificação dos espaços urbanos, em particular, dos espaços públicos. A pacificação do espaço público, através da fabricação de falsos consensos, busca esconder as tensões que são inerentes a esses espaços e, assim, procura esterilizar a própria esfera pública, o que, evidentemente, esterilizaria qualquer experiência e, em particular, a experiência da alteridade nas cidades. (JACQUES, 2012, p. 14)

O projeto *À Deriva Sonora* viria a passar por situações semelhantes de censura em outras cidades e países, o que impulsiona ainda mais a pesquisa sobre quais são os limites do espaço público e como funciona a normatização e a manutenção de uma esterilização da experiência da alteridade no espaço urbano.

A MAIOR HARPA DO MUNDO OU DON'T TOUCH THE ARTWORK - NYC/BOSTON

Em Nova York, ao me deparar com a ponte do Brooklyn pensei ser a maior harpa já construída pelos seres humanos. Em um projeto megalomaniaco, pretendia tocar seus aros captando sua

sonoridade com microfones de contato. O que logo se tornou uma questão policial no primeiro aro, quando um policial loiro com sua farda azul e óculos escuros arranca meus microfones:

- Isso é patrimônio público! Você não tem permissão para fazer isso!

- Estou apenas gravando o som da ponte...

- Você não tem permissão para fazer isso!

A incongruência nessa colocação vai além de um patrimônio ser público e não poder ser tocado, o fato é que o artista aqui (latino, mestiço e fazendo algo muito diferente do que se espera para um turista em ações normativas) não faz parte do “público”. O público/cidadão modelo na capital do Capitalismo, e do restante do mundo ocidental, é aquele que segue as normas pasteurizadas e que se anestesia como um hábil consumidor e idolatrador de si mesmo em *selfies* tiradas na ponte.

A expropriação da experiência em relação às esculturas, obras de arte, paisagismos ou mesmo aos objetos urbanos está presente na maioria dos espaços urbanos. As sinalizações “Não toque”, “Não pise” e outros imperativos me soam como convite. Quando o zelo pela manutenção do objeto público é maior que o zelo para seus cidadãos, vê-se que a sociedade deixa claro o poder do capital sendo superior ao ser humano. Bancos com “espinhos”, holofotes embaixo de pontes e pedras em viadutos são os meios que o Estado encontra para coibir o uso do espaço público enquanto moradia. O Estado vandaliza o ser humano. O espaço é



FIGURA 03

público, mas intocável. Transgredir essas regras obtusas me parece a função do artista. Uma arte pública que tenha seu apelo apenas visual me parece corroborar com a manutenção desse *status quo*. Uma grande obra de arte de metal no espaço público pode atrair vários sentidos. Se ela (arte de metal especulativa) tem X metros de altura e representa a forma/conceito Y e se a sua textura e/ou a sua sonoridade quando tocada não estiverem no pensamento de seu conceito, para mim é uma obra inacabada. A visão é o sentido mais superestimado e precisamos urgentemente impulsionar outros sentidos e sensações, tanto nas obras de arte como nos objetos do meio urbano. Precisamos de uma sinestesia para arte e para a vida.

FLORIANÓPOLIS/SC
ÁRVORE CENTENÁRIA
E BOITATÁ INCANDESCENTE



FIGURA 04

Buscando essa relação sinestésica com o meio urbano, propus duas intervenções urbanas em Florianópolis. A primeira durante a mostra *Xoke: mostra independente de arte de guerra*, realizei a intervenção *À Deriva Sonora - Figueira*, tendo a Praça XV de Novembro, no Centro de Florianópolis, e a centenária Figueira como interface sonora e tátil. A performance consistia em gravar e manipular os sons acústicos do espaço, como: o trânsito, a fala dos transeuntes e comerciantes e a fauna. Estes eram mixados junto aos sons capturados por contato, como: os galhos da figueira, grades, bancos, postes, carrinho de vendedor ambulante. A população interage com a intervenção: garotos tocam a árvore como uma guitarra; os transeuntes falam suas questões no microfone disposto: uma mensagem de paz, uma promoção do seus negócios, uma imitação de um apresentador local, uma indagação política ou mesmo uma reclamação daquela “anarquia” sonora que se instala na praça, “isso é uma porcaria” reclamava o idoso que, em seu banco, buscava o silêncio barulhento da praça central. “Isso é uma porcaria” ressoava em *loop* nas caixas de som. Tudo estava sendo gravado, manipulado ao vivo e repetido como uma composição *in loco*. Talvez a sonoridade enquanto composição não tenha caído no gosto popular, mas por uma 1 hora a população pôde experimentar a sonoridade da Praça XV, que passa despercebida diariamente. A ideia é estar à deriva sonora em um local muito conhecido em busca de uma sonoridade, pesquisando a peculiaridade auditiva desse espaço e nessa intervenção de escuta buscar a alteridade, o Outro, os choques e tensões. As tensões estavam familiarizadas, e até camufladas, mas despindo a camuflagem e ouvindo os cidadãos como naipes musicais, as tensões se afloram. Procurar o som à deriva e escutar discursos que estão marginalizados e apagados no espaço público profanam uma pacificação imposta pelo poder público.

A experiência de errar pela cidade pode ser pensada como ferramenta de apreensão da cidade, mas também como ação urbana, ao possibilitar a criação de microrresistências que podem atuar na desestabilização de partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível, nas palavras de Jacques Rancière (2000). As errâncias são um tipo de experiência não planejada, desviatória dos espaços urbanos, são usos conflituosos e dissensuais que contrariam ou profanam, como diz o próprio Agamben, os usos que foram planejados. A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. O errante vai de encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes; ele vê a cidade como um terreno de jogos e de experiências. Além de propor, experimentar e jogar, os errantes buscam também transmitir essas experiências através de suas narrativas errantes. São relatos daqueles que erraram sem objetivo preciso, mas com uma intenção clara de errar e de compartilhar essas experiências. Através das narrativas errantes seria possível apreender o espaço urbano de outra forma, pois o simples ato de errar pela cidade cria um espaço outro, uma possibilidade para a experiência, em particular para a experiência da alteridade (JACQUES, 2012, p. 23)

O Som é uma grandeza física errante por si. Uma vibração de matéria que percorre o espaço chocando com outras materialidades. Estar à deriva sonora, muitas vezes, é estar parado e com os ouvidos atentos. O som chega até você. Nesse caso, o paradoxo da prática de uma deriva sonora não é tanto o deslocar pela cidade, mas ouvir o som errante em sua espacialização. O Som pode ser acusmático, o som ouvido sem que uma causa originária seja vista. A palavra acusmática, do francês *acousmatique*, é derivada da palavra grega *akousmatikoi*, que se referia aos alunos estagiários do filósofo Pitágoras, que sentavam em

silêncio absoluto enquanto o ouviam proferir sua palestra por trás de um véu ou tela, para fazê-los se concentrarem melhor em seus ensinamentos. O termo *acousmatique* foi usado pela primeira vez pelo compositor francês e pioneiro da *musique concrète* Pierre Schaeffer. Na arte acusmática ouve-se som por trás de um "véu" de alto-falantes, a causa da fonte permanece invisível. De forma mais geral, qualquer som, seja natural ou manipulado, pode ser descrito como acusmático se a causa do som permanecer invisível.

Como intervenção urbana, gosto de explorar os limites do conceito e do jogo daquilo que se ouve no espaço urbano. O som, espalhado em caixas acústicas em estéreo, atrai o público, que se desloca até a sua fonte sonora. Deparam-se com a escultura de 8 metros de altura, feita de vigas de metal (retiradas da ponte Hercílio Luz em Florianópolis). A obra de Laércio Luiz representa o Boitatá, que em Santa Catarina a mitologia indígena se transfigura de serpente para um touro. A obra adentra um lago na Universidade Federal de Santa Catarina, onde se realizou o *I CIPS (Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades)*, e onde é apresentada a performance *À Deriva Sonora - Boitatá Incandescente*. Com microfones de contato na escultura e hidrofones no lago, uma paisagem sonora é mixada junto com sons animais, recriando o ser mitológico.

Invoco os sons das matas com um tambor de fenda. Tum-tum-tum. Tã-tã-tã. Tum-tum-tum. Tã-tã-tã. Tum-tum-tum. Tã-tã-tã. Tum-tum-tum. Fez-se o *loop*. Atrás de mim, um Elefante Branco. Mas nessa selva de pedra não é esta a besta-fera que procuro. O vento sopra mais forte. Os pássaros voam e gralham pressentindo o mau. Um som grave e melancólico preenche a paisagem. Algo se movimenta pelas matas. Os galhos secos se estalam e chacoalham ritmicamente. O som grave se aproxima.

Parece um estômago faminto. Uma fome ruminante. Um urro surdo de um touro turro. O berro brabo de uma besta bronca. Um grito mastigado e deglutido. Um grito mastigado e deglutido novamente. Ruminando. Ruminando ruídos que se multiplicam em camadas reticulosas. O boi chega. O Boitatá Incandescente. (RAMOS, 2020, p. 269)



FIGURA 05

Ao tocar a escultura com uma baqueta, o som das vigas de ferro é manipulado digitalmente, adicionado ao som metálico outras notas sonoras e outros rugidos de feras. Do lago, microfonado com hidrofones e assoprado com canos, surgem sons animais.

O som da escultura e do lago são ouvidos como fontes sonoras, mas o som que se revela é surreal. Os espectadores se tornam ativadores sonoros e interagem com a obra, procuram cada nuance de som no espaço. Crianças da pré-escola e transeuntes em geral se sentam ao redor do lago, acompanhando a saga quixotesca contra o Boitatá fossilizado. A escultura ganha vida, o espaço público ganha vida.

SALVADOR/BA DORIVAL CAYMMI - ANA PRISCILA

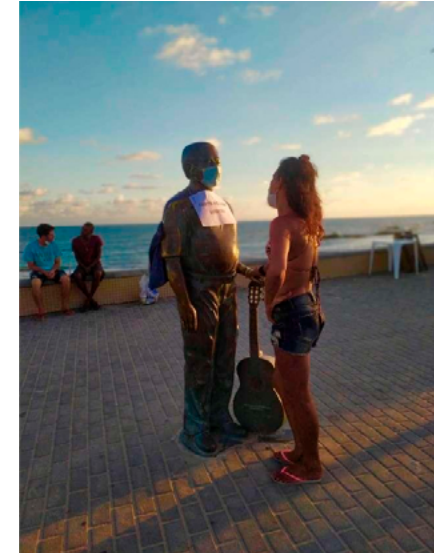
Tendo o espaço público como área potente da vida artístico-política, a indagação que me aflige é pensar o que e quais são as artes públicas que nele se inserem. Um monumento, uma escultura ou um busto representa o viés ideológico e representacional que uma sociedade almeja e tem como símbolo para os seus cidadãos. Urge no debate contemporâneo a necessidade de revisitar nossa história e ver se as ideias dos antepassados nos servem de alicerce. Qual classe, qual história, qual ideia é contada no espaço público? Talvez precisamos de novas estátuas para acrescentar novas camadas sociais e novas ideias. Ou então derrubar as antigas.

Tomado pelas recentes revoltas impulsionadas pelo assassinato de George Floyd, o movimento antirracista *Black Lives Matter* tombou e jogou no rio a estátua do traficante de escravos Edward Colston em Bristol, no sul da Inglaterra. Logo na sequência, foi derrubada a estátua de Jefferson Davis (presidente dos Estados Confederados durante a Guerra da Secessão, nos EUA), em Richmond, na Virgínia, e o monumento a Cristóvão Colombo, em Boston, foi decapitado. Destino semelhante teve a estátua ao rei belga Leopoldo II, em Bruxelas, queimada e coberta de tinta,

e a de Winston Churchill, tanto em Praga como em Londres. A estátua de Borba Gato (Bandeirante genocida) foi incendiada em São Paulo pelo movimento Revolução Periférica.

Mas quando um monumento é representativo para a população, ele ganha o poder do afeto, de impulsionar o melhor das pessoas no seu cotidiano. Exemplos como as estátuas de Carlos Drummond de Andrade e Dorival Caymmi em Copacabana/RJ; Vinícius de Moraes em Itapuã e Jorge Amado e Zélia Gattai no Rio Vermelho em Salvador/BA sempre recebem dos turistas a atenção como para um ser vivo. Prosas e bate-papo são relatados diariamente entre pessoas e estátuas. O que será que as estátuas ouvem?

Com esse pensamento me propus a capturar o ponto de escutas das estátuas. Utilizando de microfone binaural nos ouvidos das estátuas, capturo a paisagem sonora de onde o monumento está instalado. A estátua de Dorival Caymmi, na praia de Itapuã (Salvador/BA), serviu para essa escuta/intervenção. Com microfones binaurais em seus ouvidos e uma placa em seu peito que dizia: “Conte-me a sua questão” foi registrada a paisagem sonora e as interações dos transeuntes do local. Entre as interações, destaco a participação de Ana Priscila. Mulher em situação de rua que conta para a estátua suas questões. Relatando uma triste história de violência doméstica e vício em drogas, Ana Priscila utiliza a estátua como confessorário, ou mesmo um terapeuta. Diz que as pessoas não querem saber da sua história e ela só conta o que sente para Deus e, nesse caso, para o Dorival em forma de estátua.



FIGURAS 06 E 07

Sem dúvida, podemos encontrar nos registros dos errantes uma apreensão aguçada na escala micro, tanto do ponto de vista social quanto do político; uma busca do estranhamento, mesmo no familiar, uma *psicogeografia*, como veremos com os situacionistas; um tipo de escuta ou atenção ao outro, a qualquer alteridade urbana. Talvez sua liberdade de ação, sem uma metodologia tradicional preestabelecida, garantida aos errantes um outro tipo de sensibilidade, de aproximação sensível da cidade, que nem todos os etnógrafos ou antropólogos teriam, ou poderiam ter, sobretudo quando trabalham as complexas ambiências urbanas das metrópoles. Talvez o mais importante para entender a “alma encantadora das ruas” seja mesmo o exercício da errância, da flanância e, sobretudo, o enorme e incondicional amor às ruas, às cidades. (JACQUES, 2012, p. 68)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**, original de 1967. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. **Teoria da deriva**. Original de 1956, publicado na revista Les Lèvres Nues e republicado na IS 2 em 1958. In: Jacques, Paola Berenstein (org.), Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003c.

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

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador. EDUFBA. 2012.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Sujeito corporificado e bioética: caminhos da democracia**. In: Revista Brasileira de Educação Médica, V.24, N.1, jan./abr. 2000.

_____. **Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos**, In: Resistências em espaços opacos. Número especial do Cadernos do PPG-AU/FAUFBA, 2007.

RAMOS, Rodrigo. **À Deriva Sonora - Boitatá Incandescente**. In: **Poderes do Som**. Insular Livros. 2020

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do mundo**. Original de 1977. Trad. Marisa Trench Fonterrada. 1997. São Paulo: Editora UNESP.

_____. **O ouvido pensante**. Trad. Maria Lúcia Pascoal, Magda R. Gomes da Silva. 2a Ed. 2011. São Paulo: Editora UNESP.

PARTE II

ACESSOS
CONFLUÊNCIAS E FRONTEIRAS



No presente texto, parto de uma arte de fronteira realizada em julho de 2019 por Virginia San Fratello e Ronald Rael, na divisa entre Estados Unidos e México, para pensar reparações ao tecido urbano do Rio de Janeiro. Enquanto urbanista-performer e em conversa com os conceitos de “profanação” de Giorgio Agamben, “dissenso” de Jacques Rancière, “espetacularização urbana” de Paola Berenstein Jacques e “ferida colonial” de Gloria Anzaldúa, reflito sobre *REPARAÇÃO* – performance urbana que agi em dezembro do mesmo ano, cujo programa consiste em: caminhar por calçadas empurrando um carrinho de bebê cheio de materiais de construção e, a cada buraco, parar e reparar.

Palavras-chave

fronteira; reparação; performance urbana.

HABITAR O MEIO: ENTRE FRONTEIRAS E REPARAÇÕES

Bárbara Silva da Veiga Cabral

PPGAU/UFBA

ARTE DE FRONTEIRA, POLÍTICA DE FRONTEIRA

Escolho começar por alguns limites, buscando abrir potências e habitar espaços por meio da escrita cambaleante que aqui exercito. Em 28 de julho de 2019, a grade-muro que demarca a fronteira entre Estados Unidos e México – mais especificamente aquela situada na divisa entre as cidades de Juarez e El Paso – recebe a instalação provisória de três gangorras. A intervenção – fruto da parceria entre a arquiteta e professora de design Virginia San Fratello e o arquiteto e professor Ronald Rael – consistiu em passar, pelas estreitas frestas da cerca metálica de 6 metros de altura, barras de aço cor-de-rosa e acoplá-las à estrutura cuja função é separar países, assentar selins de bicicleta e apoiadores para as mãos e permitir que pessoas – adultas e crianças – de ambos os lados da fronteira convivessem¹.

1. Ronald Rael utiliza o verbo “convivir” para falar do momento em que “mães e filhos, artistas, designers e curadores de ambos os lados da divisa se reuniram na fronteira”, em artigo escrito para o site da Playboy (2019), no qual critica a própria revista enquanto mídia que propaga uma estrutura de poder patriarcal. Ver em: <<https://bit.ly/2t4Q4h9>>. Acesso em: 30 jan. 2023.

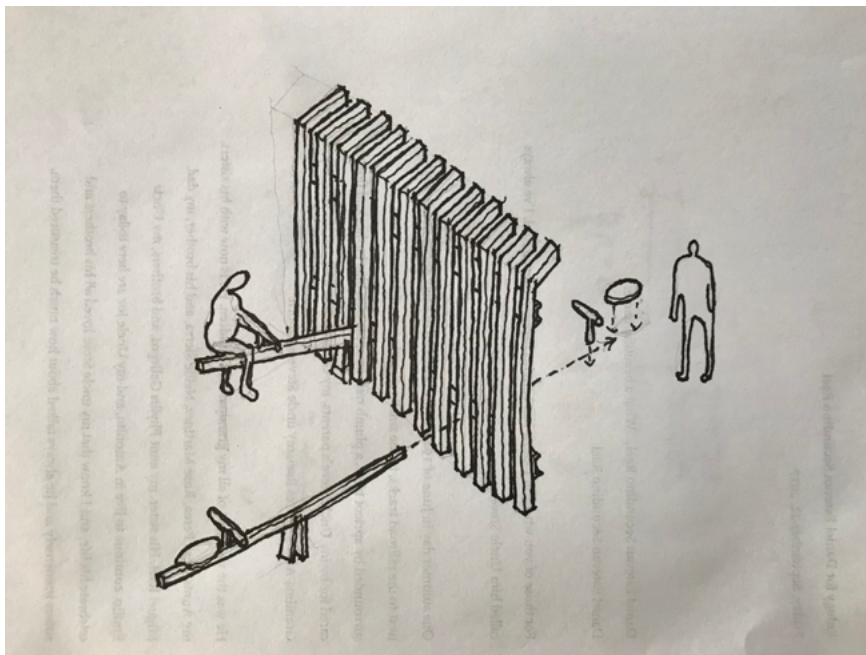


FIGURA 01

Fotografia de croqui de *Teeter totter wall*, de Ronald Rael e Virginia Fratello. Presente em: <https://www.rael-sanfratello.com/made/requerdos>.

No mesmo ano, este pedaço de chão – marcado pela materialização de discursos de soberania nacional e xenofobia – sustentou a detenção armada de mais de 300 migrantes em busca de asilo; a formação de uma “cadeia humana” de apoiadores do ex-presidente estadunidense Donald Trump que entoavam o canto “construa o muro”; a construção efetiva e em terras privadas de parte da barreira, hoje erigida a oeste de El Paso, financiada

pela campanha virtual de um grupo intitulado *We Build The Wall* (nós construímos o muro).²

O projeto das gangorras, pensado pela primeira vez no ano de 2009 em resposta ao *Secure Fence Act* de 2006 (lei pública dos EUA que instituiu vigilância e aprimoramento de estruturas físicas que delimitam a fronteira com o México), ganha ainda mais força quando posto em prática às margens de um governo cuja campanha se baseou na ampliação de barreiras – dez anos depois. Segundo Rael, a “arte de fronteira”³ propõe transformar o muro em “ponto de apoio” literal para as relações entre os dois países, instaurando um reconhecimento de que ações que acontecem de um lado “têm consequências diretas no outro”.

Com a proposta, balanços comerciais, trabalhistas, raciais e culturais se fazem visíveis no mesmo movimento em que a ativação de um jogo abre e devolve espaços para outras relações possíveis. De um lado – o dos balanços – e em concordância com Nicolas Bourriaud (2009, p. 13), penso a instalação enquanto arte, na medida em que confere “forma e peso aos mais invisíveis processos”. De outro, fazendo contrapeso e em equilíbrio instável – que depende mesmo das interações entre corpos –, o projeto também estabelece-se como política ao operar por

2. Estes acontecimentos estão descritos em matéria sobre a instalação das gangorras, na coluna cultural do *Texas Monthly* (2019), disponível em: <https://bit.ly/2NbKW5>. Acesso em: 30 jan. 2023.

3. “Arte de fronteira” é tradução minha para o termo *border art*, utilizado por Rael (2019) para definir seu trabalho no artigo supracitado. Em seu Instagram, o arquiteto e professor diz que o muro se transformou em ponto de apoio literal [*literal fulcrum*] para as relações e fala sobre consequências que ações de um lado têm no outro. Ver em: <https://www.instagram.com/p/B0fY2R6hfKr/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

dissenso em relação ao gesto de segregação (estabelecido pela construção da barreira) e ao permitir uma “abertura de potências”, inexistente antes das gangorras.

O dissenso, elemento que funde arte e política segundo define Rancière (2010), dá-se na ruptura de hábitos e clichês que, conforme escreve o teórico da dança André Lepecki (2012, p. 44), “empobrecem a vida e seus afetos”. Nesse aspecto, podemos ler a instalação das gangorras enquanto dissensual ao romper com a naturalização do muro e da divisão que ele concretiza. Já em termos de abertura de potências, a aproximação entre arte e política realiza-se por intermédio de Giorgio Agamben (2008), filósofo que conceitua também as chamadas “profanações” (2007). Ao inativar e contemplar a função primeira da grade – dividir e impedir interações –, a arte de fronteira de Rael e Fratello a abre para possíveis novos usos, operação política que se aproxima muito da profanatória.

Sobre as profanações, e em relação quase imagética com a intervenção cor-de-rosa, um punhado de palavras: “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (AGAMBEN, 2007, p. 67). Compreender a instalação das gangorras como profanação da barreira passa, em primeiro plano, pela noção de um reuso daquilo que havia sido retirado do direito humano – que, aqui, é jogo. Isso porque esvazia as grades “de seu sentido e da relação imposta com uma finalidade, abrindo-as e dispondo-as para um novo uso”, ao mesmo tempo em que estabelece diante delas e de suas maneiras de utilização uma espécie de “negligência” – “uma atitude livre” e “distraída” perante as “formas da separação e do seu significado” (AGAMBEN, 2007, p. 66 e 59).

A atitude livre do jogo que a gangorra inaugura tem relação direta com a emancipação que sua instalação realiza em relação à finalidade da fronteira. Em movimento, experimentando equilíbrios e interações, esquece-se alegre e talvez ingenuamente do objetivo da barreira, que deixa de ser “relida” a todo instante enquanto forma de separação⁴ – uma separação do uso comum. Política da arte de fronteira: no balanço de uma gangorra ocupam-se espaços, habitam-se meios e abrem-se potências.

Em conversa com Rancière e Agamben, em *Coreopolítica e Co-reopolícia* (2012), André Lepecki aborda os termos “dissenso” e “abertura” de maneira a aproximar Política e Artes Efêmeras e, mais especificamente, Política e Dança – evocando o caráter processual, precário, contextual e impermanente das ações de uma verdadeira política. Com as gangorras, no entanto, a efemeridade da ação está para além do caráter episódico e precário dos jogos apontado por Agamben (2007, p. 67): também guarda relação com policiamentos. Ainda que a obra só trabalhe *em momento*⁵ – e nos momentos em que há um corpo de cada um dos lados da gangorra e, por consequência, da fronteira – a permanência da estrutura cor-de-rosa permitiria que novos

4. À negligência e atitude livre do jogo, Giorgio Agamben (2007, p. 59) opõe uma “atitude de escrupulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o ‘reler’) perante as formas – e as fórmulas – que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano”.

5. Momento é uma grandeza física que trata da tendência de uma força provocar rotação em torno de um determinado ponto. Gangorras trabalham, a todo tempo, em momento. Nelas, o momento corresponde ao peso da pessoa que brinca multiplicado pela distância em relação ao ponto de apoio. Para haver equilíbrio seria preciso que quem tem mais peso se aproximasse do eixo de rotação, ou que os pesos das pessoas coincidisse. Em todas as outras alternativas – experimentam-se desequilíbrios.

encontros posteriores ocorressem, diferenciando o caráter do trabalho daquele presente na dança, no teatro ou na performance – cujo “produto” final, como destaca a filósofa Hannah Arendt, é idêntico ao próprio processo.⁶ Na noite do 28, porém, diante das exigências de desmonte por agentes da Patrulha de Fronteira, o jogo dura apenas quarenta minutos.

Por outro lado, a recaptura da profanação de fronteiras pelo espetáculo (a obra ganha um enorme alcance via imagens divulgadas pelas redes sociais, que duram bem mais) revela mais um de seus aspectos constitutivos: a ambiguidade. Há sempre algo que escapa, desliza – e se transforma; das profanações aos processos espetacularizantes e de consagração. Por isso os tantos movimentos trôpegos desta escrita, repleta de conjunções de adversidade e ressalvas.

A partir desses jogos *entre* sentidos, saberes e situações – destacando que o pensamento aqui proposto se quer múltiplo e rizomático ao invés de dicotômico – e compreendendo os paradoxos enquanto inerentes à existência de todas as coisas, penso um outro trabalho: *REPARAÇÃO*. Antes tarde, uma definição mais certa: “se consagrar (sacrar) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso das pessoas” (AGAMBEN, 2007, p. 58). Proponho pensar este duplo movimento – saída e restituição – nesta performance que se ocupa de reparar chão.

6. “A política é uma *techné*, pertence às artes e pode ser equiparada a atividades como a medicina (healing) ou a navegação, onde, tal como na performance do dançarino ou do ator, o ‘produto’ final é idêntico à própria performance”. (ARENDE, 1998 apud LEPECKI, 2012, p.45)

7. A tradução do texto de Giorgio Agamben utiliza a palavra “homens”. Escolho substituí-la por “pessoas”, assumindo uma perspectiva inclusiva de gêneros.

REPARAÇÃO URBANA, PROFANAÇÃO E ESPETÁCULO

Em 03 de dezembro de 2019 ajo, pela primeira vez, o programa performativo⁸ de *REPARAÇÃO*: “andar por calçadas empurrando um carrinho de bebê cheio de materiais de construção. A cada buraco, parar e reparar”. Reparar, aqui, operando nos dois sentidos: da atenção e do restauro.

Os materiais e ferramentas de construção são distribuídos entre o carrinho de bebê (que funcionava, ao transportá-los, como carrinho de mão) e uma pequena mochila: 25 quilos de argamassa pronta à base de cimento, areia, calcário fino e aditivos, divididos em sacos de 5kg; duas garrafas de 1,5 litros de água; 6 sacos de 250g de pó-xadrez vermelho, para tingir a massa; uma masseira plástica; uma colher de pedreiro; um par de luvas e um aditivo acelerador de secagem – os dois últimos não utilizados.

A duração da performance corresponderia, segundo o que defini, ao tempo necessário para esgotar os materiais de construção que cabem em um carrinho de bebê, aliado àquele preciso para preencher cada um dos buracos do caminho. Em experimentação decido: os buracos a reparar serão aqueles que travarem as rodas dianteiras do carrinho, impedindo, ainda que por um instante, minha mobilidade pelas calçadas. O trabalho feito em uma terça-feira de manhã, em calçadas do bairro Botafogo, no Rio de Janeiro, durou cinco horas.

8. “Programa performativo” é um conceito elaborado pela performer e teórica da performance Eleonora Fabião. Programas de performances são os motores da experimentação, seus enunciados: “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas”, elaborados a cada vez e compostos, preferencialmente, por verbos no infinitivo (FABIÃO, 2013, p.4).



FIGURA 02
REPARAÇÃO (2019),
Bárbara Cabral.
Fotografia de
Ana Kemper.



FIGURA 03
REPARAÇÃO (2019),
Bárbara Cabral.
Fotografia de
Ana Kemper.

O programa, nascido de uma imagem confusa que projetei ao ver uma pessoa empurrando um carrinho de mão e pensar ser um daqueles feitos para transportar crianças, também é elaborado a partir de algumas inquietações e desejos que vêm me atravessando nos últimos anos. Em pesquisa continuada, iniciada na graduação em Arquitetura e Urbanismo na PUC-Rio, a qual segui no mestrado realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ e hoje se desenvolve no doutorado em Urbanismo da UFBA, penso relações entre performance, projeto e cidades, intencionando imaginar outros modos (desejantes) de existir enquanto urbanista, performer e cidadã. A proposta é por um urbanismo imanente e do chão, que tem como operador projetual o programa performativo⁹.

9. Para saber mais, ver: *Urbanismos do chão: programa, performance e cidade* (CABRAL, 2022).

Neste contexto, aliada ao desejo de criação de um Corpo sem Órgãos de Deleuze e Guattari (2012, v.3, p. 25), tenho por horizonte pensar cidade como plano de consistência, cuja operação é a experimentação, e traçar o plano: cidade enquanto meio que não para de se fazer. Em atenção aos corpos, afetos e desejos presentes no urbano, assumo como procedimento “operar pela imanência do terreno áspero e pela multiplicação de perspectivas singularizantes das materialidades, através das quais as coisas falam” (FLORÊNCIO, 2018, p. 64). Enquanto política de ação deste urbanismo, tomo emprestada a política do chão de Paul Carter: “um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história”¹⁰ – e, penso eu, chamado também: cidade.

10. André Lepeckí, 2012, p. 47 (sobre a definição de “política do chão” de Paul Carter no livro *The Lie of the Land*).



FIGURA 04
REPARAÇÃO (2019),
 Bárbara Cabral.
 Fotografia de
 Ana Kemper.



FIGURA 05
REPARAÇÃO (2019),
 Bárbara Cabral.
 Fotografia de
 Ana Kemper.

Em relação quase literal com as questões da pesquisa, reparar no chão e reparar o chão é proposta que inaugura muitas outras, sobretudo a partir do elemento que sustenta em movimento os materiais de construção civil na performance. Perguntas como: que corpos formam maioria nesta indústria? E no cuidado e passeio de crianças? Quais mãos embalam e quais são aquelas para as quais as ferramentas de obra são projetadas? *REPARAÇÃO* me permite sentir tudo isso – sem metáforas – na pele, músculos e ossos.

Questões éticas também emergem antes e durante a ação: posso reparar buracos em calçadas? “Você é da prefeitura?” “Vai dar problema pra mim – você pode parar?” “Você também é mãe?” Reações imediatas à presença daqueles materiais e diante das funções que, em algum momento, exercemos no espaço urbano. Um porteiro; uma mãe e mestranda passeando com sua filha; passantes; vendedores ambulantes; artistas e uma mulher branca, roupas pretas e cabelo curto reparando calçadas e deixando um rastro vermelho por onde passa e para.



FIGURA 06
REPARAÇÃO (2019),
 Bárbara Cabral.
 Fotografia de
 Ana Kemper.

Das múltiplas interpretações realizadas, escolho seguir com a experiência desta ação e dos discursos que me compõem, trazendo-os ao texto como forma de repensar construções e interações corpo-cidade. Sigamos pelos paradoxos.

De volta a Agamben, se compreendemos que profanar significa devolver ou restituir ao uso comum espaços que haviam sido retirados desta esfera, poderíamos dizer que, em sentido prático e literal, esta é a operação de *REPARAÇÃO*. Afinal, reparar buracos permite que a circulação desimpedida e o livre uso do espaço seja novamente possível. Em que medida, no entanto, a ação contribui para um tipo de circulação que não está na esfera do livre uso, mas vinculada a uma lógica espetacular e, portanto, sacralizadora de cidade – ainda que não seja esse o desejo?

Duas reflexões parecem conversar diretamente com essa pergunta: Lepecki – outra vez em *Coreopolítica e Coreopolícia*, pensando a “fantasia da espacialização da pólis” – e Paola Berenstein Jacques – urbanista e teórica, que propõe corpografias urbanas em resistência a um processo contemporâneo que identifica: a “espetacularização urbana”. A fantasia, segundo Lepecki (2012, p. 47), estaria composta, por um lado, pelo “chão supostamente liso” – espaço de livre circulação para a automobilidade dos sujeitos – e, por outro, pelo entendimento da pólis como “lugar supostamente neutro” e aberto para infundáveis construções que determinam e orientam o urbano como palco para circulação dos emblemas do autônomo moderno (para ele: carros e *flâneurs*).

Esse suposto chão liso por onde circular, orientado pela presença de edificações, é palco do processo identificado por Jacques. A espetacularização de que fala a autora seria a responsável por uma experiência empobrecida de espaços urbanos “desencarnados”, que passa a se restringir a seu mero uso e circulação “disciplinados” (JACQUES, 2009, p. 338 e 340). Lógica que, vale ressaltar, atrofia a potência agente dos corpos, transformando-nos em meros espectadores de cidades cada vez mais privatizadas, padronizadas e esvaziadas.

Ao restabelecer o alisamento das calçadas por meio da reparação de alguns buracos e devolver a passantes uma mobilidade desimpedida por este espaço, retorna como imagem (no mesmo movimento) a fantasia de espacialização da pólis com suas circulações disciplinadas. A lógica do espetáculo (esfera do que não se pode tocar, acessar e usar) que a própria constituição contemporânea urbana nos coloca é, então, e em certo grau, reafirmada. Este grau, no entanto, é pequeno – situado apenas na superfície dos cinco buracos que consigo preencher. Isso porque a operação contrária, profanatória, parece irromper com muito mais força.

Enquanto potência profanatória de calçadas, uma alternativa à espetacularização urbana proposta por Paola Berenstein Jacques emerge: na contramão desse processo, a experiência corporal das cidades – sua “prática cotidiana, estética ou artística” (JACQUES, 2009, p. 340) que, em dissenso às canalizações estabelecidas no urbano, traça linhas de fuga à lógica espetacular. Profanação da *REPARAÇÃO*: implicar o corpo todo numa ação de horas, o horizonte baixo e as mãos na massa, já que a ferramenta, a este corpo, não serve. Rosto e chão marcados em vermelho: ruptura por enxerto.

Uma das mais simples formas de profanação, diz Agamben (2007, p. 58), se dá pelo toque. O autor fala de rituais de sacrifício, mas proponho aqui o contato como possibilidade de desespetacularização que ultrapassa a esfera religiosa e chega, potente, às ruas todas. Se a lógica do espetáculo é o que nos faz viver cidades de maneira orientada, circulando eretos pelo solo urbano e evitando os tropeços: me sento – ponho as mãos no chão.



FIGURA 07
REPARAÇÃO (2019),
Bárbara Cabral.
Fotografia de
Ana Kemper.

É no momento em que, impedida de seguir pelos desníveis do chão, estaciono carrinho e corpo, aperto o freio, disponho meus materiais de construção e assumo esta outra postura – através da qual pernas e mãos entram em contato com o solo e as matérias cinzas e vermelhas que agencio se contagiam de corpo e cidade – que inauguramos ali (os corpos todos envolvidos no acontecimento), uma forma outra de interação. Interação essa que enuncia enquanto atitude estético-político-urbana a preparação do território a cada vez: ação contextual, processual e atenta às materialidades, própria do urbanismo imanente e do chão que procuro exercitar.

Tal preparação, que é em si construção de corpo-cidade, requer percepções hápticas, mais que ópticas. É preciso um olhar míope, através do qual surge a necessidade de se ver de pertinho. Não para mensurar, enquadrar ou definir o espaço, mas de maneira a implicar-se com ele – um espaço “háptico”, como definiriam

Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), que não supõe a oposição entre tato e visão, mas “deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v.5, p. 217). Se busco calcular, de longe e de olho, a quantidade de massa para a reparação – erro. É no bater da massa com as mãos, no ver de perto e preencher buracos, que percebo suas profundidades e a quantidade de material necessária – ambas maiores do que previa.

Trata-se, portanto, de uma interação com o espaço que chama por mãos que veem e olhos que tocam, convidando os demais sentidos a comparecer a uma espécie de “visão aproximada”. Na lida com a tactibilidade, que parte dos pés e mãos, o contato como operação profanatória que restitui o espaço a novos usos (estando nele) se torna evidente. “O engajamento é o único antídoto ao espetáculo. E a reinvenção do espaço público o único antídoto a seu desaparecimento” (THOMPSON apud ALICE, 2015, p. 405).¹¹

Reparar seria, então, recusar a circulação imposta, propondo uma ocupação e mobilidade de atenção, implicação e engajamento com as matérias. Uma mobilidade que inclui paragens e se constitui, em grande medida, pela ação de um corpo que ocupa espaço-tempo e se ocupa corporal e temporalmente do fazimento deste espaço.

Reparar que a palavra é “fazimento” e não “refazimento”, posto que o modo de agir nesta construção de chão é outro; os materiais e corpo implicados também. Aqui, “ocupa-se sem contar” – como

11. Nato Thompson, 2012 [*Living as form*] apud Tania Alice, 2015, p. 405 [PARC (*Performances de Arte Relacional como Cura*): performance e somatic experienting]. Ver em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 30 jan. 2023.

no espaço liso pensado por Deleuze e Guattari (2012, v.5, p. 196 e 197) – e “é o trajeto que provoca a parada”, escolhendo o tropeço e o emperrado enquanto disparadores da ação e da construção de cidade, que a marca em vermelho.



FIGURA 08
REPARAÇÃO (2019),
Bárbara Cabral.
Fotografia de
Ana Kemper.

Escolher o tropeço, nesse contexto, é trabalhar diretamente com os processos espetacularizantes. Isso porque, em primeiro lugar, buracos também se constroem: do consumo do chão pelos pés, rodas, patas e pesos, desse atrito que surge entre as coisas que esgotam o chão, tornando seu uso “duravelmente impossível”. Se espetáculo e consumo são duas faces de uma única impossibilidade de usar, restituída pela profanação, como afirma Agamben (2007, p. 64), pode-se dizer que a circulação ininterrupta e disciplinada que a “cinética do capital e das máquinas” (LEPECKI, 2012, p. 56) coloca é também responsável por acidentiar o terreno, separando-o de nós, ainda que o pisemos.

Como nos lembra Lepecki (2012, p. 58): “o chão, mesmo estando aí, nunca nos é dado. Ele tem de ser ocupado mesmo. Há que pensar essa ação de ocupação, e depois ter a coragem de agir”.

Simultaneamente, buracos fazem-se pelo descaso do poder público, frequentemente marcado por escândalos de corrupção, nos quais empreiteiras e governantes se aliam em esquemas de lavagem de dinheiro e precarização de obras para desvio de verbas. Esses processos que racham o chão do urbano – e mantém buracos abertos em calçadas – têm o capital como dispositivo de poder que, ao impossibilitar o uso, confisca espaços da cidade. Nessa perspectiva, reparar o chão, ação sem fins econômicos e que se afirma em sua própria impossibilidade de conclusão dada a extensão dos danos, é, de outra maneira e mais uma vez, operação profanatória local, miúda.

Mais que garantir uma circulação desimpedida, alisar o solo com as mãos e em vermelho significa possibilitar que outros usos e mobilidades se deem ali, para além dos orientados e espetaculares. E se a profanação restitui um uso que difere do espetacular (do consumo, sacralizado), abrem-se potências, por *REPARAÇÃO*, para uma interação corpo-cidade indisciplinada, desejante e ativa, de mobilidades performativas.¹²

ENTRE O LISO E O ESTRIADO – O ESBURACADO

Caminhando sobre paradoxos, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012) definem a cidade como “o espaço estriado por excelência”

12. Ver *Mobilidade [inter]urbana-performativa* (2019), de Ellilson.

por suas organizações, canalizações de fluxos, orientações, determinações e órgãos de poder. Espaços nos quais vias conectam pontos e o trajeto fica subordinado às paradas – ou partidas e destinos. Sob essa perspectiva, agir um programa que estabelece seus pontos de parada em atenção às singularidades das matérias que compõem (ou decompõem) chão, em contato com elas e durante a caminhada (não pré-determinando ou medindo territórios e formas a ocupar), é abrir – no chão estriado da cidade e via preenchimentos – espaços lisos. Um “espaço construído graças às operações locais” (2012, v.5, p. 217), que deriva do esburacado. Da própria natureza do percurso e das paragens indisciplinadas que o programa realiza, diante dos entraves que se impõem à mobilidade do carrinho, nascem espaços lisos.

FERIDA E TERRITÓRIO

Sobre elas – ou, antes, sobre os buracos nos quais se instalam – André Lepecki (2012, p. 56) nos lembra: “Não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade”. Caio Monczak – colega do mestrado cursado em Artes da Cena que acompanhou algumas horas da performance e vivia próximo às calçadas reparadas – disse que, ao passar diariamente pelas manchas vermelhas no piso, ao repará-las, enxergava no chão feridas cicatrizadas da cidade, ou uma revelação de suas entranhas.

Tal aproximação – entre carne e chão – me parece produtiva para pensar alguns aspectos urbanísticos e coloniais que o trabalho agencia; a começar pelas camadas históricas e materiais que os processos de urbanização impõem fisicamente ao solo urbano. Thiago Florêncio – etnógrafo e historiador “cujo movimento pelas

ruas lê/toca a ‘ferida colonial’ com os pés, implicando o corpo na escrita crítica” (FLORÊNCIO, 2018, p. 61) que experimenta e se propõe a “operar pela imanência do terreno áspero e pela materialidade vital das coisas” (FLORÊNCIO, 2017, p. 21) – em livro intitulado *De quem te protege a muralha?* (2017), refaz a pé o itinerário de uma muralha, projetada em 1713 e construída parcialmente (hoje já inexistente), que cortava a cidade do Rio de Janeiro. Escreve, então, a partir dos encontros desta caminhada, comentando também processos urbanísticos que constituíram e dividiram, historicamente, a cidade.

Ele nos lembra que “o Rio de Janeiro era basicamente morro, lagoa e pântano e foi se constituindo por camadas de aterramento”, modelo de ocupação cujo interesse maior, diz ele, é quase sempre particular: ganhar chão para especulações – batalha por aterramentos que se fez “conjuntamente à batalha de sangue para conquistar terras à custa de incontáveis vidas indígenas” (FLORÊNCIO, 2017, p. 49). As camadas materiais e históricas que constituem o chão do urbano são marcadas, segundo o autor, por feridas abertas, cuja origem é o colonialismo. Feridas essas que se perpetuam no terreno áspero da pólis e nas subjetividades de seus habitantes.

Florêncio (2017, p. 20) identifica enquanto feridas coloniais as marcas no chão pelas “fronteiras rígidas da hierarquia social”, que aparecem através de muralhas físicas e subjetivas no tecido urbano e de corpos subalternizados. A muralha – e a segregação sócio racial – enquanto ferida colonial. Busco pensar, de outra parte e em relação com as feridas de que fala o autor, camadas de sentido que surgem a partir da *REPARAÇÃO* em vermelho das calçadas – e durante ela. A começar por suas materialidades.

Se, por um lado, uma análise histórica da urbanização carioca revela sua marca por aterramentos no solo e desterro de gente – os indígenas “exilados em seu próprio chão”, como aponta Florêncio (2017, p. 53) – por outro lado, a materialidade do piso, em si, revela camadas históricas e coloniais desse processo. Falo aqui do tipo de revestimento que muitas calçadas da cidade sustentam: as pedras portuguesas. Como o próprio nome sugere, esse tipo de calçamento, geralmente composto por pedras brancas e pretas, tem origem no país que colonizou estas terras.

Enquanto escrevo estas palavras, três frases ressoam no corpo. A primeira, dita por uma criança vestindo uniforme de escola pública enquanto eu tapava buracos em vermelho, que questiona: “Isso é terra?”. Não havia antecipado essa leitura tão simples – e com isso quero dizer bonita e mobilizadora – que é da ordem das características dos materiais e que revela camadas outras do trabalho; dessas que se apresentam somente em experimentação. Concreto que parece – e poderia bem ser, fico pensando – terra. As outras duas, lidas em um pequeno texto publicado nas redes sociais da artista têxtil-visual Samantha Ribeiro¹³, dois dias depois da ação da performance, entoam: “Brasil é nome pra vermelho” e “todo chão que você pisa é território indígena”.

Revelar a ferida. Marcar o que Caio chamou de cicatriz nos buracos abertos pelo consumo do chão feito de pedras portuguesas brancas – chão construído por camadas e mais camadas de aterros e desterramentos. Num país de nome Brasil – cujo presidente recém destituído se coloca decididamente avesso às causas, cul-

tura e direitos indígenas,¹⁴ povos originários dos terrenos todos que pisamos – nivelar o piso em vermelho: cor de terra fértil, cor de carne, cor de sangue. Ter as mãos e o rosto manchados da mesma cor do terreno que busco reparar.

**FIGURAS 09 E 10
(PRÓXIMA PÁGINA)**
REPARAÇÃO (2019),
Bárbara Cabral.
Fotografia de
Ana Kemper.

Se cavar é, como me disse a teórica do teatro e professora Carmem Gadelha, encontrar mais superfície, penso que preencher buracos talvez seja abrir e se deparar com maiores profundidades. Profundidades históricas e materiais que, por um lado, atravessam os séculos e se fazem presentes agora como abismos sociais e econômicos e, por outro, se revelam na quantidade impressionante de matéria necessária para preencher pequenas fissuras no chão. Em experimentação percebo, sem metáforas: os buracos são muito mais profundos do que parecem.

Florêncio expõe também as consequências do modelo de ocupação vicioso da cidade por aterramentos – de mangues, várzeas, charcos, lagoas, mares e baías, em obras públicas que logo “se abrem em valas, ou esqueletos” –: “Feridas abertas. Quanto mais se aterra, mais buraco: na carne, na alma, no corpo-espírito, na cidade” (FLORÊNCIO, 2017, p. 53). A impossibilidade de esgotamento da REPARAÇÃO das calçadas, de esburacamento interminável, parece endereçar esses acidentes constantes e extensivos do chão.

13. Texto presente em legenda de imagens da obra “O que existe entre dois pulmões” de Samantha Ribeiro, artista e designer de moda em formação. O par de pulmões de couinho, alinhavados em vermelho, pode ser visto em: <<https://www.instagram.com/p/B5shZIHbGJ/>>. Acesso em 30 jan. 2023.

14. Manchete de capa do Jornal *O Globo*, de 11/01/2020: “Projeto do governo libera exploração econômica ampla em terra indígena – Proposta prevê extração de minério, petróleo e gás, hidrelétricas e pecuária, sem poder de veto dos índios.” Ver em: <<http://glo.bo/40vrCAo>>. Coluna do *The Intercept Brasil* de 28/01/2023: “Yanomami: projeto de Bolsonaro impulsionou tragédia”. Ver em: <<https://bit.ly/3HVN7E>>. Acesso em: 30 jan. 2023.



As feridas coloniais materializadas em muralhas das quais fala o etnógrafo, percebidas aqui também nas cicatrizes que a *REPARAÇÃO* constrói, fazem referência a um exílio de território, de corpo e psíquico, originado pelo colonialismo, ainda presente nas interações cotidianas e que marcam os chamados corpos subalternizados – corpos não-brancos, indígenas, negros... – e suas subjetividades. Feridas que são este exílio, esta negação ao território, à sua habitação. Tocar as feridas, habitá-las e visibilizá-las talvez seja uma maneira, afinal, de fincar os pés no chão.

Glória Anzaldúa (1987, p. 3), intelectual estadunidense de origem mexicana, em *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* diz, mesclando línguas, que a fronteira México/Estados Unidos é “una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds” (uma ferida aberta em que o Terceiro Mundo atrita contra o primeiro e sangra). Ferida colonial alargada, segundo Florêncio (2017, p. 56), pelo muro de Trump. Retornamos, assim, aos limites que abriram este texto.

Com relação à instalação das gangorras na grade que reforça a fronteira, Rael e Virginia – projetistas desta obra político-artística que abre potências e profana separações – afirmam: “*We want to help transform the borderlands into a place where we can heal the scars that the wall has produced*”.¹⁵ Curar as feridas – ainda abertas, diria Anzaldúa – que o muro produziu. Quando jogo e barras de aço cor-de-rosa querem cicatrizar feridas coloniais, ainda que local e momentaneamente. Dando a ver desequilíbrios que se sustentam precisamente na separação, as gangorras assumem, ou aspiram assumir, afinal, papel de reparação.

15. A tradução completa da frase, presente na matéria do *Texas Monthly* (2019), seria: “nós queremos ajudar a transformar as fronteiras em um lugar onde possamos curar as cicatrizes que o muro produziu”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações** [tradução e apresentação de Selvino José Assmann]. São Paulo. Boitempo, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo** [tradução de Denise Bottmann]. São Paulo. Martins, 2009.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein.

CORPOCIDADE: arte enquanto micro-resistência urbana in: *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 21 – n. 2, p. 337-350, Maio/Ago. 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/2625/1/10.pdf>>

CABRAL, Bárbara. **Urbanismos do chão: programa, performance e cidade**. Rio de Janeiro. Edição da autora, 2022.

_____. **Performance, Programa e Cidade: Urbanismos do Chão**. in: *Revista Prumo*, [S.l.], v. 6, n. 09, p. 12, dec. 2021. ISSN 2446-7340. Disponível em: <<http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/article/view/1684>>.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **28 de novembro de 1947 – Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgão** in: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 3, p. 11-34. Rio de Janeiro. Editora 34 Letras, 2012.

_____. **1227 – Tratado de nomadologia: a máquina de guerra** in: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v.5, p. 11-118. Rio de Janeiro. Editora 34 Letras, 2012.

_____. **1440 – O liso e o estriado** in: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v.5, p. 191-228. Rio de Janeiro. Editora 34 Letras, 1996.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: o corpo-em-experiência** in: ILINX, Revista do LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP - n.4. 2013.

FLORENCIO, Thiago. **Nativo ausente e escrita-despacho** in: Vazantes v.2 n.1 - p. 61-70. Fortaleza. PPGARTES UFC, 2018.

_____. **De quem te protege a muralha?**. Rio de Janeiro. Editora Temporária, 2017.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopólicia** in: Ilha, v.13 - n.1, p. 41-60. Santa Catarina. UDESC, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/32Z0c8l>>.

A pesquisa pretende investigar os monumentos associada ao conceito de Arte pública que são erguidos em função da disputa pela posse de uma determinada área, que esteve sob litígio durante décadas, conhecida como zona do Contestado, basicamente um território circunscrito na fronteira entre os estados de Minas Gerais e Espírito Santo, abordará também, o resultado dessa querela que, apesar de centenária, tem seu capítulo decisivo entre as décadas de 1930 e 1960, finalizando-se em um tratado de paz e na inauguração de um memorial que demarca oficialmente esse limite territorial. Muitos são os capítulos dessa batalha, com direito a reviravoltas, tramas políticas e, infelizmente, violência. O aspecto social acima de tudo nos interessa sobremaneira, o cidadão contestado, as consequências dessa disputa na comunidade simples e ordeira dessa fronteira, que se verificam até os dias de hoje.

Palavras-chave

contestado; litígio; arte pública.

MEMORIAL DO CONTESTADO: O LIMITE ENTRE DOIS POVOS

José Cirillo

PPGA/UFES

Fabiola Fraga Nunes

PPGA/UFES

PRELÚDIOS DE UM HERÓI (UMA FRONTEIRA ENTRE O HUMANO E O MITO)

Todos fugiram. A única defesa foi a reação de Aldomário Falcão. Do alto do morro onde hoje fica a caixa d'água, mão no gatilho disparou a metralhadora assim que os atacantes despontaram na estrada, os mineiros revidaram. A munição acabou. Foi surpreendido dentro da trincheira, dominado e morto a golpes de baioneta¹

Era 10 do mês de outubro, do ano de 1930, quando o Cabo Falcão sucumbiu. A Região do Contestado, entre Minas Gerais e Espírito Santo, que seguia em guerra, desde o século XIX, foi o palco. Somente em 1963 a contesta teve seu fim. Para Silva(SILVA, 2019,

1. Relato de Iussif Amin, advogado e interessado na história de Baixo Guandu, disponível em: <https://sitebarra.com.br/v5/2014/06/soldado-capixaba-vira-heroi-ao-defender-fronteira-em-baixo-guandu.html> (acesso em 20 de outubro 2019).

p.17), a luta por limites geográficos entre os estados brasileiros teve seu pior cenário, em termos de uso da força militar, na região conhecida como Contestado. Segundo o autor, “na ocasião, ambos os Estados fizeram uso, em particular, de seus aparatos policiais militares”. Findo o conflito nos anos de 1960, com um tratado assinado entre os dois estados, foram sendo construídos os mitos e heróis de cada um dos lados. Muito se conta, na tradição oral do nordeste capixaba, sobre o fogo acirrado que quase impediu que os mineiros invadissem o estado. Mais de dois mil soldados inimigos formavam o pelotão subjugado por rajadas de metralhadoras. A fronteira de Baixo Guandu foi palco de uma feroz resistência aos revolucionários mineiros, que buscavam assegurar o governo recém empossado na capital, ao qual o governador fazia oposição.

O front capixaba resistiu bravamente ao ataque mineiro, o qual desconhecia o inimigo e seu número. Os soldados capixabas,

conforme relatos históricos, haviam abandonado a trincheira. Apenas um militar ficou e seguiu sua sina, a de herói. Quando se acabaram as balas, enfim, os soldados mineiros chegaram na trincheira. Para surpresa de todos, apenas um homem havia detido todo um batalhão. Como acontece aos heróis de guerra, o Cabo Aldomário Falcão foi morto, sua morte era a consumação de sua bravura. Tornara-se mito (Figura 01). Transpôs a fronteira e os limites do humano.

FRONTEIRA E TERRITÓRIOS CONTESTADOS: CONFLITOS DOS LIMITES

O conceito de fronteira talvez seja um dos mais antigos e conflituosos temas da humanidade, em especial se considerarmos que sua ideia está diretamente relacionada com o processo de fixação da humanidade e a transposição do nomadismo para o sedentarismo. Assim, com a fixação em um determinado território, podemos afirmar que as bordas, os limites geográficos desses espaços geográficos demarcados, passam a se estabelecer como lugares de confronto, de tensões; ou no mínimo de trocas. À medida que os novos sistemas fixos de habitar o ambiente foram se estruturando, foi-se aprimorando o conceito de propriedade, coletiva ou individual. Com isto, chegamos aos grandes conflitos da humanidade: territórios disputados em nome de uma necessidade de poder. Como acompanhamos recentemente no Europa, o pretense alargamento das fronteiras russas choca-se com o direito ucraniano de defesa de seu território físico (uma fronteira geográfica); de outro lado o conflito OTAN x Rússia, camuflado em uma guerra territorial, é um conflito por poder militar e político-ideológico mundial



FIGURA 01

Busto de Aldomário Falcão, 1976 (um herói do contestado). Bronze, Baixo Guandu (ES). Fonte: CEDOC LEENA. Acervo Arte Pública/ Baixo Guandu.

(fronteira política) – mas que tem esbarrado em um problema que a OTAN não contava: os limites econômicos estão para além dos limites políticos e territoriais, e são bem mais fluidos do que os marcos geográficos ou ideológicos, ficando evidente que embargos econômicos não são tão simples de serem impostos com regulamentações ou deliberações do estado. Este conflito na Europa Oriental demonstra que a interdependência econômica hoje é incomensurável, ou pior, que a economia se instaurou efetivamente como um poder além do poder do próprio Estado, configurando-se como uma fronteira econômica, transnacional e transideológica.

Tendo refletido um pouco sobre esses três tipos de fronteiras: territorial, ideológica e econômica, este trabalho estuda como a arte pública (monumento), em sua função de advertir, sinalizar e demarcar (Riegl, 2014), pode estar associada aos diferentes modos de “comunicar” que um conflito territorial foi resolvido, ou que um acordo bilateral se materializou não apenas em um tratado assinado pelos governos em conflito, mas em um marco físico no ecossistema político regional no qual o conflito se configurava. Aqui, especificamente, nos atemos à demarcação final dos territórios de fronteira entre os estados do Espírito Santo e de Minas Gerais; conflito este que ficou conhecido como Contestado, cuja resolução ficou indiciada com o Monumento ao Contestado no marco territorial dessa nova linha de limite entre os dois estados no noroeste capixaba. Essa disputa, como veremos a seguir, nunca teve nada de altruísta e tampouco tratou-se de uma questão de honra pura e simples. O interesse era primordialmente político-econômico, por se tratar de áreas de extensa expansão agrícola, econômica e social, tão caras ao desenvolvimentismo brasileiro nas primeiras décadas do século XX na região.

MONUMENTOS AO CONTESTADO: MARCOS SIMBÓLICOS NA ARTE PÚBLICA CAPIXABA

Nosso interesse por este estudo se dá exatamente porque ele se insere na pesquisa sobre arte pública capixaba, vinculado à Universidade Federal do Espírito Santo, com financiamentos da FAPES e do CNPQ. Neste estudo nos deparamos com três obras, em duas cidades do noroeste do estado, que fazem referência a este conflito político-territorial. Dois deles, diretamente relacionadas ao Contestado em si, um monumento na divisa dos dois estados, e uma placa comemorativa na praça central, ambos no município de Barra de São Francisco; o terceiro em outra localidade, Baixo Guandu, um busto em homenagem a um soldado da Polícia Militar capixaba, considerado herói no conflito com os mineiros. Assim, pensar esses monumentos a partir das disputas instauradas ao longo de décadas, e seu caminho para a pacificação no final dos anos de 1950, nos pareceu muito adequado ao pensar como o conceito de fronteira pode ser pensado e edificado em termos de arte pública. Entender toda a dinâmica da criação dessas obras passa, automaticamente, por entender um pouco a disputa por esses territórios fronteiriços e a razão de tanto interesse de parte a parte. Consequentemente, é preciso discorrer um pouco sobre esses lugares e, na época, a razão dessa peleja.

O CONFLITO NA REGIÃO DO CONTESTADO (1937-1963):

Parte do conflito na chamada região do Contestado teve origem nas diversas maneiras em que se determinou, à época, a demarcação dos territórios pelos Estados, sem contudo, garantir-lhes

um balizamento jurídico, político, econômico e, sobretudo, social. Dessa forma, não era incomum, dois ou mais estados demarcarem áreas de fronteira como parte de seus territórios, não sendo reconhecidas e também reivindicadas por outros governos estaduais, ocasionando disputas intermináveis pela posse oficial desses locais, o que provocou uma intervenção do governo federal, quando da Constituição de 1937, em seu artigo 184:

§ 1º - Ficam extintas, ainda que em andamento ou pendentes de sentença no Supremo Tribunal Federal ou em Juízo Arbitral, as questões de limites entre Estados.

§ 2º - O Serviço Geográfico do Exército procederá às diligências de reconhecimento e descrição dos limites até aqui sujeitos a dúvida ou litígios, e fará as necessárias demarcações. (PORTO, 2012, p.93)

Este trecho da constituição de 1937 visava, ou melhor, acreditava ser possível por determinação federal resolver mazelas de coabitação em locais distantes da capital federal e com particularidades sociais, econômicas, políticas e culturais distintas. Assim, tal medida não surtiu efeito em diversos locais e ainda acirrou os conflitos entre mineiro e capixabas, pois a realidade da falta de definição dos contornos geográficos de cada estado atacava de modo perverso os direitos dos habitantes da região, que viviam em um limbo territorial caracterizado pela privação e pelo abandono de políticas públicas.

CONTESTADO E A FALTA DE CIDADANIA

Acerca das implicações que abarcavam os moradores da área do contestado mineiro-capixaba, podemos afirmar que a popu-

lação vivia um certo estado de orfandade; pois, a incerteza do regimento jurídico que lhes resguardasse e a total e completa incerteza de seus direitos e deveres eram tensões que rondavam o dia a dia dessa população. Quando falamos em cidadania, também somos remetidos à importância de pertencer a algum lugar, dizer de onde somos. Entre outras coisas, essa é uma possibilidade subtraída dos moradores da área de Contestado, pertenciam a 2 lugares e não eram de lugar algum.

A história de um povo é inseparável da extensão do país que ele habita... é necessário partir dessa ideia precisa de que a extensão de um país é um reservatório onde dormem as energias em que a natureza depositou a semente, mas seu emprego depende do homem. (BRAUDEL, 1990, p.266).

Assim, considerando Braudel, podemos afirmar que o povo para a construção de sua cidadania e da sua identidade, em grande monta, precisa de matrizes simbólicas e territoriais que estejam interligadas ao local a qual pertencem (território), nesse caso não havia definição e a sua cultura (nesse caso, um híbrido de incertezas). Como área contestada, essa região retirava de seus moradores as mínimas condições de exercício de cidadania, não eram sequer brasileiros, pois a área em que residiam estava contestada, e juridicamente, suspensa de normas e pertencimentos amplos (era uma fronteira de incertezas). O fato de pertencer a uma região em litígio estabelecia uma ausência de identidade e uma marginalidade ante ao estado brasileiro, dessa maneira, lhes era suprimido os direitos básicos e primordiais para o exercício de sua cidadania plena.

A população desta região, em última instância, era colocada na situação de pária, de exilada dentro do próprio País. A ela era

negada aquilo que cabia a todo cidadão brasileiro; ser brasileira e ter um estado que o abrigava. Ainda que de forma limitada, em função do escasso material a respeito da zona de Contestado mineiro-capixaba, a voz rouca daqueles que sobrepujaram o quase inevitável apagamento, nessa pesquisa sobre as construções simbólicas de uma comunidade, encontra eco.

A construção de um outro horizonte historiográfico se apoia na possibilidade de recriar a memória dos que perderam não só o poder, mas também a visibilidade de suas ações, resistências e projetos. Ela pressupõe que a tarefa principal a ser contemplada em uma política de preservação e produção de patrimônio coletivo que repouse no reconhecimento do direito ao passado enquanto dimensão básica da cidadania é resgatar estas ações em mesmos suas utopias não realizadas, fazendo-as emergir ao lado da memória do poder e em contestação ao seu triunfalismo. Aposta, portanto, na existência de memórias coletivas que, mesmo heterogêneas, são fortes referências do grupo mesmo quando tenham um fraco nexos com a história instituída. E exatamente aí se encontra um dos maiores desafios: fazer com que experiências silenciadas, suprimidas ou privatizadas da população se reencontrem com a dimensão histórica. (PAOLI, 1992, p.27)

Aqui, retomando a pesquisa que nos move, edificar monumentos é recriar memória e resistências coletivas de um grupo que demarca a sua própria história; fato este impossibilitado pela indefinição de um certo pertencimento territorial. Um adendo específico relacionado à instauração da cultura, de sua possibilidade de transmissão memorial e a cultura como é repassada pelas instituições sociais. Aqui esbarramos em mais um problema: as instituições de ensino na região do Contestado reforçavam

as identidades mineira e capixaba, a depender da instituição; mais um exemplo de como a indefinição da jurisdição afetava os agentes locais em todas os setores da sociedade.

O fato é que, de maneira incontestável, essa incerteza a respeito da jurisdição impactava a população de Contestado de infindáveis maneiras e das mais diversas formas. Como se não bastasse o problema propriamente dito relativo à questão territorial, os moradores de Contestado ainda tinham que lidar com o descaso do poder público estadual. Essa incerteza jurídica acabava sendo refletida na ausência do poder público nas questões básicas da cidade, como saneamento básico e condições mínimas de atendimento à saúde da população. Vale ressaltar as dificuldades nas questões jurídicas na zona de Contestado, a dualidade jurisdicional, mais uma vez, atuava para dificultar as resoluções nesse setor que, assim como em tantos outros, não havia garantia jurídica.

Obviamente, o decreto de 1937 não se efetivou e nem colocou fim aos conflitos territoriais, em especial o referente aos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Após fracassos recorrentes do governo federal para finalizar essas disputas internas no país, por determinação do então presidente Getúlio Vargas, foi delegada aos Estados a prerrogativa de delimitar as fronteiras de seus próprios territórios. Porém, esse imbróglis regional, de proporções nacionais, só viria a ser resolvido de forma definitiva na década de 1960, mais especificamente em 1963, a partir da assinatura do Tratado de Paz (1963) pelo então governador mineiro, José Magalhães Pinto, e o capixaba, Francisco Lacerda de Aguiar.



FIGURA 02

Assinatura do acordo entre MG e ES pelos governadores Fancisco Lacerda e Magalhães Pinto, 1963 - Fonte: CEDOC LEENA. Acervo Chiquinho Lacerta.

O próprio Getúlio Vargas já havia estipulado regras específicas para tais embates regionais com reflexos na política nacional, sem no entanto jamais conseguir pacificar tais disputas. Uma delas, o chamado território do Contestado (1937 - 1963), somente chega ao fim com o evento histórico no qual se assinou o Tratado de Paz (figura 02), que contou ainda com a presença das elites capixaba e mineira, assim como figuras proeminentes da política dos Estados, caracterizando, um consentimento do poder vigente ao acordo assinado. O evento simbólico ocorreu juntamente com a inauguração do monumento que demarca a divisa formal dos dois estados. Sobre os aspectos formais e jurídicos a respeito da zona de conflito do Contestado, tudo acaba sendo resolvido numa negociação iconicamente demarcada por um pedaço de papel assinado e um monumento (Figura 03) para, como afirma Riegl, sinalizar às futuras gerações que não mais havia conflito sobre essa demarcação.

De certo modo, intencionava-se com este tratado (e com o monumento – um marco memorial) que se minimizassem as consequências na vida prática dos habitantes da região que, pela inoperância do Estado como agente intermediário nessas questões, enfrentavam problemas simples como o dilema instaurado no registro civil de seus filhos e de terras: em cartórios capixabas ou mineiros? Constrangimentos e transtornos como estes eram comumente vividos pela população local, submetida a viver nessa zona de conflito estabelecido. Definir esse pertencimento é ao mesmo tempo permitir a definição de uma identidade para o povo, pois ela, a identidade, engloba as relações individuais e coletivas, transitando entre as referências de nacionalidade, de regionalidade, de religiosidade, de crença e de práticas sociais com as quais se tem um sentimento de pertencimento ou não, num processo que se faz em alteridade. Dentro dessas transições se dá a *identificação/diferenciação*:



FIGURA 03

Memorial do contestado (1963), granito e bronze. Fonte: CEDOC LEENA. Acervo Barra de São Francisco.

Sem a diferença não há identidade. Assim, se a condição *sine qua non* para a existência da identidade é haver a alteridade, acreditamos, então, que a construção da identidade cultural deve ser compreendida e analisada, como um processo, uma dinâmica relacional de identidade e diferença. Ou seja, a partir de Liliana Giorges (1993), defendemos a ideia de que para analisar os fenômenos sociais que impliquem relações identitárias seria mais interessante falarmos mais em processo de identificação/diferenciação. Por essa perspectiva evidenciamos a noção de dinamicidade, de movimento, de mutação que é próprio dos fenômenos identitários e afirmamos a situação relacional presente na construção identitária. (SANTOS, 2011, p. 145)

No Contestado se vivia, como já dito, num limbo entre dois lugares, portanto, na indefinição, em um não lugar gerado pela e na falta de identificação. Santos (2011) aponta ainda para as relações de poder como atuantes na construção da identidade, quando os representantes apropriam-se de bens simbólicos e materiais em seu exercício de poder, encaminhando-se a processos de dominação e resistência. Nasce aí o poder do monumento. Nesse caso, do Memorial do Contestado, ode à neutralidade do estado; mas também do busto do Cabo Aldomário, o homem que representa inúmeros homens que deram a sua vida para que esta identidade e esse território fossem demarcados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O monumento, mesmo contestado na contemporaneidade, tem o poder de fomentar a identidade porque ele não fala de si, nem exatamente do que é representado nele, mas de todas as profundas relações simbólicas que o envolvem. Os mitos e heróis não se fazem por obra das referências bibliográficas ou por

interesses institucionais ou governamentais apenas. Se fazem pelo reconhecimento coletivo, sendo contados (ou contestados) seus feitos em dias e noites, sob estrelas, em salas de aula, nas ruas. São mitos, não homens. Disto trata este texto, dedicado à arte pública de temática capixaba. Esse material resulta da análise de dados coletados por meio de pesquisa sobre arte pública capixaba ao longo dos últimos anos, tendo contado com apoio da FAPES, CAPES e do CNPq, o que nos permitiu seguir a saga de desbravar um pouco da história do Espírito Santo contada por meio de seus monumentos. O propósito aqui foi, entre outras coisas, abordar a questão do impacto social na vida do morador de uma área de litígio, zona de Contestado mineiro-capixaba; um território em disputa; um não lugar de pertencimentos. As fronteiras, mesmo que necessárias, são locais de tensão. É preciso um certo grau de estabilidade social, econômica, cultural e política, dentre outras. Nisto, um monumento (Memorial ao Contestado) pode ser o marco de um esforço coletivo para um saber viver juntos. Entretanto, um monumento também lembra a dor dos que se perderam na lâmina afiada dos conflitos fronteirizos, isto o busto do Cabo Aldomário nos lembra dia a dia. Fica registrado, nos monumentos, a resistência hercúlea de uma população que lutou pela sua cidadania, mesmo desprovida de um pertencimento cultural e relegada à própria sorte, e foi edificando o seu próprio caminho, estabelecendo, ainda que de maneira precária, condições para sua subsistência. Assim como para se apropriar de um lugar próprio para chamar de seu, pertencer ao seu pedaço de chão, mineiro ou capixaba, quem sabe os dois sobreviventes.

Os monumentos são o índice disto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAUDEL, Fernand. **L'Identité de la France – Espace et Histoire**. Paris: Flammarion, 1990.

PAOLI, Maria Célia. **Memória, História e Cidadania: O Direito ao Passado**. São Paulo: DPH. SMC. PMSP, 1992.

PORTO, Walter Costa. **Constituições Brasileiras Volume IV 1937**. Brasília: Senado Federal, 2012.

RIEGL, Alois. **O Culto Moderno Dos Monumentos: A Essência e a Sua Origem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

SANTOS, Luciano dos. **As Identidades Culturais: Proposições Conceituais e Teóricas**. Revista Rascunhos Culturais, Coxim, volume 2, n° 4, p. 141 - 157, jul./dez. 2011

SITE

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituição/Constituição37.htm

DE RIO BRANCO, VOLTO PARA SALVADOR: ROTAÇÃO E ITINERÂNCIAS

Renata Dourado Lemos

PPGAC/UFAC

ABRE A GIRA

Abro esta roda, na gira da escrita, para contar minha experiência, minha “escrevivência” (EVARISTO, 2016) em Rio Branco, no Acre. Cheguei aqui no dia 13 de agosto de 2022 para cursar, de forma presencial, o mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Acre (UFAC) e, conseqüentemente, viver uma cidade e uma região em que eu nunca tinha ido e conhecia apenas duas pessoas¹.

Antes daqui, estava morando em Cabedelo, grande João Pessoa, na Paraíba, onde o sol nasce primeiro no Brasil, no ponto mais oriental das Américas, bem pertinho do mar e de minha mãe, na terra de meu pai e de todas e todos ancestrais por parte dele. Mas daqui, volto para Salvador, terra de quem veio antes

Neste artigo, trago minha vivência em Rio Branco, no Acre, um recorte de um tempo-espaço específico a partir de um corpo transculturado, bípede, magro, jovem, não-branco, não-negro, não-indígena, não-binário, não-heterossexual, não-homossexual, não-bissexual, não-assexual, não-cis, não-transsexual e com algumas passabilidades. Considero desde a vivência diária no bairro que estou morando temporariamente - no Conjunto Rui Lino, periférico, fronteiro da UFAC - até a experiência de dar aula para os estudantes da graduação em Artes Cênicas no meu estágio docente. Desta forma, conecto estas espacialidades através do meu corpo, meu olhar, minha criação e fruição nas artes, da minha experiência, da pesquisa somático-performativa, da autoescritura performativa, dos estudos de gênero, das performances da oralitura, da relação multi-inter-transdisciplinar com a arte.

Palavras-chave

escrevivência; performance; encruzilhada.

1. As duas pessoas eram: o professor, e meu orientador, Dr. Carlos Alberto Ferreira da Silva e uma amiga de uma amiga da minha namorada que, em 2017, hospedamos por uns dias em Salvador. Além dos meus colegas de turma que só havia encontrado nas salas do *Google Meet*, já que as nossas aulas foram iniciadas de forma online, em setembro de 2021, por conta da pandemia de Covid-19.

de minha mãe, de meu avô, onde, volta e meia, estou de volta. Chego no dia 25 de novembro, vésperas do IV Encontro Arte, Cidade e Urbanidades – Fronteiras e Confluências, para morar, mais uma vez, nesta terra baiana².

Neste artigo, trago minha vivência, um recorte de um tempo-espaço específico a partir do meu corpo transculturado, bípede, magro, jovem, não-branco, não-negro, não-indígena, não-binário, não-heterossexual, não-homossexual, não-bissexual, não-assexual, não-cis, não-transsexual e com algumas passabilidades. Considero, desde a vivência diária no bairro que estou morando temporariamente – no Conjunto Rui Lino, periférico, fronteiração da UFAC – até a experiência de dar aula para os estudantes da graduação em Artes Cênicas no meu estágio docente. Me atravessam as distâncias, as diferenças e semelhanças culturais, políticas, sociais e econômicas, o fuso horário, o clima, a Amazônia, as diversas gentes, a terra indígena e extremamente fértil, a lonjura do mar e dos afetos.

O Acre é onde o sol nasce por último no Brasil, duas horas a menos que o horário de Salvador, é o extremo oposto de João Pessoa. Aqui é presente o estado de fronteiras com a Bolívia, com o Peru e com o Brasil. Estado de confluências, rios, igarapés, encruzilhadas, baixarias³, beijus, pupunhas, macaxeiras,

2. Morei de 1995 a 2003 em Salvador, onde fiz a maior parte da minha vida escolar (da 3ª série do ensino fundamental ao 2º ano do ensino médio). Também vivi em Ilhéus, de 2003 (quando concluí o ensino médio) a 2005. Depois de viver 10 anos no norte do Rio de Janeiro, em 2015 retornei para Salvador, quando ingressei no Bacharelado Interdisciplinar em Artes na UFBA.

3. Baixaria é um prato típico acreano: cuscuz de floção de milho, carne moída, tomate, cebolinha e ovo frito.

tacacás, jambus, tucupis, pirarucus, jacarés, carapanãs, açais de Feijó, farinhas de Cruzeiro do Sul, ayahuasas, barquinhas, marujadas, jabuti bumbá, txais⁴, maninhas e maninhos⁵.

Desta forma, conecto estas espacialidades através do meu corpo, meu olhar, minha criação e fruição nas artes, da minha experiência, da pesquisa “somático-performativa” (FERNANDES, 2018), da autoescritura performativa (LEITE, 2014), dos estudos de gênero (PRECIADO, 2020), das performances da oralitura (MARTINS, 2003), da relação multi-inter-trans(mit)disciplinar com a arte (FARIAS, 2012). Faço rev(er)erência às rodas de Coco, Ciranda e Jongo, criando um tipo de (en)canto, dança circular e giratória, que convida para a leitura, para a brincadeira, o jogo, a munganga⁶. Aqui não vou adentrar nestes conceitos, mas registro que estou ancorada neles para percorrer os caminhos e lidar com as encruzilhadas (MARTINS, 2003).

Este artigo também acaba sendo parte do registro do processo de criação e construção de “Onireves: Severino ao Contrário”, uma performance a partir de uma memória familiar apagada, que é a minha pesquisa de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFAC.

4. Txai é uma expressão da língua dos indígenas Kaxinawás usada no Acre por indígenas, seringueiros, ribeirinhos, da cidade ou não, de várias idades. Usada para se referir a outra pessoa com muito respeito, a quem se considera muito amigo, irmão, companheiro, aliado dos povos da floresta, se entendendo como partes da natureza que compartilham, sendo um também parte do outro.

5. Em Rio Branco, todo mundo se trata por “maninha” e “maninho”, de todas as idades, raças, etnias e classes sociais.

6. Munganga na cultura popular da Paraíba é zombar, tirar onda, é uma careta, um trejeito, uma expressão cômica.

ROTAÇÃO

*Como eu cheguei aqui? Nem sei!
Eu caí nessa roda de jongo
Vovô Dito sabia de tudo
Vovô Dito mandou me buscar*

(Ponto da Comunidade de Jongo Dito Ribeiro)

Faço rev(f)erência ao movimento da Terra responsável por fazer existir o dia e a noite. É sobre girar, rodar, voltar, arrodar, retornar, renascer. As voltas que o mundo dá, literal e subjetivamente. ROTAÇÃO é o nome do capítulo-movimento da minha dissertação onde vou falar sobre minha temporada em Rio Branco, no Acre, de 13 de agosto a 25 de novembro de 2022. Até o momento da entrega deste artigo, ainda não vivi novembro. Por isso, é um movimento em progresso, que ainda está sendo feito.

Como eu já esperava, está sendo uma experiência profunda, solitária, com a minha cachorra Brillhante, que me acompanha na itinerância há um ano e seis meses. Vivemos em uma quitinete com um cômodo, um banheiro com banho frio e um quintal enorme que divido com meus dois vizinhos: o filho da dona que só vem de vez em quando e uma jovem professora de matemática, afro-indígena, de Epitaciolândia, interior do Acre, fronteira com a Bolívia.

Desde que cheguei a Rio Branco durmo em uma rede paraibana vermelha de algodão, presente de minha mãe. Exceto na primeira noite, que dormi na casa de Eunice, uma senhora professora que me recebeu em uma hospedagem muito acolhedora, que conheci pelas buscas na internet. Como eu precisava de um

lugar que me recebesse junto com Brillhante, por pelo menos uma noite, para que eu pudesse me organizar na quitinete (que também fechei negócio pela internet), Nice, além de me buscar no aeroporto, junto com seu marido João, no dia seguinte, nos levou para nossa nova casa e se colocou à disposição para o que eu precisasse. Foi o início de uma amizade importante e de uma rede de apoio que se tecia.

Logo consegui comprar uma geladeira usada de um estudante que estava se mudando, mas o fogão, só tive depois de um mês, quando comprei um elétrico de duas bocas pela internet. Tenho comido bastante na rua e algumas vezes no *Restaurante Universitário*, não tenho cozinhado muito, exceto café, tapioca e cuscuz e “tenho chorado pra cachorro” (BELCHIOR, 1976), morri diversas vezes e também renasci, assim como meu nome Renata sugere. Toda a experiência que relato, advinda da necessidade de acessar e ocupar a academia, afeta minha vida em diversas camadas e, por isso, atravessa minha criação, de maneira somático-performativa.

O artista-pesquisador tem uma habilidade única: transformar dicotomias seculares em modos somáticos e ecológicos de vida contemporânea. O termo somático não exclui desenvolvimentos cada vez mais recentes, como os da tecnologia e da era digital. Pelo contrário, somático (do termo soma ou corpo vivido) implica numa adaptação constante a mudanças, num estado de integração dinâmica entre ser e meio – ambas categorias vivas. (FERNANDES, 2014, p. 77)

A criação deste trabalho é diretamente atravessada pela decisão de estudar no Acre, mudar de casa, rua, bairro, cidade, estado, região, fuso horário, clima, vegetação, ficar longe dos afetos e confortos, rodeada de incertezas, ansiedades e inseguranças.

Escrever, estudar, cantar, tocar violão, atuar, dançar, comer, dar aula, andar de bicicleta, cuidar da minha cachorrinha e das plantas que ganhei de Nice têm sido as formas de me conectar com meu caminho, minhas terras e minha pesquisa.

Este estado pulsante ou processo vital de pesquisa caracteriza tanto a arte de ênfase somática, quanto a arte transcultural, ou a arte de enfoque tecnológico ou digital, ou ambiental, terapêutica, entre outras tantas tendências, ou a associação de diferentes ênfases em diferentes graus. Nenhuma delas tem primazia sobre a outra no que diz respeito a ser mais ou menos eficiente, coerente, relevante, ou mesmo contemporânea. Todas essas tendências são contemporâneas, não apenas porque acontecem hoje, mas porque são efetivamente outras com relação a suas versões anteriores, e são necessariamente permeáveis à mudança e abertas à inevitável contaminação pela diferença. (FERNANDES, 2014, p. 80 e 81)

Neste momento, as aulas do meu estágio docente, junto com o professor Carlos Alberto, de Jogos Teatrais e Jogos Dramáticos, com estudantes das graduações em Artes Cênicas (bacharelado e licenciatura) já se encerraram. Apesar de ter estagiado nos dois componentes, darei mais enfoque às aulas de Jogos Teatrais, que foram as que fiquei mais à frente das proposições, a partir da minha pesquisa de mestrado e das questões: o que se deixa de fazer por ser mulher? O que se tem que fazer por ser mulher?

Nos encontros com as 11 estudantes e dois estudantes, através de vivências práticas, experimentamos diversos jogos teatrais, inclusive da cultura popular como o coco de roda da Paraíba e o Cacuriá do Maranhão. Utilizamos da metodologia do jogo para criar cenas que incluíam o tema mulheridades, entramos em estado investigativo de nossas memórias e criamos narrativas

cênicas próprias. Praticamos os Jogos Teatrais a partir de uma história, real ou fictícia, de uma ou mais mulheres.

Todos registraram o processo de criação em um caderno de bordo e em gravações audiovisuais, grafados em forma de poesias, desenhos, colagens, palavras, desabafos, citações, imagens, sons, sonhos e gestos. No último dia do semestre, dia 24 de outubro, fizemos uma mostra cênica e, ao final, conversamos sobre o processo, desde o início, e de como foi importante para a formação delas e deles. Para mim, também foi uma experiência transformadora, já que eu nunca tinha dado aula, e foi uma das formas de eu conhecer um pouco as pessoas daqui, além de também refletir sobre a criação em performance.

Aqui também o depoimento pessoal, a singularidade do corpo e histórias de cada um serão a chave do processo, no entanto, tendo como norte a busca de que essa singularidade se dissipe no encontro de um corpo e mente míticos, universais. A cena não é então a expressão desse depoimento, mas o depoimento é o caminho para se atingir a expressão de uma espécie de inconsciente coletivo onde a história de cada um passa a ser a história de todos. É somente com a performance art que os depoimentos vão ganhar dimensão autônoma, como vemos nos trabalhos de artistas como Marina Abramovic, Joseph Beuys e Spalding Gray. Nos trabalhos destes artistas podemos ver a noção de depoimento radicalizada, seja a partir do uso do próprio corpo colocado em situações limite, exposto a experiências e, portanto, vivências únicas das quais a performance é ao mesmo tempo ato e relato (pois que ela se processa no tempo do acontecer, mas também no espaço de ver ou testemunhar do público), seja na retomada de elementos biográficos como memórias, arquivos pessoais, que podem integrar a performance num exercício de autorrepresentação radical onde essa memória é investida de inventividade, através do gesto criador. (LEITE, 2014, p. 38 e 39)

Estar na sala de aula na posição de professora, mesmo que em estágio, foi um exercício de me colocar no lugar de propositora e ao mesmo tempo de estar no lugar de aprendiz, tanto do ofício quanto da cultura local. A partir da minha boa experiência enquanto estudante, compartilhei o que aprendi com mestras e mestres que conheci, tanto na Universidade Federal da Bahia (UFBA), quanto em outras vivências, oficinas, cursos, principalmente da Cultura Popular da Paraíba.

Cheguei a Rio Branco em uma época de muita seca e de muitas queimadas. Demorei mais de um mês para ver a chuva. Enfrentei temperaturas de quase 40°C e também conheci o fenômeno da “friagem” que, de uma hora para outra, a temperatura baixa bruscamente para 16°C. Foram dias muito secos, difíceis de respirar, enjoativos por conta do cheiro de fumaça permanente no ar. Nem chorar eu conseguia. Só consegui chorar nas vésperas do meu aniversário de 36 anos, no dia 8 de outubro, quando as chuvas começaram a chegar e o céu começou a aparecer. O dia do meu aniversário foi um dos dias mais felizes por aqui, quando, no movimento de comemorar, conheci algumas pessoas interessantes, artistas e guardiãs da floresta, que me acolheram e me fizeram conectar um pouco mais a esta terra.

O bairro onde estou morando, o Conjunto Rui Lino, é periférico e muito próximo à UFAC. De bicicleta, chego em 10 minutos, por isso, muitos estudantes também moram por aqui. Tem tudo que preciso por perto: mercado, feira, farmácia, padaria, bar, restaurante, lanchonete, distribuidora de água, papelaria. As pessoas locais são muito desconfiadas e não me cumprimentam, posso entender o porquê. Nice me disse que é porque eu sou muito diferente, tenho tatuagens, cabelos curtos e sou muito magrela, além do machismo escancarado, onde as mulheres são muito reprimidas pelos homens, principalmente maridos e pais.

Como aqui não é uma cidade turística, as pessoas não têm o costume de receber pessoas de fora. Ouço muito falar que aqui se tem preconceito com boliviano e com quem é fora do padrão. E, mesmo sendo uma terra visivelmente indígena, as pessoas não se reconhecem como tal. Um sintoma disso é o resultado das eleições presidenciais, em que Bolsonaro teve mais de 70% dos votos no segundo turno. O oposto de Salvador, onde o turismo é presente diariamente e Lula teve a maioria dos votos durante toda eleição.

“O Acre é Terra sagrada”, “Não foi a toa que o Brasil quis o Acre”, “o Acre é a periferia do Brasil”, “Você já tomou ayahuasca?”, “O que você veio fazer aqui no Acre?” são as frases que mais escutei por aqui. Sinto falta das águas. O Rio Acre está seco e ainda não consegui ir a alguma água me banhar por conta das distâncias e acessos. Minha conexão com o elemento água está sendo através da chuva, do meu chuveiro e das minhas lágrimas, minhas emoções. Sinto nas sutilezas a potência desse lugar, mas a exploração da terra, as queimadas, a grande quantidade de madeira ilegal, que viaja diariamente pela BR 364, me entristecem e me fazem querer ir embora.

Não romantizo minha estadia aqui, mesmo com toda a potência desta terra. Os acessos, as distâncias e as fronteiras são potentes, mas também zonas de tensões. Busco as ligações, as conexões com as terras de onde vim e para onde vou, com Salvador e com João Pessoa. Olho para onde a lua cheia nasce e penso: o mar está para lá. Os elementos naturais fazem as ligações. Penso no que tem aqui e no que não tem, as diferenças e semelhanças me aproximam, vou criando formas, métodos internos de me reconhecer dia-a-dia em um território que acolhe aos poucos. A arte tem sido a linguagem mais possível de

acessar os espaços por aqui, com o auxílio de meu axé, minha corporalidade e soltura baiana, vou me inserindo, me esquivando, me guardando, me jogando, me saindo.

FECHAMENTO

“O que podemos aprender quando aproximamos regiões tão diversas?” é o que propõe o IV Encontro Arte, Cidade e Urbanidades: Fronteiras E Confluências. Esta pergunta me atravessa diretamente pela experiência que tenho vivido e relatei brevemente por aqui. Um corpo dissidente aprende diariamente a sobreviver nos espaços e a acessá-los.

Quando me identifico como um corpo “não-branco, não-negro, não-indígena, não-binário, não-heterossexual, não-homossexual, não-bissexual, não-assexual, não-cis, não-transsexual”, negando estas denominações, sem ignorá-las, é porque estou em processo de entendimento deste corpo, das leituras sociais que são feitas e das passabilidades. Aprendo sobre meu corpo nos espaços e os tensionamentos que ele causa só por existir e tentar transitar livremente.

A natureza, a cultura, os alimentos, o chão, os medos, as dores, as inseguranças, os anseios por liberdade nos aproximam e nos ensinam. Por isso, para fechar esta gira, compartilho uma citação de bell hooks em seu livro “Ensinando a Transgredir – A Educação como Prática de Liberdade”, que me inspirou nas aulas do estágio docente, na conexão com as e os estudantes, no processo de criação da performance “Onireves: Severino ao Contrário” e que me faz lembrar quem eu sou e que caminho prosseguir.

Não é fácil dar nome à nossa dor, teorizar a partir desse lugar. Sou grata às muitas mulheres e homens que ousam criar teoria a partir do lugar da dor e da luta, que expõem corajosamente suas feridas para nos oferecer sua experiência como mestra e guia, como meio para mapear novas jornadas teóricas. O trabalho delas é libertador. Além de nos permitir lembrar de nós mesmos e nos recuperar, ele nos provoca e desafia a renovar nosso compromisso com uma luta feminista ativa e inclusiva. Ainda temos de fazer uma revolução feminista no plano coletivo. Sou grata porque, como pensadoras/teóricas feministas, estamos coletivamente em busca de meios para fazer esse movimento acontecer. Nossa busca nos leva de volta onde tudo começou, àquele momento em que uma mulher ou uma criança, que talvez se imaginasse completamente sozinha, começou uma revolta feminista, começou a dar nome à sua prática – começou, enfim, a formular uma teoria a partir da experiência vivida. Imaginemos que essa mulher, ou criança, estava sofrendo a dor do sexismo e da opressão sexista e queria que a dor fosse embora. Sou grata por poder ser testemunha, declarando que podemos criar uma teoria feminista, uma prática feminista, um movimento feminista revolucionário capaz de se dirigir diretamente à dor que está dentro das pessoas e oferecer-lhes palavras de cura, estratégias de cura, uma teoria de cura. (HOOKS, 2017, p. 103)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELCHIOR, Antônio. **Sujeito de Sorte**. Alucinação. Rio de Janeiro: Polygram, 1976. Disco Lado A. Faixa 4.

FARIAS, Sérgio. **A mit-disciplinariedade como desafio para os profissionais de arte-educação na contemporaneidade**. In: CONSTANCIO, Rudimar (Org.) *ArteEducação: História e praxis pedagógica*. Recife: SESC Piedade, 2012, p. 29-33.

FERNANDES, Ciane. **Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração**. *Art Research Journal. Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP, ANPPOM, UFRN*. Brasil. jul/dez. 2014.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla – 2. Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

LEITE, Janaína Fontes. **AUTOESCRITURAS PERFORMATIVAS: DO DIÁRIO À CENA**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. *Letras: Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*. PPGL/UFSM, Santa Maria, v. 26, p. 63-81, jun. 2003. Semestral.

PRECIADO, Paul B.. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

Nesta escrita, confluem reflexões e ações propositivas que emergem da pesquisa de Doutorado em Dança: *Manejos de Terra para uma Mata Inteira – Dança e Agricultura na criação de mundos contra coloniais*. O estudo experimenta e entende o manejo agroecológico e tradicional sem veneno como uma maneira de contribuir com a aceleração da reflorestação da Mata Inteira, que é nosso território Abya Yala. A escrita também planta dança de mutirão na reflorestação de nossos corpos e imaginários para se pensar e reconstruir a história de Abya Yala. Plantando um futuro de folha, ativamos pelo manejo a organização da esperança, criada pelo envolvimento com os sistemas de manutenção da vida, vindos da floresta. Sistemas que podem ser imaginados, criados e praticados na transformação das paisagens nas grandes cidades, como Salvador/BA, e nas ruralidades, que ainda não fizeram a transição do plantio sem veneno, como em Borda da Mata/MG, cidade do interior em que nasci.

Palavras-chave

dança; manejo; reflorestação.

MANEJOS PARA UMA MATA INTEIRA

Georgianna Gabriella Dantas

PPGDANÇA/UFBA

FIRMAR CHÃO

Esta escrita espalha os pensamentos e as ações artísticas/educacionais de regeneração das florestas de Abya Yala¹; território originário em que vivemos e, que no processo dramaturgico de doutoramento, estou chamando de Mata Inteira². Para encontrar

1. Abya Yala, na língua do povo Kuna, significa Terra madura, Terra viva ou Terra em florescimento. O termo vem sendo usado como uma autodesignação dos povos originários do continente, como contraponto à América. “Abya Yala configura-se, portanto, como parte de um processo de construção político-identitário relevante de descolonização do pensamento e que tem caracterizado o novo ciclo do movimento dos povos originários. A compreensão da riqueza dos povos que aqui vivem há milhares de anos e do papel que tiveram e têm na constituição do sistema-mundo tem alimentado a construção desse processo político-identitário.”. Ver mais em: <https://iela.ufsc.br/povos-originais/abya-yala> Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

2. O termo Mata Inteira surge quando retorno a minha cidade natal durante a pandemia e percebo que, mesmo não existindo mais a Mata que deu nome à cidade, Borda da Mata, a presença da Mata ainda continua lá. Nesse momento de percepção acontece uma virada e abertura de pensamento. Passo a traçar estratégias, uma delas é realizar o doutorado para dar início ao processo de reflorestação da Mata Inteira que a Borda da Mata é. Ao chegar em Salvador, me deparo com a Escola de Dança da UFBA, na qual sou doutoranda, e lembro que ela está ardeada por uma mata de nome Mata Inteira. Desse contexto, começo a perceber as confluências e as dicas que a vida dá. O termo se instaura novamente na pesquisa, agora se expandindo e ganhando novos sentidos.

maneiras de replantar a floresta e o imaginário positivo de como é viver a Mata Inteira, saio da Borda em que nasci para caminhar Mata adentro. Busco abrir-me para acessar as tecnologias dos sistemas biológicos e criar dançando as narrativas das minhas ancestrais.

Nos 17 anos de pesquisa corporal no teatro, andei por cidades e ruralidades que me fizeram trabalhar com o pensamento de que o manejo é pulso para aprender a criar elos com o espaço. Uma relação que se cria com o passado e o futuro, manifestado no corpo e embasado nas técnicas de movimento da agricultura feita na terra. As técnicas de corpo do manejo são sustento da vida. Elas criam nossas realidades, nossas formas de viver e são intimamente entrelaçadas aos movimentos dos vegetais, animais, fungos e pedras.

Quando proponho pensar a técnica do manejo enquanto dança, acesso a magia de ativar memórias de como lidar com a mata. Entre sementes e mensagens *Plante na rua* na BR 230, a observação da mata mostrou que mesmo ela estando asfaltada, pelada, banhada de veneno e explodida ela continua viva. De onde estivermos, podemos fazer o exercício de fazer um giro de 360º para perceber que a Mata está à nossa volta.

Ao viver em alguns chãos do Brasil e entender como estão distribuídas as terras para nossa população, venho, com os trabalhos criados com a terra, plantando uma metodologia de chão que age nos espaços com a intenção de chamar a Mata. A cada ação que nasce da necessidade de dizer algo, torno-me mais consciente da importância do manejo para um futuro de folha.

Fica a compreensão que a Mata Inteira está em todo lugar. A ideia prática da pesquisa é vivenciar a possibilidade de ativá-la e vivê-la.

O que eu sei sobre a agricultura, aprendi com pessoas da terra. Dos conhecimentos agroecológicos, aprendi com Marsha Hanzi o manejo intuitivo, desenvolvido para reflorescer um jardim no sertão do Marizá, na Bahia. Outros conhecimentos vêm da infância rural e do convívio com minha família caipira, no Sul de Minas Gerais. Outras mais me vêm em sonhos, em conversas com plantas, conversas de rua, de viagens e imaginação.

Os manejos para a Mata Inteira são entendidos como Dança e, nesta pesquisa, interessa-me estudar outros modos de percepções sobre a Terra, para viver um mundo menos antropocêntrico. Saber plantar e manejar a terra sem veneno é um caminho de aprofundamento da *metodologia de chão*³. Esse movimento de corpo é capaz de transformar a paisagem de onde se vive e perceber que a Abya Yala continua sendo uma grande floresta.

Para a floresta Mata Inteira se manter viva, ela precisa dos seus solos cobertos, dos rios limpos, das áreas indígenas demarcadas e das áreas quilombolas demarcadas e seguras. Do Movimento Sem Terra (MST) produzindo sabedoria e soberania alimentar. Da agroecologia e da agricultura familiar como pontes para uma relação de bem viver⁴ com os sistemas naturais e suas expressões comunitárias.

3. Sobre a *metodologia de chão*, acesse a dissertação de Mestrado em Dança *A Geo(r)coreo-grafia de Urã, no chão da rua da Bahia*. Orientada pela Profa. Dra. Daniela Amoroso: DANTAS, Georgianna Gabriella. Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/27741/1/0%20Plantar%20do%20Dia%20de%20Ur%20c3%a3.%20Disserta%20c3%a7%20c3%a3o%20Georgianna%20Dantas%20pra%20diploma%20%281%29.pdf>

4. KRENAK, A. *Caminhos para a Cultura do Bem Viver*, (Org. Bruno Maia).

FIGURA 01
Altar feito durante a performance "Sobre a mesa branca, flores para rezar" de Georgianna Dantas. Salvador, dezembro de 2022. Foto: Deni Salles. Arquivo Pessoal⁵.



FIGURA 02
Instalação na BR 230, a Transamazônica. Cabedelo-PB, 2021. Foto: Georgianna Dantas⁶.



Através do manejo, cuido para ser porta voz e porta dança da terra. Acelero com meus movimentos o fim do agronegócio e suas estruturas capitalistas e patriarcais, que veem a terra como uma máquina a ser manipulada e explorada e não como uma mãe. Homens que estruturam o agro precisam saber que sua visão monocultural do mundo sustenta o racismo, a misoginia, a homofobia e a transfobia, assim como o capacitismo e aporofobia. Há infinitas maneiras de ser e de cuidar da terra. Somos diversas como sementes crioulas e brotamos aos montes. Dançando, umidificamos o corpo como no carnaval, para criar imaginários em flor e perceber que a floresta é uma realidade possível.

5. Na imagem podemos observar uma mesa redonda vista de cima. Ela está coberta por uma toalha branca e nela se encontram uma mandala de folhas como de cacau, capeba, avenca e flores como hibisco, alfazema e rosas. Também podemos ver na mesa vagens com sementes, pétalas e semente de cacau. No centro à esquerda, um pires bem pequeno de prata com uma velinha branca acesa. A mandala foi composta durante a performance "Sobre a mesa branca, flores para rezar" (2022), criada durante e para a aula de Etnocenologia sob a orientação da Prof. Dr^a Daniela Amoroso, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, no primeiro semestre de 2022.

6. Na imagem lê-se a frase: Plante na Rua, escrita em vermelho no pano branco, pendurado em uma das vias de retorno da BR Transamazônica, em Cabedelo na Paraíba. Embaixo da frase há três vasos com flores. A obra da reforma da BR, que ainda se encontra em finalização em 2023, foi pensada para beneficiar o tráfego do porto de Cabedelo. Ela dividiu com grandes paredões de concreto parte da cidade. As comunidades que vivem do lado do rio Paraíba foram impedidas de fazer seus próprios caminhos em direção ao mar. A obra vem marcar o processo de transformação dos costumes e culturas locais, em detrimento de uma elitização dos bairros do lado do mar.

DESLOCAR RAIZ

Sou uma mulher de cultura caipira, que se beneficiou das políticas públicas de ensino e se deslocou do interior para estudar Artes Cênicas. Aprendi a viver nas cidades grandes e me interessei por criar artisticamente no espaço da cidade, sempre dando atenção às questões em descompasso no espaço. Foi performando na rua que encontrei a possibilidade de me conectar com a floresta novamente. Procurando memórias pelo chão para estabelecer-me, fui percebendo que poderia planejar um futuro de folhas a partir do movimento com as plantas.

Ao analisar a trajetória colonial católica da cidade de Borda da Mata/MG e compreender que antes de sua fundação, no século XVIII, já havia acontecido o genocídio dos povos que habitavam aquela região, percebo em minha retomada nas práticas caipiras com a terra o próprio movimento de reflorestação de identidade. Antes, tinha vergonha em me dizer caipira, agora me afirmo nessa relação de cura e entrelaçamento com a Mata Inteira, entendendo que viver a mata deveria ser um direito comum a todas as pessoas.

Sei do meu privilégio em ser viajante. Em ser bípede. Ser branca. Meu trabalho de corpo nas artes busca aprender a plantar floresta e viver ruralidades agroecológicas. Quando estou na cidade, procuro viver sabendo que há uma floresta que não se calou diante do concreto. Me conecto com a vegetação de resistência da cidade. Aprendo com as plantas as estratégias para se criar nas brechas e equilibrar o solo com as raízes de resistência. Me espelho nas avencas, samambaias, ora-pro-nóbis, capins de vários tipos, folhagens que não sei o nome.

Em cada chão que piso, observo como se planta e se maneja a terra. Experimento manejar de maneira participativa, entendendo as diferentes realidades que uma vida pode assumir na cidade e na roça. Vou adentrando, me movimento para *plantar dança* e contribuir com a luta dos seres que estão na linha de frente: pessoas, vegetais, encantados. Ancoro-me nas *memórias espiralares* (MARTINS, 2021)⁷, que trago de família. É a partir do convívio com minha mãe, avós e tias, plantas e árvores, que meu movimento de manejo se presentifica. Do entendimento espiralar presente nessas memórias expressadas no corpo, firmo-me no caminho em defesa dos direitos da terra.

O trabalho com a rua começou há alguns anos, na graduação em Licenciatura em Artes Cênicas, e veio se intensificando no Mestrado em Dança, onde pude escrever e descobrir minhas maneiras de perceber o mundo e compor com a terra. Realizei performances em espaços urbanos em todas geo(r)grafias que vivi; desde a saída da Borda da Mata para Ouro Preto/MG, depois para São Carlos/SP e Salvador/BA. Até então, não havia morado na Cabedelo/PB. Depois do mestrado, fui para Parayba e continuei propondo ações artísticas na rua. Para o doutorado, retornei para Salvador.

A compreensão da pesquisa da terra em *tempo espiralar* me faz retomar às memórias de infância. Foram elas que me trouxeram

7. A autora, artista congadeira, professora e pesquisadora, entende o conceito tempo espiralar, pela observação de práticas comunitárias e no fundamento cognitivo de vários grupos étnicos africanos – que nas Américas recriaram seus laços de pertencimento telúrico. Isso acontece, sobretudo, nas culturas fincadas na oralidade e na cosmovisão ancestral cujas práticas performativas celebram o corpo como lócus da memória.

até aqui e, por sua magia, venho decifrando-as. Manifestando ao mundo que sou elas. Sou terra da Borda da Mata Inteira. A partir da dança do manejo, recrio e atualizo os rastros e mistérios do meu povo de terra. Refloresto imaginários e memórias apagadas de antes. Recrio a mata viva. Sou memória que pulsa e procuro vivenciar na dança o que veio lá de trás; que me lança para o futuro e que também me presentifica.



FIGURA 03

Estêncil PLANTE NA RUA. Salvador, 2018. Arte de Georgianna Dantas. Foto: Gilsamara Moura. Arquivo pessoal⁸.

Para se pensar o manejo enquanto uma dança de memórias, vou para os estudos do passo da artista pesquisadora Daniela Amoroso. Amoroso, ao experimentar o passo das danças tradicionais em seu corpo, percebe que:⁸

Aprender a dançar o passo é tomar contato com a ancestralidade de uma dança, sendo o passo, uma espécie de portal que revela a corporeidade que transpassa a relação tempo/espaço presente. Ou seja, o passo nas danças tradicionais e populares é poder criativo da memória e ao mesmo tempo, é atualizador das culturas que foram invisibilizadas em processos políticos diversos. (AMOROSO, 2021, p. 5)

Na citação, se trocarmos o *passo nas danças tradicionais e populares* para o *manejo na agricultura tradicional e agroecológica*, ao manejar, posso dizer que tenho a mesma percepção corporal que a pesquisadora tem em relação ao “poder criativo da memória”. Ou seja, é através da relação que crio com a terra que retomo as corporeidades de minhas antepassadas. É na terra o meu teatro e são pelos manejos que invento materialidades e crio paisagens.

8. Estêncil PLANTE NA RUA pixado por mim durante a defesa de mestrado em dança feita na rua, enquanto falava ao público sobre a pesquisa *Plantar o Dia*. Casarão Barabadá, bairro Santo Antônio, Salvador/BA (2018). Foto: Gilsamara Moura. Arquivo Pessoal. Descrição da foto: A foto mostra parte da fachada de uma casa antiga. Abaixo, aparece o chão da calçada, de pedras. Subindo, tem um rodapé de azulejo amarelo e uma parede roxa e suja. No centro, um pixo de stencil escrito em vermelho: “plante (em cima) na rua (em baixo)”. Acima à esquerda, um cartaz branco, rasgado e ilegível. Na direita, uma grade branca, com design antigo, que provavelmente dá/dava em um porão. No canto esquerdo, aparece parte do pé, braço, mão e roupa de Georgianna. No chão, sua sombra, com uma lata de spray de tinta na mão que desvenda sua ação.



FIGURAS 04 E 05

Performance Plantar o Dia. Alto das Pombas, Salvador, 2018.
Foto: Leonardo Paulino⁹.

No estágio que fiz, nos Jardins Marizá, tive a oportunidade de aprender os manejos da Marsha Hanzi¹⁰, em Tucano, no Sertão da Bahia. Marsha dizia sempre: “em qualquer lugar podemos plantar comida. Em um pequeno espaço já dá.”. A realidade de criar espaços de vida através do manejo, assim como aconteceu na experiência de ocupação do *Canto do Caju*¹¹, é uma possibilidade de mudança muito próspera e política. Quando planto comida, atravesso a fronteira do capitalismo. Boicoto o capital. E quando procuro pelos caminhos de terra da Borda, tenho oportunidade de atualizar as sabedorias de corpo do meu povo. Recrio o mapa

9. Descrição da 4ª foto: No centro da foto, estou de vestido vermelho abaixada no chão desenhando um fio de terra na rua principal da comunidade Alto das Pombas, em Salvador. Esse fio é longo e na foto aparece um pedaço do fio. Percebe-se em minha mão um punhado de terra e na outra mão, bem rente ao chão, o movimento de plantar. Vou despejando a terra para que se forme o fio. Estou plantando o dia no asfalto. Descrição da 5ª foto: É a imagem da mesma rua, agora de outro ângulo, mais aberto. Há um céu com nuvens espessas. Na rua, casas dos dois lados e carros estacionados. Como na primeira imagem, sigo plantando o fio de dia, agora de pé, mas com as costas encurvadas. Um homem passa de bicicleta e me fita. O outro observa a cena da plantação com as mãos encostadas em uma caminhonete Saveiro.

10. Marsha Hanzi é suíça-americana, residente no Brasil desde 1976. É precursora da Permacultura no Brasil e ajudou a fundar o Instituto de Permacultura da Bahia, em 1992, onde atuou até 2003. Marsha tem grande experiência com sistemas agroflorestais, agricultura regenerativa e agricultura intuitiva, incluindo o uso de florais e radiestesia no manejo do campo. Hoje mora nos “Jardins Marizá”, uma propriedade agrícola no sertão baiano, distrito rural de Tucano, e se dedica exclusivamente à agricultura regenerativa adaptada às condições do sertão e das terras degradadas em geral. Em 2019, fui para o Sertão da Bahia e estagiei nos “Jardins Marizá”.

11. *O Canto do Caju* (2018-2020), foi um jardim urbano agroecológico criado por mim, pela artista Renata Dourado e pelo artista Sandro Potiguara, em uma área verde, porém abandonada, no bairro de Intermares, Cabedelo/PB. Criamos jardins circulares e caminhos, preenchidos com flores, árvores e vegetação silvestre da restinga paraibana.

de cura indo em confluência às minhas heranças – os rastros apagados da cultura caipira-originária em que nasci.

As memórias e práticas familiares da roça acentuam meu tom de flor. São marginais. Desse tom, neta da Nica, espraiio. Sei estar na roça porque nasci nela, mas sei que as ruralidades são plurais e diversas. E sem ruralidades não existem urbanidades. Uma faz a existência da outra. E há muita ruralidade dentro da cidade. Percebo o povo de terra pelas geografias que caminho. Nossas éticas se assemelham. Luto para que as culturas rurais não sejam extintas ou substituídas pelos desertos verdes das monoculturas.

Portanto, faço o exercício de estar atenta às estruturas coloniais, escancaradas e sutis, que povoam nossos imaginários. Ouvindo a terra, chego nas histórias. Aprendo a entender as interseccionalidades das relações. É constante, constante, constante. Como o ar que corre dentro e fora de nós. Chego no Brasil originário, no Brasil quilombo. No Brasil ribeirinho, sertanejo e caipira. Chego no Brasil da reforma agrária. Brasil de dentro com suas culturas litorâneas e interioranas, que cuidam e vivem suas paisagens que são suas florestas vivas. Aprendo como se faz a luta pelo direito à terra. O povo se abre para o diálogo, as plantas se comunicam e compreendo a possibilidade de organizar outro mundo.

O movimento é em espiral. Carrego sementes embrulhadas em papezinhos como minha avó. Alimento a saúde da terra onde quer que eu esteja. Manejo artisticamente na roça e na cidade. Tenho profunda confiança na teia não humana que me faz viva. É como desierarquizar as relações. Desierarquizar as matérias que se manifestam na terra. Envolve-me comigo mesma como uma alface. De forma única, envolvo-me com as espécies da terra.



FIGURA 06

Frame do espetáculo de teatro filmico *Do Riacho à Pedra de Dentro* (2020)¹² d'A Juruva, realizado na comunidade rural do Paiol do Campo, onde moram familiares por parte da minha avó Nica e onde morei em 2020 e 2021.¹³

Além de dar atenção às técnicas corporais do manejo para a reflorestação da Terra, a relação com o plantio suscita em mim consciência de minha estrutura física na terra e consciência sobre minha conduta contra colonial de continuidade. Dessa forma,

12. O espetáculo *Do Riacho à Pedra de Dentro* (2020) está disponível em <https://youtu.be/8iPvOrQJhkc>. Acesso em 30 de outubro de 2022.

13. Descrição da imagem: Ao fundo um céu azul, serras verdes, árvores e uma lagoa que vem trazendo o foco para as três mulheres que estão em primeiro plano no centro da foto. As três mulheres são brancas e vestem roupas simples, de trabalho rural como camisas e panos floridos. Elas estão de lado e cada uma segura uma pedra nas mãos, na altura dos olhos e olham fixamente para ela.

desse lugar de doutoranda, guio os movimentos para aprender a plantar floresta, *plantando dança* e colhendo sementes para semear futuros agroecológicos pelas Matas Inteiras. Todo espaço que passo, me importa. Os trajetos podem ser muitos e diversos, mas todos eles levam ao cuidado com as águas cristalinas no meio da mata. Esse é o caminho de rompimento colonial: fazer vivo o jorro das nascentes cristalinas da mata profunda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOROSO, Daniela Maria. **No miudinho se corre a roda: trajetos a partir das noções do passo, da etno[skênos]logia e da criação.** Coleção Artes Cênicas: Matrizes estéticas na cena contemporânea. PPGAC-EDUFBA, 2021.

DANTAS, Georgianna Gabriella. **A Geo(r)coreo-grafia de Urã, no chão da rua da Bahia.** 2018. 92 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Dança, PPGAC, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

MARTINS, Leda. **Performance do tempo espiralar.** Poéticas do corpo tela. Rio de Janeiro. Editora Cobogó, 2021;

TSING, A.. “– Em meio à perturbação: simbiose, coordenação, história e paisagem”. In:_____. **Viver nas ruínas:** paisagens multiespécie no antropoceno. Brasília, Editora Mil Folhas, 2019.

VÍDEO

DO RIACHO à Pedra de Dentro. Direção de Georgianna Dantas, Mayra Pimenta, Renata Dourado. Borda da Mata: A Juruva, 2020. (25 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/8iPvOrQJhkc>. Acesso em: 30 out. 22.

Esta se basará en las experiencias que se ha tenido con el desarrollo de los proyectos “Escenas de(s) coloniales callejeras” realizado con estudiantes de Artes de la Escena de la Universidad Politécnica Gran-colombiano y “Performatividades urbanas, suburbanas y artistas” ejecutado con estudiantes de la Licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Esta conferencia presentará los conceptos, metodologías y reflexiones que durante estos procesos se han estudiado, puesto en práctica y corporificado.

Palavras-chave

performatividad; espacio público; decolonialidad.

TEATRALIDADES Y ESPACIO PÚBLICO COMO FUENTE DE CREACIÓN/FORMACIÓN

María Fernanda Sarmiento Bonilla

LAE/UPN (Colômbia)

PERFORMATIVIDADES URBANAS, SUBURBANAS Y ARTIVISTAS

La calle no me ha dejado de sorprender en estos más de doce años que llevo investigándola. Y cuando digo investigándola, quiero decir, también, observándola, respirándola, ejecutándola, practicándola, sintiéndola, escuchándola, en fin, viviéndola. He vivido en la calle. O mejor, he vivido de la calle o ¿para la calle, desde la calle, por la calle? Después de esta década larguita, siento que no puede ser la transeúnte que era antes. Muchas veces no camino por las ciudades desprevenida. Camino con los sentidos abiertos, entonces, cada sonido, cada arenga, cada olor, cada gesto extra-cotidiano en el en cotidiano más íntimo, me hace imaginar posibilidades escénicas, performativas, artistas, feministas, amorosas que me permitan manifestar, desde y en la calle, esa misma calle.

Como lo escuchan, esta charla tratará sobre el espacio público y las relaciones que he podido tejer en este a través de acciones escénicas, performativas, políticas y pedagógicas. Tal vez, esta sea una charla en donde las palabras no den cuenta de la experiencia que hemos tenido en los últimos años. Entonces, será

necesario que mi cuerpo y los sonidos desarticulados que puedo llegar a producir nos acompañen, también. De la misma forma, nos acompañarán registros audiovisuales de las experiencias callejeras vividas, que, con toda seguridad, hablarán mejor que mis palabras.

Durante el 2022 he podido colocar en práctica algunas de las metodologías, que he ido afinando con la práctica callejera, con un grupo de estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, en donde me desempeño como investigadora y docente del programa ya nombrado. Con ese grupo hemos podido desarrollar el proyecto de investigación “Performatividades urbanas, suburbanas y artísticas” que es apoyado por la Universidad y que lo realizamos junto con la profesora Manuela Vera y la investigadora Elena Sánchez.

Este proyecto se asienta en tres grandes pilares: El espacio público como lugar de aprendizaje y fuente de inspiración crítica y artística; los Estudios decoloniales como forma de levantar cuestionamientos sobre las diversas opresiones impuesta al Ser, al Saber, al Género y al uso del Poder; y el conocimiento y práctica devenida de los Estudios de las Artes Performativas y lo que entendemos por Teatralidades. Me permito ahora, ampliar lo que concebimos por cada una de estas fuentes.

EL ESPACIO PÚBLICO

Para esta investigación, ha sido el espacio público de Abya Yala y sus metrópolis el campo en donde se ha podido sentipensar (Orlando Fals Borda) y con-razon-ar (Patricio Guerrero Aristizábal). Entendemos a Abya Yala como un campo muy complejo que

parte de una referencia geográfica para determinar la historia de muchas culturas que luchan por el reconocimiento de sus identidades. Estas diferentes identidades contribuyen a un proyecto de unión que considera el poder de la región, no solo en términos económicos y de recursos naturales, sino también culturales, epistémicos, filosóficos y artísticos. Además de la contribución a un proyecto de liberación y descolonización, esta “identidad en diferencia” (Miguel Rojas, 2011) une lazos en las interrelaciones de quienes pueblan estas tierras construyendo, a partir de afinidades cotidianas, una familiaridad que permite encuentros más amplios.

Estas relaciones que se crean en la base de la estructura de nuestras sociedades son fundamentales, porque en los espacios públicos de las ciudades de Abya Yala se han tejido las conexiones humanas que enriquecen los procesos creativos/pedagógicos de quienes participamos en este proyecto. Solo reconociendo que hay una Abya Yala, tanto como lucha o como comportamientos intrínsecos, así como materiales, simbólicos y espirituales, es posible salir a las calles y buscar estos intercambios. Estas relaciones hablan de lo que somos como pueblos que pueden luchar contra la misma historia que marcó los lazos que nos unen hoy.

Entendiendo lo anterior, me permito profundizar en lo que entendemos por Espacio Público, a sabiendas que nuestra referencia y experiencia son las calles de Abya Yala.

La ciudad en la que vivimos está compuesta por un sinnúmero de tejidos, formas, contenidos, mensajes, contradicciones y problemas que se expanden y hacen que la experiencia en los espacios públicos sea más compleja. Néstor García Canclini (1990: 265) sobre las ciudades de Abya Yala afirma que son:

“una trama mayoritariamente urbana, donde se dispone de una oferta simbólica heterogénea, renovada por una constante interacción de lo local con redes nacionales y transnacionales de comunicación”.

Pero la forma en cómo se ha construido nuestro espacio público ha tenido severas críticas desde el siglo pasado. La denuncia hecha por la Internacional Situacionista, fundada en 1957 en la Conferencia de Cosio di Arroscia, se refiere al poco reconocimiento que nuestros espacios tienen sobre nuestros comportamientos, nuestras particularidades. Nuestras ciudades, que pertenecen a estas sociedades modernas y occidentales, fueron hechas de una manera totalitaria que ignora las prácticas y costumbres que tenemos en las diferentes sociedades. Al observar nuestros espacios, encontramos formas estandarizadas que no nos representan, pero que tienen la intención de imponer un orden único, un comportamiento único que sirve para mantener el status quo de nuestras poblaciones. Incluso hoy, podemos ver en las remodelaciones de los espacios públicos cómo se repite el patrón. Podemos encontrar los mismos estilos de pavimentación tanto en Bogotá como en Salvador, el mismo diseño de estructuras y edificios tanto en Quito como en Buenos Aires. Las formas que fueron colocadas en nuestras ciudades no hablan de nosotros, no dialogan con los usos que los transeúntes y los habitantes hacen del espacio. Sin embargo, a veces nuestros gestos son más fuertes y, por lo tanto, podemos resignificar el sentido en que otros decidieron marcar nuestro tránsito. En las calles de Abya Yala hay desobediencia, una negación de seguir el camino diseñado por otro.

Sin embargo, la pacificación urbana “busca esterilizar la propia esfera pública, lo que, por supuesto, esterilizaría cualquier

experiencia y, en particular, la experiencia de la otredad en las ciudades” (Berenstein, 2012: 15). Estas respuestas o no respuestas también son material de trabajo para nuestra investigación, jugando con los transeúntes que quieren distanciarse de ese grupo de performers que hacen cosas extrañas, inexplicables y que altera el estado “regular” de los espacios públicos.

Pero lo interesante en nuestros espacios públicos de Abya Yala es que nuestras culturas se resisten, en la mayoría de los casos, a estas pacificaciones impuestas. Ellas dejan que Abya Yala florezca; tanto el ethos barroco (Boaventura de Sousa Santos, 2009) como el hombre lento (Milton Santos, 2006), como también lo que nos lleva a la fiesta, al carnaval, y lo que nos hace renunciar a la productividad o la industrialización. De esta manera, los transeúntes tienen poca resistencia al juego, a la relación con quien performa. Nuestra práctica nos muestra la “relevancia de la valorización de la alteridad urbana, del Otro urbano que resiste la pacificación y desafía la construcción de estos pseudo-consensos publicitarios” (Berenstein, 2012: 15).

Esta experiencia que busco en la ciudad, en los espacios públicos, permite no solo jugar con los otros, reconocer y aprovechar la otredad, sino también apreciar y aprehender la ciudad y lo que conlleva. Por lo tanto, quien performa no solo buscan relaciones con los transeúntes, sino que también, en este juego y gracias a él, pueden conocer o incorporar la ciudad.

Con la experiencia vivida en este proceso de investigación, puedo afirmar que los espacios públicos de las ciudades de Abya Yala ofrecen muchas decolonialidades para los procesos pedagógicos, sociales y políticos, desde nuevas formas de relación y creación de conocimiento, hasta el combate directo, comprometido y

simple con las muchas violencias manifestadas en las calles de nuestras metrópolis.

El espacio público inspira la creación de metodologías y prácticas que, además de producir nuevos conocimientos, ayudan a comprender y aprovechar las sabidurías que habitan y transitan por nuestras calles. Estos espacios plantean formas poderosas de encarar otras pedagogías cuando la relación es de reconocimiento del espacio en sí y no la simple acción de salir a la calle para tomar una clase sin paredes ni sillas.

El espacio público alimenta contundentemente los procesos de creación, este es el tipo de lugares pedagógicos analizados por Zulma Palermo (2014: 70) y entendidos “como espacios dinámicos que, si bien implican fronteras, territorios, conexiones selectivas, interacción y posicionamiento, constituyen tramas en las que las personas son en relación con otras y con la llamada ‘naturaleza’”. Por lo tanto, el espacio público es una llave para desbloquear, descolonizar, abrir y des-anquilosar procesos creativos en muchas áreas del conocimiento humano, no solo en las artes escénicas.

Me interesa entrar al espacio público como un lugar de cruces, de conexiones, el escenario para cualquier tipo de exposiciones culturales que puedan ser efímeras y transitorias, como incluso el teatro. Mirarlo como un lugar donde la falta de control estatal proporciona otras formas de organización, dejando un vasto campo para diferentes libertades, que van desde las violencias hasta la supervivencia de las tradiciones de nuestras culturas originales. Un espacio que es incontrolable, dinámico, problemático y conflictivo, de confrontación y disputa, un lugar donde se encuentran diferentes tensiones que limitan, al mismo tiempo

que potencian, cualquier acción. Veo, así, el espacio público como el teatro mismo, un espacio escénico por excelencia. Por estas fuerzas que se revuelven en las calles de nuestras ciudades, creo que los orígenes del teatro tuvieron que ser en los espacios públicos, porque era (es) justo allí donde la energía cultural, política y social se presenta(ba) con mayor contundencia.

SOBRE LO DECOLONIAL

Hemos bebido de los estudios de(s)coloniales¹ como formas de luchas y prácticas pedagógicas que permiten realizar aportes a la deconstrucción de las sociedades en las que vivimos. Estos estudios y prácticas nos permiten entender el sistema mundial capitalista en el que están inmersas nuestras existencias. Ese sistema produce “una estructura de dominación y explotación que se inicia en el colonialismo pero que se extiende hasta hoy como su secuela, y da lugar a un patrón mundial” (Curiel, 2013: 20) que se consolida a través de diferentes opresiones, como lo son la colonialidad del poder y del saber (Quijano, 2010), colonialidad del ser (Maldonado-Torres, 2007) y la colonialidad de género (Lugones, 2014).

Las colonialidades se manifiestan de formas muy diversas en el espacio público. Desde las más sutiles e imperceptibles, hasta las

1. Para esta charla se usará la expresión de(s)colonial, con la S entre paréntesis (aunque no sea percibido en mi oratoria de forma muy contundente) para señalar las dos posibilidades del concepto, como nos lo ha hecho saber la investigadora Catherine Walsh “para quien, mientras la descolonización es la generación de transformaciones estructurales, la decolonialidad persigue la construcción y la creación de nuevas subjetividades, no la mera superación, inclusión o aún resistencia” (Palermo, 2014).

que ensordecen por su estridente invasión. Al salir y dejar que los cuerpos manifiesten sus sensaciones y percepciones a través de movimientos y sonidos que no hacen parte del comportamiento urbano, estos cuerpos son censurados y juzgados de diferentes formas, desde las exclamaciones de asombro y reprobación hasta el alejamiento y el manifiesto rechazo a quienes accionan de forma performativa y con *Corpografías*. Esto ya nos deja ver las prohibiciones que nuestra sociedad impone, los siglos de conformación y delineamiento de comportamientos culturales que permiten poquísimas acciones en el espacio público. El ser está básicamente censurado. En la calle todes debemos estar dentro de la norma de comportamiento, bastante reducida en comparación con la escala de expresión humana. Pareciera que en el espacio público la regla es no manifestar ninguna emoción.

Los estudios de(s)coloniales nos permitieron analizar, también, la diversidad de violencias de género que pululan en nuestras calles. Si bien las mujeres han sufrido más violencia que los hombres, esta puede ser relativa según la marca racial que el proyecto de la modernidad impuso sobre nuestras existencias. Es así como la violencia que sufre una mujer blanca y de una clase económica adinerada, podrá ser mucho menor a las violencias a las que se tienen que someter día a día los hombres pobres indígenas, campesinos y afros, y la violencia sigue aumentando si las anteriores descripciones las lleva una mujer.

Cabe anunciar que las prácticas feministas ejercidas en este proyecto cuestionan la categoría mujer. Compartimos la definición realizada por la música, feminista y antropóloga Ochy Curiel cuando afirma que esta es

una categoría socialmente construida sociológica y políticamente, resultado de la ideología de la diferencia sexual que deriva de

la división sexual del trabajo en diferentes sociedades. También como una categoría que permite la articulación política para la acción a partir del reconocimiento de una opresión común. (Curiel, 2013: 28)

La urbe se convierte en el mejor escenario para exhibir la cantidad de violencias racistas y patriarcales que ha engendrado esta pervertida sociedad. Es evidente que las transeúntes sienten desconfianza frente a un hombre indígena o que tenga alguno de sus rasgos, pero sorprende cómo los estereotipos capitalistas de belleza se han apoderado de la aceptación hacia las personas. Las mujeres gordas son rechazadas muy tajantemente en la calle. Pareciera que ellas tienen prohibido cualquier tipo de participación pública y, más aún, las que mueven el cuerpo de formas no permitidas por la sociedad. Otro tipo de violencia deben soportar las personas trans; aunque se les vincule fácilmente con acciones escénicas, son rechazadas por la evidente subversión de las lógicas heteronormativas regentes (Curiel, 2013).

La calle sigue demostrando el racismo implícito, histórico, normatizado y regularizado que sostiene sociedades tan xenóforas, misóginas y homofóbicas como la nuestra. Les estudiantes que realizan estos procesos exploratorios se arriesgan a todas las violencias que se han nombrado anteriormente según el fenotipo que carguen, lo cual les permite entender con mayor amplitud la configuración geopolítica del mundo que habitan. Este espacio pedagógico les invita a abandonar sus privilegios para exponerse a violencias que, por sus condiciones contextuales, no habían detectado. También les permite ver, con mayor detalle, estas atroces configuraciones sociales en las experiencias de las demás personas integrantes del grupo; situación que amplía su percepción hacia el conocimiento de quienes pueden llegar a ser sus públicos o posibles espectadores.

Con estas salidas, el grupo referencia a su sociedad más allá del entendimiento teórico y hasta dialógico. Aquí el conocimiento pasa por el cuerpo, por los sentidos, por las relaciones e interacciones que expresan mucho más allá de los conceptos y preceptos. Estos son necesarios, pero carecen de sentido cuando se les mira a través de las informaciones bidimensionales que la literatura pueda ofrecer.

La pedagogía puesta en marcha con estos proyectos insiste en el encuentro del mundo académico con la vida social y popular de quienes cohabitan el lugar. Existe un cansancio de estar en el corral universitario que, pese a los esfuerzos de muchos profesores por romper los muros de la academia, esta continúa afincándose en la institucionalidad del aislamiento y en la negación de las realidades latentes, que llaman por ayudas, atención y empoderamiento. Ese agotamiento levanta, cada vez más, propuestas docentes que buscan interacciones sociales, populares, comunales. Esta es una de esas.

ENTRE LO TEATRAL, LAS TEATRALIDADES Y LAS PERFORMATIVIDADES

Históricamente, el teatro florece a partir de las particularidades de las sociedades, pero también se lo ha alienado para que hable de la humanidad en general, de un patrón, de una fórmula estandarizada de existir. Por lo tanto, su valor particular y dialógico interpersonal se pierde. Sin embargo, podemos seguir insistiendo en la teatralidad como una práctica que resalta su condición de éxito, “de actividad inserta en el tejido de los acontecimientos de la esfera vital y social” (Diéguez, 2014: 18). Estas teatralidades invocadas por Ileana Diéguez son de una simplicidad que puede

ser provocada por la acción en correlación. La teatralidad para mí es tal porque pone la acción teatral en contacto con alguien que está fuera de los procesos escénicos. Esto significa que, con el simple hecho de poner, probar, experimentar, exhibir, representar, presentar una acción teatral ante otra persona o espectador, la teatralidad queda instalada. Y como “toda expresión performativa está en relación o ‘expresión’ una experiencia” (Diéguez, 2014: 44), el simple encuentro con el otro ya marca un evento, incluso si es muy pequeño, que deje una semilla o al menos logre una fisura.

De esta manera, los procesos creativo/investigativos/formativos pueden dirigirse hacia este encuentro, a la práctica en la frontera de las teatralidades y/o de las performatividades que abren un espacio para la experimentación, que permiten un lugar para el encuentro con el otro. La academia también se piensa desde la valoración de luchas pequeñas, localizadas y particulares. Y en sus procesos de formación busca cómo experimentar con los estudiantes este tipo de encuentros que prueban diferentes formas de relacionarse con lo que está de su lado, en lugar de dedicar exclusivamente el tiempo de preparación y entrenamiento a técnicas espectaculares que muestran a los estudiantes un cuerpo proyectado y expandido, dirigido completamente hacia afuera y que espera y está preparado solo para grandes espectáculos.

Para que estos procesos, concebidos desde lo particular y lo focalizado, puedan tener lugar, es necesaria una “práctica de teorización que emerge y empieza a tomar forma en las luchas por la transformación social, política y cultural, luchas concretas atadas al contexto de su articulación” (Walsh, 2013: 23). Esta práctica de teorización debe provenir de las reflexiones de la

misma práctica, que para este caso es en el espacio público a partir de Corpografías.

Teniendo en cuenta lo anterior, quisiera profundizar ahora sobre lo que entendemos y acogemos de los Estudios de las Artes Performativas. Dentro de las definiciones que Diana Taylor (2002) sugiere, cuestiona y propone para la palabra *performance* existen varios aportes que, a mi parecer, son importantes para la pertinencia de ese concepto en nuestro contexto abyayalero y en nuestra práctica investigativa. Uno de ellos es la crítica que Diana hace a la raíz anglosajona de la palabra *performance* y su dificultad para traducirla al español. Propone, por esta razón, algunas palabras que tienen un origen en los idiomas de pueblos indígenas de Abya Yala. Este acto, que podría ser entendido como una acción de(s)colonial, promueve el reconocimiento de los saberes de la región y contextualiza aún más la definición de *performance*. Expresa la académica estadounidense que “reemplazar una palabra- con una reconocible aunque problemática historia- como *performance*- por otra, desarrollada en un contexto diferente y señalar una visión del mundo profundamente distinta, sería un acto de pensamiento esperanzado” (Taylor, 2002).

Las prácticas culturales de las sociedades originarias de estos territorios se caracterizaban (y se caracterizan) por involucrar lo político, lo estético y lo espiritual dentro de sus celebraciones y manifestaciones. Para estas civilizaciones, lo interdisciplinar no es coyuntural sino esencial. Una de las propuestas de Diana, para buscar otras palabras que amplíen la definición de *performance*, recae sobre el término *Areíto*, sobre el cual afirma:

Este término es atractivo porque borra todas las nociones aristotélicas de ‘géneros’, públicos y límites. Refleja claramente

la asunción de que las manifestaciones culturales exceden la compartimentación ya sea por género (canción- danza), por participantes/ actores, o por efecto esperado (religioso, socio- político, estético) que fundamenta el pensamiento cultural occidental. Llama a cuestionar nuestras taxonomías, señalando nuevas posibilidades interpretativas. (Taylor, 2002)

Aunque en nuestro proceso de investigación/creación se llama a la reflexión política a partir de ciertas estéticas, no alcanza a abarcar otros espacios como los espirituales o rituales. La acción es claramente leída como un lugar artístico, teatral, que pretende intervenir espacios cotidianos que están completamente desmarcados de arte para tener una incidencia mayor en la rutina social. Dado esto, una de las últimas definiciones propuesta por Diana (Taylor, 2002) me permite acercarme al conjunto de prácticas llamadas *performance* “como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo”.

Por último, sobre el controvertido término de *performance*, me llama la atención el uso que Judith Butler (2007: 275) le da a esta palabra. La autora, que no está hablando sobre procesos estéticos o artísticos, define la acción performativa de la siguiente forma:

Si los atributos y actos de género, las distintas formas en las que un cuerpo revela o crea su significación cultural, son performativos, entonces no hay una identidad preexistente con la que pueda medirse un acto o un atributo; [...] se forman como parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria.

En la historia occidental de la humanidad, las representaciones a partir del cuerpo son hechas por símbolos que delimitan comportamientos e identidades. Estos símbolos no son solo imágenes detenidas, formas estéticas que definen un tipo. Son también acciones que, a fuerza de repetición y de persistencia, moldean una colectividad. Cada sociedad escoge un patrón de comportamiento que se representa en acciones que indican cómo debe ser la vida. Hoy en día, los dispositivos para marcar estas acciones abundan. La masificación de los medios audiovisuales es la herramienta más poderosa para imponer, de la forma más persuasiva y hasta imperceptible, el tipo de comportamientos que son aceptados en este sistema-mundo.

Esos comportamientos deben estar enmarcados en las identidades que, también, son creadas. Así, ciertas personas pueden comportarse de una manera y otras de otra. En la estructura social occidental, los tipos de comportamiento son limitados, en términos muy generales, a solo dos categorías; hombre/mujer. Aunque sepamos que no es lo mismo ser un hombre blanco y burgués que ser un hombre indígena y marginal, la hipócrita imposición capitalista y patriarcal espera que, en apariencia, estos dos se comporten igual, que se organicen en familias nucleares, que sean ellos quienes deciden el rumbo de su hogar y de su comunidad y que hagan uso de los demás privilegios que, según los comerciales de televisión, todo padre y esposo ejemplar debe tener. El género es una de las grandes y más complejas creaciones de la sociedad patriarcal. Esa construcción encuentra en los comportamientos, traducidos en acciones cotidianas y repetitivas, sus formas de transmisión e imposición social. La representación se hace evidente en los cuerpos, es decir, en la definición del ser que ya carga, desde el momento

del nacimiento, el cómo debe existir y cómo se debe comportar. "Hay que tener en consideración que el género, por ejemplo, es un estilo corporal, un «acto», por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo (donde performativo indica una construcción contingente y dramática del significado)." (Butler, 2007: 271). En esta frase de Judith, el concepto de performativo queda enmarcado dentro de lo representativo. Lo performativo es la representación de una construcción que impone un tipo de comportamiento. Así, las categorías de género se sustentan en discursos y teorías que los hacen vigentes y los argumentan de forma "racional", como también se empoderan por las prácticas representacionales, construidas y artificiales que hacen a hombre y mujer personajes con parámetros completamente definidos para ser interpretados dentro de este sistema-mundo.

Cabría, entonces, no solo dejar el trabajo de representación para la hegemonía sino realizar nuestras propias construcciones para hacer un trabajo performativo desde identidades que nos resulten más cercanas a nuestros contextos y nos libren de tanta violencia y muerte. Pues, "sólo puede ser posible una subversión de la identidad en el seno de la práctica de significación repetitiva." (Butler, 2007: 282). Yo no puedo leer estas ideas sin dejar de concretar estas propuestas a partir de las acciones teatrales y performativas realizadas en este proceso. Judith insiste en que lo performativo solo logra incidir en los comportamientos de género establecidos, si los "nuevos" llegan a ser constantes, repetitivos. Tenemos, así, dos condiciones que nos acercan a una idea del trabajo teatral asociado a la vida cotidiana, pública y política: lo performativo en cuanto logra (primero) crear/representar otras identidades que subviertan la impuesta y (segundo) esta subversión solo se logra a partir de la repetición. En

cuanto a la lucha por la abolición o reestructuración del sistema de género que oprime este mundo, los feminismos tendrían el siguiente objetivo:

La principal tarea más bien radica en localizar las estrategias de repetición subversiva que posibilitan esas construcciones, confirmar las opciones locales de intervención mediante la participación en esas prácticas de repetición que forman la identidad y, por consiguiente, presentan la posibilidad inherente de refutarlas. (Butler, 2007: 286)

Esta perspectiva de lo performativo nos insta a continuar con procesos de creación/investigación como este, "Performatividades urbanas, suburbanas y activistas" por el deseo de seguir repitiendo comportamientos, identidades y acciones que, tal vez, puedan desmarcar la casilla en la que se nos tiene como mujeres y diversidades sexuales, identitarias y de género, y desde donde todas las violencias están justificadas y protegidas.

También este concepto de lo performativo aúna en la práctica callejera repetitiva que consiga, a fuerza de insistencia, presentar otro tipo de formas de la vida en sociedad a través de lo abstracto, de lo nada convencional y hasta lo completamente incomprensible, como pueden llegar a ser la ejecución de las Corpografías en el espacio público. Bajo esa perspectiva, la frase de Julia Antivilo (2015: 179) cobra un nuevo sentido con el que siento que nuestra práctica podría tener un carácter performativo, pues de esa forma, "La práctica performativa produce la desestabilización de los patrones de pensamiento".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antivilo, J. (2015). **Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías.** Arte feminista nuestroamericano. Ediciones Desde Abajo.
- Arias, P. G. (2010). **Corazonar. Una antropología comprometida con la vida.** Ediciones Abya Yala.
- Bonilla, M. F. S. (2021) **Teatralidades de(s) coloniales: entre la formación, la creación y la política en las calles de Abya Yala.** Ed. Politécnico Grancolombiano.
- Berenstein, P. y Britto, F. D. (Org.) (2010). **Corpocidade: debates, ações e articulações.** Edufba.
- Butler, J. (2007). **El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad.** Paidós.
- Curiel, O. (2013). **La Nación Heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación.** Brecha Lésbica y en la frontera.
- Delgado, M. (2011). **El espacio público como ideología.** Catarata.
- Diéguez, I. (2014). **Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas.** Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- _____. (2018). **Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor.** DocumentA/Escénicas Ediciones.
- Freire, P. (1987). **Pedagogia do oprimido.** Paz e Terra.
- _____. (2015). **Pedagogia de la indignación.** Cartas pedagógicas en un mundo revuelto. Siglo XXI.
- Le Breton, D. (2002). **Antropología del cuerpo y modernidad.** Nueva Visión.

Lugones, M. (2014). **Colonialidad y género: hacia un feminismo decolonial**. En Mignolo, W. (Org.). Género y descolonialidad. Del Siglo.

Palermo, Z. (2014). **Para una pedagogía decolonial**. Del Signo.

Rojas, M. (2011). **Iberoamérica y América Latina: identidades y proyectos de integración**. La Luz.

Santos, B. de S. (2013). **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. Cortez.

Taylor, D. (2002). **Hacia una definición de performance**. Revista Conjunto. <http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php#arr>

Walsh, C. (Org.). (2013). **Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo 1. Ediciones Abya Yala.

A obra Cidade Comestível é um manifesto de criações colaborativas, de ativismo alimentar e da intersecção criativa dos modos de viver nas cidades “contemporâneas”, ações pontuais e itinerantes em 5 cidades capixabas. Parte de experiências com poéticas de intervenção artística e ambiental, urbanas e comunitariamente engajadas. São pontos de multiplicação. Ali se pode tomar um suco, levar uma fruta, fazer um doce, colher de uma árvore, além de receber material informativo com instruções sobre como funciona toda a metodologia e funcionalidade do projeto e como se pode participar e colaborar. Vamos envolvendo as pessoas e utilizando ferramentas para que o projeto seja autônomo, que as pessoas continuem plantando, colhendo e distribuindo alimentos como parte de uma sociabilidade e de uma forma de ver o lugar em que a gente mora, para torná-lo melhor, mais saudável e com alimentos gratuitos. Ao atribuir uma nova dimensão prática e crítica definidora da arte, ao evidenciar a prática social realizada. As experiências processuais que se seguem são tarimbas de campo, projetos que dentre tantos processos se destacam, em alguma medida, por suas provocações e sensibilidade, alongamentos e sintonia, desvios e surpresas no seu processo de criação em diferentes catalisações sociais: práticas artísticas contemporâneas; mobilizações comunitárias que geram nascentes metodologias para dar conta dos parâmetros colaborativos, relacionais, participativos, comunitários, sociais e antiobjectuais; são processos de sociabilidades gestadas pelo campo da arte. Temos aqui o meu percurso como matéria originária de apresentação e pesquisa, “surgimento” ou ressurgimento determinado da cooperação e da colaboração.

Palavras-chave

arte comunitária; arte colaborativa; cidades comestíveis; arte socialmente engajada; cozinha experimental.

CIDADES COMESTÍVEIS: POR UMA CARTOGRAFIA SENSÍVEL

Piatan Lube Moreira

PPGAV/UFBA

PROCESSOS, DESVIOS E AÇÃO

Cidade Comestível é um manifesto de criações colaborativas, de ativismo alimentar e da intersecção criativa dos modos de viver nas cidades “contemporâneas”, ações pontuais e itinerantes em 5 cidades capixabas. Parte de experiências com poéticas de intervenção artística e ambiental, urbanas e comunitariamente engajadas. São pontos de multiplicação. Ali se pode tomar um suco, levar uma fruta, fazer um doce, colher de uma árvore, além de receber material informativo com instruções sobre como funciona toda a metodologia e funcionalidade do projeto e como se pode participar e colaborar. Vamos envolvendo as pessoas e utilizando ferramentas para que o projeto seja autônomo, que as pessoas continuem plantando, colhendo e distribuindo alimentos como parte de uma sociabilidade e de uma forma de ver o lugar em que a gente mora, para torná-lo melhor, mais saudável e com alimentos gratuitos. Com o passar do tempo o projeto tem alterações bruscas em custos, até mesmo pela desarmonia de inflação entre o período que tal projeto fora aprovado na SECULT-ES 2019 até os dias atuais da sua realização.

Estas intervenções vêm para ajudar a construir uma nova maneira de reconhecer as cidades que vivemos, um espaço aberto para afetos e, porque não, uma abundância de alimentos. Laranja, Jambo, Graviola, Acerola, Pitanga, Manga, Abacaxi, Carambola, Limão, Jabuticaba. Também Milho, Inhamé, Couve, Abóbora. Inúmeras cores e perfumes, são variadas as matérias-primas desta intervenção. Todas as árvores frutíferas mapeadas em espaços públicos constroem uma cartografia da auto sustentabilidade, com planos de colheita junto das comunidades. Do ponto de vista estético, contribuí através das qualidades plásticas (cor, forma, sabor, textura) de cada parte visível dos seus componentes; a vegetação guarnece e emoldura ruas e avenidas, contribui para reduzir o efeito agressivo das construções que dominam a paisagem urbana devido à sua capacidade de integrar os vários componentes do sistema.

Quando o alimento nascido na própria cidade é colhido das árvores públicas, agenciado artisticamente a ponto dos seus frutos duas árvores públicas serem consumidos coletivamente. Frutos esses identificados pelo mapeamento cartográfico, já em andamento, como nos organizamos para realizar colheitas, realização de uma das etapas do projeto: colheitas, cozimentos (doce e geléias), sucos e distribuição bio-pedagógicas a partir das próprias matérias-primas dessa obra, junto das frutas frescas colhidas ali na hora. Não criamos um produto, estimulamos soluções para uma cidade viva, sustentável, sensível e afetiva. Além de identificar e cartografar essas árvores frutíferas, protegendo-as, identificamos locais para o subproduto de plantio de mais árvores frutíferas.

Em Cidades Comestíveis o artista quer resistir à vitória do apartheid entre humanos e natureza. Ele quer sobreviver ao cimento

restituindo os laços primordiais que nos sustentam como espécie conectada à biosfera. É uma crítica ao caos com a doçura de um doce de goiaba colhida na praça das nossas cidades. Esta é a potência do artista, celebrar a vida na sua sabedoria vegetal. E como toda a celebração, a obra em questão é coletiva. Nos lembra os momentos de compartilhamento das boas colheitas, das festas em que se reparte a fartura da terra e, ao mesmo tempo, se agradece por seus frutos. As goiabeiras, pitangueiras, nos ensinam sobre a resistência. Brotam entre as frestas da cidade. Crescem, frutificam, se espalham. Afirmam o verde no cinza. Tornam orgânicos os dias de metal e concreto armado. Cidades Comestíveis é um processo coletivo e constante. Iniciamos com o mapeamento colaborativo das árvores frutíferas como um convite para que os moradores encontrassem as suas frutas, reencontrassem as suas raízes, olhassem para aquilo que floresce, vira polpa e fenece. Coletamos os frutos e pelo futuro plantio de mudas de árvores frutíferas. E para celebrar tudo isso, o artista convida todos a desfrutarem as cores, sabores e saberes das suas árvores frutíferas nas ruas dos bairros onde interagimos com as cozinhas experimentais e efêmeras.

Foram criadas 5 intervenções no município de Viana: os motivos pilares da escolha desse município prioritariamente foram: 1º- Viana foi o primeiro município da grande Vitória 100% vacinado. 2º- A paisagem dos bairros deste município estão na transição do rural para o urbano, ou seja, cidades novas. Para nosso mapeamento e engajamento é excepcional achar as árvores frutíferas, identificá-las e protegê-las, já nas cidades mais velhas a obra Cidade Comestível não se torna tão exuberante. O 3º e último ponto é o pertencimento cotidiano à comunidade: eu conheço e pertenço a esses bairros do município, dando adesão e potência afetiva as investidas do projeto e parcerias com o poder público.



FIGURA 01
Colheita de
frutas urbanas.
Fonte: acervo
do artista, 2022.

Algumas alterações foram decisivas para o êxito do projeto em campo: a primeira era convidar todos os possíveis usuários da obra/intervenção artísticas em todos os processos e em todos os seus processos: assim as cozinhas montadas funcionam como elo de ativação dos usuários, após tomar um suco e/ou comer um doce e ainda se servir de uma fruta disponível ali na mandala de frutas colhidas na cidade, ele se torna um cartógrafo do projeto. E a segunda, e majestosa, alteração foi ir para os lugares que eu tenho chamado de biopedagógicos (na frente das escolas). Aí, numa parceria nascida durante a execução do projeto, fiz visitas nas salas de aulas e apresentei o projeto e

eles ao saírem dos seus horários de aula iam para a obra já com as matemáticas sustentáveis e sensíveis do projeto na mente. Assim criamos muitos dispositivos de informações e possibilidades de colaborações:

criação de cozinhas temporárias

Montar uma cozinha temporária e experimental no meio de uma praça ou no meio da rua é um grande desafio: primeiro, olhamos atentamente o fluxo humano nas ruas do bairro, depois pensamos no vento e incidência solar no lugar da cozinha: porque ficamos em média 8 horas ali cozinhando com o sol quente, fica mais complicado... logo, após essas constatações e averiguações, outro ponto de extrema importância é o ponto de luz — já que usamos um fogão elétrico (recomendado para todo e qualquer evento público que envolva calor), justamente pela segurança dos artistas e colaboradores como também o público em geral, um liquidificador e ferramentas de corte para os processamentos das frutas. A fonte de água e de energia normalmente direciona o lugar da obra na comunidade: compartilhar a colheita — após identificar, mapear e colher as frutas - criava uma metodologia de multiplicação dos gestos do projeto a fim de engajamento coletivo. Montamos cozinhas em praças e convidamos os transeuntes e comunitários de maneiras gerais para comer e conhecer o projeto. Os processamentos das frutas são métodos de aproximação e de compartilhamento das farturas colhidas com as pessoas: cria um tempo de arte, de cuidado e de compartilhamento é a obra.

Uma estratégia elaborada para engajamentos comunitários na construção do projeto Cidades Comestíveis é uma instalação com



FIGURA 02 Cozinhas experimentais com as frutas urbanas Fonte: acervo do artista, 2022.

as frutas colhidas, as mandalas de frutas servem como oferenda e estratégia de aproximação. Uma oferenda de frutas para as pessoas se servirem, a fim de que estas sirvam-se à-vontade e possam a partir daí, dessa conexão, cuidar, proteger e ativar-se na cartografia afetiva das árvores frutíferas da sua cidade.

TABEBUIAIS: COZINHAS EXPERIMENTAIS

Mapeamento, plantio, colheita e cuidado com as árvores frutíferas dos espaços públicos é um gesto de amor e carinho com a natureza que resiste em meio ao caos e o cimento das grandes cidades. O projeto Cozinhas Experimentais foi a primeira experiência

dessa poética. Criado entre 2013 a 2015, realizou uma série de colheitas, ações e poéticas na ilha de Vitória-ES. A cozinha foi montada na sala expositiva do museu de arte do ES, e Cidades Comestíveis nasce com a expansão do acesso à poética agora criando-as nas praças e espaços de circulação do público geral. A memória na relação homem/natureza é proposta numa série de trabalhos que venho gestando e criando há anos, extraindo uma tensão entre público e privado, entre arte e não arte. Essas fronteiras dinamizam questões que nascem no espaço entre as coisas e questões específicas do conhecimento humano, logo da sua identidade. Então ver, escutar, perceber, investigar, agrafar, conversar, coletivizar, politizar, revelar, conhecer, experimentar, significar, integrar, ocupar, plantar, esperar, regar, cuidar, colher e compartilhar... são as matérias de construção desta poética, em nome de uma cartografia mais sensível que se multiplica em cada sabor, em cada copo de suco de uma fruta colhida na cidade.

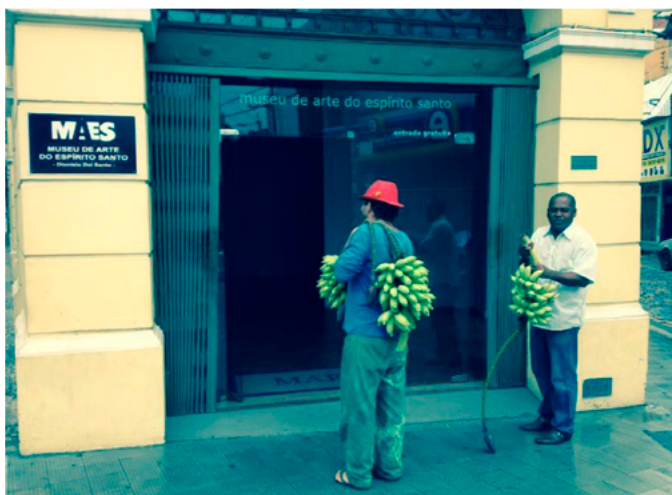


FIGURA 03
Tabebuias.
Fonte: acervo
do artista, 2015.

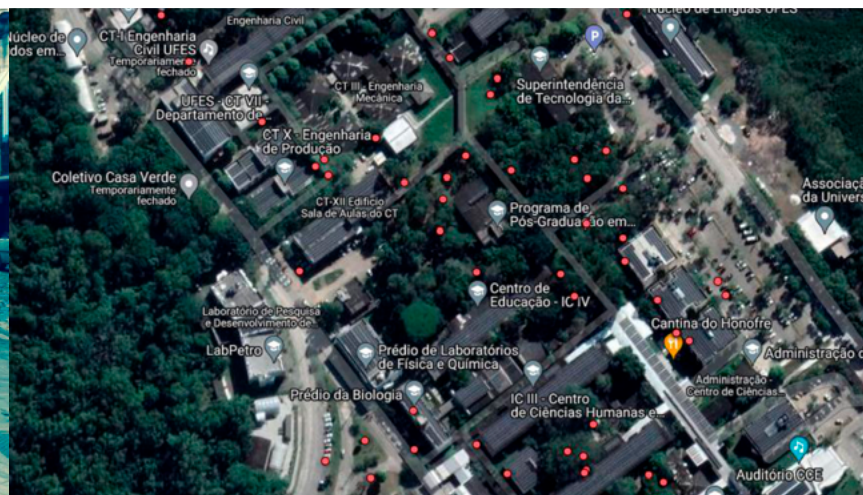


FIGURA 04
Web-site do projeto Tabebuias, com
demarcações das árvores frutíferas e seus
ícones referentes às espécies das frutas, 2015.

O mapa colaborativo é uma estratégia contra a fome, contra a privatização dos alimentos, poderosamente construtor de uma metodologia colaborativa e vem construir uma rede de alimentação gratuita em meio ao capitalismo frenético do nosso dia-a-dia. Redefinir a plataforma foi necessário, tivemos já nessa empreitada mais de 500 árvores frutíferas mapeadas. Para tanto, na obra Cidades Comestíveis, usamos uma plataforma que já está online e reúne experiências de colheitas de frutas de árvores que estão em espaço público pelo mundo inteiro. De uma maneira funcional, a nossa experiência em criação de um website para nossa cartografia ficou muito pesada para os usuários comuns e com custo a longo prazo (segurança, produtores, programadores e moderadores) que não conseguimos manter. A praticidade na última experiência na exposição “Modos de Usar” em 2015, foi avaliada meticulosamente.

Nessa primeira experiência afeto cartográfica mais de 500 árvores, ferramenta de construção da matéria-prima essencial da presente obra (frutas públicas), inviabilizou-se exatamente no dia da sua primeira apresentação pública¹.

Os aumentativos das Cidades Comestíveis foram justamente a rua, montar a cozinha no meio fluxo urbano do dia-a-dia. A rua,

1. A engrenagem interativa da plataforma www.tabebuias.com.br em um dado momento ficou fora do ar por problemas de invasões de hackers, quiçá, este seria o reflexo maior de plataforma colaborativa (por ser uma plataforma colaborativa, todos os usuários poderiam se cadastrar e em seguida adquiriam automaticamente sua própria senha de acesso, contribuindo para a máxima das interações).

por não ser um ambiente dominado, é fascinante por seus ciclos e acontecimentos. A cozinha colaborativa funciona assim: as frutas são colhidas na cidade a partir do mapeamento; levadas para as cozinhas temporárias para serem processadas, cozinhadas e transformadas em doces, geleias e/ou sucos e são compartilhadas. É aí que a obra acontece: colaboração gerando colaboração.

Identifiquei e determinei essa plataforma Falling Fruit, como sendo nossa matriz cartográfica. Segundo seus criadores, 'o aplicativo é uma celebração da negligenciada culinária oferecida pelas ruas da cidade. Ao quantificar este recurso em um mapa, esperamos facilitar as conexões íntimas entre pessoas, alimentos e plantas que crescem e se desenvolvem em nossos bairros'.



FIGURA 05
Ação ecopedagógica com as escolas municipais. Fonte: acervo do artista, 2022.



FIGURA 06
Mandalas de frutas com as colheitas urbanas. Fonte: acervo do artista, 2022.



FIGURA 07 (ABAIXO)
Cozinhas experimentais com as frutas urbanas. Fonte: acervo do artista, 2022.

Compartilhamos ao extremo esse modo de operar e cartografar árvores frutíferas públicas, incluindo escolas municipais e estaduais, nos grupos específicos IFES (Viana) e UFES – através da disciplina da professora Dr^a Gisele Girard. Partindo dessa, experiência multiplicamos nossas ações e seus respectivos movimentos como também nas divulgações em mídias específicas e espontâneas, tendo as explicações de como cartografar. Assim fomos ganhando adeptos e multiplicadores para tal ação. Conseguimos cartografar mais de 400 árvores frutíferas em 2 meses, depois desses dados planejamos as colheitas coletivas urbanas para montarmos as cozinhas espontâneas.

Esse caráter colaborativo e participativo é majestoso para poder construir uma obra coletiva e participativa, inclusiva e completamente colaborativa com as pessoas e seus bairros. As práticas “biopedagógicas” começam com o andar pelo lugar procurando as árvores que dão frutas comestíveis, após identificadas elas são cartografadas na plataforma e identificadas genética e tipograficamente, assim como se tais frutas estão disponíveis nas áreas públicas para colheita. Começamos então um processo delicado e específico, de frutas da estação, estratégia de colheita e a pré-organização para seu processamento: o compartilhamento com as pessoas que passam na rua, com as crianças das escolas.

CONSIDERAÇÕES ASCENDENTES

Pelos expostos nessa experiência há modos de cooperações diversos no processo de criação e gestão da obra que se fazem presentes e potentes realidades da arte como dispositivo

comunitário de cuidado consigo e com o território: pedagogias colaborativas se multiplicam abrindo caminhos para a construção de Cidade Comestível. Outro ponto é o papel do artista, que se dilui do seu protagonismo originário para uma posição de escuta e de incentivador de sonhos coletivos. Sua condição não é apenas de produtor ou criador de arte, mas também de mobilizador social para um bem comum. Colaboratividade gerando colaboratividade, cuidado gerando cuidado, alimento gerando alimento e arte gerando vida. Enfatizo, cidades comestíveis é certamente uma criação colaborativa da cíclica ação socialmente regada, frutificada e saboreada. O artista articula um desejo universal em que, com outros artistas e ‘não-artistas’, todos e todas criem as cozinhas experimentais dentro de si, a suas maneiras, com seus dados de criatividade, desejo, sensações, histórias e partilhe esta com o todos ali na prática da comensalidade. O papel do artista é de incentivador de sonhos coletivos, a ação é direcionada pelo artista a uma prática ampliada que desestabiliza a verdade de sentidos, que ‘deslimita’ a prática do artista no jardim das artes. No mais, sua condição não é apenas de produtor ou criador de arte, mas também de sensor social e responsável por reinventar a tradição arte, da cidade e das árvores urbanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, E; PELLED, Y. **Socially Engaged Art as a Methodological Strategy**. In: Social Science. International Journal of Contemporary Sociology, 2015. (In press/ No prelo).
- BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BEUYS, Joseph. **Joseph Beuys in America**. Energy Plan for the Western Man. Compiled by Carin Kuoni, 1978.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- FINKELPEARL, Tom. **Dialogues in Public Art**. Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- FLEW, Terry. **New media: An introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GANZ, Louise; SILVA, Breno. **Lotes vagos: expansões, ação coletiva de ação urbana experimental**. Belo Horizonte: PMBH, 2011.
- HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica. **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, 2011.
- KINCELER, José Luiz. **Orocongo saber e o coletivo LAAVA – Uma plataforma de desejos compartilhados**. Florianópolis: ANPAP, 2009.
- KINCELER, José Luiz. **Vinho Saber: arte relacional em sua forma complexa**. In: Da Pesquisa, Revista da investigação em artes, v. 2, n. 2. Florianópolis, 2006.
- KINCELER, José Luiz; SILVA, Leonardo Lima da; PEDEMONTE, Francis Albrecht. **Arte Coletiva: o Coletivo LAAVA como uma plataforma de desejos compartilhados**, 2009. Inédito. (Trecho retirado do artigo Arte Colaborativa: O Coletivo LAAVA, fornecido pelos autores).
- LADDAGA, Reinado. **Estética de la Emergencia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. 2008. 213f. Dissertação (Mestrado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. n. 17, Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2008.
- OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. **O artista, homem do mundo**. Belém: ANPAP, out. 2013.
- RAPOSO, Paulo. **Artevismo: articulando dissidências, criando insurgências**. In: Cadernos de Arte e Antropologia, v. 4, n. 2, Salvador: UFBA, 2015.
- SILVA, Gabriela Saenger. **Arte em partilha: práticas artísticas, colaborativas e participativas na arte contemporânea**. 2014. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais) Programa de pós graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014
- THOMPSON, Nato. **Living as Form**. In: Socially Engaged Art from 1991-2011. New York: Cambridge, Creative Times Book, MIT Press, pp. 16-34, 2012.
- TRAVISANI, Tatiana Giovannone. **Redes e cidades em redes**. 2013. 165 f. Tese. (Doutorado em Poesia Visual) Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PARTE III

CONEXÕES
ENTRE O RIO/MAR E A CIDADE



Este artigo apresenta elementos de uma pesquisa teórico-prática em andamento no Programa de Mestrado em Artes da Cena da UFRJ. Especificamente, os processos de criação de *Epiderme* e *Me Chame Pelo Meu Nome: Tripuí*, trabalhos artísticos movidos pelas águas do Tripuí, rio localizado na cidade de Ouro Preto-MG. Em ambas, o rio é matéria companheira na elaboração de práticas que buscam desbancar o antropocentrismo em favor de éticas e estéticas biocêntricas. Para tal, trabalho com a noção de “programa performativo”, procedimento composicional concebido por Eleonora Fabião, com o intuito de propor debater e realizar ações em favor da vida do rio. Autoras/es citadas/os: Alberto Acosta, Ailton Krenak, Eleonora Fabião e Pablo Solón.

Palavras-chave

performance; Rio Tripuí; processos de criação.

CAMINHOS DA ÁGUA: “O CORAÇÃO NA CURVA DE UM RIO”¹

Camila Fernandes Vendramini

PPGAC/ECOUFRJ

Na disciplina Tópicos de Pesquisa Paradoxos da Paisagem: Experimentações em Artes (2021.2), oferecida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ pela professora Livia Flores² em parceria com o professor Tadeu Capistrano³ e o professor convidado Ronald Duarte⁴, a proposta era investigar a experimentação da paisagem como matéria de imaginação. As/os estudantes visitariam o campus universitário da Ilha do Fundão como estímulo para o desenvolvimento de práticas artísticas múltiplas. Para discentes que não se encontravam no Rio de Janeiro durante o período da disciplina, a sugestão foi selecionar um território de sua cidade para a criação do trabalho. Este era o meu caso.

1. Trecho retirado da música Clube da Esquina. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges. Belo Horizonte: 1972. 1 CD.

2. Livia Flores é artista e professora adjunta da Escola de Comunicação da UFRJ e do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ.

3. Tadeu Capistrano é professor de Teoria da Imagem do Departamento de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ).

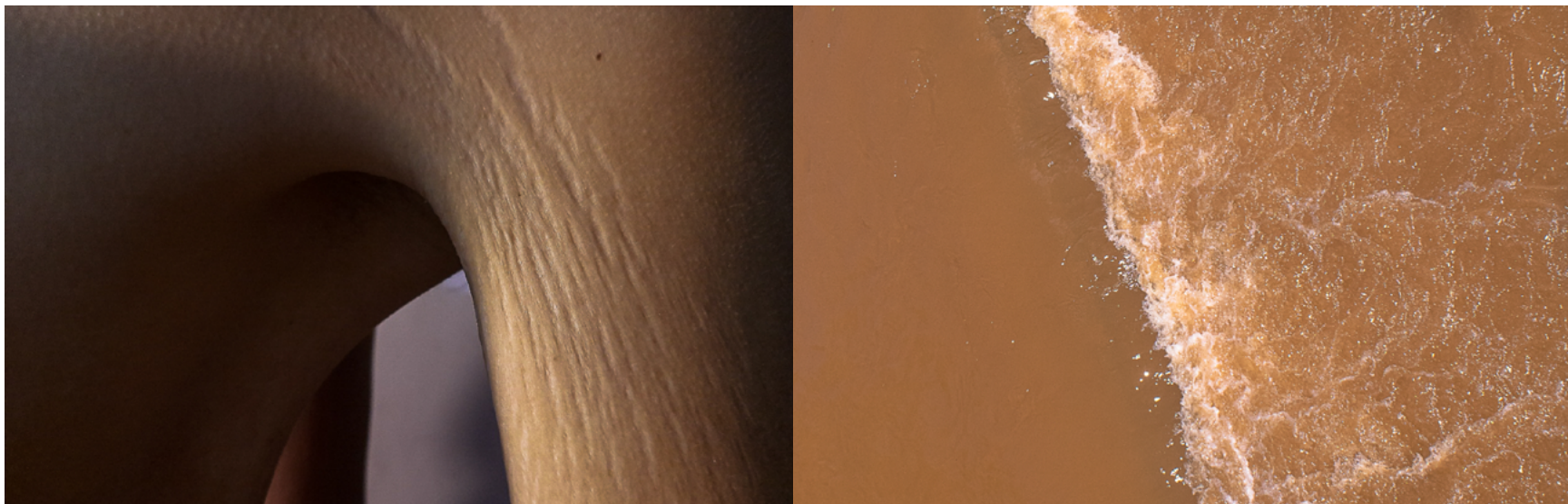
4. Ronald Duarte é artista, mestre em História da Arte com habilitação em Linguagens Visuais pela UFRJ.

A área escolhida para o desenvolvimento da prática em Ouro Preto (MG) foi a Rua dos Bancos, famosa por reunir muitos estabelecimentos comerciais. Em uma primeira visita de campo, acabei sendo envolvida por outra matéria: me atentei para o rio que passava pela rua e decidi seguir seu curso. Fui indo, procurando trechos das suas águas visíveis. Suas superfícies banhavam as margens dos meus olhos e num piscar desapareciam. Fiz uma série de registros fotográficos nos momentos de imersão e de submersão das águas. Os trechos que eu não via, aquelas partes que foram tapadas pela cidade, eram rebulicadas pela minha imaginação. Pensava: há água por onde piso. Estas imersões dos trajetos do rio que corriam por baixo do pavimento de paralelepípedos por onde eu andava estavam tão perto e tão longe de mim; elas, ao mesmo tempo, escapavam dos meus olhos e aguçavam minha escuta.

Esta caminhada que realizei foi conduzida pelas margens e águas do Rio Tripuí, eu só(a)f(l)uí. Penso que certas coisas nos chamam, nos convocam, e eu gosto de ouvir o instante das coisas. Fui com uma ideia – investigar o excesso de trabalho e encontrar possibilidades de ócio naquela rua comercial – e voltei revirada com outra: Cadê o rio que estava aqui?

Na medida em que revolvía essa matéria líquida, criei um arquivo para acomodar os elementos com os quais ia me deparando. Em minhas pesquisas encontrei, por exemplo, uma série de fotografias de Ouro Preto no período entre 1923 a 1948, de autoria

FIGURA 01
Epiderme.
Fotografia de Sabriny Melo.





de Luiz Fontana⁵; selecionei as imagens onde encontrei o rio na paisagem, depois fiz uma comparação entre aquele período e os registros que tinha feito na minha caminhada. As imagens possibilitaram reconhecer concretamente as mudanças ocorridas na geografia urbana.

Em seguida, conversei com o secretário do meio ambiente Francisco de Assis Gonzaga⁶. Ele me relatou que o Rio Tripuí marca a presença de povos indígenas na cidade de Ouro Preto e chamou

5. Luiz Fontana, fotógrafo atuante em Ouro Preto, deixou acervo de imagens fundamentais para o conhecimento da cidade na primeira metade do século XX.

6. Francisco de Assis Gonzaga é músico, pesquisador e produtor cultural ambientalista. Ou seja, um artista brasileiro está como Secretário de Meio Ambiente de Ouro Preto-MG pelo PV.

FIGURA 02

Epiderme.

Fotografia de Sabriny Melo.

atenção para o fato de que há um apagamento desta história. O rio carrega em seu nome a presença viva dos povos originários que ali estiveram. Além disso, comentou a importância dos caminhos por onde essas águas passam: o Rio Tripuí encontra o Rio Funil, o Rio Funil encontra o Rio do Carmo, o Rio do Carmo encontra o Rio Piranga, o Rio Piranga encontra o Rio Doce e o Rio Doce encontra o Mar Atlântico. O Mar encontrou *olho d'água*⁷, uma vídeo-performance que fiz a convite da minha orientadora,

7. Link de acesso para o vídeo: <https://www.adkdw.org/en/article/3289-times_of_hands_and_paws_and_leaves_and_wings_and_fins_a> Acesso em: 28/05/2021.



FIGURA 03

Epiderme.

Fotografia de Sabriny Melo.

Eleonora Fabião⁸, e da professora Adriana Schneider⁹, condutoras de um processo de criação artística com os alunos do NEP - ECo/UFRJ (Núcleo Experimental de Performance), formado pelo coletivo de orientandas/os de graduação e pós-graduação das

8. Eleonora Fabião é uma artista que realiza programas performativos desde de 2008, sobretudo nas ruas. É professora da Pós-Graduação em Artes da Cena e do Curso de Direção Teatral UFRJ, atualmente coordenadora do Curso de Direção Teatral, e minha orientadora na presente pesquisa.

9. Adriana Schneider é artista e professora do Curso de Direção Teatral e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, UFRJ. Membro da *Akademie der Künste der Welt* (Academia das Artes do Mundo) de Köln (Colônia), na Alemanha.

duas docentes. Realizamos encontros semanais ao longo de um mês para organizar a nossa participação no Simpósio *Tempos das mãos - e patas e folhas e asas e barbatanas e*¹⁰, projeto comissionado pela *Akademie der Künste der Welt* (Alemanha). No simpósio, o NEP contou com a parceria da Muda Outras Economias (RJ), um grupo de pesquisa e implantação de economias alternativas, e do Ylê Asè Egi Omim (RJ), uma casa de candomblé.

Neste momento, interessa pontuar que desde a criação de *olho d'água*, realizada no início de 2021, eu já estava em contato com o rio - e não estou falando de qualquer rio, mas da bacia do Rio

10. Link de acesso ao simpósio: <https://www.adkdw.org/en/article/3208-times_of_hands_and_paws_and_leaves_and_wings_and_fins_and_i> Acesso em: 28/05/2021.

Doce. Quando visitei a Rua dos Bancos, não sabia os caminhos das águas, quais eram os seus cursos. Ao conversar com o secretário de meio ambiente conheci os trajetos das águas e senti a firmeza que precisava para continuar.

Ao ir acomodando os materiais que produzia em um documento e inspirada pelas leituras que fazia no decorrer das disciplinas da UFRJ e da pesquisa, fui refletindo sobre os direitos do rio. O pensamento do povo Krenak, a sua forma de olhar para as águas, me chegava através dos livros de Ailton Krenak:

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico. (KRENAK, 2019, p. 21)

A relação afetiva com o rio, o reconhecimento de que somos parte constituinte da chamada “natureza”, nutriu mais ainda a proposta artística que surgia em mim. A dita natureza não é uma fonte “inesgotável” de riqueza, ela é uma cultura viva da qual fazemos parte. Nos apropriamos dela em benefício próprio e de maneira hierárquica. “Somos o umbigo do mundo”, reza a cartilha antropocêntrica. Fomentamos estruturas de poder não apenas entre as pessoas, mas subjugamos todas as outras formas de vida animadas e inanimadas existentes no planeta.

Na obra do político e economista Alberto Acosta¹¹, *Bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos* (2017), uma das refe-

11. Alberto Acosta é economista e pensador equatoriano, um dos responsáveis pelo plano de governo para a oficialização da natureza como sujeito de direito. O Equador tornou-se, assim, referência nesta causa.

rências desta pesquisa, encontro o relato do autor sobre como em seu país, o Equador, foram oficializados na constituição de 2008 os Direitos da Natureza (sendo Acosta um dos envolvidos nesta elaboração):

No Equador, reconheceu-se a Natureza como sujeito de direitos. Esta é uma postura biocêntrica que se baseia em uma perspectiva ética alternativa, ao aceitar que o meio ambiente – todos os ecossistemas e seres vivos – possui um valor intrínseco, ontológico, inclusive quando não tem qualquer utilidade para os humanos. (ACOSTA, 2017, p. 28)

Dessa maneira, fui “areando” a terra para oxigenar um saber prático artístico, visto que a arte é a minha maneira de viver no mundo. O que experiencio cotidianamente é matéria movente para criar os trabalhos artísticos. Até então, estava fechada em uma perspectiva única, quase fadada a uma ideia determinista do tipo “é isso que temos”. Este jeito de naturalizar experiências político-culturais como se fossem “experiências totais”, é tema do livro *A vida não é útil* (2020) de Krenak:

O modo de vida ocidental formatou o mundo como uma mercadoria e replica isso de maneira tão naturalizada que uma criança que cresce dentro dessa lógica vive isso como se fosse uma experiência total. (KRENAK, 2020, p. 101)

Observe-me como esta criança: antes de iniciar esta pesquisa eu havia abandonado a vitalidade e o desejo de mudança porque o que fazia parte do meu pequeno círculo não me permitia enxergar as coisas de outra maneira e agir para transformar o que me parece equivocado. Com o passar do tempo, fui me envolvendo com as leituras e os encontros com trabalhos de arte, pessoas, rios, aulas, conversas, cantos, lives, oficinas e, em

cada contato, fui devagarinho me lavando, banhando, sonhando com os “paraquedas coloridos” que Krenak nos convoca a imaginar: “De que lugar se projetam os paraquedas? Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho. Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho”(KRENAK, 2019, p. 32). Comecei a desconfiar do antropocentrismo e do modo de vida para o mercado como lógica única, e passei a abrir caminhos dentro/fora de mim para fluir outras formas de desaguar e existir na arte.

Meu trabalho vem sendo imaginar como defender um rio doente, o Rio Tripuí, que traduzido na língua Tupi significa “água de fundo turvo”. Rio que recebe diariamente resíduos de mineração e de esgotos no seu corpo. Meu desejo é colocar-me ao seu lado, bem junto. Me pergunto: como nos relacionamos com os

rios que passam pelas nossas cidades? Fico dormindo com os problemas e eles me impulsionam a criar. Assim, o meu corpo vem se transformando em território dos acontecimentos, dos encontros entre as matérias da pesquisa. Sem saber o que irei inventar como projeto artístico, vou me aproximando das matérias e deixando que se inscrevam em mim, deixem marcas na minha pele, produzam sulcos no meu corpo.

O foco vem sendo elaborar estratégias biocêntricas e efetivá-las no meu modo de fazer arte. Para isso, escolhi trabalhar com programas performativos, um procedimento composicional proposto pela performer e teórica da performance Eleonora

FIGURA 04
Epiderme.
Fotografia de Sabriny Melo.



Fabião. Em seu artigo *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*, Fabião explica que:

A inspiração para a inserção da palavra-conceito “programa” na teoria da performance vem do texto “Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos” de Gilles Deleuze e Félix Guattari onde propõe-se que o programa é “motor de experimentação”. Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma. Em *Do Ritual ao Teatro*, o antropologista Victor Turner entrelaça diferentes linhas etimológicas do vocábulo “experiência” e esclarece: etimologicamente a palavra inclui os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem. Ou seja, uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento. (FABIÃO, 2009, p. 237)

Todas estas materialidades líquidas, orais e textuais que venho tocando e que foram me tocando, são águas que fluem no trabalho que chamei de *Epiderme*. Aqui o programa era: escolher um trecho do rio que corre na cidade de Ouro Preto e fazer uma série de registros fotográficos do percurso escolhido. Em seguida, encontrar paisagens pelo meu corpo – movimentos, texturas, volumes, cores, contornos, silhuetas – que se aproximem das partes fotografadas do trajeto do rio e registrá-las.

Montei um ensaio fotográfico articulando as epidermes do Rio Tripuí e do meu corpo, em busca dos pontos em que essas duas matérias afluem. Para este trabalho, convidei a fotógrafa

Sabriny Melo¹². O resultado foi uma série de composições de seis paisagens. O intuito desde o início da proposta era evitar alterações drásticas nas imagens, tanto do rio quanto do meu corpo. A intenção era brincar com a sutileza dessas superfícies e descobrir as pontes inimagináveis de convivência entre uma paisagem e a outra.

Na sequência, comecei a elaborar a ação *Me Chame Pelo Meu Nome: Tripuí*. Este título nasceu do desejo de dar visibilidade ao nome deste rio que, por ora, é conhecido como Carmo ou Funil – reflexo da imposição da religião católica na região, como comentado por Francisco de Assis Gonzaga em nossas conversas. Neste momento da pesquisa, senti a necessidade de envolver outras pessoas no trabalho com o rio. Fiz um convite para dezoito moradores/as de Ouro Preto, afim de imaginar um rio limpo e acessível, orientada pela seguinte questão: quais os direitos que um rio possui? Marcamos um encontro para conversarmos ao lado do Rio Tripuí.

Conversamos sobre várias possibilidades de conviver com o rio, de criar vínculos com os caminhos d’água, reconhecendo que nós desconhecíamos a sua história. Saí dali intrigada com a dificuldade que tínhamos de pensar uma proposta que não estivesse pautada na utilização do rio em benefício próprio, mas sim em simplesmente defender a sua existência. A maioria das ações imaginadas naquele encontro se pautavam na possibilidade de usufruir o rio e naquele momento eu estava interessada em cuidar dele.

12. Sabriny Melo é Graduada em Ciências Biológicas pela *Universidade Federal de Ouro Preto*. Pesquisa a fotografia desde 2017 desenvolvendo trabalhos autônomos que investigam a potência da diversidade dos corpos e suas identidades.



FIGURA 05
(PÁGINA ANTERIOR)

Epiderme.
Fotografia de Sabriny Melo.

Ao caminhar em direção a minha casa, após este encontro, elaborei o seguinte programa: fazer um percurso entre o Rio Tripuí e o Ministério Público da cidade de Ouro Preto, escrevendo consecutivamente a seguinte pergunta, com giz, no chão: Quais os direitos do Rio Tripuí? Que direito o Rio Tripuí tem? O modo da escrita fará contornos do rio no chão formando uma terceira margem.

Ao escutar esta ideia, minha orientadora, me provocou a pensar um projeto de lei para o Rio Tripuí. Em vista disso, considerei escrever uma carta manifesto exigindo soluções para a melhoria da vida do rio. Essa carta será entregue ao Ministério Público de Ouro Preto como finalização da ação descrita acima. Desde então o projeto *Me Chame Pelo Meu Nome: Tripuí* está sendo elaborado juntamente com o poder público local, envolvendo Francisco de Assis Gonzaga, Secretário de Meio Ambiente; Pedro Lisboa, Engenheiro Ambiental; Nadja Apolinário, Engenheira Civil; Vinicius Gallisa, Estagiário Engenharia Ambiental.

Por esta razão, venho investigando o “direito da natureza” dentro das intuições de políticas de estados, no Brasil em específico. Para compreender melhor esta questão é importante entender como funcionam as atuais leis ambientais. Como esclarece o ativista Pablo Solón¹³:

13. Pablo Solón é ativista ambiental e político boliviano. Serviu como embaixador da Bolívia nas Nações Unidas entre 2009 e 2011 durante o governo de Evo Morales, trabalhando pelos direitos dos povos indígenas, pelo direito humano à água e pelo Dia Internacional da Mãe Terra.

Sob as atuais leis ambientais, uma pessoa tem de demonstrar que foi afetada para poder ir ao Judiciário e proteger a natureza. Isso significa que há que demonstrar o dano pessoal sofrido pela derrubada da floresta, a contaminação de um rio ou a extração da água. As reparações são outorgadas a essa pessoa, e não ao ecossistema que foi destruído. [...] Em um sistema de direitos da natureza, o rio tem direito a fluir, os peixes e outras espécies do rio têm direito a regenerar-se e evoluir, e a flora e a fauna que dependem do rio têm direito a desenvolver-se. É o equilíbrio ecológico natural desse habitat que se protege. (MARGIL e BIGGS *apud* SOLÓN, 2019, p. 163)

Neste sentido, começo a pesquisar como oficializar o direito que um rio tem. Me guiam duas histórias brasileiras de luta para implementar projetos de proteção ambiental. Uma foi a Ação Civil Pública representada pela Associação Pachamama que requereu ao Juiz de Minas Gerais o reconhecimento da Bacia Hidrográfica do Rio Doce como sujeito de direito, o que foi negado. Outra referência foi a implementação de uma lei que exigia conferir a titularidade de direito da Lagoa da Conceição em Florianópolis, em Santa Catarina, projeto aprovado pela Casa Legislativa. Em um caso afirmativo como este, a natureza passa a ser protegida não apenas de danos causados por pessoas, mas também por empresas. A partir deste tipo de legislação, qualquer pessoa ao verificar a violação de algum direito, poderá entrar na justiça em defesa de um rio, do mar, de florestas etc.

Assim sendo, envolvida com estas matérias e tendo reuniões consecutivas com a equipe do secretário do meio ambiente de Ouro Preto, realizei junto a Paola Pontes¹⁴ uma minuta do projeto

14. Paola Alvarenga Pontes é advogada, mestranda em Direito pela *Universidade Federal de Ouro Preto*. Foi pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas

para formalizar a ideia a ser entregue a prefeitura do município. Nela consta a seguinte afirmação: “Para os fins desta Lei, o Rio Tripuí passa a ser reconhecido como ser senciente, sujeito de direito, que sente dor e angústia, o que constitui o reconhecimento da sua especificidade e das suas características face a outros seres vivos”.

A equipe apoiou o projeto e agora estamos avaliando como proceder nas próximas etapas para a sua efetivação. Atualmente, estamos mapeando a história do Rio Tripuí e procurando referenciais de projetos que instituíram a natureza como sujeita de direito, para sabermos quais caminhos adotaremos. A princípio temos pensado nas seguintes estratégias: realizar uma audiência pública sobre o Rio Tripuí, oficializar uma ação civil pública a ser entregue ao Juiz no Ministério Público, levar o projeto de lei para a Casa Legislativa colocando-o em votação e, por fim, propor uma ação judicial para cobrar que a lei seja respeitada, caso venha a ser aprovada. Em cada etapa do processo, para cada evento, um programa performativo será concebido e executado nos espaços institucionais. A arte de ação é meu modo de propor debate, de sensibilizar e engajar a população frente a esta questão.

Socioambientais (GEPISA). Atualmente tem se dedicado a pesquisar o dano existencial às comunidades tradicionais atingidas pela mineração em face aos direitos violados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Alberto. **O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos**. Autonomia Literária Editora Elefante, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, volume 8, 2009, p. 235-246.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

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

SOLÓN, Pablo; BELTRÁN Elizabeth; AZAM Geneviève. Alternativas sistêmicas: **Bem Viver, descrescimento, comuns, ecofeminismo, direitos da Mãe Terra e desglobalização**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

As cidades mostram-se um terreno fértil para esta investigação artística, mais especificamente, o espaço do extraordinário, termo cunhado por Georges Perec. No espaço das banalidades diárias, a ideia de natureza brota como uma inadvertida ocorrência, construindo espaços denominados zonas de contato: espaços do cotidiano em que ressoa a natureza, em que se pode experimentar acontecimentos momentâneos, tomando posições fluidas articuladas a dispositivos artísticos específicos. O campo de atuação circunscreve-se a partir dos rios Guaíba e Caí, uma natureza dos interstícios: rios, terrenos baldios, mato que não é jardim. No extraordinário ressoa uma natureza que não é romântica ou selvagem, que ainda está por ser definida.

Palavras-chave

zonas de contato; extraordinário; natureza.

ZONAS DE CONTATO: RESSONÂNCIAS DA NATUREZA NO INFRAORDINÁRIO

Mariana Silva da Silva

UERGS

Projetos artísticos realizados ao longo dos últimos anos indicaram-me que, muito mais do que um interesse pela cidade enquanto paisagem, há um interesse por aquilo que denomino “zonas de contato”, espaços do cotidiano em que ressoa a natureza, em que se pode experimentar acontecimentos momentâneos e cotidianos, tomando posições fluidas articuladas ao redor de dispositivos artísticos específicos que atuam como veículos. Passo a observar que essas zonas se delineiam em torno dos rios urbanos, em trajetos cotidianos. Manifestar-se-iam, nessa circunscrição, zonas do sensível? Seriam as zonas de contato um espaço do sensório, espécies de zonas de sensibilidade?

A imagem do rio e suas potencialidades artísticas talvez tenham surgido pela primeira vez em 2008 durante residência de artista realizada em Dublin, Irlanda. Um dos trabalhos produzidos naquela experiência foi *Rio Branco* (fig.01 e fig. 02), um desenho executado nas paredes do ateliê durante aquele período. O título remete ao bairro homônimo em que eu morava na cidade de Porto Alegre, em um imóvel da década de 40. No banheiro daquele apartamento, as paredes com pintura descascada sugeriam-me configurações geográficas, zonas terrestres e fluviais imaginárias. Antes de partir em viagem, transferi as manchas para papéis transparentes, desenhando-as com lápis, e as levei comigo na



FIGURA 01
Mariana Silva da Silva,
Rio Branco, 2008,
acervo pessoal.



FIGURA 02
Mariana Silva da Silva,
Rio Branco, 2008,
acervo pessoal.

bagagem. A cidade de Dublin, banhada pelo rio Liffey, promoveu um encontro de paisagens: nas paredes do ateliê, reproduzi, através dos moldes transportados entre continentes, rios, lagos e lagoas com lápis e tinta verde semelhante à cor revelada pelas escamações do antigo apartamento.

Percebo que esse trabalho, nunca apresentado a um público, pode vir a ser um indício de questões latentes à minha pesquisa de doutorado, concluída em 2018. Rio Branco e rio Liffey desaguam nos rios Cai e Guaíba, fundindo suas águas em trabalhos produzidos durante o Doutorado em Poéticas Visuais. No projeto

Na minha cidade tem um rio (fig.03 e fig. 04), camisetas azuis com a frase estampada em português na frente, e inglês no verso, são enviadas para participantes ao redor do mundo. Diferentes pessoas são convidadas a utilizar as camisetas, tramando trajetos pelos espaços cotidianos das cidades escolhidas. A partir de fotografias realizadas e enviadas pelos participantes, criou-se um *blog* – um tipo de sítio eletrônico caracterizado pela simplicidade e imediatez – em que são postadas as imagens, bem como sua autoria e localização geográfica. Outro procedimento empregado consiste na realização de percursos coletivos, em que várias pessoas saem juntas às ruas vestindo as camisetas.

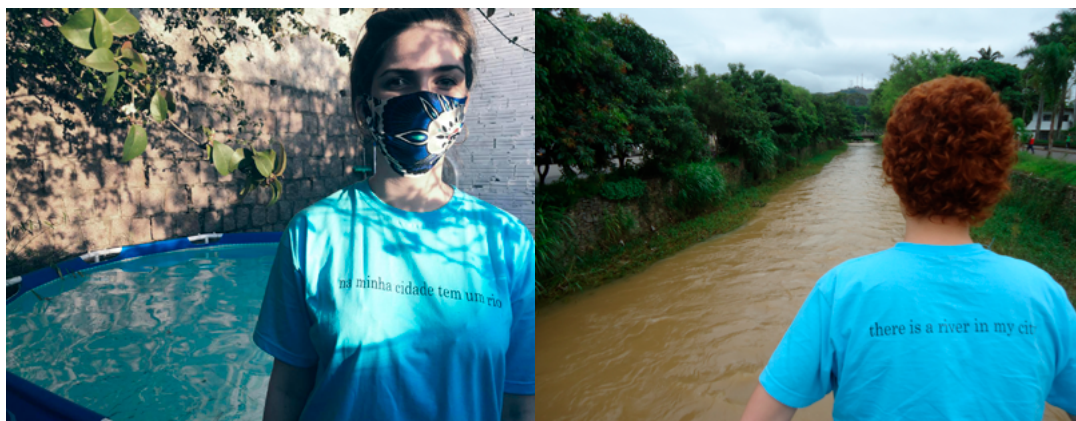


FIGURA 03

Mariana Silva da Silva,
Na minha cidade tem um rio,
Janete, 2011, acervo pessoal.

FIGURA 04

Mariana Silva da Silva,
Na minha cidade tem um rio,
Janete, 2011, acervo pessoal.

Na minha cidade tem um rio coloca-me muitas indagações quanto à cidade e à natureza, sendo o rio a primeira grande força impulsionadora. A frase instala-se em meu processo criativo como uma afirmação imposta por constatações ordinárias repetidas como um pequeno exercício poético de criação: na minha cidade tem rio, mesmo que digam que ele é um lago, na minha cidade tem um rio, mesmo que exista um muro no horizonte. É pertinente ao meu trabalho que pensemos separadamente em cultura e natureza, rio e cidade?

A cidade de Porto Alegre tem sua formação histórica associada ao rio Guaíba. Para seus moradores, um rio, para técnicos e alguns geógrafos, um grande lago. Essa dubiedade na própria natureza constituinte do Guaíba também reflete sua relação dúbia com os moradores da cidade. Se na parte sul da cidade, o rio pode ser experimentado, no restante ele permanece apartado por um grande muro, o Muro da Mauá. Nesta pesquisa, dou preferência ao termo “rio Guaíba”, no lugar de “lago Guaíba”, tanto pelas imagens geradas pela palavra rio em meu trabalho quanto pela relação com os discursos cotidianos que o termo tece com os moradores da

cidade de Porto Alegre e arredores: cotidianamente, referimo-nos ao rio Guaíba, e não ao lago Guaíba.

Os espaços compartilhados têm sido uma constante na realização de ações, fotografias, múltiplos e vídeos. Percebo que esse interesse está ligado à ideia de que a cidade é o espaço do cotidiano por excelência. A natureza que ressoa é aquela inserida nesse espaço rotineiro, a que parece infiltrar-se sem ser convidada no terreno das obrigações repetitivas e banais. Interessa-me propor um convite à experiência artística exatamente no tempo da rotina, no espaço do extraordinário, tomando a noção cunhada pelo escritor Georges Perec, conceito-chave da investigação agora empreendida:

Interrogar o habitual. Mas, justamente, estamos acostumados com ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, não parece ser um problema, nós vivemos sem pensar, como se ele não transmitisse nem pergunta, nem resposta, como se ele não carregasse nenhuma informação. Não se trata nem mesmo de condicionamento, é a anestesia. Dormimos nossa vida em um sono

sem sonhos. Mas onde está a nossa vida? Onde está nosso corpo?
Onde está o nosso espaço? (PEREC, 1989, p. 10, trad. minha)

“Infraordinário” é um termo que nasce de um método de observação do cotidiano empregado por Perec em sua escrita. Trata-se de descrever o cotidiano minuciosamente, prestando atenção exatamente naquilo que não chama a atenção, ou que não tem um interesse excepcional. O dia a dia para o autor é uma constante de fatos corriqueiros, de repetições de hábitos: a percepção ou a anotação daquilo que “acontece quando nada acontece”.

Com Georges Perec e suas “espécies de espaços”, sua tentativa de esgotar um lugar parisiense e o infraordinário, passo a tentar escutar o “barulho de fundo”, iniciando um método de trabalho baseado na observação. A paisagem urbana ligada a rios — especialmente o rio Guaíba, em Porto Alegre, cidade em que resido, e o rio Caí, em Montenegro, cidade em que atuo como professora na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul — passou a ser o espaço para saídas de campo, em que muitas vezes fotografo e faço anotações variadas. Poderíamos pensar que o contato cotidiano com essas paisagens, os encontros do dia a dia, as viagens semanais, os infinitos trajetos de ônibus entre Porto Alegre e Montenegro construíram um ateliê de artista sem sede, quase sem materiais e que, essencialmente, usa aquilo que está próximo. Em consonância com o que coloca Barbara Formis a respeito do encontro da arte no ordinário:

A estética da vida cotidiana não se mede em termos de sua capacidade de mudar a vida, mas muito mais por sua capacidade de utilizar a experiência comum, deixando-a igual a ela mesma. As qualidades da vida não são transformadas, embelezadas ou julgadas, mas são vividas a fim de mostrar o poder estético que já está operando na rotina e em todas essas atitudes e posturas que parecem naturais. (FORMIS, 2010, p. 240, trad. minha)

O conceito de ordinário torna-se, então, um importante foco de interesse a ser investigado. Como aponta Michael Sheringham (2013), para Georges Perec, Henri Lefebvre, Maurice Blanchot, Michel de Certeau, assim como também para os surrealistas e situacionistas, a rua é o próprio espaço do cotidiano. O movimento e o vivido são intrínsecos ao cotidiano e por isso, segundo Sheringham, ele é um conceito ambíguo e paradoxal: “longe de ser dominado pela lógica do mesmo, o cotidiano é um campo eternamente aberto à diferença” (SHERINGHAM, 2013, p. 30, trad. minha).

Pensando proximamente a Lefebvre, entendemos o cotidiano – ou, mais especificamente, o ordinário – enquanto uma esfera de movimentos paradoxais que vão e vêm, entre a repetição e a possibilidade de invenção. A utilização frequente de referências ao espaço para representar a cotidianidade por Lefebvre e Certeau nos conduzem, por sua vez, à ideia de “zonas de demarcação e junção entre a opressão e a liberdade, como uma região de apropriação não da natureza exterior, mas de sua própria natureza” (LEFEBVRE *apud* SHERINGHAM: 2013, p. 147, trad. minha). Dessa forma, segundo Lefebvre, o cotidiano se torna difícil de definir, pois não diz respeito a atividades ou objetos específicos, sendo então uma mistura, “um misto entre natureza e cultura, um misto entre o histórico e o vivido, o individual e o social, o real e o irreal, um lugar de transição e de reencontro, de interferências e de conflitos, enfim, um nível da realidade” (LEFEBVRE *apud* SHERINGHAM, 2013, p. 148, trad. minha).

No infraordinário ressoa assim uma natureza que não é romântica, nem selvagem, que está ainda por definir. Uma natureza dos interstícios, que foge à própria cidade: os terrenos baldios, a beira dos rios, o mato que não é jardim. De acordo com Donadieu e Périgaud, a natureza na cidade se difere dos espaços chamados

“verdes”, são aqueles espaços “indecisos, desprovidos de funções econômicas” (DONADIEU; PÉRIGAUD, 2012, p. 39, trad. minha). Qual natureza se manifestaria em uma zona de contato entre rio, cidade e cotidiano? E o que seria essa natureza que ressoa nas margens da vida no dia a dia?

Investigo determinadas formas de natureza, fragmentos de uma mistura. Como reelaborar essas ressonâncias em uma prática artística investigativa? E de que formas revelar-se-iam em minha produção artística especificamente? Processos de trabalho artístico podem tomar formas diversas. Nesse sentido, não é proposto acrescentar algo à natureza, mas partir dela, afastando-se da concepção de intervenção na natureza para acionar sentidos na e da natureza: observação, coleta e experimento *in natura*. Tomando emprestada a reflexão do artista Roman Signer: “Eu entro na natureza como em um ateliê de arte. Eu gosto de fazer alguma coisa lá, talvez às vezes explodir algumas coisas ao redor, ou talvez fazer um pouco de fumaça, mas eu não deixo traços. Eu respeito a natureza” (SIGNER, 2013, p.97, trad. minha).

O contato se faz presente e é importante para entendermos a ideia de encontro sinestésico. Do Guaíba ao Cai: carregadas de imagens, sensações e histórias, as zonas de água são, muitas vezes, também zonas de conflitos, geram concorrências nos usos coletivos do espaço urbano. Embora na pesquisa em arte não haja certezas, prospecto com expectativas de mediar natureza e gerir espaços infraordinários, sem saber ao certo onde, como e se serão concretizadas. Este é um convite a olhar o rio, a juntar uma pedra, a tomar um vento.

CIDADE E NATUREZA NO INFRAORDINÁRIO

Na minha cidade tem um rio. Olhando para a horizontalidade maciça do Muro da Mauá, em Porto Alegre, essas palavras passam a ser repetidas mentalmente, dando início a inquietações que agora me conduzem nesta reflexão. Minhas proposições estão entrelaçadas à cidade de Montenegro (RS), onde leciono na Universidade Estado do Rio Grande do Sul (Uergs) desde de 2011. A relação estreita entre cidade, natureza e cotidiano é, portanto, uma das questões mais persistentes em minhas investigações poéticas. O que me move a essa volta ao ordinário urbano? A cidade é o espaço da vida, é onde tudo (ou nada) acontece. Como coloca o filósofo do cotidiano Bruce Bégout: “Antes de interpretar o mundo e de transformá-lo, é preciso viver, aprender a conhecê-lo, a suportá-lo” (BÉGOUT, 2010, p. 37, trad. minha). Para tentar entender o mundo é preciso antes tentar compreender o espaço que habitamos, que compartilhamos com o outro. Esse espaço é construído por rotinas diárias e relações tecidas coletivamente dentro da cidade.

O cotidiano vivido na cidade é muitas vezes associado ao tédio, à repetição e a uma espécie de determinismo utilitário, em que hábitos são desencadeados por obrigações e reincidências. A *invenção do cotidiano* (1980/2001) do filósofo Michel de Certeau, entretanto, investe exatamente no oposto dessa visão negativa do cotidiano que frequentemente desponta no senso comum, ou mesmo na sociologia. Os lugares habitados, as cidades, os bairros não vivem mergulhados na inércia, mas são atingidos por “movimentos infinitesimais” e “atividades multiformes” (CERTEAU, 2001, p.310). Para Certeau, a vida cotidiana é heterogênea e dentro dela o sujeito seria capaz de diluir sistemas de homogeneização social.

Os pequenos movimentos assinalados por Certeau que fazem do cotidiano uma repetição de diferenças, longe da lógica do sempre igual, ressoam nas palavras de Perec quando nos fala sobre observar o cotidiano no momento mesmo de sua emergência. Assim, mesmo que aparentemente habituais, as práticas do dia a dia são para Certeau e Perec o que colocam em fricção a própria forma do cotidiano, resistência e inventividade. Como pensar essas invenções? Como prestar atenção nos “movimentos infinitesimais” da vida ordinária? Sheringham elabora quatro parâmetros que tentam esclarecer-nos o cotidiano:

Primeiro: mesmo que se conecte muitas coisas cotidianas (objetos, bugigangas, algumas ações como comer, telefonar, fazer compras), a cotidianidade não é uma propriedade que seria inerente a essas coisas e não compõe muito menos sua soma; encontra-se, muito mais, na forma como participam da experiência vivida. Em segundo lugar, o todo em que estamos imersos inclui outros seres além de nós: a cotidianidade envolve a comunidade. Terceiro: se o cotidiano não é o lugar do evento (que sempre revela o excepcional), no sentido em que está em tensão com a história, ele possui sua própria historicidade, que é incorporada, compartilhada e está perpetuamente em movimento (repetição não é necessariamente estéril). Quarta: a cotidianidade se dissolve todos os dias (nas estatísticas, nas propriedades, nos dados) desde que fizemos do cotidiano um objeto de observação. Ela reside em práticas que ligam diferentes esferas de atividade, e apenas essas práticas tornam-lhe visível. (SHERINGHAM, 2013, p. 377, trad. minha)

Tendo esses pontos como indicadores para uma investigação do cotidiano, constato que o cotidiano se define em sua própria indefinição, que ele é um conceito paradoxal: está entre as esferas públicas e privadas, entre a repetição e a diferença, entre a monotonia e o movimento, entre o banal e a possibilidade de invenção, insignificante e fundamentalmente humano.

DO COTIDIANO AO INFRAORDINÁRIO

Existem descobertas para um artista que acabam por permanecer por um longo período de tempo em sua produção. Existem igualmente formas de agir que se instituem em uma produção artística sem sabermos muito bem por quê. Algumas vezes, são contingências, outras vezes são condições inseparáveis de sua maneira de operar. Ter um espaço de trabalho ou não ter um espaço de trabalho. Fazer projetos ou não fazer projetos. Desenhar, anotar, fotografar, empenhar-se em “saídas de campo”. Esses métodos vão sendo construídos, moldados de acordo com o processo de trabalho. Em algum momento, algo pode colidir com nossa trajetória, uma colisão inesperada, porém reveladora.

Por volta do ano 2000, entrei em contato pela primeira vez com os textos de Georges Perec (1936-1982), que foram apresentados a mim pela professora e artista Maria Ivone dos Santos. O primeiro livro que li do escritor, poeta e ensaísta francês foi *Espèces d'espaces* (Espécies de espaços). Os escritos incisivos sobre os usos do espaço e sobre a experiência cotidiana reverberam desde então, bem como seu método de inventariar, da anotação descritiva à invenção minuciosa de formas de escrever. Nesse caminho, deparei-me com o livro *L'Infra-ordinaire* (1989/2011). É nesse texto semelhante a um manifesto que o autor descreve os princípios do infraordinário, a observação cuidadosa e a classificação “do que acontece todos os dias e volta todos os dias” (PEREC, 2011, p.11, trad. minha).

Perec procura o despercebido através do método da observação cuidadosa e de sua descrição. Está nesse ponto a escolha do termo infraordinário: o ordinário coloca-se como um contraponto ao extraordinário, sem sair do próprio terreno do banal. Assim, o cotidiano não é exatamente a mesma coisa que o ordinário.

Constatamos que as nuances do termo *infraordinário* carregam essa importante observação.

O ordinário, com frequência, é definido como algo de menos importância ou valor, pode igualmente adquirir o sentido de neutralidade, impessoalidade e a possibilidade de vir a ser. Algumas ações são ordinárias em nossas vidas – comprar pão, levar o lixo para a rua e molhar as plantas na sacada – entretanto, não são necessariamente executadas cotidianamente, todos os dias. Para Formis (2010), o cotidiano pertence ao presente, enquanto o ordinário ao condicional. O cotidiano estaria na esfera do individual (o que cada um faz de maneira singular corriqueiramente), enquanto o ordinário pertenceria mais ao campo do coletivo (todos podem ter os mesmos hábitos ordinários, mas cada hábito é operado de maneiras singulares por cada sujeito no seu cotidiano). Dessa forma, “o ordinário revela sua potencialidade e sua abertura ao espaço comunitário” (FORMIS, 2010, p. 51, trad. minha).

Nesse sentido, entendemos o motivo da escolha de Péric pelo uso do termo ordinário para compor o seu *infraordinário*, tendo em vista que ele confere uma abertura ao caráter coletivo. A escrita do *infraordinário* parte de uma busca pessoal do autor, vinculada à autobiografia, à memória pessoal, para alcançar a vida coletiva e a experiência social. É isso que faz com que o autor olhe com tamanha atenção para suas meias de molho em uma bacia cor de rosa em um dado momento, ou para os números dos ônibus que atravessam as ruas ao redor de uma praça em um outro.

Assim, a cidade aparece na obra de Georges Péric como objeto de escrutinação e como o próprio lugar de sua escrita. Ao sentar-se nos cafés e tabacarias para escrever, o autor exerce

seu método preferido, que é escrever *in loco*. Pode-se dizer que repertoria o real através da enumeração de microacontecimentos ou *infra-acontecimentos*. A importância do conceito de *infraordinário* no pensamento e na escrita *pericquianos* ultrapassa o campo da literatura e pode ser nele evidenciado um valor existencial, na medida em que a apreensão do cotidiano não elabora somente uma forma de escrever, mas também de viver e entender o seu próprio cotidiano. O *infraordinário* é uma forma de escrever a sua realidade e nele se encontra relevância para retomar as aproximações entre arte e cidade na produção de muitos artistas contemporâneos.

Nessa perspectiva, trata-se de práticas artísticas que propõem ficções do real – utilizando termos de Jacques Rancière (2014) –, uma ação que se desenrola em várias instâncias. Essa concepção de uma arte inserida nas dobras do real, que se mostra como uma quebra, que ativa formas de ver e sentir que não estavam ali, que não eram as mais usuais, que produzem “rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2014, p. 64), aproxima-nos da concepção de uma arte que produz dissensos, o que para o autor seria o trabalho da ficção. Seguindo o raciocínio de Rancière, poderíamos pensar que, ao assinalar o *infraordinário*, talvez se esteja elaborando uma ferramenta de produzir dissensos no cotidiano. As maneiras de agir na ficção, as formas tomadas pela experiência estética, no sentido de Rancière, podem produzir, a partir de um mundo individual, um modo coletivamente político. Seria, nesse ponto de vista, o *infraordinário* um espaço de resistência? A política, proposta por alguns tipos de formas estéticas assinaladas por Rancière e aproximada ao *infraordinário* de Péric, estaria também implicada no cotidiano, na dimensão da duração, da estabilidade através do qual também algo de um mundo político pode se desdobrar, uma dimensão, portanto, também do comum e do *infraordinário*.

ENTRE ZONAS

Poderíamos pensar a cidade sem o rio? O rio sem a cidade? Philippe Descola faz uma interessante pergunta que vem ao encontro dessa indagação:

Onde termina a natureza e onde começa a cultura quando eu faço uma refeição, quando eu identifico um animal pelo nome ou quando eu busco o caminho das constelações no céu? Em suma, para usar uma imagem de Alfred Whitehead, “as bordas da natureza ainda estão em frangalhos”. (DESCOLA, 2002, p.15, trad. minha)

De onde viria a dualidade entre natureza e cultura? Descola procura analisar como essa oposição se constituiu, conduzindo uma reflexão sobre a história, apontando que essa dualidade é recente, há uma concepção de que existe, de um lado, o mundo natural, e, de outro, uma grande variedade de culturas que se adaptam ao ambiente natural. Essa é a figura clássica por muito tempo aceita pela antropologia e que também se tornou o senso comum para compreender a diversidade do mundo. Não há, contudo, razão para que a nossa forma de entender o mundo de maneira dual seja a única válida, nesse caminho, Descola procura desenvolver uma teoria que tensiona a distinção entre natureza e sociedade.

Para ele, a maior parte das coisas que conosco convivem estão em um contexto intermediário, podem transitar entre natureza e cultura. Como exemplo, cita-nos a cerca viva, feita de plantas. É viva, natural, mas também é técnica, manipulada, utilitária. Supostamente, assim, todos pensamos saber o que é natureza, ela está atrelada à vida, à origem de todas as coisas; são as plantas, as águas, os animais, as montanhas, os desertos, os

vulcões. Ela está lá fora. Associamos igualmente a natureza a uma oposição às cidades, ao cotidiano, ao que está atrelado à vida social, ao espaço construído, à história. Essa ideia de natureza apartada é reforçada, como menciona Descola, a partir da modernidade. O conceito de natureza transforma-se e mudou através dos tempos.

Emanuele Coccia, mais recentemente, retoma o interesse da filosofia pela natureza, especialmente em *La vie des plantes: une métaphysique du mélange* (2016, também traduzido para o português em 2018), e fala-nos que a própria filosofia surge como uma inquietação a respeito da natureza, do cosmos, da vida, da física. Em um primeiro momento, a natureza é vida e movimento:

Pois a natureza não significa o que precede à atividade da mente humana, nem o oposto da cultura, mas o que permite que todos nasçam e se tornem, o princípio e a força responsáveis pela gênese e transformação de qualquer objeto, coisa, entidade ou ideia que existe e existirá. Identificar a natureza e o cosmo significa, antes de tudo, fazer da natureza, não um princípio separado, mas o que é expresso em tudo o que é. (COCCIA, 2016, pp. 31-32, trad. minha)

Um momento inicial se estenderia até o Renascimento, trataria de uma natureza maternal da qual depende o ser humano, a natureza que dá a vida, surgindo dessa concepção a ideia de “Mãe Natureza”. Em um momento posterior, a natureza deixaria de ser compreendida como mãe e se distanciaria do ser humano, agora muito mais conectado ao divino. A natureza perde sua dimensão mágica, passa a ser mecânica, coisificada, ela pode ser explorada.

Sabemos também, através da antropologia, que a distinção clássica entre natureza e cultura não é compartilhada universal e

homogeneamente. O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro tem discutido há bastante tempo as diferentes concepções desses conceitos nos povos ameríndios, ou nas cosmologias não-ocidentais e, para tanto, utiliza o termo “multinaturalismo”:

Em particular, como muitos antropólogos já concluíram (embora por outros motivos), a distinção clássica entre Natureza e Cultura não pode ser utilizada para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não-ocidentais sem passar antes por uma crítica etnológica rigorosa. Tal crítica, no caso presente, exige a dissociação e redistribuição dos predicados subsumidos nas duas séries paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de ‘Natureza’ e ‘Cultura’: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos. Esse reembaralhamento das cartas conceituais leva-me a sugerir o termo ‘multinaturalismo’ para assinalar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias ‘multiculturalistas’ modernas. Enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas — a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e do significado —, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos.(...)Recombinar, portanto, para em seguida dessubstancializar, pois as categorias de Natureza e Cultura, no pensamento ameríndio, não só não subsumem os mesmos conteúdos, como não possuem o mesmo estatuto de seus análogos ocidentais; elas não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma — pontos de vista. (CASTRO, 2004, pp. 225-226).

Castro adverte que a distinção entre natureza e cultura pode ser relativizada, mas “não para concluir que tal coisa não existe (já há

coisas demais que não existem)”(CASTRO, 2004, p. 226). Podem ser criadas noções não-binárias dessa dicotomia; entretanto, para o antropólogo, tais concepções ainda ficariam no terreno unicamente de uma nova palavra, e não de um novo conceito. Como aponta: “Prefiro, enquanto espero, perspectivar nossos contrastes, contrastando-os com as distinções efetivamente operantes nas cosmologias ameríndias”(CASTRO, 2004, p. 226).

Os debates sobre arte, vida, cidade e natureza permeiam minha investigação artística, levando-me à tentativa de compreender melhor essas relações, que não são rígidas e não dizem respeito unicamente a uma pesquisa acadêmica. Percebo que mesmo não desejando pensar e agir utilizando dualidades, as contraposições e justaposições ressurgem a cada momento quando se mergulha em tais noções. Com frequência, vida e arte, natureza e cidade são termos colocados como antagônicos tanto nas narrativas da história da arte, quanto em nossos discursos cotidianos. Entretanto, como apontam antropólogos, filósofos, urbanistas — e, no caso dessa investigação específica, artistas —, busca-se gerar uma imbricação entre essas instâncias, embaralhando percepções dicotômicas e Tateando uma outra zona possível de atuação.

Circunscrever o rio nessa perspectiva, coletar pedras e cascas de árvore, percorrer a paisagem urbana, olhar para a natureza ressonante no infraordinário então seria uma tentativa de naturalizar a natureza na cidade e no dia a dia? Bruce Bégout (2010) coloca que o cotidiano “naturaliza” todo acontecimento em repetição: “É desse desejo original de perseverança, de querer viver a si mesmo como uma conjunção de transcendência e insistência, que vem a própria energia da crença, natural não naturalizante, verdadeira natura naturans da experiência”(p. 443, tradução minha). Viver é, assim, insistir, é seguir um dia após o

outro consolidando hábitos. Poderia, nesse sentido, concluir que a cidade, por seu lado, é que poderia estar a cotidianizar a natureza, na medida em que criaria para ela instrumentos de intermediação, acesso e familiarização. Talvez cotidianizar a natureza seja uma ação mais permeável do que culturalizá-la, pois não se colocaria em oposição a ela.

De certa forma, interrogar a natureza e o cotidiano é seguir à risca a instrução de Perec, que nos impele a “interrogar o que parece tão evidente que esquecemos sua origem” (PEREC, 1989, p. 12, trad. minha). O que vem a ser a natureza, a cidade, a cultura? O que vêm a ser o ordinário, o infraordinário e o cotidiano? O vai e vem da certeza à incerteza é questionador. Dessa forma, separar os fenômenos humanos daqueles não humanos é negar as forças de destruição e reconstrução de toda natureza. A natureza, como a cultura, não é estável, mesmo que por um dado tempo pareça ser; a palavra mesmo que dá origem à natureza, “natura”, significa um futuro que será originado a partir de transformações de todos os seres. É desse modo que se organiza um pensamento na/da prática artística, de maneira que se conecte à natureza e ao cotidiano como canais de escoamento entre uma zona e outra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉGOUT, Bruce. **La Découverte du quotidien**. Paris: Allia, 2010.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. **O que nos faz pensar**. Rio de Janeiro, n. 18, p. 225-254, set. 2004. Disponível em: http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_18_13_eduardo_viveiros_de_castro.pdf. Acesso em jul. de 2016.
- COCCIA, Emanuele. **La vie des plantes**. Paris: Payot & Rivages, 2016.
- DESCOLA, Philippe. “L’anthropologie de la nature”. In: **Annales. Histoire, Sciences Sociales**. 57^e année, N. 1, 2002. pp. 9-25. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/AsPDF/ahess_0395-2649_2002_num_57_1_280024.pdf. Acesso em maio de 2016.
- FORMIS, Barbara. **Esthétique de la vie ordinaire**. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- LARRÈRE, Catherine; LARRÈRE, Raphaël. **Penser et agir avec la nature**. Paris: La Découverte, 2015.
- LUSTOSA, Caio. **Guaíba: Rio ou lago?** Sul 21, 06 agosto de 2016. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/jornal/guaiba-rio-ou-lago-por-caio-lustosa>. Acesso em nov. de 2017.
- PEREC, Georges. **L’infra-ordinaire**. Paris: Seuil, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- SHERINGHAM, Michael. **Traversées du quotidien: des surréalistes aux postmodernes**. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.
- SIGNER, Roman. **Roman Signer: talks and Conversations**. Köln, Germany: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2014.

O trabalho discute aspectos de corpo e a relação de fluidez e pertencimento, para o diálogo de práticas de arte e docência, através das forças imaginantes das águas. O mar é uma configuração simbólica do que é o espaço da imanência. Sob o pensamento de Ferenczi, a relação intrauterina e filogenética humana será um ato de repetição a partir dos nossos ancestrais aquáticos. Contextualiza-se a atual fase do capitalismo ontológico, onde se estabelece desafios: como inaugurar novos atos éticos e estéticos de um corpo desejante? Nisto, constrói-se o teor de pedagogias aquosas e pensamento sobre a artista-professora-pesquisadora, a partir das associações de fluidez com o corpo, a sala de aula, sua criação artística e com o seu manejo da vida como um estado de invenção de outras temporalidades.

Palavras-chave

corpo; imanência; imaginário; arte-educação; feminino.

PORO'ROKA: TRAVESSIA AQUÁTICO-PEDAGÓGICA

Ingrid Lemos

PPGARTES/UERJ

Poróroka, substantivo feminino, palavra de origem tupi, que significa estrondar. Vem de um fenômeno natural que ocorre no encontro das águas fluviais com as oceânicas. Poróroka deve-se à mudança de fases lunares e estações, que provocam o aumento da maré. Tudo isso acontece entre uma dança da lua com a terra, pois assim como a força gravitacional mantém o satélite em sua órbita, a força lunar atua sobre o oceano, ocasionando movimentações em seus mares. O corpo do oceano é atraído pelo corpo da lua.

O imaginário da Poróroka, servirá como metáfora para abordar a ideia do corpo que se expande e que provoca um estrondo. Trabalho essa constelação de imagens das águas para com as relações pedagógicas e artísticas; o encontro do rio com o mar que sugere intercessões: onde a arte educa e o ato de educar é uma arte, no qual estes provocam o crescimento, a grande onda, um grande acontecimento.

A pesquisa evoca a apreciação das águas, com referência de sentimentos oceânicos (FREUD, 1930-1936). Nos quais tomo como ponto de partida a ideia e relação de corpo imanente e corpo em devir, para construir a narrativa de devir oceânico do

corpo, de um momento do deleite da experiência corpórea, de experimentar formas de existência e de se relacionar com outros corpos e seus sentidos, a fim de que provoque esse sentimento de se pertencer a um todo: do sentimento primário e uterino.

O mar nunca é o mesmo, ele é o acaso, o ato inaugural do inédito, espaço da experiência uterina e do pré-linguístico, através do rarefeito dos sentidos, dos desaparecimentos e diluições. E conhecer seu alfabeto é essencial: no mar morremos um pouco. “A loucura do mar e das ondas, em todas as suas mobilidades a cada vez que há produção, isto é, engendramento de relações inéditas da existência” (LINS, 2008, p.71).

É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. (BACHELARD, 1997, p.1)

O tratado de águas fluviais e oceânicas estabelecido, tem sentido de imaginação material (BACHELARD, 2018, p.1), que propõe forças imaginantes que efetivam estudos filosóficos para criação poética. É necessário nos afastarmos dos imaginários superficiais da água, para adentrarmos em seus aspectos mais profundos e substanciais. Uma quantidade de imagens pode gerar ideias, novos signos que não se explicam essencialmente, mas indicam nossa força de existir e o seu efeito sobre nosso espírito, pelos efeitos imaginantes. “As imagens são as próprias afecções corporais” (DELEUZE, 2002, p.87).

Uma inquietação se esparrama: sentimentos oceânicos (FREUD, 1930-1936, p.12). Freud os define como a sensação de eternidade e pertencimento. Esse sentimento seria a fonte primária de todas as religiões e se atribui a nossa memória uterina, na

concepção de que o feto enquanto se desenvolve no útero de sua mãe, antes de formar sua individualização (psíquica/pós-parto), estaria imerso no sentimento oceânico. Ele e sua mãe são um só, numa percepção de que tudo é ele, e tudo ele é.

A partir dessa busca de corpo e sentidos de existência, busca de eternidades momentâneas, memória uterina e sentimentos oceânicos, encontra-se a capacidade do acolhimento. Gestar como um ato de resistência à abordagem do corpo negligenciado, invisibilizado e penitente dentro do contexto social, onde as ordens conservadoras e aniquiladoras reprimem e reduzem nossos sentidos de viver. Desse modo nos tirando a alegria do que é experimentar o mundo e a própria experiência humana e corporal. É no corpo que começa a primeira experiência de ser quem somos. E é “fazendo corpo”, que avançamos para outras possibilidades de existência.

Ferenczi (2011) se obstina a trazer o retorno ao útero materno como centro de reflexão de construções simbólicas entre a ontogênese e filogênese, através do ensaio intitulado pela figura da Tálassa, que na mitologia grega, é a personificação do mar, e mãe de todos os seres marítimos. Nesse ensaio, o psicanalista reflete sobre a construção do ato sexual, que se pressupõe pela repetição do desejo primário do retorno ao útero, onde a tensão libidinal se concentra na genital, ou seja, o coito é a intenção de retorno ao útero (FERENCZI, 2011, p.299).

Ao indagar a partir da filogenética, Ferenczi interpela que o nascimento traz uma construção psíquica que fornece uma gênese de símbolos, desde as sensações intrauterinas, o nado no líquido amniótico (como oceano introjetado no útero) nos fazendo propensos a repetição do retorno. Não obstante, Ferenczi (2011,

p.315) traz um símbolo: a imagem do peixe nadando na água, para exprimir a organização psíquica do ato sexual e da experiência intrauterina. Nesse devaneio de regressão, Ferenczi questiona se esse material simbólico não tem correlações anteriores a exemplo do ser humano descender diretamente de um vertebrado aquático. Assim, essa repetição regressa ao útero, é uma forma de existência aquática, onde o nascimento representaria paralelamente a catástrofe das secas dos oceanos, que obrigaram os nossos próprios ancestrais a se adaptarem à vida terrestre.

A vida intrauterina é a última conexão com os nossos ancestrais, onde também se repete a respiração em sua qualidade branquial, dentro do corpo materno. O que nos sugere uma analogia profunda entre o corpo materno e o oceano. Ferenczi (2011, p.317) interpreta que esse simbolismo exprime que, antes do nascimento, o ser-humano é por excelência um endoparasito aquático. A mãe também possui um simbolismo inerente ao sentido de mãe-terra, mãe fecunda, terra nutridora, porém o simbolismo aquático é ainda mais primitivo, dado ao momento que os oceanos secaram, e o peixe, lançado à terra, precisou vegetar como parasita até se metamorfosear como uma espécie terrestre. Diz o psicanalista, que muitos mitos sobre a criação do mundo representam a terra surgindo dos oceanos, permitindo uma interpretação de que essas cosmogonias são um imaginário simbólico do nascimento, e tão logo, do maternal, das águas e da ciclicidade da existência.

Como retornar ao primário? O dissipamento de si (a morte) é a grande expansão e o grande retorno ao útero. O retorno metafórico ao útero é também um retorno ao feminino. Compreendendo que a ancestralidade humana tem uma relação intrínseca com a historicidade de civilizações matriarcais, é entendido que esse

corpo que pulsa, vai ao encontro com as zonas de interseções de relações, contatos e afetos produzindo seu sentido matrístico¹.

Porém, em tempos contemporâneos a gente lida com novos desafios capitalistas sobre o processo de subjetivação do corpo. Como criar insurgências? Suely Rolnik (2019) utiliza a palavra “cafetinagem” para abordar como o capital molda as origens das nossas pulsões e interfere como força moldável da subjetividade humana. A cafetinagem seria tudo o que tira/rouba o indivíduo da sua individualização, no sentido da percepção e expressão de si mesmo e suas afetações.

“Tratamos o oceano como um lugar de despejo, onde jogamos o que não queremos

À superfície

Superficial

Oceano de plástico

Mulher de plástico

Homem de plástico

Sexo plástico

Estômago e Coração de plástico

A lógica plástica chegou ao inconsciente

Mas o mundo é governado pelo azul

Necessário nos é nascer de novo.”

(SATI, 2018)

A peça *Baleia - Manifesto Aquático*, de Maha Sati (2018) também

1. Relativo às sociedades matrísticas que desconheciam a cultura patriarcal em sua sociedade e cultura.

aborda as discussões sobre subjetividade e forças capitalistas. A peça trata-se de um gesto-denúncia sobre a estrutura patriarcal capitalista e o desequilíbrio ecológico nos oceanos através do despejo (da produção excessiva) de microplásticos. Sob uma perspectiva ecofeminista, a peça também cria um paralelo sutil entre as caças às baleias e a violência contra a mulher.

Assim como Rolnik sugere diversas nomenclaturas para o inconsciente colonial capitalístico, a terminologia pode nos servir para construir um outro sinônimo: inconsciente colonial *plastificado*, de uma lógica plástica capitalista que chega em nossas subjetividades e criações de desejo produzindo superficialidades nos agenciamentos dos nossos desejos.

A psique virou uma espécie de depósito onde jogamos tudo o que não vai com o status-quo

A exploração é a lógica

E a lógica é a separação

(SATI, 2018)

Suely Rolnik (2019) busca maneiras de alocar o corpo e a vida em sua instância de experiência autêntica, que nos desprenda das estruturas colonizadoras e nos devolva o sentido de sujeitos que se relacionam com o mundo das coisas. A ideia de indivíduo como um ser individual, se pressupõe recente na história humana, ao ser demarcada pela invenção da modernidade e calcada na lógica cartesiana. Rolnik evidencia que essa lógica de separação do eu com o objeto é proveniente de um contexto ocidental, patriarcal, cristão e heteronormativo, onde nossos desejos são agenciados por essas ordens opressoras.

A psicanalista (p.30) então nos fala sobre a importância de movimentos de contracultura como movimentos de micropolítica. Em grande parte no ocidente, tais movimentos são capazes de produzir desestabilização temporária das tiranias capitalistas. É através desse debate que seu ponto de partida será a discussão da relação entre capital e a força vital própria do regime (ROLNIK, 2019, p.31).

Rolnik (2019, p.33) evidencia a importância das esferas micropolíticas como face da desestruturação dessa nova fase denominada como “capitalismo cognitivo”. Como se dá a atuação de desestruturar o capitalismo do cerne de nossa subjetividade? Rolnik diz que essa resistência passaria pela reapropriação do comum sob uma dimensão estética e clínica. O comum seria definido como campo imanente da pulsão vital e autêntica do corpo. Para criarmos condições de remanejar o desejo, seja individual, coletivo ou cooperativo, o caráter ético também se torna força desviante e de reapropriação ontológica.

Uma inquietação move a escrita deste ensaio: se já é um passo importante reconhecer, como fazem os autores mencionados, que não basta resistir macropoliticamente ao atual regime e que é preciso agir igualmente para reapropriar-se da força de criação e cooperação ou seja, atuar micropoliticamente -, reconhecê-lo racionalmente não garante ações eficazes nessa direção. É que a reapropriação do impulso de criação só se efetua ao incidir sobre as ações do desejo, de modo a imprimir-lhes sua direção e seu modo de relação com o outro; no entanto, tais ações tendem a chocar-se com a regra da política de produção da subjetividade e do desejo inerentes ao regime vigente. (ROLNIK, 2019, p.35)

A psicanalista (2019, p.36-38) expressa que não é possível fazer essa virada apenas de nossa vontade e também não há uma fórmula pronta. É necessário um modo de resistência na intercessão dos modos de produção material e subjetivo, e termos uma auto-disciplina. Embora as forças capitalistas não surjam e terminem no indivíduo, os processos individuais esculpem o cenário degradante e comum a todos.

Como uma bússola moral (ROLNIK, 2019, 70), pode coexistir o desejo de um novo recorte: tornar possível morrer todo o dia para o velho mundo que conhecemos, para que seja possível construir um novo. Quando buscamos o real desejo do corpo, ativamos estados inéditos os quais podemos chamar de "estetização do mundo da vida" (HERMANN, 2010, p.135). Para Nadja Hermann, a experiência humana é potencializada pela imaginação e pela indeterminação, gerando uma situação paradoxal. Uma vez insistindo pelo inédito do corpo e, conseqüentemente, trazendo rompimento com a ordem pré-estabelecida das coisas, rompe também com a diferença entre arte e a vida.

Como tornar estreita a relação entre a arte e a vida? Havendo entrelaçamentos onde o corpo é poroso, é atravessável e apreende os afetos e percepções. Deste modo, o trabalho sob a poética do corpo, nos sugere uma ética com a experiência que irradia o seu saber. Ao se refletir sobre o *modus operandis* entre a subjetividade e forças capitalistas, o fazer artístico precisa ser negociável com as estruturas opressoras? Como transformar práticas educativas em práticas de esperança e de encantamento? São perguntas que nos movem a pensar onde o desejo do corpo se imprime. Sejam práticas macro e micropolíticas, a transformação será no elo entre os desejos, através do coletivo.

Então, é importante enxergarmos a esperança como prática coletiva. Vou denominá-la como desejo de baleia. A baleia é uma imagem que nos convida ao mergulho no inconsciente. Na história infantil de Pinocchio, o personagem reencontra o pai Geppetto dentro da barriga da baleia, pois foram engolidos. Na passagem bíblica do profeta Jonas, o deus Javé envia uma baleia para o salvar, pois ele é lançado ao mar por marinheiros, então ele permanece por três dias no ventre do animal. Na história de Moby Dick, traz como cenário uma luta travada entre Ahab e Moby Dick, como se o mesmo estivesse lutando com o desconhecido diante dele.

A baleia é um elo metafórico para pensarmos o direcionamento entre ciclicidade e desejo. Esse animal, potente e pesado, é um ancestral terreno que fez o caminho de travessia ao mar em um momento de colapso no planeta. É animal de força, denso e profundo. Lida com o peso, mas sabe nadar. Sabe a hora de dar o salto e recuperar o fôlego. O quanto podem nos ensinar os gigantes cetáceos?

Baleias são animais resilientes. Ao contrário dos ancestrais humanos (que são aquáticos), o ancestral da baleia é terreno: o *Indohyus*, que viveu há 52 milhões de anos. Muito provavelmente foram os primeiros mamíferos a fugir para o mar. Será que fugiremos para o mar (ou retornaremos), se temos o desejo pela vida em sua continuação?

A baleia te levará novamente à beira do mar... venha como uma criança... a criança que você foi e ainda é. Fale qual o seu maior sonho... qual a realidade que você deseja desde a infância? Diga mentalmente ou abertamente... conte sua intenção.

Ela acordou os símbolos.

Esse símbolo é seu e está disponível sempre que precisar.
E a sua aliança com o inconsciente.

(SATI, 2018)

A água como elemento de fluidez é, por excelência, um elemento cíclico. A predileção de perceber a fluidez, na experiência de corpos que menstruam, nos convida a experienciar uma intimidade cíclica. Do intervalo de um dia ao ciclo de um mês: lidar com o ritmo mundano e o interno são os paralelos que se interpenetram. Adiantar fichamentos, enquanto a menstruação está atrasada, seria um exemplo. Poderia o sangue ser todo mês um memorial² das nossas frustrações? Como a atenção às temporalidades inconciliáveis podem nos transformar pela relação de tempos e águas internas dos nossos corpos femininos?

Tal entendimento sobre a ciclicidade ressignifica, em nossa lógica linear, o estágio da morte, que poderia ser o momento ápice do retorno ao útero, onde nos resta nada a não ser pertencer a nutrir a terra, e então continuar em outras nuances da vida, sendo a chuva que lava, a planta que cresce. O desejo de ser o todo se torna uma imagem possível com a morte-vida. Chamo de morte-vida, ancorado no termo de Clarissa Pinkola Estés (1994), porque a morte não sugere um fim, mas outras formas e nuances dos ciclos da existência, através dos elementos minerais e vegetais.

Durante a pesquisa e escrita de dissertação, iniciei como auto investigação um diário do ciclo menstrual, conhecido como

2. RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesia*. Espanha: Icaria Editorial, 1986.

Mandala Lunar³ onde, dentro de um calendário solar (masculino), percebemos a conexão do ciclo menstrual com as lunações (feminino). O objetivo dessa mandala lunar é a percepção das potências dos ciclos externos e internos, em conjugação desse trabalho entre masculino e feminino, percebendo as potências das nossas fases de vida com as fases lunares, que são atribuídas a arquétipos como: donzela, mãe, feiticeira e anciã, que nos acompanham em toda uma lunação, para com a lua⁴, e com a relação do próprio ciclo no nosso corpo.

Nessa conjuntura de autoconhecimento, pude perceber como, por exemplo, eu ficava muito mais produtiva na minha fase pré-ovulatória e mais introspectiva na minha fase pré-menstrual. Comecei a me questionar sobre a possibilidade do instrumento da mandala lunar servir como base para nossos desenvolvimentos de metodologias de ensino, nossos trabalhos nas escolas, nas nossas pesquisas e nas nossas práticas artísticas, para trabalhar a nossa potência cíclica e arquetípica para com o mundo. Onde é uma porta para um acolhimento social da menstruação e desmistificação do seu tabu.

Madruga Cunha (2002), em seu artigo Professora-Rizoma, traz a imagem da mulher professora e a mulher que menstrua, que lida com sua TPM. Influenciada por Deleuze e Guattari (1995), essa mulher que é um rizoma de mil e uma funções, “como uma

3. Mandala Lunar 2021: um caminho de autoconhecimento feminino / organização de Ieve Holthausen e Naila Andrade. - Porto Alegre: Mandala Lunar, 2021.

4. De acordo com as autoras da Mandala Lunar 2021, as palavras “menstruação”; e “lua”; têm relação etimológica. Na qual “menstruação” vem do latim “mensis” (mês), e que é relacionado à “mene”, que significa lua no grego antigo. (HOLTHAUSEN; ANDRADE, 2021, p. 27).

encruzilhada de fluxos” (CUNHA, 2002, p.158-159). O que é então, a professora-rizoma? É uma figura da disponibilidade, da fecundidade afetuosa e da destruição de paradigmas que intimidam a vulnerabilidade na experiência e no encontro. As professoras-rizomas estão entre nós, cada mulher educadora em sua particularidade, envolta pelos seus fluidos e dispostas a serem protagonistas de sua vida e de sua função, pois “a sala de aula é o palco, ela a trama.” (CUNHA, 2002, p. 160).

O ato de lecionar e as desigualdades de gênero têm suas relações estritas. hooks (2017) sugere sobre como o patriarcado obstina até mesmo as escolhas profissionais das mulheres, assim obstina também àquelas que atuam na prática de professora, as, indesejavelmente, inteligentes. Esse pressuposto é um cenário comum. É visto que no Brasil, na época imperial, era um requerimento de mulheres professoras serem solteiras ou viúvas. Ou seja, não se encaixavam ao que os homens esperavam para o papel do matrimônio. Entende-se que ser inteligente e ter conhecimento possuía a qualidade de um ato subversivo, pois o acesso escolar e a educação às mulheres eram exclusivos.

Volto em outro olhar para as simbologias aquosas. O teor aquático-pedagógico supõe o processo de artista-professora, que adentra as questões do corpo feminino e a relação com os fluidos íntimos e corporais. Aliado ao conceito metodológico de A/r/tografia (IRWIN, 2013), questiono se não é possível a criação de uma metodologia menstrual para o ensino das artes, onde se possa atribuir a qualidade cíclica dos nossos corpos, a partir da ferramenta da Mandala Lunar. Seria uma maneira de trazer a verdade de um corpo presente, enquanto mulher e professora, em seus disponíveis humores e travessias, atravessando fronteiras e desestabilizando estruturas do espaço de aprendizagem.

As sensações, percepções sensoriais, retorno ao corpo e dos sentimentos. Cabe a nós perguntar e refletir: quais são esses lugares de conhecimento que negamos? Estudar outras epistemologias para além daquelas ritualizadas academicamente se faz urgente. Tecidas e re-tecidas, as histórias das mulheres que fazem e fizeram a educação como prática para a liberdade vêm sendo registradas ao longo de tantas escritas.

hooks (2013, p. 25) introduz a importância da espiritualização na pedagogia engajada, entendendo o lecionar como uma vocação sagrada e prática curadora e que a sala de aula promoveria uma terapêutica⁵. Junto desse paralelo entre ato de lecionar e ato teatral, olha-se para a transição dos rituais sagrados apolíneos. E isso nos faz, justamente, lembrar do sentido da Poro’roka em poiesis, onde há essa transição de ondas entre as águas fluviais e a água dos oceanos. Não é uma e nem outra, mas produz um sentido, uma significância e estímulo para algo em potência “de modo profundo e mais íntimo” (hooks, 2013, p. 25) direcionado à espiritualidade no ensino.

Seria o campo escolar um lugar de paralelo de templo espiritual, e a artista-professora o seu xamã? Seria a prática pedagógica a máxima de uma prática artística? A professora, afinal, é essa atriz/artista?

Quando hooks (2013, p. 31) convida aos professores a abraçarem o desafio de se autoatualizarem, nos evoca a importância de uma professora que tenha como compromisso o aprimoramento pessoal e com isso um compromisso ético com a vida. Assim,

5. Conceito do educador brasileiro Paulo Freire que a autora bell hooks toma emprestado explicitado no livro “Ensinando a transgredir”.

há a necessidade de existir o comprometimento de sermos pessoas que saibam viver em sociedade, ter diariamente o intuito de buscarmos uma autocura dentro da integridade de ser e as instâncias que participamos em nível social, espiritual, intelectual e educacional. “Quando começamos a falar em sala de aula sobre o corpo, sobre como vivemos no corpo, estamos automaticamente desafiando o modo como o poder se orquestrou nesse espaço institucionalizado em particular. [...]” (hooks, 2013, p. 183).

O que inquieta a professora-rizoma é a abertura de novos espaços híbridos gerativos de tensões que possam articular sonhos com as tramas bandidas que traçam no tempo a vida. Quer que sua ação seja construtora de linhas de intenção que signifiquem para além dela. Sem ser alheia ou contrária contribuição dos estímulos que provém de uma sociedade altamente consumista, tecnologicamente pragmática e copista, a professora-rizoma quer falar da alma e da lama, da linha e da trama, por isso sua ciência é mana, seu conhecimento é arte que se faz da vida. Gerada da adversidade das tensões que enfrenta, ela crê na coragem que tudo transforma, crê na superação de uma educação que limita corpos, crê no espírito que está no centro de tudo onde não há nada. Crê na trama mana! (MADRUGA CUNHA, 2002, p. 167)

Em um outro olhar para as simbologias aquosas. A professora que menstrua e lida com seus fluidos é o sumo da pedagogia aquosa. Ao imergir no processo de artista-professora, que adentra as questões do corpo feminino e a relação com os fluidos íntimos, águas interiores e corporais, podemos nos aliar ao conceito metodológico de A/r/tografia, como um lugar-entre, assim mesmo como o imaginário simbólico que constitui a Poróroka. Apesar das relações de historicidade e gênero onde essa professora foi inscrita, é possível enxergar diversos potenciais criativos. Essa

mulher que lida com seu próprio corpo através dos fluxos, seus ciclos, as luas e seus humores. Que faz arte, pesquisa, leciona, é o próprio cerne de uma pedagogia aquosa. Ao trazer a dimensão da fluidez dentro de sala de aula, essa perspectiva encoraja olharmos como a figura da professora é importante na mediação de expansão do corpo no contexto escolar, começando por ela mesma. “[...] por que a mulher é um mar e o mar um imenso impessoal feminino onde lutam, intrincados um no outro como serpente sobre serpente, dobra sobre dobra, lado sobre lado, onda sobre onda.” (DIDI-HUBERMAN, 2003).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria** / Gaston Bachelard; [tradução Antônio de Pádua Danesi] - 3ª. ed - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- CUNHA, Cláudia Madruga. **Professora Rizoma: TPM e Magia na Sala de Aula**. 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imanência Estética**. Alexa: Estudos neolatinos, vol. 5, núm. 1, janeiro-julho, 2003, pp 118-147.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres Que Correm Com Os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem**; tradução de Waldéa Barcellos. - Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FERENCZI, Sándor, 1873-1933. **Psicanálise III** / Sándor Ferenczi ; [tradução Álvaro Cabral ; revisão técnica e da tradução Cláudia Berliner] - 2ª ed. - São Paulo: Editora MF Martins Fontes, 2011. - (Obras completas/Sándor Ferenczi ; v.3)
- FREUD, Sigmund. **O Mal-estar na Civilização e Outros Textos**. 1930-1936.
- HERMANN, Nadja. **Autocriação e Horizonte Comum: ensaios sobre a educação ético/estética**. / Nadja Hermann. - Ijuí : Ed. Unijuí, 2010. - 176p. - (Coleção fronteiras da educação) ISBN 978-85-7429-907-5.
- hooks, bell. **Ensinando a Transgredir: a educação como prática de liberdade**. / bell hooks; tradução de Marcelo Brandão Cipolla. - São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- IRWIN, Rita. DIAS, Belidson (Org.). **Pesquisa Educacional baseada em Arte: A/r/tografia**. Ed. UFSM. Santa Maria, 2013.

LINS, Daniel. Deleuze: o surfista da imanência. **Nietzsche/Deleuze: jogo e música**: VII Simpósio Internacional de Filosofia, 2006 / organizadores Daniel Lins, José Gil. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008, p.53-75.

Mandala Lunar 2021: um caminho de autoconhecimento feminino / organização de Ivo Holthausen e Naila Andrade. - Porto Alegre: Mandala Lunar, 2021.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada** / Suely Rolnik. - São Paulo: n-1 edições, 2019.

SATI, Maha. **Baleia - Manifesto Aquático**. Rio de Janeiro: 2018.

DIÁRIO DE BORDO: NAVEGAÇÕES ENTRE LUANDA E SALVADOR

Márcio Junqueira

PPGAV/UFBA

Rafael Amorim

PPGAV/UFBA

A escolha pelo formato de ensaio visual visa expor experimentações a partir de vídeo-correspondências trocadas pela dupla de artistas pesquisadores durante o período de 3 a 27 de outubro de 2022, entre a Baía de Todos os Santos (Salvador - BA) e a Baía de Luanda, em Angola. Interessando, portanto, a produção de uma investigação plástica e textual colaborativa em torno de temas como relações afro-atlânticas para corpos dissidentes e migrantes, escrita de si e autoficção como forma de se corresponder.

Palavras-chave

escrita de si; autoficção; travessias afro-atlânticas.



11 DE OUTUBRO DE 2022

morar próximo ao mar,
depois de 29 anos vivendo
longe das praias cariocas,
me faz lembrar que *marítimo*
foi o primeiro nome-desejo
de um livro que nunca
publiquei. eram poemas
sobre o luto, mas que
ficaram lá
em 2015.

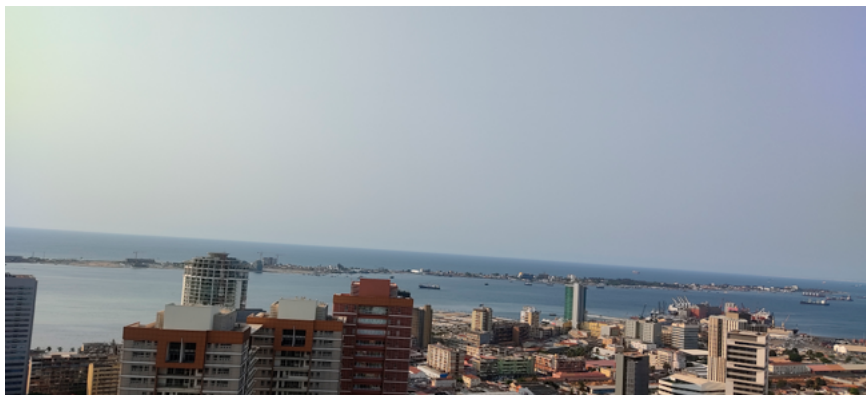
13 DE OUTUBRO DE 2022

todas as instituições são racistas.

morar longe do mar não era só uma condição geográfica.

numa cidade conhecida mundialmente pela sua orla, morar longe do mar era permanecer longe do mar a partir de projetos de exclusão: dos ônibus inspecionados aos fins de semana, até o caso em que o casal branco acusou um rapaz preto de roubar a própria bicicleta.

permanecer próximo ao mar parece estar implicado numa lógica racista que molda a geografia das capitais. eles querem proteger o mar da gente, por acaso?



07 DE OUTUBRO DE 2022

quando você abre o grindr aqui, aparece uma mensagem com dicas de proteção.

não aparecem as distâncias das pessoas e o app tem uma trava para *prints*. o *grindr* aqui tem 20 pessoas e depois você já tá no congo. literalmente. os *boys* de kinshasa ou porto príncipe.

05 DE OUTUBRO DE 2022

meu amigo,
olhar pela janela tem sido
tentar te encontrar
depois do horizonte.

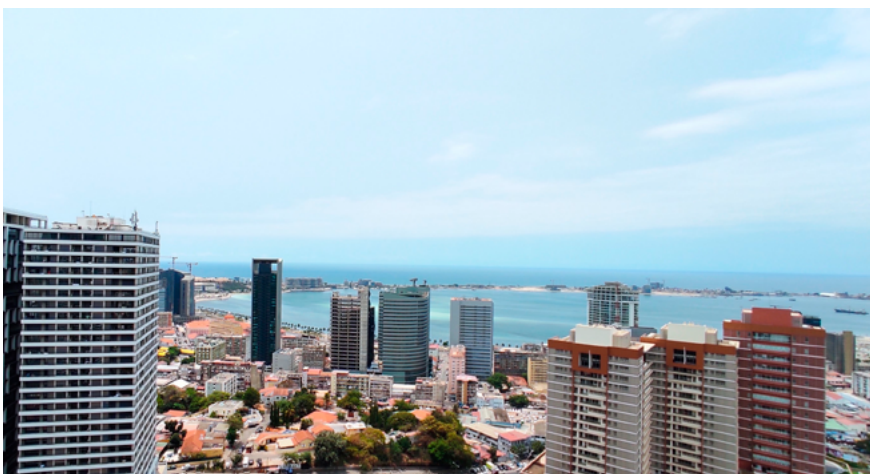
12 DE OUTUBRO DE OUTUBRO DE 2022

durante a discussão de um poema
um dos alunos citou um ditado ubuntu:
eu sou porque nós somos.
achei bonito e inesperado
aquela lembrança ali.



27 DE OUTUBRO DE 2022

terça, na entrevista com o kaio carmona, o ismar falou desse signo do imprevisto, imprevisível, na experiência aqui em luanda. aqui a negritude é outra negociação. aqui eu sou mais cabrito ou mestiço do que preto. e sou estrangeiro. tudo é filtrado por isso. assim que cheguei, hugo me deu a letra de que já tinha ouvido angolanos dizerem que os brasileiros queriam vir para angola para ensinar os angolanos a serem pretos. não tirei isso do meu horizonte.



10 DE OUTUBRO DE 2022

tenho conhecido homens muito bonitos na orla.



ao falarmos sobre praia de nudismo, matheus de simone me atentou para as figuras dos maresias: aqueles homens que aparecem com muita frequência, expõem seus corpos nus, sempre em busca de encontro. geralmente andam na faixa de areia perto da água, exibem-se e, como as aves que circulam por ali, ficam à espera de algum envolvimento. depois disso fiquei pensando se os maresias também não seriam esses olhos e corpos panópticos que se debruçam sobre a balaustrada aqui do porto da barra, projetando suas seduções em turistas desavisados e moradores mais despreparados. mesmo vestidos, há ali a malícia dos maresias.

não sei seus nomes,
eles tampouco sabem o meu.

16 DE OUTUBRO DE 2022

you're understanding what I'm explaining?

22 DE OUTUBRO DE 2022

I feel like a devil.

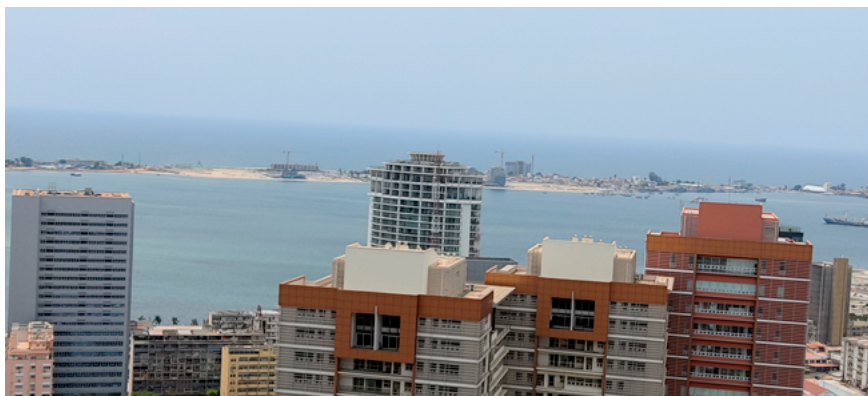


07 DE OUTUBRO DE 2022

the bay of luanda reminds me a little of our bay of todos os santos. but ours is sheltered. theirs is facing the ocean. they say if you could walk directly from luanda to brazil, you would reach recife.

10 DE OUTUBRO DE 2022

passei a tarde desenhando fragmentos de paisagem que vimos na estrada para cabo ledo. um fruto maduro de mabok, dois casulos de mukua, um hiace (azul e branco).
uma floresta de embondeiros.

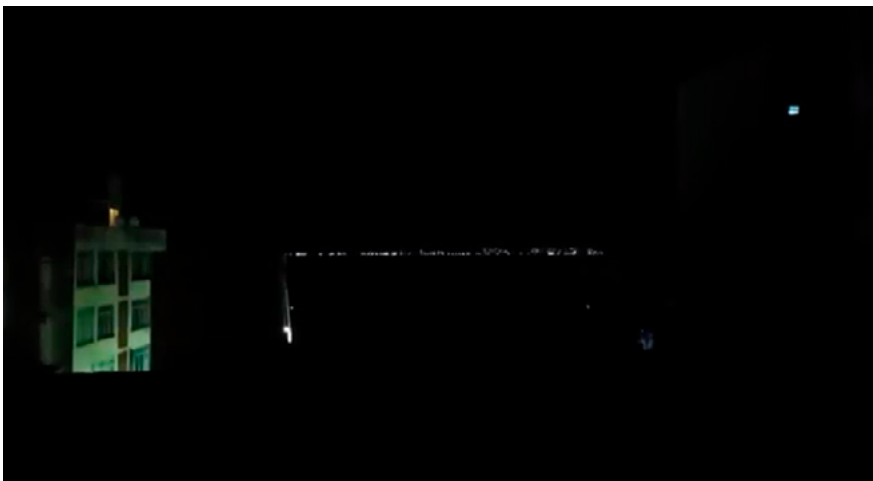


condenação por pecado de sodomia de daniel pereira, 40 anos, solteiro, vindo da costa da mina – guiné, escravizado por José Henrique, morou no sertão de Guaraíbe, batizado na Vila do Santo Antônio. faleceu na prisão quatro anos depois.

26 DE OUTUBRO DE 2022

estar próximo ao mar tem sido pensar sobre quem aqui esteve antes.

com nomes muitas vezes dados pelos próprios senhores de engenho, chego a Francisco (Manicongo), Domingos (Bango), Joane, Gaspar... em sua maioria homens e rapazes pretos e originários que estiveram por aqui, condenados pelo Tribunal do Santo Ofício por praticarem o ato da sodomia na Bahia, entre os 1591 e 1703. Amigo, são essas as bichas que vieram antes da gente. Bichas cuja liberdade esteve comprometida pelo verdadeiro pecado nefando de dominação sobre os nomes, as línguas, as histórias e os corpos dessas pessoas.



12 DE OUTUBRO DE 2022

o tempo nublou e ficou fechado até a noite.
nunca imaginei que fosse sentir frio estando aqui.
agora a noite, o vento passeia e assobia
pelas ruas. a praça aqui em frente está deserta.
o mar talvez esteja revolto, mas é muito escuro o horizonte.

24 DE OUTUBRO DE 2022

kinaxixi
mutamba
coqueiros
estrada de catete
palanca
golfez
korea
nova vida.



26 DE OUTUBRO DE 2022.

no fim da semana que eu cheguei, fomos em cabo ledo, que é uma duas horas daqui. areia pérola, falésias ocre, mar prata, azul azul ao redor. desse lado, o atlântico é um pouco mais frio que aí em salvador. fomos num bonde de diplomatas. essa foi a cena aqui: diplomática e internacional. em algum momento do rolê, me envolvi numa triangulação entre um diplomata estadunidense e um diplomata italiano. acabei ficando com o estadunidense. lindo e travado. travado e safado. sozinhos na casa dele, era um cara cheio de camadas. carinhoso, escreve poemas sobre as pessoas que têm o visto rejeitado. me falou que se eu morasse aqui, as coisas seriam diferentes. nem sei. veio nestante se despedir. trouxe sorvete, depois ficou deitado no meu peito. ele é engraçado. fala portugues como um lisboeta. opa! hoje me perguntou que desenho eu faria dele/da gente. eu falei de uma cena nossa refletida na porta da cozinha. mas que achava que não ia conseguir desenhar, que era tecnicamente difícil para mim. insistiu que eu deveria tentar desenhar mesmo



assim. mesmo que não ficasse muito boa. eu com quarenta e um ele com vinte e oito. é tanta coisa que tá faltando contar, rafa. estou levando uns livros produzidos pelo movimento lgbtqi daqui.

26 DE OUTUBRO DE 2022

ouço a voz de meu pai enquanto cozinho feijão, desaprovando meu processo. ele reclamaria do acúmulo de louça suja e a quantidade de água para o caldo. no fim, realmente ficou um tanto aguado. pelo menos a couve e o arroz mantiveram-se bons. receita de mãe. receita de mãe também é herança. farofa com resto de farinha e ovos brancos temperados com sal, tomate e salsa. comecei a ler a carta do gustavo caboco. nela, há uma foto do cristo redentor coberto por nuvens. ou seria fumaça de manifestação indígena? num dia que não sei qual, já que a vista da janela da minha casa não cobria os cartões postais. acho que tô sempre falando disso, me repetindo. mas essa imagem do rio de janeiro não me deixou com saudade. achei foi gostosa a ideia de fumar o cristo. hoje, indo dar aula, ouvi de um moço que a palavra não volta vazia. a palavra-receita, a palavra-herança, a palavra-carta, a palavra-cristo, a palavra-defumação. a palavra já foi dita. como então volta a palavra? contaminada? forjada? fundida? aberta. a promessa de que vou passar alguns dias sozinho na casa nova me assusta um pouco. ainda ouço os ecos de quem sai pela porta. o piso de madeira estala.

queria alguém para dormir junto.



03 DE OUTUBRO DE 2022

márcio,
um poema que escrevi há pouco, diz o seguinte
nós que aqui
estamos
emburacando saudade
reaprendendo a andar
como povo recém-nascido
em conflito sem saber
se é choro ou sorriso
o que estampa rosto
estandarte da pátria
se esse tecido ainda
serve para enxugar nossos rostos
nossas lágrimas e suor
nossa baba estrangeira
ou nossa boca a engolir
com pressa a paisagem
uma boca tão pequena
uma língua tão travada
se esse tecido é também
epiderme
nosso corpo inteiro
é a nossa bandeira.

27 DE OUTUBRO DE 2022.

te deixo uma tradução
que o ismar fez aqui em angola
a partir de conversas nossas
sobre as bixas da poesia.

homocídio (essex hemphill)
para ronald gibson
o luto não é figurino.
não como vestido, peruca
ou os sapatos de salto alto da minha irmã.
é mais escuro que o homem que amo
que vem em minhas fantasias me buscar
numa carruagem prateada de seis cilindros.
caminho pelo porto/calçada
nos sapatos de salto alto de minha irmã.
sonhando com ele, seu nome
ainda desconhecido de minha língua.
enquanto espero
meu príncipe chegar
de todos os outros homens

exijo pagar por meus beijos.
compro tinta para os meus lábios.
meias para minhas pernas.
minhas próprias sandálias de salto alto
e vestidos que me assentam bem.
quando ele chegar,
sei que devo estar bonito.
saberei como amar seu corpo.
postado aqui
no porto/calçada
aprendi a dar prazer aos homens.
ele vai me trazer flores.
ele vai me trazer seda
e jóias, que eu sei.
enquanto espero,
sou eu o único homem que me ama.
chamam-me "estrela"
porque ouço-lhes
os desejos e sonhos.
mas o luto é mais escuro.
é uma peruca
que não para quieta
na minha cabeça.

O vídeo é parte da pesquisa do projeto de extensão Ateliê de Performance do Instituto de Artes - UERJ. Viajamos até a cidade de Rio das Ostras (RJ) para conhecer o rio Jundiá e dançar com suas águas em lugares específicos: as pontes que atravessam o rio. *Rio em Travessia* é um processo de criação coletiva que utiliza a linguagem do vídeo para investigar relações entre imagens, textos e corpos de águas. A travessia dos corpos dançando sobre e sob as pontes do rio Jundiá inclui a urbanização de Rio das Ostras. O rio atravessa a cidade atravessada pela rodovia Amaral Peixoto na região que abriga o maior polo petrolífero do Brasil (Cidade Macaé). O que é certo ou errado quando dançamos sobre o mar? Conexões dos corpos de água à margem da cidade de ostras. Danças embaladas com os movimentos de escuta das águas da cidade, água sujada pelo lixo industrial e pela falta de saneamento básico que há trinta anos polui o rio.

Palavras-chave

rio, travessia, água, performance, criação coletiva.

RIO EM TRAVESSIA

Ateliê de Performance¹

UERJ

O vídeo *Rio em Travessia* foi filmado durante uma pesquisa de campo no Rio Jundiá, que corta a cidade de Rio das Ostras, localizada na região dos lagos do Rio de Janeiro, com o objetivo de pesquisar sua história, influência, especificidades e relevância no cotidiano desta cidade. Essa antiga vila de pescadores, que hoje em dia é constituída por quase 160 mil habitantes, encontra-se em crescimento contínuo, devido à sua localização na rota petrolífera do litoral fluminense, imediatamente vizinha à Macaé e passagem obrigatória para Campos dos Goytacazes, as “capitais brasileiras do petróleo”, criando assim um status de cidade dormitório. Além de sua localização industrial estratégica, Rio das Ostras conta também com um campus da Universidade Federal Fluminense (UFF), sendo mais um fator atrativo ao desenvolvimento exacerbado dessa região e que acaba por evidenciar algumas falhas estruturais como segurança pública e infraestrutura urbana de qualidade.¹

1. O Ateliê de Performance é um projeto de extensão do Instituto de Artes - UERJ, coordenado por Eloisa Brantes e com participação de Morgana Martins, Gislane Machado, Mel Agripino, Vitor Hugo Garcia, Beatriz Brito, Raiane Rocha, Lua, Daniel Castro, Júnior Cláudio.



Abordamos nesta vídeo performance/videoarte a relação de coexistência e urbanização de Rio das Ostras com o Rio Jundiá, aquele que corta não só a cidade ao meio, mas também atravessa, ou melhor, é atravessado pela BR-106, a Rodovia Amaral Peixoto, uma das maiores e mais importantes rodovias do estado. Tendo em vista essa transformação das vias e veículos aquáticos e terrestres, a reconstrução do comércio/economia local e das configurações socioeconômicas.





A cidade é visivelmente estabelecida às margens de uma enorme faixa de concreto, mas que não nasceu junto à ela/dela, foi atravessada, numa agressividade extrativista tão grande que ousou utilizar a palavra violada. Rio das Ostras era uma vila de pescadores, os quais sustentavam a economia local até meados do século XX, quando nos deparamos com o crescimento no fluxo da rota comercial do petróleo, com a construção da Petrobras, em Macaé, nos anos 70.



A rodovia e o rio dividem áreas ricas e pobres da cidade. Quanto mais perto da nascente, mais tenso e perigoso fica seu leito. Pois na foz, ao desembocar e se abrir para o mar, ao lado dos quiosques lotados, cheios de crianças brincando felizes na beira da praia de um mar sem ondas, num bairro classe média de casas tropicais, contrasta com seu leito estreito sob uma ponte baixa e escura, na qual se enxergam pixos de um comando carente de atenção, representando a comunidade local, representando aquele bairro colado ao fluxo caótico de carros, vans, ônibus, caminhões, motos, pessoas e bicicletas, vindos sabe-se lá de onde a mais de 80 km/h sem nunca parar pra ao menos observar.



Percebemos a apreensão dos moradores com a presença de estranhos, quem costuma visitar ou apenas perambular por ali? Somos atravessados com a história de um ex presidiário convertido à palavra do senhor, agora sua vida ali é muito melhor. Mas quem passa por ali?



A correria da industrialização e a comercialização do tempo revirou a estrutura da cidade e trouxe agravantes sociais que nos separam da verdadeira essência de viver e estar em comunidade com os outros seres, com a natureza. O estranhamento num modo de mudar a percepção do tempo e espaço naquele lugar é evidente quando pessoas de uma realidade diferente e ainda mais caótica se permitem ouvir, sentir e responder aquele ambiente. Tentar conversar com a água e os barcos em vez de pontes e carros, mas se colocando em contato com a ponte, numa outra viagem. Quais são os ritmos que ganhamos e ou perdemos nessa constante mudança de território e urbanização?

PARTE IV

MOSTRA AUDIOVISUAL
FRONTEIRAS & CONFLUÊNCIAS



APRENDER COM TERRA E MAR

Joyce Delfim

PPGAV/UFBA

Laura Benevides

IDAES/UNSAM (ARG)

Rogério Felix

PPGAV/UFBA

Curada por Joyce Delfim, Laura Benevides e Rogério Felix, a Mostra Audiovisual Fronteiras & Confluências foi realizada entre os dias 30 de novembro e 2 de dezembro de 2022¹. Constituiu-se pela exibição dos seguintes filmes e vídeos, distribuídos em duas sessões presenciais e na mostra online: *Fôlego Vivo* (Associação dos Índio Cariris do Poço Dantas-Umari, CE, 2021), *Território Ocupado* (Coletivo Cinema e Sal, BA, 2020), *Subsistência* (Beatriz Vilela, AL, 2021), *Abjetas 288* (Júlia da Costa e Renata Mourão, SE, 2021) e *Ni Ishanai: Floresta Futuro* (Mi Mawai, AC, 2019) durante o primeiro dia; e *Seo Geraldo: homem de música e planta* (Keila Sankofa e Sindri Mendes, BA, 2021), *Acervo ZUMVI - o levante da memória* (Íris de Oliveira, BA, 2020), *Compra-se ventiladores*

1. Ainda que planejada para acontecer em dois dias de exibição presencial na Escola de Belas Artes/UFBA, de forma simultânea à disponibilização dos filmes no site do Urbanidades, diante das contingências do fornecimento de energia elétrica na região, somente foi realizado o primeiro dia de sessão e debate. Os dias 1 e 2 de dezembro contaram somente com a exibição online.

com gambiarras e suas histórias (Maurício Igor, PA, 2021), *Uma entre todas, a origem do mundo* (Raiz Rozados, BA, 2020) e *Nakua pewerewerekae jawabelia/ Hasta el fin del mundo/ Até o fim do mundo* (Margarita Rodriguez Weweli-Lukana e Juma Gitirana Tapuya Marruá, Orinocoamazonia - Colômbia/Brasil, 2019) na segunda sessão.

A programação destes vídeos, produzidos nos últimos quatro anos e em estados das regiões Norte e Nordeste, foi alicerçada no desejo de contribuir para as discussões desenroladas ao longo das mesas e sessões de comunicações do IV Encontro Arte, Cidade e Urbanidades. Tal evento teve como mote reflexões sobre urgências e emergências da arte no espaço público, diante das dinâmicas geopolíticas que envolvem as regiões mencionadas.

Nesse sentido, as obras ofereceram para o IV Encontro, e seguem potencialmente oferecendo para quem as encontra, ensinamentos valiosos acerca da preservação de arquivos (i)materiais, da defesa irrestrita das terras e águas ancestrais e da transmediatização de registros da vida. Evidenciaram também que tão grandes quanto a sequência de crimes socioambientais praticados ao longo e além das fronteiras brasileiras, são as estratégias de imaginação, contravenção e revide engendradas.

Não por acaso, o primeiro debate - mediado pelas curadoras Joyce Delfim e Rogério Felix, com participação de Juma Pariri (*Fôlego Vivo*), Lucas Canavarro (*Ni Ishanai - Floresta Futuro*) e Ira Santos (*Território Ocupado*) - resvalou em uma conversa sobre as potencialidades do fazer poético e cinematográfico em territórios vilipendiados pelo extrativismo industrial e corporativo. Os três filmes, gestados em produções coletivas - de mutirão - serviram como táticas de mobilização, até como documentos

judiciais, para adensar processos de reconhecimento e defesa dos limites territoriais desde onde falam.

Possivelmente, no segundo dia a discussão a partir dos filmes exibidos ressaltaria o peso do reconhecimento de personalidades detentoras de imprescindíveis conhecimentos, a exemplo da gramática das plantas, do zelo pelas memórias e das agências dos movimentos negros no século XX. Ainda, levaria-nos às contestações quanto a origem e fim do que chamamos "Brasil" e proporia, através de imagens-rituais, a sutura das feridas patriarcais e coloniais.

Por isso mesmo, a ênfase às distintas possibilidades de intervenção do audiovisual nas dinâmicas políticas, socioambientais, raciais e de gênero que atravessam territórios indígenas, quilombolas e periferias buscou, ao fim e ao cabo, estimular o ensino-aprendizagem sobre a capacidade de ação, a partir do campo artístico, em processos de conflito por terra e água. Conflitos esses que têm se acirrado, cada vez mais, nesta conjuntura em que sofremos as consequências desproporcionalmente negativas das revoluções industriais subjacentes das propostas de inovação tecno-energética e desenvolvimento planetário.

SINOPSE

Em um futuro distópico, Joana e Valenza fazem uma jornada à deriva por uma cidade nordestina. Através da música eletrônica e trilha ruidosa, as personagens, nas andanças pelas ruas, performam o que sentem enquanto vivem nessa sociedade tentando entendê-la. Abjetas 288 trata sobre territorialidades, identidades e meritocracia, tudo com um tom irônico e se utilizando de elementos alegóricos que dialogam com a história popular de Aracaju.

ABJETAS 288

Júlia da Costa e Renata Mourão, SE

ficção, 21'11", 2021

FICHA TÉCNICA

Direção: Júlia da Costa e Renata Mourão

Assistência de direção: Lilian Sara

Direção de Fotografia: Bruna Noveli

Assistência de Fotografia: Cend Laura, Clecia Borges e Caio Augusto

Direção de Arte: Carolina Timoteo

Figurino: Mariana Veloso, Isabella Kassin, Deborah Gonçalves e Izadora Sobral

Cenografia: Juno e Layla Bomfim

Produção de Arte: Amanda Fletcher e Isabella Kassin

Produção de Objetos: Deborah Gonçalves, Juno e Layla Bomfim

Artes Gráficas: Layla Bomfim, João Marques e Mariana Veloso

Cabelo: Gustavo Miranda, Juliana Santana e Isabella Kassin

Maquiagem: Pretafromake, Isabella Kassin e Derek Profile

Direção de Som: Clara Cavalcante Bueno

Assistência de som: Kleverton Souza e Silverman

Trilha Sonora: Janaína Disfalq, Danilo Grilo, Deniel Diniz, Thiago Samadhi e Adam Lucas Viana

Mixagem e desenho de som: Adam Lucas Viana

Direção de Produção: Neto Astério

Assistência de produção: Larissa Lima

Produção Executiva: Filipe Cruz

Produção de Set: Theresa Menezes, Lucas Menezes e Kaippe Reis

Continuista: Carolen Meneses

Montagem: Júlia da Costa e Renata Mourão

Preparação de Elenco: Diane Veloso, Marcia Baltazar e Jonathan Rezende



SINOPSE

O documentário apresenta a história do ZUMVI Arquivo Fotográfico, sua luta por preservação e a trajetória profissional do fotógrafo Lázaro Roberto, o "Lente Negra", um dos pioneiros da fotografia documental na Bahia. O acervo contém mais de 30 mil fotogramas - um precioso e pouco conhecido conjunto de registros de importantes e definidores momentos da história da luta por justiça social da população negra na Bahia, reunidos desde a década de 70. A iniciativa é viabilizada por meio do Edital Setorial de Audiovisual 2019, com apoio financeiro do Governo do Estado, através do Fundo de Cultura, Secretaria da Fazenda, Fundação Cultural do Estado da Bahia e Secretaria de Cultura da Bahia.

ACERVO ZUMVI - O LEVANTE DA MEMÓRIA

Iris de Oliveira, BA

documentário, 36', 2020

FICHA TÉCNICA

Roteiro, Direção e Montagem: Iris de Oliveira

Pesquisa: Lázaro Roberto e José Carlos Ferreira

Direção de Produção: Daiane Silva

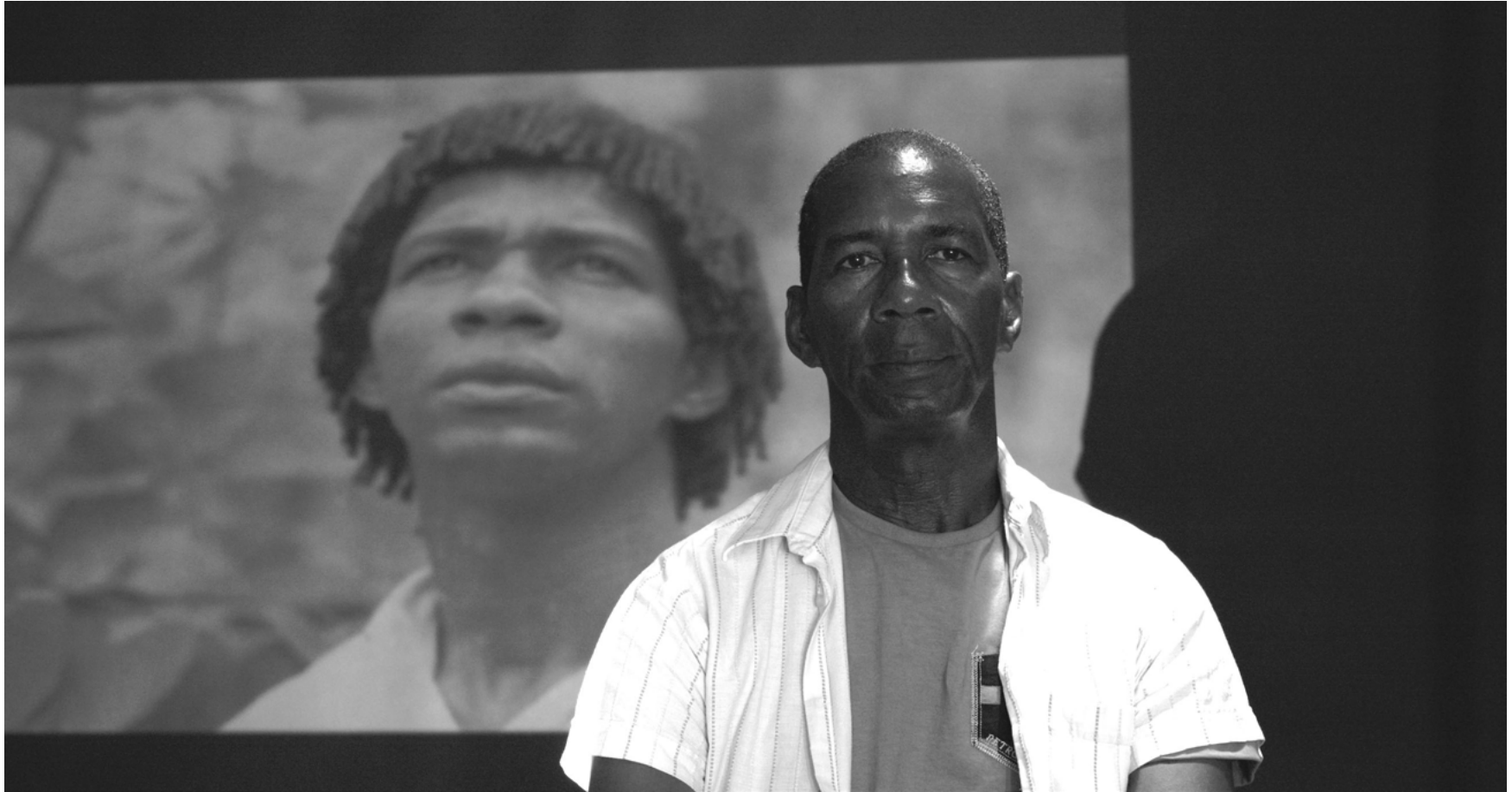
Produção Executiva: Dayane Sena

Direção de Fotografia: João Tatu

Som Direto: Gabriela Palha

Trilha Sonora: Mahal Pita e Leonardo Mendes (VINGARODA)
e Gilberto Santiago

Finalização de Som: David Aynan



SINOPSE

A ação se inicia com a produção de lambes fixados em alguns bairros da cidade de Belém, os quais apresentavam uma fotografia do meu ventilador e um anúncio escrito à mão que chamava interessados a venderem seus ventiladores com gambiarras, assim como as histórias que os acompanhavam. Os ventiladores-gambiarras e suas histórias apresentam uma metáfora sobre as estratégias de manutenção de algo feito à base de improviso para garantir permanência sem ter grandes investimentos. É um reflexo de um vento que assopra as adversidades econômicas e sociais que partem da precariedade para solucionar uma necessidade específica.

COMPRA-SE VENTILADORES COM GAMBIARRAS E SUAS HISTÓRIAS

Mauricio Igor, PA

videoarte, 8'26", 2021

FICHA TÉCNICA

Direção e Edição: Mauricio Igor

Filmagem: Gustavo Azevedo

Assistente de produção: Gustavo Azevedo e Geisa



= mas de quanto é que sai a compra?

SINOPSE

Uma comunidade indígena do povo kariri, situada na Chapada do Araripe (zona rural do Crato/CE), reflete acerca da água: o mito indígena de recriação do mundo junto com as águas contra o mito desenvolvimentista capitalista de controle das águas e das corpos humanas e não-humanas que habitam o Rio São Francisco (Opará).

FÔLEGO VIVO

Associação dos Índios Cariris do Poço Dantas-Umari
e Juma Jandaíra, CE

documentário experimental, 25', 2021

FICHA TÉCNICA

Esta PROFECIA AUDIOVISUAL foi construída no processo indígena de mutirão pelos seguintes “fôlegos vivos”:

Realização: ASSOCIAÇÃO DOS ÍNDIOS CARIRIS DO POÇO DANTAS-UMARI

Atuação: Ana Débora Alvelino de Souza, Ana Alvelino de Souza, Celiane Alves, Cícera Paloma Cariri da Silva, Eliane Duarte Júlio, Emylli Jasmim, Francisca Eliane Cariri, Joedson Nascimento, Juma Jandaíra, Maria Clara, Maria Eduarda, Nilza Cariri da Silva, Raniele Cardoso, Rosa Cariri, Suelen Doroth Cavalcante Sobral, Vanda Batista Cariri, Vânia Cariri, Vítor Cariri da Silva e Vitória Fidelis de Paulo

Direção: Juma Jandaíra

Montagem: Gurcius Gwedner

Fotografia: Rodolfo Santana & Luna

Narração e textos: Edilson Militão

Apoio logístico: Valderi Cariri

Tradução para língua dzubukuá/kipeá: Idiane Cruzá Kariri-Xocó e Nhenety Kariri-Xocó

Legendas em inglês e espanhol: Frê Almeida

Legendagem para Surdos e Ensurdecidos: Festival Corpos da Terra

Legendagem para Surdos e Ensurdecidos embutidos no filme:

Festival Zona de Cinema

Filtros Instagram: Ewe Lem

Apoio: Terreiro das Pretas



SINOPSE

Vídeo experimental, realizado inteiramente com câmera de celular, parte do projeto UNID@S CONTRA A COLONIZAÇÃO: MUITOS OLHOS, UM SÓ CORAÇÃO, tentativa ritual de sanção das dores coloniais, dessas feridas abertas que nos doem a todos, human@s e não-human@s, naturezas de Abya Yala.

NAKUA PEWEREWEREKAE JAWABELIA / HASTA EL FIN DEL MUNDO / ATÉ O FIM DO MUNDO

Margarita Rodriguez Weweli-Lukana e Juma Gitirana Tapuya
Marruá, Orinocoamazonia - Colômbia/Brasil

vídeo experimental, 16', 2019

FICHA TÉCNICA

Direção: Margarita Rodriguez Weweli-Lukana e Juma Gitirana Tapuya Marruá

Roteiro: Margarita Rodriguez Weweli-Lukana, Juma Gitirana Tapuya Marruá e Gurcius Gwedner

Fotografia: Felipe Chamarrabi, Vaneza Vargas, Margarita Rodriguez Weweli-Lukana e Juma Gitirana Tapuya Marruá

Montagem: Gurcius Gwedner

Atuação: Margarita Rodriguez Weweli-Lukana, Juma Gitirana Tapuya Marruá, Dayana Vargas, Hector Reyes e moradores do Resguardo Indígena Sikuaní Guacamayas.

Produção: Juma Gitirana Tapuya Marruá



SINOPSE

O videoalbum Ni Ishanai – Floresta Futuro é o resultado de uma residência artística Huni Kuin de música e vídeo que aconteceu na sede do Kayatibu, no Jordão/AC em março de 2019. O material foi produzido durante o projeto Encontro Mi Mawai e Kayatibu, apoiado pelo edital Itaú Rumos. As músicas mesclam a sonoridade dos cantos tradicionais Huni Kuin com músicas autorais e caminha do tradicional, que é só canto na voz, a sonoridade de violões, tambores até guitarra.

NI ISHANAI – FLORESTA FUTURO

Kayatibu e Mi Mawai, AC

video-álbum, 20', 2019

FICHA TÉCNICA

Músicos facilitadores: Fábio Lima, Luiz Gabriel Lopes, Rafael Rocha, Nana Orlandi e Chaya Vazquez

Concepção Audiovisual: Lucas Canavarro

Captação de Som: Chaya Vazquez (som direto) e Fabio Lima (captação de estúdio)

Câmera: Lucas Canavarro, Chaya Vazquez, Alailson Paulino Kaxinawa (Shane) Douglas Lambert, Gilsa Pinheiro Sales (Tamani), Ibã Huni Kuin, Nana Vasconcelos Orlandi, Rita Dani Sales (Dani) e Romerito Kaxinawa (Dua Tuin)

Fotografia usadas na edição: Fabio Lima

Edição de Vídeo: Lucas Canavarro e Laís Cunha - Cinema Dela

Finalização de Vídeo: Filipe Tomassini - Cadenza Filmes e Micael Hocherman - Cadenza Filmes

Designers: Anja Kocovic e Gabriel Takashi

Mixagem e Masterização: Rodrigo Campello - MiniStereo Studio

Concepção, Coordenação Geral e Produção: Carou Trebitsch, Nana Orlandi e Rita Pinheiro Sales Kaxinawa

Coordenação Financeira: Adriana Nunes - Pérola Azul

Consultoria Jurídica: João Harres

Comunicação: Rede Chama, Thathi Gurgel, Lana e Michele

Apoio de Divulgação Etnomidia Indígena: Radio Yandê



TÍTULO KAYATIBU & MI MWAI
CENA TOMADA 1 Rolo
DIREÇÃO GRAVAÇÃO
CAMERA DATA

SINOPSE

Ritualizar a história, transformar dor em cura nos métodos da pajelança, fazer falar as memórias, suar, produzir a limpeza, purificação do corpo, pintura, história da Nação/ Continente. Através da pintura épica do encontro entre os europeus e os povos de cá, registra o momento em que sepultam a bandeira da santa igreja no achamento da nova terra. A terra virgem como a vagina a ser deflorada e explorada em todas as formas e riquezas. A história da Terra é a história dos homens, das mulheres e da Terra.

UMA ENTRE TODAS, A ORIGEM DO MUNDO

Raiz Rozados, BA
videoperformance, 9', 2020

FICHA TÉCNICA

Diretora: Raiz Rozados
Produtora: Raiz Rozados
Fotografia: Aline Brune e Raiz Rozados
Imagem Adicional: Índia Travestíndia
Som: Raiz Rozados
Montagem: Ingá
Direção de Arte: Aline Brune e Raiz Rozados



SEU GERALDO - HOMEM DE MÚSICA E PLANTA

Keila Sankofa e Sindri Mendes, BA

documentário, 6'40", 2021

FICHA TÉCNICA

Direção, imagens e edição: Keila Sankofa

Direção e produção: Sindri Mendes

Cor: João Paulo Machado

Personalidade principal: Geraldo Queiroz dos Anjos

SINOPSE

Em uma das últimas casinhas de barro no centro da paradisíaca ilha de Boipeba, vive seu Geraldo, um dos moradores mais antigos dessa comunidade e memória viva de uma Bahia profunda, que resiste e sustenta seus mistérios. Através de seus relatos, descobrimos porque música, reza, e conhecimento ancestral sobre as plantas não se separam, reafirmando o sagrado como fenômeno cotidiano e território da alegria.



SINOPSE

Partindo do conceito geológico de Subsidência, que diz respeito a um afundamento do solo, o filme busca retratar não apenas o afundamento dessa estrutura material inescapável aos olhos. Mas também o afundamento irreparável, daquilo que não é visível, como os lares, a vizinhança, o sentimento de pertencimento, as sociabilidades e todo um território de afetos, no qual milhares de pessoas construíram suas histórias.

SUBSIDÊNCIA

Beatriz Vilela, AL
experimental, 7'46", 2020

FICHA TÉCNICA

Atriz: Gessyca Geiza
Roteiro e direção: Beatriz Vilela e Marcus José
Direção de fotografia: Renata Baracho e João Dias
Produção: Rose Monteiro
Captação de som: Fábio Cassiano
Still: Leonardo Amaral
Montagem: Beatriz Vilela e Renata Baracho
Finalização: Pedro Krull



SINOPSE

Adolescentes da vila pesqueira Garapuá investigam a chegada de empreendimentos turísticos em sua comunidade, refletindo sobre a preservação do território e identidade. O curta foi realizado coletivamente pelos jovens das oficinas "Cinema e Sal", projeto de Cinema Comunitário e Educação Popular no arquipélago de Cairu-Bahia.

TERRITÓRIO OCUPADO

Coletivo Cinema e Sal, BA

documentário, 15'30", 2020

FICHA TÉCNICA

Jovens de Guarapuá: Alisson Jesus, Átila Paixão, Christian Silva, Deyse Santos, Gabriel Alves, Gabrielly Ferreira, Giovana Muniz, Graziela Pereira, Guilherme Pereira, Joabe Pereira, Kauan Kewen Santos, Lucas Pimentel, Maria Julia, Messias Santos, Patryck Pereira e Rodrigo Santos

Direção geral: Lara Belov

Produção executiva: Cecília Amado

Coordenadora de produção: Irá Santos

Educadora/controller: Natalie Hornos

Educadora: Jamile Fortunato

Edição e montagem: Álvaro Ribeiro

Making of: Gabriel Teixeira

Design gráfico: Manuel Quiroga e Juan Carlos Urrutia

Intercâmbio educação - Instituto Criar: Mariana Campos

Coordenadora de produção da mostra: Natália Reis

Projeccionista e VJ: Davi Cavalcanti (Gairu)

Som da mostra: Cássio Salles

Montagem elétrica da mostra: Trovoada - Vitor Gutierrez

Edição do spot da mostra: André Macedo

Assistente de produção de base: Amanda Lima



AUTORES



ANTONIO ALMEIDA DA SILVA é Professor Doutor em Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana-BA (UEFS). Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da UEFS (PPGE-UEFS) na linha 'Culturas, diversidade e linguagens'. Membro e vice-coordenador do grupo de Pesquisa Carta-Imagem (Grupo de Estudos e Pesquisa em Imagem, Memória e Educação). Professor pesquisador convidado da Universidad de Lleida- UdL, na qual desenvolve atividades de pesquisa e extensão. Doutor em Educação pela Universidade de Campinas (UNICAMP) em 2018. Mestrado em Educação pela Universidade de Sorocaba (2009). Graduação em Ciências Habilitação em Biologia pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (2002).

ASSOCIAÇÃO DOS ÍNDIO CARIRIS DO POÇO DANTAS-UMARI é uma organização coletiva com finalidade de fortalecimento do autorreconhecimento indígena, valorização cultural e melhoria das condições socioambientais visando a autonomia e o bem estar da população indígena no Território Indígena de Poço Dantas-Umari, situada na Chapada do Araripe - distrito de Monte Alverne - zona rural do Crato/CE.

ATELIÊ DE PERFORMANCE é um projeto de extensão do Departamento de Linguagens Artísticas, desenvolvido no Laboratório de Artes Cênicas do Instituto de Arte/UERJ, coordenado pela Prof^a Dr^a Eloisa Brantes. Os participantes do projeto são: Gislane Machado, Mel Agripino, Vitor Hugo Garcia, Beatriz Brito, Raiane Rocha, Lua, Daniel Castro, Júnior Cláudio. Bolsistas prodocência: Raiane Rocha, Mel Agripino, Victor Hugo Garcia. Bolsista de extensão: Gislane Machado. Colaboração: Prof^a Morgana Martins. Espaço transdisciplinar de pesquisa, experimentação e criação artística, as práticas deste ateliê de pesquisa e criação em performance situam o artista na materialidade do mundo, explorando a atividade dos lugares, ambientes, situações e circunstâncias que engajam o corpo - percepção, experimentação e risco - em sua dimensão coletiva.

BÁRBARA CABRAL é urbanista-performer. Doutoranda em Urbanismo na UFBA e mestra em Artes da Cena pela UFRJ, graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela PUC-Rio com intercâmbio acadêmico na *Universidad Politécnica de Madrid* (bolsista CNPq - CsF). Escreve, desenha e projeta em papéis, pisos e paredes. Tem artigos publicados em periódicos destinados à arquitetura, ao urbanismo e às artes – em especial, a performance. Faz e age cidades debruçada nos chãos do urbano, pensando seus fluxos e matérias.

BEATRIZ RODRIGUES é artista visual, produtora cultural e arte-educadora, vive e atua em Rio Grande/RS. Especialista em Fotografia, Práxis e discurso (UEL/PR), bacharel em História (FURG/RS) e licenciada em Filosofia (UFPEL/RS). Pesquisa sobre ruínas e transformações urbanas a partir da fotografia. Sua última exposição individual *Inventário* deu origem ao Projeto *Inventário*, que produziu pelo Procultura Rio Grande/19, entre 2020 e 2022.

BEATRIZ VILELA é realizadora audiovisual, crítica de cinema e doutoranda em Ciências Sociais (UFBA). É curadora da Mostra *Quilombo de Cinema Negro* e integra a Associação Cultural *Mirante Cineclubes*. Roteirizou e dirigiu os curtas *essas coisas de Cinema* (2018), *Rock no fim do touring* (2019) e *Subsistência* (2020). Atualmente faz a pré-produção do seu documentário *Recordações de um cinema de bairro*.

BERNARDO BRAVO é mestrando em Artes Visuais pela UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná – e trabalha com produção há 15 anos. É Coordenador Geral da *Ópera da Serra da Capivara*. É co-criador dos festivais *2030-Ação Educativa* e *Museu Nas Ruas*. Foi Coordenador Artístico do Festival *Psicodália* durante 9 anos. Em sua experiência

já realizou trabalhos para a *Virada Cultural Paraná* e *Cirque Du Soleil*. Atua com o coletivo *Mucha Tinta* há 5 anos com produção de murais em grande escala e projetos educativos em artes visuais.

CAMILA FERNANDES VENDRAMINI é mestranda em Artes da Cena na Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGAC/ECOUFRJ, sob a orientação da professora *Eleonora Fabião*. Graduada em Licenciatura e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto.

COLETIVO CINEMA E SAL é um projeto de educação popular destinado às juventudes das ilhas da Bahia. Quem conta nossas histórias? Valorizar o território, construir memória, fortalecer vínculos e identidades, este é o *Cinema e Sal*. Por meio de encontros e oficinas, construímos coletivamente produções audiovisuais para valorização da cultura, história e saberes das comunidades pesqueiras.

DANIEL CAMPANHA LISBOA / HARI é mestrando no PPGAV - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFBA. Formado em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Tecnologia e Ciências de Salvador/BA, diretor da *Cavalo do Cão Filmes* e criador da *Lambes do Mal*.

FABÍOLA FRAGA NUNES é mestranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, pesquisadora em Artes (LEENA/UFES), bolsista pela FAPES. É Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2008). Possui Pós Graduação em Artes na Educação pelo Instituto Superior de Educação e Cultura *Ulysses Bold*. Atualmente é Professora da Educação Básica da Prefeitura Municipal de Vitória desde 1995.

FLORA EGÉCIA é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Design, Tecnologia e Sociedade no Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA-UnB), graduada em Design pela UnB é designer, fotógrafa, cineasta e pesquisadora da linha Design, Espaço e Mediações, sob orientação da Professora Doutora Célia Matsunaga.

GABRIEL AUGUSTO DE PAULA BONFIM é artista que escreve, pesquisa, leciona e produz. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (Processos Artísticos Contemporâneos) da Universidade do Estado de Santa Catarina. Integra o grupo de pesquisa "Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais" (UDESC/CNPq), coordenado pela Prof. Dra. Raquel Stolf, investigando processos de caminhadas, tipos de escrita, redes sociais, internet, proposições, publicações e criação de narrativas. Bolsista UDESC/FAPESC.

GEORGIANNA GABRIELLA DANTAS é artista de terra; arte educadora, atriz, dançarina, plantadeira, performer, pesquisadora e poeta. Doutoranda e Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia/UFBA. Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto/UFOP. Especializada em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA. Dirige, atua e produz n'A Juruva (MG/PB/BA). Integra o UMBIGADA - Grupo de Pesquisa no PPGDANÇA/UFBA.

INES LINKE é pesquisadora e artista. Atua como professora de teoria e história da arte nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Coordena o grupo de pesquisa Urbanidades, o projeto Bem Comum e forma parte da dupla Thislandyourland. Suas pesquisas teórico-práticas transitam pelos temas: arte e territórios, arte/poder e processos colaborativos.

Recentemente integrou as equipes curatoriais das exposições Ex-Libris (2022), Fronteiras e Ficções (2022), O livro de artista - processos em trânsito (2017- 2019), Ecos do Atlântico Sul (2018-2019) e Nkaringana: objetos e histórias em trânsito (2019- 2020) e idealizou os Ciclos de debates do Intervalo - fórum de arte (2017-2022).

INGRID LEMOS vive e trabalha no Rio de Janeiro. É mestre em Artes pela PPGARTES/UERJ, onde pesquisou imaginário e sentimentos oceânicos para constituir diálogos sobre corpo e imanência, nas práticas artísticas e educativas. É integrante do Grupo de Pesquisa e Extensão Universitária C.Li.P.ES (Corpo, Linguagem, Política, Educação e Subjetividades), vinculado ao IHAC/UFBA. Formada em licenciatura em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atua como professora de artes, artista visual e dançarina de fusão étnica contemporânea.

ÍRIS DE OLIVEIRA é formada em Cinema, atua na área de audiovisual há mais de 16 anos. Possui experiência profissional em montagem (9 longas metragens), elaboração de projetos para audiovisual, criação de roteiro, arte-educação, fotografia, publicidade, TV e WEB. Pesquisadora do gênero Documentário, Cinema Experimental, Arte Contemporânea, Mídia-ativismo e Cinema Negro.

JADILSON SILVA SOUZA é professor, Licenciado em Letras, com habilitação em língua inglesa e respectivas literaturas. Mestrando em Educação, pela Universidade Estadual de Feira de Santana-UEFS. Atua como docente na área da educação, tendo trabalhado em diferentes instituições de ensino, tanto particulares, quanto públicas (municipais, estaduais e federais). É integrante do grupo de Pesquisa Carta-Imagem (Grupo de Estudos e Pesquisa em Imagem, Memória e Educação), vinculado ao programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UEFS).

JOSÉ CIRILLO é artista e professor permanente no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Possui pós-doutorado em Artes (Universidade de Lisboa), doutorado em Semiótica (PUC-SP) e mestrado em Educação (UFES). Coordena o Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA/UFES). Realiza projetos e pesquisas com financiamento da CAPES, CNPQ e FAPES.

JOYCE DELFIM atua como pesquisadora, curadora e educadora em arte. Vive em Cachoeira no Recôncavo baiano. É bacharel em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestre em Estudos Avançados em História da Arte pela Universidade de Salamanca (Espanha) e doutoranda em Artes Visuais, na linha de História e Teoria da Arte, pela Universidade Federal da Bahia. Trabalhou como curadora independente em diversas exposições, das quais destaca: “Limiares” no Paço Imperial (RJ, 2017, curadoria coletiva); “Transformar, Deformar, Dissipar” na Casa Fiat de Cultura (BH, 2017) e no Centro Cultural Correios (RJ, 2018); “Suturlar Libertlar” no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (RJ, 2019); “Figurar o impossível” no Palácio das Artes (BH, 2020/21) - curadoria pela qual ganhou o Prêmio Décio Noviello de Artes Visuais 2020 da Fundação Clóvis Salgado (BH) - e “Aos pés do Caboclo, luta” no Centro de Cultura Vereador Manoel Querino (BA, 2022). Em suas pesquisas acadêmicas e curatoriais recentes, investiga os modos de se relacionar com a terra na arte contemporânea brasileira; a tese do Antropoceno e seus desdobramentos; e os ecofeminismos.

JÚLIA DA COSTA nasceu em Curitiba (PR), mas reside em Aracaju onde realiza sua graduação em Cinema na Universidade Federal de Sergipe e é editora e realizadora. Desde 2017 participou de vários projetos dentro e fora da universidade, compondo equipes em diferentes funções dentro do cinema. Hoje se especializa em montagem, mas continua flertando com a criação de roteiros e direção. Gosta de contar histórias.

Atualmente está trabalhando na distribuição do curta “Abjetas 288”, projeto escrito, dirigido e montado em parceria com Renata Mourão. Também está no processo de pré-produção do projeto “Boneca Careca”, no qual cumpre as funções de roteirista, diretora, produtora executiva e editora.

JUMA GITIRANA TAPUVA MARRUÁ é realizadora audiovisual e pesquisadora cênica e integra a Associação Multiétnica Wyka Kwara, o movimento social nacional Retomada Kariri e a Associação dos Índios Cariris do Poço Dantas-Umari.

KEILA SANKOFA é artista visual e realizadora audiovisual que exerce a multidisciplinaridade em espaços institucionais, urbanos, além de festivais e mostras de cinema. Reconhecendo as encruzilhadas das cidades, das telas e dos salões como territórios aptos para receberem outras narrativas pretas não contadas. Realiza instalações audiovisuais que exibem vídeos performance, fotos e filmes. Desenvolve pesquisas sobre memória utilizando a manipulação e ficcionalização como um aparato laboratorial que recria imagéticas sobre pessoas racializadas, operando através das técnicas de fotoperformance, autorretrato e obras audiovisuais diversas. Indicada ao Prêmio PIPA 2021, residente Artística Artlab x Amplify D.A.I (Brasil - Argentina), a artista participou de projetos como NAVE Rock In Rio, convidada para o 40o Arte Pará (PA), Um século de agora - Itaú Cultural (SP), Mulheres que mudaram 200 anos - Caixa Cultural, Festival MUTEK (Argentina e Montreal), selecionada para o 32o Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, International Film Festival Rotterdam, além de Diretora artística do Projeto Direito à Memória. Possui obras nos acervos da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA e Museu Nacional de Belas Artes. Gestora do Grupo Picolé da Massa - DaVárzea das Artes, membra da APAN Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro e Nacional Trovoa.

Laura Benevides é arquiteta e curadora. Atualmente faz mestrado em historia del arte latinoamericano pela Universidad San Martin (ARG). Em suas investigações no campo das artes, transita entre a pesquisa e práticas colaborativas e curatoriais. Participa da plataforma Bi-gorna Art desde 2022 como colaboradora de pesquisa e escrita. Foi co-curadora da mostra audiovisual Fronteiras&Confluências (2022). Foi selecionada para o Programa de Formação em Curadoria para arte em Espaços Públicos do Goethe-Institut (2021-2022) e co-curadora da ocupação artística Influxo (2022). Foi co-curadora e mediadora da plataforma de conversatorios com artistas latinoamericanos VIRTUAL STUDIO VISIT (2021). Foi colaboradora na série de conversatorios Nuevas condiciones entre casa/usuario/paisaje (2020) organizada pelo escritório equatoriano tohme studio. Colabora com o Intervalo - fórum de arte desde 2019 em projetos de residências artísticas, diálogos sobre arte contemporânea e publicações. Foi assistente de curadoria no projeto International dialogues about insurgences, financiado pelo Culture Mobility Program, Berlin (2021). Foi co-curadora da exposição virtual A exceção e a regra: emergências urbanas (2020). Colaborou com a plataforma Uncool Artist (2020) com pesquisa e escrita de textos sobre arte e arquitetura.

Lilian Quelle Santos de Queiroz é Docente Titular da Universidade Estadual de Feira de Santana, Coordenadora do Grupo de Pesquisa Estudos sobre Desenho, Ciência e Produção do Conhecimento vinculado ao CNPQ; Orientadora do Plano de Trabalho "Desenhando memórias de Feira de Santana: imagem, patrimônio e história do urbanismo local" - PROBIC/UEFS.

Lucas Feres é artista e pesquisador. Possui graduação em Artes Interdisciplinares (IHAC/UFBA) e é mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Arte Visuais da UFBA. Membro do grupo de pesquisa Urbanidades (PPGAV/UFBA). Atua no campo das artes

visuais, performance e intervenção urbana, participando de projetos e plataformas colaborativas, publicações, exposições, mostras e festivais de arte nacionais e internacionais. Atualmente desenvolve, conjuntamente com Lucas Lago a investigação artística 'memórias situadas: como apre(ender com os lugares o que é memória?', com apoio do AND_Lab, Centro de Investigação em Arte-pensamento & Políticas da Convivência.

Luiza Coimbra Paranhos Cavalcanti de Paiva é artista visual, pesquisadora e professora. Doutoranda pelo PPGARTES/UERJ, mestra em Artes pelo PPGARTES/UERJ, possui bacharelado e licenciatura pela UERJ. Sua pesquisa investiga os modos de experienciar a cidade, a caminhada como prática artística e a fabulação como mecanismo poético. Explora meios múltiplos como a fotografia, o desenho e a instalação, entre outros. Participou de exposições no Brasil e no exterior. Foi assistente da crítica de arte Glória Ferreira, auxiliando em pesquisas de arquivo e projetos (2014 -2020).

Marcelo Terça-Nada é artista e pesquisador. Atua nas relações entre cidade, arte, escrita e fotografia. É integrante do grupo de pesquisa Urbanidades e mestrando do PPGAV-UFBA. Faz parte do Poro, com o qual realizou intervenções urbanas e impressos, como o cartaz "Cozinhar é um ato revolucionário" (2010). Recebeu o Prêmio Brasil Arte Contemporânea (2011), o Prêmio Funarte de Arte Contemporânea (2012) e o Prêmio das Artes Jorge Portugal (2020). Autor dos fotolivros "Salvador em suspensão" (2021) e "Como zelar uma cidade vazia" (2021). Participou de exposições em diversos países.

Márcio Junqueira é poeta, professor e artista visual. Atualmente vive em Salvador onde é doutorando no PPGAV da UFBA com projeto sobre masculinidades negras e homoerotismo. Desde 2005 desenvolve trabalhos em torno de subjetividades; homoerotismos; escritas de si

e autoficção. Autor dos livros "Sábado" (Riacho, 2019); "LUCAS" (Sociedade da Prensa, 2015) e "voilà mon coeur" (Edições MAC, 2010). Atua, desde 2012, como professor de Literaturas em Língua Portuguesa no campus XVIII da UNEB.

MARGARITA RODRIGUEZ WEWELI-LUKANA além de liderança política, atriz e artesã, integra o Conselho de Mulheres Indígenas Sikuaní Jumeniduawa (COMISJU) e o Conselho Nacional de Mulheres Indígenas de Colômbia (CONAMIC).

MARÍA FERNANDA SARMIENTO BONILLA é Docente do Programa de Licenciatura em Artes Cênicas da UPN - Universidad Pedagógica Nacional (Colômbia). Graduada em Artes Cênicas com ênfase em interpretação pela UDistrital - Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. Mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UFBA. Sua passagem pelas universidades Pedagógica Nacional da Colômbia, Academia Superior de Artes de Bogotá (UDistrital) e algumas privadas permitiu que propusesse pedagogias que rompam com os muros acadêmicos e permitam ao estudante aproximar-se de seus contextos. Tem trabalhado em diferentes companhias de teatro e dança. Desde o 2003 trabalha no grupo colombiano Vendimia Teatro. Tem experiência na educação social, sindical e de gênero.

MARIANA SILVA DA SILVA é Artista Visual e Professora Adjunta na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Doutora em Artes Visuais, Ênfase Poéticas Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio junto à Faculté des Arts da Université de Picardie Jules Verne (Amiens, França). Mestre em Artes Visuais e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Recebeu Bolsa CAPES Mestrado (2002-2004), Bolsa Unesco Aschberg e Irish Museum of Modern Art para projeto Re-

sidência de artista (2008) e Bolsa CAPES PDSE Doutorado Sanduíche (2017). Investiga as conexões entre arte, cotidiano e natureza a partir do extraordinário, especialmente no contexto da natureza fluvial dos rios Cai e Guaíba.

MATHEUS GUIMARÃES COSTA é graduando em Engenharia Civil pela Universidade Estadual de Feira de Santana, bolsista de iniciação científica na área de urbanismo, patrimônio cultural e edificado e suas relações com o desenho, é também artista visual e tem formação cineclubista pela Vila das Artes de Fortaleza, pensando formas de construir caminhos pedagógicos que envolvam cidade, com suas diversas relações e arte.

MAURÍCIO IGOR é licenciado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará, Mestrando em Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Investiga questões de identidades em temas como gênero, sexualidade, miscigenação, decolonialidade e o cotidiano na região amazônica. Sua pesquisa atual se relaciona às poéticas sobre o corpo afro-amazônico em deslocamento. Tais processos se desdobram em fotografias, vídeos, performances, textos e instalações. Por meio destes, recebeu premiações e participou de exposições no Brasil e em alguns países na Europa. Natural de Belém-PA, atualmente desloca-se entre Belém-PA e Florianópolis-SC.

MICHELE LOUISE SCHIACCHET é bacharel em estudos teatrais pela Universidade de Bologna, Mestre em "Prática Como Pesquisa" em Performance na Central School of Speech and Drama (Performance Practices and Research) e doutora em teatro pela UDESC. Atualmente é professora adjunta do curso de licenciatura em artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR - setor Litoral).

MI MAWAI é uma plataforma de encontros e aliança entre artistas indígenas e não indígenas. Mi Mawai, em hãtxa kui, significa “música” e esse é o ponto de partida principal para tudo o que desenvolvemos. Desde 2017, realizamos uma constelação de atividades, como shows, discos, filmes, vídeos, conversas, coberturas e residências artísticas, entre outras, com o propósito de fortalecer e difundir a música indígena contemporânea, tradicional, ou ambas. Nessa trajetória, já conectamos artistas, criadores e produtores musicais de diferentes origens e regiões do país. Nós nos definimos como um selo musical transmidia, o que significa que nosso caráter transdisciplinar e multilinguagens se manifesta de forma cada vez mais intensiva.

OLGA NATHÁLIA DA PAIXÃO VIDAL é mestranda no Programa de Pós-graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (2022), bolsista de iniciação científica da CAPES, pesquisadora do grupo MESCLAS, na linha de pesquisa Interfaces do espaço, cultura e patrimônio, e do grupo Imagem, patrimônio cultural e memória, na linha de pesquisa Produção de sentidos, linguagem e memória. Graduada em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (2014). Dentre os interesses de pesquisa: Museologia, patrimônio cultural, territorialidade, memória e arte urbana.

PIATAN LUBE MOREIRA é doutorando em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia. Artista e pesquisador, trabalha com articulações comunitárias, com projetos poéticos de arte contemporânea com engajamentos diversos, práticas culturais comunitárias, ativismo ambientais entre outros.

PEDRO AMORIM FILHO é professor do CECULT-UFRB (Centro de Cultura Linguagens e Tecnologias Aplicadas, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia), na área de Música e Cultura. Doutor em Compo-

sição Musical pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Compositor e artista intermeios.

RAFAEL AMORIM é poeta, pesquisador e artista visual interessado em escritas e práticas artísticas contemporâneas sob perspectivas suburbanas e homoafetivas. Vive e trabalha em Salvador, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (PPGAV - UFBA). Graduiu-se em Artes Visuais com ênfase em escultura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA - UFRJ) e é autor dos livros “como tratar paisagens feridas” (Ed. Garamond, 2021) e “matrimônio” (Margem Edições, 2021).

RAIZ ROZADOS é artista visual, visionária, mulher, indígena em processo de retomada indenitária, de Abya Yala, atua como fotógrafa, oficinaira, videomaker, performer trabalhando também com arte digital interativa, escritos, desenhos e pinturas. Seu trabalho se foca principalmente nas vertentes indígena, afro-diaspórica e mestiça da cultura, povo, no cotidiano, nos ritos, manifestações e lutas populares. Nos trabalhos autorais realiza também uma série de trabalhos colaborativos, ritos-performances, ilustrações, escritos, vídeo-artes documentários e trabalhos em realidade virtual. Em sua trajetória trabalhou como fotógrafa e oficinaira em projetos culturais em aldeias, escolas públicas e ongs, como realizadora audiovisual participou de festivais nacionais e internacionais e trabalhou como diretora de fotografia em documentários e cinegrafista na TV Kirimurê, fez parte também da residência artística Afrotonizar.Lab em 2021 e da exposição Abre o Olho, Jukula é Messu, ambas com exposição online. Em seu trabalho em geral utiliza a arte e os ritos como cura em um olhar através da história e memórias em busca para alcançar as sabedorias e tecnologias ancestrais criando ficções visionárias, na releitura do passado e na construção de novos futuros. Atualmente é graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

RENATA DOURADO LEMOS é uma artista baiana-paraibana itinerante. Pesquisa e trabalha com Artes Cênicas, Performance, Cultura Popular Paraibana, Palhaçaria, Artes Visuais e Audiovisual. Bolsista Capes, Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Acre (UFAC), Bacharela Interdisciplinar em Artes pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Faculdade Católica de Macaé (RJ).

RENATA MOURÃO é nascida em São Paulo, radicada em Aracaju, é graduada em Cinema e Audiovisual na UFS. Atualmente está realizando a distribuição de "Abjetas 288" em parceria com Júlia da Costa onde fez a roteirização, direção e montagem. O fazer-cinema de Renata tem como premissa o tempo e seu tecer visual. A montagem atua como o ponto-chave do processo criativo, que bebe de fontes de inspiração de um cinema contemporâneo, trabalhando experimentações sonoras e visuais.

ROBERT ALEXANDRE RODRIGUES é Especialista em Teatro Educação (IFNMG), Especialista em Gestão Cultural (UESC), Graduado na Licenciatura em Artes Cênica (USP), Agente Socioambiental, Arte Educador, Diretor Teatral, Pesquisador do Centro de Estudos em Política e Gestão do Esporte e Lazer (CEGEL-UESB). Comunidade Teatral Oca Oikos.

RODRIGO RAMOS é mestrando em Artes Visuais na UFBA, formado em Cinema pela UFSC e UFF. Artista multidisciplinar, atua na área cinematográfica como diretor, roteirista e sound designer. Artista visual/sonoro do projeto "Espelho Sonoro". Sua pesquisa atual reside na criação de música eletroacústica e paisagens sonoras com sons e objetos urbanos no projeto de mapeamento "À Deriva Sonora".

ROGÉRIO FELIX é pesquisador e curador independente. Corem 1R 0576-I. Bacharel em Museologia pela Universidade Federal da Bahia. Investiga o potencial das imagens da herança cultural africana em acervos museológicos para experimentação de práticas curatoriais interdisciplinares, girando em torno de questões que colaborem para promover autodeterminação histórica. Se interessa pelas relações entre cultura (i)material e arte contemporânea, operando através da documentação, ação cultural-educativa e crítica. Recentemente, colaborou na pesquisa do podcast Terreiros da Memória (2022) e no desenho da 10ª Cinecipó (2021). É membro dos grupos de pesquisa Arqueologia do Sensível/Facom-Ufba, Djumbai/Unilab e da coletiva Irmandade Abre Caminhos.

SINDRI MENDES é um multiartista, tendo como plataforma principal as artes visuais. Oriundo de Santarém - PA, estudou filosofia na UFAM - Universidade Federal do Amazonas, Artes Plásticas na Argentina na UNLP - Universidad Nacional de La Plata e pós-graduação em gestão cultural. Com mais de 10 anos de trajetória, Sindri já participou de diversas exposições, festivais, e residências artísticas, no Brasil e exterior, sendo a exposição individual DEVIR no Museo de Arte Contemporâneo Latinoamericano - MACLA a mais significativa, consolidando sua pesquisa artística que é atravessada pelo estudo do barroco, o pensamento mágico e religioso na cultura brasileira, e a relação entre humanos e natureza, enviesada por uma profunda reflexão filosófica e política da contemporaneidade.

urbanidades



Escola de
Belas Artes
UFBA
145 anos

PPGAV



napex | EBA
UFBA



PROEXT



PPGAC UFAC

CAPES

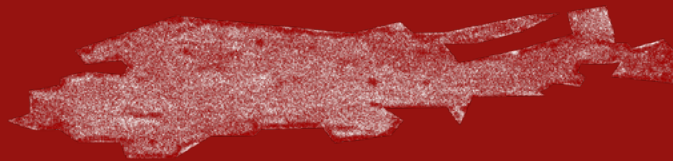
Formato

140 x 200 mm

Fontes

TT Frantz

Barlow





ANAIS DO IV ENCONTRO
ARTE, CIDADE E URBANIDADES

SALVADOR
2023

