

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

ÍTALA ISIS DE ARAUJO

CORPO ERRANTE

Niterói
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

ÍTALA ISIS DE ARAUJO

CORPO ERRANTE

Trabalho final apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa Processos Artísticos.

Orientadora: Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos
Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Mariana Pimentel

Niterói
2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

A663 Araujo, Ítala Isis de.
Corpo errante / Ítala Isis de Araujo. – 2016.
142 f. ; il.
Orientador: Jorge Vasconcellos.

Coorientadora: Mariana Pimentel.

Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) –
Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação
Social, 2016.

Bibliografia: há referências bibliográficas no final de cada capítulo.

1. Errância. 2. Corpo humano. 3. Cidade. I. Vasconcellos, Jorge.
II. Pimentel, Mariana. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto
de Arte e Comunicação Social. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES - PPGCA

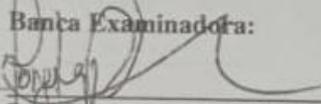
Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado

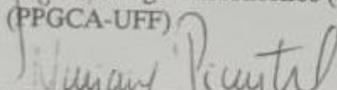
Ao vigésimo sexto dia do mês de fevereiro de dois mil e dezesseis às 14:00 horas, no auditório (Rua Mem de Sá n. 127 Lapa) reuniu-se a Comissão Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, para julgar a dissertação, orientada pelo professor Jorge Vasconcellos, apresentada pelo (a) aluno (a): Ítala Isis de Araujo, sob o Título: **Corpo Errante**, requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, área de concentração em Artes. Aberta a sessão pública, o candidato teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, o candidato foi arguido oralmente pelos membros da Banca, que, após deliberação, decidiu pela:

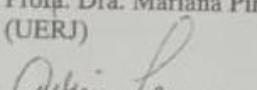
- Aprovação.
- Aprovação "com restrições"; "com exigências"; "com sugestões da banca"; "condicionada" (vide verso).
- Reprovação.

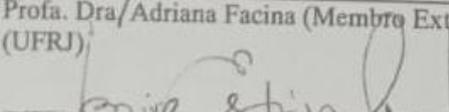
Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrada a presente ata, lida e julgada, conforme vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Banca Examinadora:


Prof. Dr. Jorge Vasconcellos (Orientador e Presidente da Banca)
(PPGCA-UFF)


Profa. Dra. Mariana Pimentel (Co-orientadora)
(UERJ)


Profa. Dra. Adriana Facina (Membro Externo)
(UFRJ)


Profa. Dra. Denise do Espírito Santo (Membro Externo)
(UERJ)

Resumo:

A questão central aqui é colocar em movimento a pergunta: O que pode um corpo errante no chão da cidade? O que nasce desse movimento é uma escrita errante composta por cidades/capítulos. Nelas apresento reflexões e relatos de vivências e ações no chão da cidade. Suas leituras são independentes, mas algumas sugerem pontes para outras cidades/capítulos. Para evidenciar isso, as referências bibliográficas foram postas ao final de cada cidade/capítulo e o sumário desobedeceu a uma ordem sequencial. A sugestão é que você comece a leitura pelo “UM CONVITE, UMA ENCRUZILHADA” e siga por onde quiser. Essa pesquisa teimou até o último momento do seu percurso em não caber num corpo de papel/dissertação convencional. Por conta disso, foi apresentada sob a forma de saquinhos de pano reunidos num xale. Foram três xales ao total, entregues pessoalmente a cada um dos membros da banca de defesa, como uma espécie de rito de passagem do corpo/pesquisa. Ou, pensando de outra forma, como um convite: Experimente a minha pele.

Palavras-chave: errância; corpo; cidade.

Abstract:

Of central concern here is to put in motion the question: what can a wandering body in the city do? What was born of this movement became a wandering writing, composed of cities/chapters. Through these I present reflections and accounts of experiences and actions on the common ground of the city. Their reading can be independent, but some suggest bridges towards other cities/chapters. For this purpose, the bibliographic references can be found at the end of each. Accordingly, the summary disobeys any sequential order. The suggestion is that you start by reading “AN INVITATION, A CROSSING” and follow from there wherever you want. Until the last moment, this research stubbornly insisted on not fitting into the preordained and conventional body of a paper/dissertation. Owing to this, it was presented in the form of small bags made of fabric held together as part of a shawl. There were three shawls in total, delivered personally to each member of the panel to whom I defended my thesis. This handing over formed part of the rite of passage of the research/body. Or, put another way, it was an invitation to wear my skin.

Keywords: wandering; body; city.

SUMÁRIO

UM CONVITE, UMA ENCRUZILHADA ... 6

CIDADE DAS MARCAS ... 116

CIDADE TALHADA ... 91

CIDADE (IN)VISÍVEL ... 88

CIDADE DAS NARRATIVAS ... 130

CIDADE-CORPO-CIDADE ... 22

CIDADE DAS PROFANAÇÕES ... 85

CIDADE PRATICADA ... 14

CIDADE PICHÃO ... 93

CIDADE DA PAZ ... 124

CIDADE CAMINHANTE ... 50

CIDADE DAS ERRÂNCIAS ... 31

CIDADE DAS SENSACIONES ... 142

CIDADE DAS MULHERES ... 68

CIDADE H.O. ... 63

CIDADE CAMUFLADA ... 104

UM CONVITE, UMA ENCRUZILHADA

“O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo - exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente - pode e o que não pode fazer.” (SPINOZA, 2009: p.51).

Ao iniciar a escrita desse texto, me imagino te estendendo a mão e caminhando de mãos dadas¹ pelas linhas dessa dissertação. Caminhando como quem erra por paisagens diversas, descobrindo passagens secretas, deitando junto no asfalto quente de grandes avenidas, vendo do chão o céu emoldurado por prédios espelhados, nos equilibrando pelos paralelepípedos, espaços instáveis da cidade de agora.

Mas é preciso que você saiba a quem está dando a mão. É preciso que saiba de onde vem essa mão que convida à caminhada. A princípio, cabe dizer que quem fala é a terceira e última filha de uma família nordestina, marcada pela esquizofrenia entre mulheres. Dito isso, é preciso reconhecer que essa família nordestina também está aqui, assim como as mulheres esquizofrênicas que a compõem. Mas isso não é suficiente. Aqui também fala uma mulher que, em 1989, saiu de Salvador com a família para morar em Goiânia; que, em 1994, saiu de Goiânia com a irmã para morar e estudar gravura na Universidade Federal do Rio de Janeiro; que, por cinco anos, participou de um projeto de arte e educação no Complexo da Maré; que, em 2006, tornou-se professora pública do Município

¹ A ideia de caminhar de mãos dadas com o leitor e a leitora, eu agradeço à sensibilidade da querida amiga Tania Alice. No decorrer das pesquisas, encontrei o texto de Corveley (2014): “Muitos escritores e comentadores indicaram a aparente reciprocidade entre caminhar e escrever, mas talvez nenhum deles tenha feito com a acuidade do antropólogo Tim Ingold, que esboçou com algum detalhe a sua crença de que atividades tão fundamentais como caminhar, escrever, ler e desenhar apresentam, todas elas, características e gestos comuns a cada uma. O que une essas atividades, afirma Ingold, é o seu modo de refletir uma forma específica de movimento, ‘vencendo um caminho através de um terreno e deixando, ao mesmo tempo, uma marca na imaginação e no chão’. Ingold chama esse movimento de “caminhada”, uma prática que ele afirma ser ‘o modo fundamental pelo qual os seres humanos habitam a Terra’”. (CORVELEY, 2014: 12 – 13).

de Duque de Caxias; que, no mesmo ano, matriculou-se na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena; que, no começo de 2014, ingressou no Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Estamos aqui, todos e todas, e outros e outras incontáveis, por vezes, monstruosos e monstruosas, e, agora, também você.

Se olhar dentro da escuridão de cada letra impressa nessa superfície, você verá monstros indescritíveis. Se encostar seu ouvido nessa carne de papel, ouvirá urros intraduzíveis. Pergunto-me, como essa pesquisa pode te contagiar? Como podemos nos tocar e nos fazer corpo²?

Mas foi caminhando por dentro desta pesquisa, vivendo-a dia-a-dia, que outra pergunta tornou-se urgente: Como **eu** posso fazer corpo com esta escrita? Na urgência dessa segunda pergunta, tem implícito o sentido de escrever a vida enquanto ela acontece o tempo todo, à minha volta e dentro de mim, por todos os lados. Foi fundamental encontrar na orientação de Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel o diálogo e a cumplicidade na construção de algo que pudesse extrapolar a palavra escrita dentro do formato padrão de uma dissertação de mestrado. A presença de ambos no espaço acadêmico une-se a outros poucos movimentos, que se fazem como uma brecha necessária para o tensionamento e a problematização dos modos de se fazer pesquisa universitária neste país.

As tantas errâncias da vida, encontrando-se na encruzilhada desses encontros, levaram-me a reposicionar o problema. A questão central dessa pesquisa passou a ser colocar em movimento a pergunta: O que pode um corpo errante no chão da cidade?

² Um corpo sem órgãos, como afirmam Deleuze e Guattari, feito do ato de se fazer. “Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE e GUATTARI, 2012C: p. 12).

Colocar em movimento a pergunta significa escrever esta pesquisa na medida em que ela se inscreve em mim³ e suscitar sentidos em quem lê, ao invés de chegar a conclusões homogêneas⁴. O que aconteceu foi que, mais do que escrever sobre errância, eu me dispus a errar pelos limites dessa escrita, o que me levou a abandonar algumas premissas, como, por exemplo, a linearidade e o foco em apenas uma ação artística.

O que disponho aqui é de uma sucessão de cidades inventadas. Todas incompletas, com algo ainda por dizer, ou ver. São relatos sobre ações, memórias e registros de experiências minhas junto com outras pessoas que me são caras. Muitas dessas cidades se desdobram e se conectam a outras através das notas de rodapé. Outras além são como ilhas silenciosas, esperando uma embarcação ainda por inventar. Depois de ler esse primeiro ponto zero, você pode começar por qualquer cidade que desejar. Ao final de cada cidade, você encontra as referências bibliográficas.

A necessidade de quebrar a linearidade da pesquisa colocou pra mim uma questão de ordem formal e material. Era preciso encontrar um corpo que comportasse essa leitura errante. O xale é uma solução que quebra a linearidade ao mesmo tempo em que te convida a incorporar o texto/textura da pesquisa. Além disso, a variedade de padrões de retalhos faz eco com a ideia de cidade mista, misturada, simultaneamente

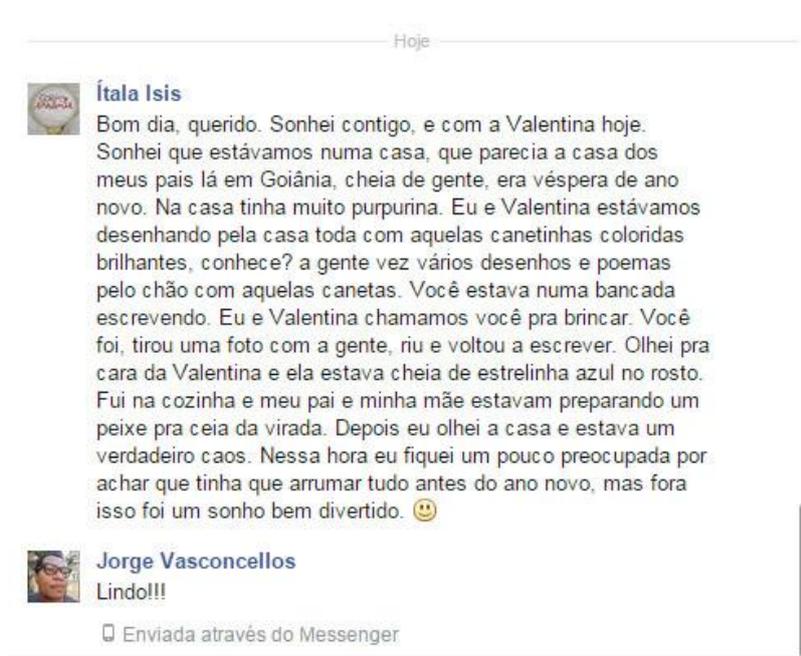
³ “Escrever é, de algum modo, tornarmo-nos quem já somos. Todavia, esse processo do ‘tornar-se’ deve, necessariamente, ser transformador. É preciso que nos entreguemos aos encontros, aos devires, para afirmar em nós o que somos. ‘Tornar-se quem se é’ constitui-se paradoxalmente na ideia de que, para se chegar a ser o que se é, há de se combater o que já se é. Trata-se, no limite, da escrita de si.” (VASCONCELLOS, 2013: p. 99).

⁴ Jorge Larrosa propõe uma reflexão sobre o par experiência/sentido. Para o autor, experiência é aquilo que “nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não aquilo que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (2014: p.18). Mais adiante, o autor alerta para a necessidade de distinção entre experiência e experimento. O experimento é da ordem do genérico, do universal, daquilo que se repete. “Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade” (LARROSA, 2014: p.34).

nômade e sedentária, filha de Caim amaldiçoado, cidade *patchwork*⁵, que me encanta e compõe.

Antes de começar efetivamente a leitura das cidades, veja os parangolés de Hélio Oiticica, os mantos de Bispo do Rosário, as músicas e os bordados de Itaércio Rocha⁶. Veja também as ruas do Saara, no Centro do Rio de Janeiro, as catadoras e os catadores de materiais reciclados que transitam todos os dias pela cidade com seus achados, as lojas de quinquilharias, os shoppings chão, os camelôs; coloque o xale nos seus ombros e sinta o peso, a textura, o caimento. Se possível, dance. Depois escolha qualquer um dos retalhos, abra o zíper e entre.

A impressão que tenho é de que poderia fundar mais outras tantas cidades nessa superfície. Mas é preciso parar, pelo menos por enquanto. Entendi que estava no momento de parar depois desse sonho:



⁵ Sobre a expressão “cidade *patchwork*”, vale a pena ler o “Modelo Tecnológico no Platô 14 - O Liso e o Estriado” (DELEUZE e GUATTARI, 2012E: p. 192 – 195).

⁶ Aqui tem um pouquinho desse artista maranhense que fez morada em Curitiba: <https://www.youtube.com/watch?v=5TMT8M2SKqc> Acessado em 28 de janeiro de 2016.

Talvez tenha sido apenas saudade de rever meus alunos em Duque de Caxias, ou talvez seja a desconfiança de que errância e infância são próximas e ainda tenham muito a me dizer. O fato é que, no processo de finalização desta pesquisa, uma nova pergunta se fez presente: O que pode um corpo errante na escola pública?

A pergunta indica novas encruzilhadas. Por enquanto, nesta caminhada aqui, agradeço e reconheço a presença direta de pessoas queridas na feitura dessa pesquisa. Amigos e amigas que, de forma direta ou indireta, ajudaram-me nesta caminhada. Você vai encontrar essas pessoas pelas “esquinas” destas cidades ou nas notas de rodapé. De qualquer forma, quero marcar a especial presença da minha “mainha” querida, Maria da Graça, do meu “painho”, José Edvaldo, da minha irmã Gerusa, sempre atenta aos meus movimentos, da minha irmã Leila, que logo nos primeiros meses desta pesquisa falou, de maneira simples, o que eu precisava ouvir: “Você consegue, só precisa se dedicar”, e do meu amigo amor, cúmplice e companheiro de caminhadas e devaneios, leitor, ouvinte e participante crítico desta escrita errante. Tudo aqui tem um pouco do Jamie Duncan.

Agradeço também a toda comunidade da Escola Municipal de Duque de Caxias Wilson de Oliveira Simões, e a Mira Campos e Alexandre Bastos, respectivamente diretora e vice-diretor, pela paciência e confiança.

Por fim, agradeço muitíssimo à Mariana Pimentel e Jorge Vasconcellos, *orientadorxs/amigxs*, amorosamente *atentxs* aos caminhos desse texto, *professorxs* e etc que definitivamente não cabem mais na sala de aula e por isso se expandem, fazendo da vida seu lugar de aprender/ensinar junto. Obrigada pelos bons encontros e pelos mundos que se abriram.

No mais, desejo a você leitor ou leitora, uma boa *andança*.



FOTO: Entrega do corpo/dissertação à Denise do Espírito Santo.
Foto: Jamie Duncan.



FOTO: Entrega do corpo/dissertação à Adriana Facina. Foto: Jamie Duncan.



FOTO: Entrega do corpo/dissertação à Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel. Foto: Flávio Vidaurre.

Referências

Livros

CORVELEY, Merlin. *A arte de caminhar: O escritor como caminhante*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *6.28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos*. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012C.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *14. 1440 – O liso e o estriado*. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012E.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. (Trad.) TADEU, Tomaz. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Artigo

VASCONCELLOS, Jorge. A ANARCOARQUITETURA DE GORDON MATTA- CLARK: autonomismo político e ativismo estético. *Arte & Ensaios: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*. n. 25, p. 88 – 99. Maio, 2003. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_jorge.pdf . Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

CIDADE PRATICADA

4 E CONHECEU Adão a Eva, sua mulher, e ela concebeu, e teve a Caim, e disse: Alcancei do Senhor um varão.

2 E teve mais a seu irmão Abel; e Abel foi pastor de ovelhas, e Caim foi lavrador da terra.

3 E aconteceu ao cabo de dias que Caim trouxe do fruto da terra uma oferta ao senhor.

4 E Abel, também trouxe dos primogênitos das suas ovelhas e da sua gordura. E atentou o Senhor para Abel e para sua oferta.

5 Mas para Caim e para a sua oferta não atentou. E irou-se Caim fortemente, e descaiu-lhe o seu semblante.

6 E o Senhor disse a Caim: Porque te iraste? E porque descaiu o teu semblante?

7 Se bem fizeres, não haverá aceitação para ti? E, se não fizeres bem, o pecado jaz à porta, e para ti será o seu desejo, e sobre ele dominarás.

O primeiro homicídio

8 E falou Caim com o seu irmão Abel: e sucedeu que, estando eles no campo, se levantou Caim contra o seu irmão Abel e o matou.

9 E disse o Senhor a Caim: Onde está Abel, teu irmão? E ele disse; Não sei; sou eu guardador do meu irmão?

10 E disse Deus: Que fizeste? A voz do sangue do teu irmão clama a mim desde a terra.

11 E agora maldito és tu desde a terra, que abriu a sua boca para receber a tua mão o sangue do teu irmão.

12 Quando lavrares a terra, não te dará mais a sua força; fugitivo e vagabundo serás na terra.

13 Então disse Caim ao Senhor: É maior a minha maldade que a que possa ser perdoada.

14 Eis que hoje me lanças da face da terra, e da tua face me esconderei; e serei fugitivo e vagabundo na terra, e será que todo aquele que me achar me matará.

15 O Senhor, porém, disse-lhe: Portanto, qualquer que matar a Caim, sete vezes será castigado. E pôs o Senhor um sinal em Caim, para que o não ferisse qualquer que o achasse.

(Gn 4, 1 - 20)

A história do ser humano sobre a terra é marcada pela tensão entre práticas nômades e sedentárias. Como dois irmãos, Abel e Caim, pastor e agricultor, colocando em jogo duas diferentes forças. Para Francesco Careri (2013) o mito bíblico mostra-se como uma espécie de alegoria dessa tensão, sinalizando a existência de dois modos ancestrais de habitar a terra e, conseqüentemente, conceber a arquitetura: o primeiro refere-se às cavernas e à possibilidade de permanência e construção do espaço físico; o segundo refere-se às tendas e à construção do espaço simbólico. Esses modos de vida estão expressos inclusive nas raízes etmológicas dos nomes dos irmãos. Caim (*kanah*: ‘obter’, ‘possuir’, ‘adquirir’, e por isso, ‘governar’ ou ‘subjugar’) relaciona-se com a ideia do *Homo faber*, o homem que constrói um novo universo a partir do trabalho de modificar a natureza; e Abel (*hebel*: ‘hálito’, ‘vapor’) relaciona-se com a ideia de *Homo ludus*, “o homem que brinca e que constrói um efêmero sistema de relações entre a natureza e a vida”⁷.

No mito, ao ler que Caim foi anunciado como um “varão” fico intrigada sobre o porquê desse pronunciamento também não ter sido feito em relação a Abel. O texto bíblico se refere ao segundo filho como irmão de Caim: “E teve mais a seu irmão Abel”. Como se Abel fosse uma variação desencarnada de Caim. Mais de origem celestial do que mundana, como talvez quisesse Saramago (2009)⁸. O conflito começa com a predileção da oferenda de Abel em detrimento da de Caim por Deus, tendo seu ápice no momento em que Caim mata Abel e recebe, como castigo divino, a sina de errar sobre a terra.

⁷ CARERI, 2013: p. 36.

⁸ Quando Abel nascer, todos os vizinhos irão estranhar a rosada brancura com que veio ao mundo, como se fosse filho de um anjo, ou de um arcanjo, ou de um querubim, salvo seja (SARAMAGO, 2009: p. 30).

Arrisco outra versão para o mito bíblico. Uma na qual o bem que Deus aconselha a Caim seja aquele que aumenta sua potência de agir no mundo⁹. Imbuído desse conselho, Caim toma a vida como sangue de Abel¹⁰. Através desse rito, a potência sedentária de realização de Caim une-se à energia criadora nômade de Abel, tornando-se um corpo só. Longe de amaldiçoar, Deus constata a existência desse novo corpo e diz: “Tu agora és tu e teu outro. Ao mesmo tempo varão e variação de si, marcado pela errância. E do teu corpo duplo, toda a humanidade será filha”¹¹.

Isso é apenas um devaneio. Mas juntar esse devaneio com a leitura do Milton Santos (2006) fez todo sentido pra mim. Segundo o autor:

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente. (2006: p. 67).

⁹ Um Deus espinosista, como aquele que Deleuze evoca em sua versão do pecado original: “‘Não comerás do fruto...’: Adão, angustiado, o ignorante, entende estas palavras como a expressão de um interdito. Entretanto, de que se trata? Trata-se de um fruto, que, como tal, envenenará Adão se este o comer. (...) Todavia, porque Adão ignora as causas, acredita que Deus o proíbe moralmente de algo, enquanto Deus lhe revela apenas as consequências naturais da ingestão do fruto. (...) Não existe o Bem ou o Mal, mas há o bom e o mau. (...) O bom existe quando um corpo compõe diretamente a sua relação com o nosso, e, com toda ou com uma parte de sua potência, aumenta a nossa. Por exemplo, um alimento. O mau para nós existe quando um corpo decompõe a relação do nosso, ainda que se componha com as nossas partes, mas sob outras relações que aquelas que compõe à nossa essência: por exemplo, como um veneno que decompõe o sangue” (DELEUZE, 2002: p. 28).

¹⁰ “O sangue é universalmente considerado o veículo da vida. *Sangue é vida*, se diz biblicamente. Às vezes, é até visto como o princípio da geração.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005: p. 800).

¹¹ Deleuze e Guattari também observam o mito de Caim, entendendo o desvio como uma linha de desterritorialização que volta a se reterritorializar, abrindo possibilidades a novas alianças com o Deus judaico, “visto que o sujeito permanece sempre vivo. Abel, cujo nome é vaidade, não é nada, mas Caim é o verdadeiro homem.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012B: p. 80).

O caráter híbrido do espaço geográfico afirma-se pela impossibilidade de separar o sistema de objetos do sistema de ações, ambos pautados pela presença humana. Ou seja, a forma/objeto que compõe as diversas camadas da paisagem, tem seu sentido/conteúdo constantemente atualizado pelas práticas sociais. Nas palavras do autor, “O espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas. É ele, portanto, presente porque passado e futuro.”¹². Nesse sentido, cabe reconhecer a cidade não apenas como superfícies de cimento, asfalto e vidro, mas principalmente como espaço praticado. Ou talvez, espaço que convida à prática. Espaço que “atrai, reúne e concentra”¹³, como observou Raquel Rolnik (2012). Para Michel de Certeau (2012), é o praticante ordinário da cidade que, através das suas invenções cotidianas, apropria-se do espaço e dos usos da cidade, escapando, de diversas maneiras do que é imposto pela própria estrutura arquitetônica. Entre esses praticantes, o autor destaca os caminhantes da cidade. Os que, com suas motricidades, atualizam ou contradizem as possibilidades do espaço, criando ainda inúmeras outras possibilidades para além do que lhes foi oferecido¹⁴.

É na prática da caminhada que sedentarismo, nomadismo e errância se encontram. Cada qual produzindo, no entanto, um caminhar diferente. Sobre as diferenças entre errância e nomadismo, Careri faz a seguinte distinção: O nomadismo se desenvolve pelos espaços vazios, mas conhecidos; já a errância, “desenvolve-se num espaço vazio ainda não mapeado e não tem metas definidas”¹⁵.

Sobre nomadismo e sedentarismo, Deleuze e Guattari (2012) fazem a seguinte distinção: no pensamento sedentário, o

¹² SANTOS, 2006: p. 67

¹³ ROLNIK, 2012: p. 13.

¹⁴ CERTEAU, 2012.

¹⁵ CARERI, 2013: 50

trajeto serve para conectar os pontos, já no pensamento nômade, são os pontos que se subordinam ao trajeto. “A vida do nômade é *intermezzo*”¹⁶. Os autores afirmam:

Se o nômade pode ser chamado de o desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário (...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. (DELEUZE e GUATTARI, 2012E: p. 56).

Partindo dessa afirmação, Paola Berenstein Jacques (2006) aproxima o nomadismo da errância urbana. Para a autora:

O errante (...) seria aquele que consegue se perder mesmo na cidade que mais conhece, que erra o caminho voluntariamente, e através do erro (e da errância que esse erro provoca) realiza uma apreensão ou percepção espacial diferenciada da sua própria memória local. Perder-se no lugar conhecido é uma experiência mais difícil, porém bem mais rica, do que a desorientação no espaço totalmente desconhecido. (...). Enquanto os errantes buscam a desorientação, a desterritorialização, e se reterritorializam na própria errância, os urbanistas e as disciplinas urbanísticas em geral buscam, na maioria das vezes, a orientação e a territorialização, e assim, tentam anular a própria possibilidade de se perder na cidade. (JACQUES, 2006: p. 121 – 122.)¹⁷

Nos três princípios estão em jogo esse espaço de transição entre um ponto e outro, esse encontro transitório, no chão urbano, entre diferentes modos de vida, as práticas e os

¹⁶ “(...) por mais que o trajeto nômade siga pistas ou caminhos costumeiros, não tem a função do caminho sedentário, que consiste em distribuir aos homens um espaço fechado, atribuindo a cada um sua parte, e regulando a comunicação entre as partes. O trajeto nômade faz ao contrário, distribui os homens (ou os animais) num espaço aberto, indefinido, não comunicante. O nomos acabou designando a lei, mas porque inicialmente era distribuição, modo de distribuição. Ora, é uma distribuição muito especial, sem partilha, num espaço sem fronteiras, não cercado. O nomos é a consistência de um conjunto fluido: é nesse sentido que ele se opõe à lei, ou à pólis” (DELEUZE e GUATTARI, 2012E: p. 53).

¹⁷ Em nota, a autora esclarece que essa possibilidade nunca chega a se concretizar completamente. Por outro lado, associa o extremo de se perder a questões psicológicas ou a tipos específicos de loucura ou mania (JACQUES, 2006: p. 136).

corpos que se fazem enquanto fazem esse espaço. Esses corpos guardam algo de indeterminado, e é essa indeterminação que me interessa. Desconfio de que todo corpo seja potencialmente errante. Desconfio também de que a cidade marca.

DIGAE:

O que mais marcou sua memória sobre a cidade?



Cecília Terrana São tantas... andar de bicicleta dentro da catedral da avenida Chile em construção, ver os prédios se elevando cada vez mais no entorno, ver os sobrados da rua do Senado serem demolidos até não restar nada de um quarteirão inteiro... o que mais marcou a minha memória foi a sensação de expandir o espaço conhecido quando criança.

18 h · Descurtir · 1



Movimento Cidades Invisíveis 😊❤️

18 h · Curtir



Elton Panamby Djon a formação 06 do choque em volta do reciclato na candelária

18 h · Curtir · 1



Outro Luiz Uma performance. Várias pessoas com corpos cobertos de lama e a hospitalidade inigualável dos Heróis do Cotidiano!!!!

Ontem às 02:17 · Curtir · 2



Tania Alice Minha memória sobre a cidade é intimamente ligada com as primeiras performances dos Heróis. Quando a cidade deixa de ser outra e dialoga com teu poder de afetação nela. A cidade deixa de ser cenário e se torna construção e memória viva. Gratidão a [Marcelo Asth](#), [Rodrigo Abreu](#), [Gilson Moraes Motta](#), [Lara Negalara](#): é com a energia heróica que comecei a me sentir em casa. Por exemplo, quando invadimos a parada militar do 7 de setembro vestidos de Heróis...

Ontem às 06:02 · Curtir · 1



Pedro Castanheira de Freitas O meu pai morava no conjunto do IPASE, ali entre Vila Kosmos e Vila da Penha. Uma vez, estávamos indo para lá e ele me propôs um jogo: tínhamos que nos separar e cada um ia tentar chegar na casa por um caminho diferente. Eu, com 10 anos, sabia o caminho de cor e salteado, topei. Nunca tinha reparado que, neste conjunto habitacional, as ruas eram todas quase iguais. E mais: elas eram identificadas por letras, não por nomes. Eu nunca ia me lembrar que ele morava na rua L. Resultado: depois de me perder por horas, descobri como um espaço planejado, ordenado, sistematizado, pode ser perigoso. Minha tia me achou em um apartamento nas redondezas, onde um casal tinha me acolhido. Desde que passei por esta aventura procuro detalhes que tornem as ruas que me importam únicas. Questão de sobrevivência.

Obs: hoje tem uma UPA no fim da rua do meu pai, o labirinto sistemático perdeu toda a graça.

18 h · Editado · Descurtir · 1



Movimento Cidades Invisíveis hahahaha 10 anos e já vivendo grandes aventuras, ótimo! obrigada por compartilhar sua memória amigo. 😊
Agora mesmo · Curtir

Fernando Mendonça e Gilson Moraes Motta curtiram isso.



Fernando Mendonça Pra mim ha uma rima com esse rumo de submergir em novas veredas da existência. O impacto de um choque cultural me arrebatou ao chegar neste Rio oceano de Janeiro e todo o ano. Quando as viaturas da PM ainda eram joaninhas fusquinhas e eu depositando a minha juventude em sonhos de artista romântico e aventureiro em uma vastidão de por descobrir. Essa cidade me transformou. Sou os dejetos da Baía da Guanabara e o reflorestar da mata atlântica. Sou o Maranhão equinocial mimetizado no Rio cada vê mais colonial, plural e carnaval. A arte arde junto com o corpo. O Rio nunca mais saiu de mim.

12 min · Editado · Descurtir · 1



Movimento Cidades Invisíveis lindo! Obrigada por compartilhar a memória Fernando Mendonça. Precioso!
3 min · Curtir · 1



Fernando Mendonça Bacana isso de praticar o verbo memória.
Agora mesmo · Descurtir · 1



Escreva um comentário...



Referências

Livros

BÍBLIA Sagrada: O Antigo e o Novo Testamento (Trad. João Ferreira de Almeida). São Paulo: geográfica, 1999.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gili, 2013.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 19ªEd. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____ ; GUATTARI, Félix. 5.587 a.C. – 70 d.C. – *Sobre alguns regimes de signos*. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012B.

_____ ; _____. 12.1227 *Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra*. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012E.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. In: JEUDY, Henri-Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA; PPG/FAUFBA, 2006.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CIDADE-CORPO-CIDADE

Ninguém é uma só pessoa, tu, caim, és também abel, E tu, Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilith, e agora vem, vem depressa, vem dar-me notícias do teu corpo (SARAMAGO, 2009: p. 126)

Em seu texto *O corpo Paradoxal*, José Gil (2001) trata do conceito ao qual ele vai dar o nome de espaço do corpo. Apesar do foco específico do texto no campo da dança, esse espaço produzido pelo corpo, segundo o autor, acontece em vários momentos da vida. O texto utiliza diversas metáforas relacionadas à cidade para observar o caráter paradoxal desse espaço, descrito como “primeira prótese natural” que “nasce a partir do momento em que há investimento afectivo do corpo”

¹⁸. Me parece que é através desse espaço/movimento que nos fazemos corpo com a cidade. Segundo o autor:

Podemos atribuir duas funções, pelo menos, ao espaço do corpo: a) aumentar a fluência do movimento, criando um meio próprio, com o menos de viscosidade possível; b) tornar possível a posição de corpos virtuais que multiplicam o ponto de vista do bailarino (2001: p. 59).

Essa segunda função atribuída ao espaço do corpo, revela a existência de um espaço interior que transborda ao espaço exterior. Sobre isso, o autor afirma:

só um espaço exterior sem viscosidade permite tal transferência. Um espaço como o espaço do corpo, onde o interior e o exterior são um só. (...) Consideremos aqui um corpo já não como um <<fenômeno>>, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenómeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de

¹⁸ Gil, 2001: p. 58.

tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contacto sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal (2001: p. 60 - 68).

Esse corpo paradoxal vai ao encontro da ideia de corpo sem órgãos, como afirmam Deleuze e Guattari (2012C), feito do ato de se fazer. “Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas”¹⁹.

Uma das pequenas transgressões cotidianas mais comuns, que vemos e vivemos diariamente na cidade, é atravessar a rua com o sinal fechado. O corpo parece calcular exatamente a relação tempo/espço necessária para chegar até a outra calçada de maneira precisa e segura. Surge daí um novo corpo prolongando-se no espaço/tempo possível de rua a ser atravessada. Um corpo que dispensa cálculos e que imediatamente torna-se corpo-rua; corpo-calçada; corpo-sinal; corpo-cidade²⁰.

As primeiras memórias mais afetuosas que tenho do Rio de Janeiro aconteceram em 1994 quando, com quinze anos, cheguei à cidade para cursar a graduação em pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Na época, costumávamos, eu e a galera do curso, passear pelo centro da cidade à noite, depois das aulas na Ilha

¹⁹ DELEUZE e GUATTARI, 2012C: p. 12.

²⁰ A expressão utilizada aqui não faz referência direta à Plataforma CORPO-CIDADE do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, embora seja um desses espaços onde podemos passar o fim de semana e mais um pouco lendo sobre diversas experiências maravilhosas sobre esse assunto. Eis o link: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/>

do Fundão. Lembro especialmente da sensação de descobrir, caminhando pelas vielas e transversais entre a Avenida Rio Branco e a Rua Primeiro de Março, os botecos, as pichações, os camelôs noturnos, paisagens daquela cidade nova que passaria a compor o meu cotidiano.

Num desses passeios, deitamo-nos no meio da faixa de pedestres da Avenida Rio Branco, mais por brincadeira do que por desafio à ordem estabelecida. O que nos movia era o desejo de experimentar o chão da cidade de outra forma. Foi um ato de vida, e, como tal, considerava tudo que acontecia no aqui e agora da ocasião. O fluxo dos carros, o tempo do semáforo, o cuidado entre nós. Lembro especialmente do calor do chão, a textura porosa do asfalto, branco sobre cinza, cobalto. Nossos olhos cúmplices testemunhando a alegria mútua. Foi pouco tempo, talvez segundos. Depois seguimos pelas vielas, procurando sebos com quadrinhos, livros de arte e poesia a preço de banana.

Não sei até que ponto essa experiência influenciou meu desejo de compreender a cidade, ou foi apenas mais uma tentativa de fazê-lo. Sei que o prazer de andar pelo centro do Rio de Janeiro nunca mais me abandonou. Mas esse prazer ganhou outros sentidos depois do Treinamento intensivo para atores, bailarinos, pesquisadores e intérpretes, com orientação da professora **Andrea Copeliovitch**. O Treinamento consistiu num estudo das ações corporais, a partir de exercícios práticos e discussões teóricas sobre o trabalho de Jerzy Grotowski, Eugênio Barba e Luís Otávio Burnier. Os encontros aconteceram na areia do Aterro do Flamengo e no Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho, o Castelinho do Flamengo.

Foram seis dias de convivência num grupo de dez pessoas, incluindo a Andrea, compartilhando memórias, desafios relacionados à proposta e conquistas, transitando entre

a delicadeza e a intensidade de processos dessa natureza. O treinamento me trouxe para esse lugar utópico, ou implacavelmente tópico: o corpo²¹. Não foi uma experiência confortável e, talvez, esse tenha sido o maior mérito do treinamento. Acordar cedo, alongar os músculos, fazer exercícios de enraizamento e meditação, preocupando-me em perceber de fato cada momento, sem me deixar mecanizar, atenta ao próprio corpo e ao corpo coletivo, estar integralmente ali. Lembro-me de, no terceiro dia, andar do Flamengo até Botafogo e me sentir pondo pela calçada, como se cada passo atravessasse o chão e fosse me conectar com o centro da Terra. Como raízes, ou veias, alinhando o pulsar dos meus passos ao coração do planeta.



FOTO: Marcas do exercício de enraizamento na areia do Aterro do Flamengo. Foto: Ítala Isis.

Por vezes, o movimento faz eu me sentir mais parte da cidade. Mas há momentos em que a cidade parece querer me imobilizar. O dia 13 de julho de 2014 foi um momento desses. Final da Copa do Mundo no Brasil, uma manifestação, marcada para sair da Praça *Saens Peña*, na Tijuca, e chegar ao

²¹ FOUCAULT, 2013.

Maracanã, onde acontecia o jogo final entre a Alemanha e a Argentina, foi brutalmente reprimida pela estratégia conjunta da Polícia Militar, Polícia Civil e Força Nacional. Numa proporção visivelmente desigual em relação ao número de manifestantes²². Os representantes do poder público, ignorando qualquer tipo de lei, privaram por mais de três horas cerca de 300 pessoas dos seus direitos de ir e vir. Antes disso, em junho de 2013, a cidade já tinha se tornado palco de passeatas históricas, chegando a reunir, em 20 de junho, cerca de um milhão de pessoas na Avenida Presidente Vargas, para protestar, a princípio, contra o aumento na tarifa do transporte público. Com o tempo, as manifestações agregaram outras pautas, tornando-se um fenômeno complexo que colocava em jogo, por um lado, a conquista de direitos e, por outro, a própria suspensão do Estado de Direito²³, configurando-se como um encontro de lutas²⁴ por outras formas de vida comunitária²⁵.

Uma das tantas pautas dessas heterogêneas manifestações foi o direito à moradia. A volta do histórico fantasma das reformas urbanísticas²⁶, realizadas com o intuito

²² De acordo com o jornal O Dia, a concentração começou com cerca de 500 policiais e terminou com cerca de 1.500. Já o número de manifestantes, segundo o mesmo jornal, foi de aproximadamente 300 pessoas. Disponível em <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2014-07-13/manifestantes-dispersam-e-policia-segue-cercando-a-praca-saens-pea.html>. Acesso em 12 de agosto de 2014.

²³ Para Deleuze e Guattari (2012E) o crime se configura como uma violência de ilegalidade, na medida em que se busca algo de que não se tem direito. A polícia de Estado, por sua vez, possui o monopólio dessa violência, também chamada violência de direito, na medida em que se faz como mantenedora do Estado de direito. Segundo os autores, “o Estado pode então dizer que a violência é ‘original’, simples fenômeno de natureza, e pela qual ele não é responsável, ele que só exerce a violência contra os violentos, contra os “criminosos” — contra os primitivos, contra os nômades, para fazer reinar a paz...” (p. 155).

²⁴ “A luta seria como o regime da violência primitiva (...): é a violência golpe à golpe, a que não falta contudo um código, uma vez que o valor dos golpes é fixado segundo a lei das séries, a partir do valor de um último golpe trocável, ou de uma última mulher a conquistar, etc.”(DELEUZE e GUATTARI, 2012E: p. 154).

²⁵ Quem conta o que foi 2013, parece falar mais de si do que de 2013. Um ano muito doido, que ainda não se deixou capturar de forma absoluta por nenhuma narrativa, não será a minha que vai dar conta. De qualquer maneira, fica aí mais um ponto de vista desse caleidoscópio histórico que vivemos.

²⁶ O Rio de Janeiro já foi marcado por remoções durante a gestão de Pereira Passos e Carlos Lacerda, também em virtude de projetos urbanísticos. No entanto, segundo Raquel Rolnik, “Se Pereira Passos e Carlos Lacerda ficaram consagrados na memória coletiva como representantes da política de despejos massivos, o número

de atender a empreendimentos turísticos vinculados aos megaeventos esportivos. Dentre esses megaeventos, a Copa do Mundo da FIFA ganhou especial destaque, tanto pelo imaginário que mobiliza no Brasil, conhecido como país do futebol, quanto pela quantidade de investimentos públicos e privados, concentrados de maneira direta e indireta no evento²⁷. Na prática, o que vimos durante o período da Copa foram diversos pequenos eventos acontecendo simultaneamente ao megaevento. Ações organizadas por movimentos variados, de alguma forma, criminalizados tanto pela mídia tradicional quanto pelas instituições públicas do Estado.

No caso do dia 13, a manifestação foi organizada por diversos coletivos, como uma estratégia de união desses movimentos e como resposta a uma série de medidas que culminou com a prisão de 23 pessoas, num processo amplamente questionado²⁸. O espaço em questão, pela proximidade com o Maracanã, lugar onde acontecia o último jogo da Copa, tornava-se quase sagrado, considerando o número de policiais presentes tanto na Praça quanto nas redondezas. Na Praça, abriu-se um espaço de tensão entre a suspensão dos direitos em prol do grande evento e a manifestação profanadora desse evento²⁹. A tentativa de realização da passeata foi violentamente impedida, dispersando rapidamente as pessoas que estavam ali organizadas e, no entanto, impedindo-as de sair da Praça. Os policiais estavam dispostos a nos fazer parar³⁰. Do que lembro, nada foi mais

de pessoas removidas na gestão de Eduardo Paes supera – e muito – o das anteriores.” (ROLNIK, 2015: p. 12).

²⁷ *Dossiê do Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas no Rio de Janeiro*. 2014.

²⁸ Vale observar, entre várias manifestações de repúdio, a Nota da Associação Juizes para a Democracia (AJD). Disponível em <http://www.viomundo.com.br/denuncias/juizes-repudiam-militarizacao-da-politica-e-policizacao-da-justica.html>. Acesso em 31 de agosto de 2014.

²⁹ De certa forma, a presença de manifestantes naquela região, buscando devolver aos cidadãos e cidadãs um espaço feito de exceção em função do evento, tornava-se um crime de profanação. (AGAMBEN, 2007).

³⁰ Os conceitos de coreopolítica e coreopolícia, de André Lepecki (2011) são oportunos nesse momento. Ainda que os policiais não tenham nos mandado

traumatizante que me sentir presa em céu aberto, cercada por cavalarias, bombas de gás lacrimogênio e toda sorte de truculência.

Ao longo das três horas em que as pessoas estiveram ‘detidas’, muitas pequenas ações de escape surgiram. Quando consegui sair, encontrei no *facebook*, uma imagem que me conectou à memória de vinte anos atrás, trazendo de volta a textura porosa do asfalto, branco sobre cinza, cobalto: a sigla *SOS*, escrita por corpos deitados no chão da rua. Corpos que, impedidos de seguir, romperam com a ordem estabelecida, tomando pra si a decisão sobre seus próprios movimentos. Bem que o poeta Manoel de Barros diz: “liberdade caça jeito”.



FOTO: SOS na Praça Saens Peña. 2014. Autoria anônima.

“circular”, eles impuseram uma coreografia sobre nossos corpos. Uma coreografia que visava esvaziar qualquer possibilidade política, no sentido proposto por Rancière (1996), de rompimento de uma determinada ordem, que pudesse fazer “ver o que não cabia ser visto”. (p. 42).

Referências

Livros

AGAMBEN, Giorgio. *Elogio da Profanação*. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *6.28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos*. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012C.

_____; _____. *13.7.000 a.C – Aparelho de captura*. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012E.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: Ed. n-1, 2013.

GIL, José. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

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

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Reportagens

“Manifestantes dispersam e Polícia segue cercando a Praça Saens Peña”. Reportagem sobre a repressão à manifestação na Praça Saens Peña durante a final da Copa do Mundo no

Brasil. Por: O Dia Rio. Disponível em <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2014-07-13/manifestantes-dispersam-e-policia-segue-cercando-a-praca-saens-pea.html>. Acesso em 12 de agosto de 2014.

“Juízes repudiam prisão de manifestantes antes do fato e de seus advogados” **Nota pública de repúdio à militarização da política e à policização da justiça.** Por: Viomundo. Disponível em <http://www.viomundo.com.br/denuncias/juizes-repudiam-militarizacao-da-politica-e-policizacao-da-justica.html>> Acesso em 31 de agosto de 2014.

Revista On Line

Megaeventos e Violações dos Direitos Humanos no Rio de Janeiro. *Dossiê do Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas no Rio de Janeiro.* Junho de 2014. Disponível em https://comitepopulario.files.wordpress.com/2014/06/dossiecomiterio2014_web.pdf. Acesso em 31 de agosto de 2014.

Vídeo

CFCH. ANDRÉ LEPECKI: _Coreo-Política, Coreo-policia_05.11.13. [vídeo]. Rio de Janeiro, Auditório Manoel Maurício do CFCH, UFRJ, 2013. Vídeo postado no youtube, 1:49:34.

CIDADE DAS ERRÂNCIAS

Não vás, diz-me ao menos como chamam a esses sítios, Chamam-lhes terra de nod, E nod que quer dizer, Significa terra da fuga ou terra dos errantes (SARAMAGO, 2009: p. 45)

Ao investigar as mudanças de comportamento social que influenciaram as transformações urbanísticas na metade do século XX, Sennet (1997) destaca a forma como essas transformações foram recebidas pelos habitantes da cidade. Os projetos de cidade desde o século XIX estão intimamente ligados a certo imaginário modernista no qual a mobilidade foi colocada como símbolo de sucesso e saúde. No entanto, as diversas revoltas populares, anteriores a esse período, incluíram nesses projetos a necessidade de desencorajar as mobilizações de grupos políticos, buscando um maior controle das massas³¹. O início das errâncias urbanas, na forma de caminhadas, coincide com esse momento histórico, chamado por alguns de urbanismo moderno³², vivendo transformações quase que simultâneas. Essas errâncias podem ser vistas, portanto, como uma forma de denúncia e crítica a esse controle, recusando a ideia de cidade como uma construção feita exclusivamente por especialistas e vivendo a *urbes* de maneira empírica³³.

Jacques e Drummond (2014) traçaram um pequeno histórico dessas transformações. A partir desse histórico, podemos classificar o urbanismo moderno em três momentos distintos: as reformas urbanísticas buscando a modernização das cidades, entre meados do século XIX e início do século XX; as vanguardas modernas, e os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, entre 1910-20 e 1959, no qual foi

³¹ SENNET, 1997.

³² Jacques (2006), em nota, questiona esse termo, considerando um pleonasma, uma vez que “o próprio termo urbanismo, e a disciplina que lhe corresponde, surgem exatamente nesse momento de modernização das cidades.” (JACQUES, 2006: p. 138).

³³ JACQUES e DRUMMOND, 2014.

criada a Carta de Atenas (1933), considerada a doutrina urbana moderna por excelência; e o chamado modernismo, ou modernismo tardio, do pós-guerra até os anos 1970, marcado pela tentativa de colocar os princípios da Carta de Atenas em prática. Podemos ainda dividir a história das errâncias urbanas em três momentos distintos: flanâncias, de meados do século XIX até início do século XX, correspondendo principalmente à criação da figura do *flanêur*; deambulações, dos anos de 1910 e 1930, realizadas através das ações dos dadaístas e surrealistas, correspondendo a excursões urbanas por lugares banais, e derivas, entre os anos de 1950 e 1960, errâncias voluntárias pelas ruas, praticadas pelos situacionistas como forma de crítica ao urbanismo da época³⁴.

Flanâncias

O personagem central das *flanâncias* é o *flâneur*, errante francês do século XIX, cujas peculiaridades, presentes na figura de Baudelaire, um dos mais importantes poetas da época, despertaram o interesse de Walter Benjamin (1994). Observando Baudelaire, o autor descreve o *flâneur* como uma figura que tem o tempo dos seus próprios passos. É parte dos seus afazeres o inventário dos tipos, cenas, objetos, e tudo que encontra pela rua, como um exercício de organizar para si a paisagem que é paulatinamente apagada para dar lugar a um novo projeto de cidade. Seu caminhar ocioso e observador é, por si só, uma forma de resistência a esse outro ritmo da cidade em processo de industrialização. Enquanto as *flanâncias* de Baudelaire encontravam na literatura um espaço de expressão dessa experiência de corpo a corpo com a cidade, Charles Marville, contratado por Hausmann para documentar as reformas, fazia do registro fotográfico um testemunho

³⁴ IDEM e IDEM, idem.

silencioso do desaparecimento de uma antiga cidade e do surgimento da modernidade urbana em Paris³⁵.



FOTO: Charles Marville - Interior of Les Halles Centrales – 1874

Deambulações

Em 1916, o escritor Hugo Ball e a escritora Emmy Hennings, depois de vários problemas com a polícia suíça e alemã, fundam em Zurique o *Cabaret Voltaire*, espaço destinado à reunião de artistas para apresentação de performances e leitura de obras. Ball, que trocava correspondências com Marinetti, líder dos futuristas³⁶, e que já tinha experimentado o limite da tentativa de suicídio, percebia a emergência de criação de um novo tipo de produção estética³⁷.

Numa época como a nossa, em que as pessoas são agredidas diariamente pelas coisas mais monstruosas, sem que possam registrar suas impressões, uma produção estética se torna um caminho recomendado. Toda arte viva, porém, será irracional, primitiva, complexa: falará uma língua secreta e deixará

³⁵ IDEM e IDEM, idem.

³⁶ Movimento que, em 1909, deu origem à performance na Rússia. (GOLDBERG, 2006.).

³⁷ IDEM, idem.

documentos que não vão falar de edificação, mas de paradoxos. (BALL In GOLDBERG, 2006).

Logo no dia da estreia, juntaram-se ao cabaré o poeta Tristan Tzara, o pintor e escultor Hans Arp, além de outros artistas. Dias depois, Richard Huelsenbeck, escritor performático, se juntaria ao grupo³⁸. Os cinco meses de funcionamento do *Cabaret Voltaire* foram de intensa experimentação artística, com práticas inspiradas numa ideia de arte total, onde literatura e artes visuais se encontravam em corpos e ambientes performáticos. Nesse contexto surge o *dadaísmo*. Segundo Argan (1992), o movimento *dadaísta* buscava, sobretudo, produzir-se, através de ações imprevisíveis, insensatas e absurdas, movidas pela intenção de colocar o sistema em crise³⁹.

Depois do fechamento do *Cabaret Voltaire*, os *dadaístas* ainda ocuparam um espaço, chamado Galeria Voltaire, com exposições e eventos. No entanto, as performances tornaram-se mais organizadas para se adequar à programação do Espaço. Pouco tempo depois, a primeira formação do grupo se desfez, em busca de outros interesses. No entanto, o espírito, irreverente e desejoso de crises do sistema, ainda pareceu perdurar na prática de alguns *dadaístas*⁴⁰.

Tristan Tzara, depois de quatro anos em Zurique, durante os quais transformou o *dadaísmo* num movimento com um veículo próprio de comunicação, a revista *Dadá*, partiu para Paris, levando na bagagem seu manifesto *dadaísta*, apresentado durante um dos últimos eventos organizados por ele na cidade suíça. Antes mesmo de chegar, Tzara já havia se articulado com

³⁸ IDEM, idem.

³⁹ ARGAN, 1992.

⁴⁰ Como, por exemplo, Huelsenbeck, que levou o *dadaísmo* para Berlim, incorporando ao movimento uma dimensão diretamente política. Picabia, por sua vez, embora tenha ido à Zurique para se aproximar dos *dadaístas*, já estava familiarizado com esse espírito de vanguarda. O artista costumava transitar entre Paris, Barcelona e Nova York. Nessa última cidade, ele, Duchamp e outros artistas já realizavam escandalosas exposições, como a dos Independentes, em 1917, onde Duchamp apresentou sua histórica *Fonte*. (GOLDBERG, 2006).

artistas da capital francesa. Entre eles, Francis Picabia, André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, e outros⁴¹.

Entre um evento e outro, seguido de escândalos e manchetes, o grupo começou a se desentender. O impasse estava justamente na recusa a uma padronização da performance⁴². Foi pensando em renovar os ânimos que os dadaístas propuseram a chamada *Saison Dadá*, uma estação de operações públicas. A primeira e única a se realizar foi a excursão à igreja de *Saint-Julien-le-Pauvre*, em 1921. Uma experiência que viria a ser a mais importante do movimento na relação com o espaço da cidade⁴³.

Hoje, às 15h, no jardim da igreja de *Saint-Julien-le-Pauvre* [...] o dadá inaugura uma série de excursões em Paris, convida gratuitamente amigos e inimigos a visitar as *dépendances* da igreja. Com efeito, parece que ainda se pode encontrar algo a ser descoberto no jardim, embora ele já seja conhecido dos turistas. Não se trata de uma manifestação anticlerical, como se poderia pensar, mas antes de uma nova interpretação da natureza, aplicada, esta vez, não à arte, mas à vida. (O comunicado da imprensa, In CARERI, 2013: p. 76).

Embora atrapalhada por uma forte chuva, a experiência ficou marcada como uma ação urbana, de cunho puramente estético, por um espaço já conhecido. Essa ação é a própria visita⁴⁴. Segundo Careri (2013):

O *Dadá* não intervinha no lugar deixando ali um objeto nem o separando dos outros: levava o artista – melhor dito, o grupo de artistas – diretamente ao lugar a ser descoberto, sem realizar operação material alguma, sem deixar rastros físicos, a não ser a documentação ligada à operação – os panfletos, as fotos, os artigos, as narrações – e sem qualquer tipo de elaboração subsequente. (CARERI, 2013: p. 75).

⁴¹ IDEM, idem.

⁴² IDEM, idem.

⁴³ CARERI, 2013

⁴⁴ IDEM, idem.



FOTO: *Saison Dada* - Excursão à igreja de *Saint-Julien-le-Pauvre*

Três anos depois dessa ação, parte do grupo, Aragon, Breton, Morise e Vitrac, já bastante influenciados por estudos freudianos sobre o inconsciente coletivo, realizam um percurso de maior duração, fora da cidade de Paris, com caráter errático. Funcionou como uma espécie de rito de passagem do *dadaísmo* para o *surrealismo*, tratando a caminhada como uma forma de transitar entre o consciente e o inconsciente⁴⁵. De acordo com Careri,

A deambulação – termo que traz consigo a própria essência da desorientação e do abandono no inconsciente – desenvolve-se entre bosques, campos, sendeiros e pequenos aglomerados rurais. Pareceria que junto com a intenção de superar o real, no onírico, há a vontade de um retorno a espaços vastos e desabitados, aos confins do espaço real. (...) A deambulação é um chegar caminhando a um estado de hipnose, é uma desorientadora perda de controle, é um *medium* através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território. (CARERI, 2013: p. 78 - 79).

Foi a partir dessa experiência que Breton desenvolveu a ideia da escrita automática, uma forma de escrita errante, que busca expressar o funcionamento real do pensamento no momento em que ele se produz. Depois dessa experiência, o deambular pelos territórios marginais de Paris em grupo, passou a ser uma prática comum dos surrealistas, buscando acessar a dimensão inconsciente da cidade⁴⁶. Walter Benjamin (2012) considera o surrealismo como o último instantâneo da

⁴⁵ CARERI, 2013.

⁴⁶ IDEM, idem.

inteligência europeia. Essa inteligência está justamente em identificar o que há de político no mundo de coisas, o que há de revelador e revolucionário no antiquado, no que começa a entrar no campo do esquecimento⁴⁷. Segundo o autor,

No centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (ruas desertas em que a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto verdadeiro rosto de uma cidade. (BENJAMIM, 2012: p. 26).

Nas deambulações surrealistas, tanto a escrita quanto a fotografia funcionavam como forma de reter e colecionar esse mundo de coisas que paulatinamente desaparecia⁴⁸.

Derivas

Pela Internacional Situacionista⁴⁹ passaram cerca de 70 integrantes de 16 diferentes nacionalidades, no entanto, na maioria das vezes, se manteve com cerca de 10 integrantes ao mesmo tempo. Ao longo dos 15 anos de atuação, a I.S. transitou do campo da arte da cultura para o campo da política. Faziam críticas severas tanto ao dadaísmo quanto ao surrealismo⁵⁰. Num texto apresentado durante a conferência de fundação da Internacional Situacionista, em 1957, Guy-Ernest Debord (1957), fundador e um dos principais nomes do movimento, embora reconheça no primeiro o mérito histórico de “ter deferido um golpe mortal no conceito tradicional de cultura”, observa nas definições inteiramente negativas do

⁴⁷ BENJAMIN, 2012.

⁴⁸ Susan Song reconhece na fotografia a forma mais triunfante do surrealismo. No entanto, esse reconhecimento vem acompanhado por uma ferrenha crítica aos aspectos colecionistas da fotografia surrealista. Para a autora, “A visão da realidade como um prêmio exótico a ser perseguido e capturado pelo diligente caçador-com-uma-câmera plasmou a fotografia desde os primórdios e assinala a confluência da contracultura surrealista e do aventureirismo social da classe média.” (SONG, 2004). Cabe, no entanto, reconhecer que hoje a fotografia, tanto na sua dimensão documental quanto na sua dimensão estética, não é mais privilégio da classe média. Sobre isso, vale observar o interessante artigo de Rodrigo Rossoni (ROSSINI, 2011) sobre a experiência fotográfica da Escola de Fotógrafos populares da Favela da Maré.

⁴⁹ Doravante I.S.

⁵⁰ JACQUES, 2003.

movimento as origens da sua dissolução. Já em relação ao segundo, dizia que o erro intrínseco estava na crença em uma “infinita imaginação inconsciente”⁵¹. Aquilo que estava no centro da prática situacionista era a construção de situações na cidade

(...) isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram. (DEBORD, In JACQUES, 2003: 54)

Entre essas situações, as derivas ocupam um lugar importante, como verdadeiros experimentos diretos no espaço urbano, associando uma necessária dimensão de imprevisibilidade a um rigor científico. A deriva em si consistia na passagem rápida por diferentes ambientes da cidade e a psicogeografia era o estudo dos efeitos que essas passagens poderiam provocar no comportamento afetivo das pessoas⁵². Num certo sentido, essas ações funcionam como contraponto à ideia de espetáculo presente nas cidades modernas. Debord (1957) afirma:

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo princípio característico do espetáculo: a não-participação (DEBORD, 1957 in JACQUES, 2003).

⁵¹ DEBORD, In JACQUES, 2003: 45 - 46.

⁵² JACQUES, 2003.



FOTO: Reunião de fundação da Internacional Situacionista

Errâncias no Brasil

No Brasil, podemos destacar alguns momentos históricos da errância. Começando no início do século XX, com João do Rio, *flâneur* carioca que escreve crônicas sobre uma cidade que paulatinamente desaparece. Além dele, Marc Ferrez faz registros fotográficos do desaparecimento dessa cidade, contratado pelo então prefeito Pereira Passos, responsável por uma das maiores reformas urbanísticas que o Rio de Janeiro já viveu, entre 1902 e 1904⁵³.

Em 1931, dez anos depois da excursão *dadaísta* à igreja de *Saint-Julien-le-Pauvre*, Flávio de Carvalho, considerado o primeiro *performer* brasileiro, realiza sua série de experiências. Antônio C. Robert Moraes (1986) faz uma estudo sobre a obra do artista. O autor conta que na experiência n°2, Flávio anda no sentido contrário de uma procissão, sem tirar o chapéu, numa clara atitude desafiadora do rito. A intenção dele é experimentar “até que ponto chega o controle ancestral do deus a abafar a revolta dos jovens”⁵⁴. Nessa experiência, o artista

⁵³ IDEM, *idem*.

⁵⁴ MORAES, 1986: p. 32.

quase é linchado pela massa revoltada. Na experiência nº3, alguns anos depois, Flávio faz um “passeio com traje tropical”, “Sandálias de couro, meias de bailarina, um saiote, uma blusa de náilon vermelha de estranho corte e um chapéu de pano transparente”⁵⁵.

Em 1978, Hélio Oiticica realiza o *Delirium ambulatorium*, buscando cada vez mais o transbordamento da sua obra para o espaço da rua. O artista descreve a proposta no texto-release de divulgação como um “caminhar pela periferia da área-baldia demarcada durante a duração da performance: caminhar *to and fro* sem linearidade”⁵⁶. Antes disso, em 1964, Oiticica desenvolve sua série de *parangolés*. Os *parangolés* podem ser descritos, segundo o próprio artista, como objetos que adquirem seu estatuto de obras de arte na medida em que o espectador, percebido pelo artista como participante, “veste” e dança esses objetos⁵⁷. Segundo o artista:

Nessa procura de uma fundação objetiva de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental, almeja esse sentido construtivo do *Parangolé*, a uma <<arte ambiental>> por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica. Há como uma hierarquia de ordens na plasmação experimental de *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bólides*, todas elas, porém, dirigidas para essa criação de um mundo ambiental onde essa estrutura da obra se desenvolva e teça a sua trama original (OITICICA, 1996: p. 86).

⁵⁵ MORAES, 1986: p. 74.

⁵⁶ OITICICA, 1978; in, ANJOS, 2012: p. 24

⁵⁷ OITICICA, 1996.



FOTO: Experiência n° 3, de Flávio de Carvalho

Novas derivas

Jacopo Crivelli Visconti (2014) em seu livro *Novas Derivas*, atualiza a questão da deriva extrapolando o conceito situacionista. Visconti (2014) reúne diversas ações artísticas que guardam da matriz situacionista apenas o compromisso sociopolítico e o desejo de acontecer como “arte não comercializável”⁵⁸. Segundo o autor:

O formato da deriva, em todas as suas declinações, oferecia a uma geração de artistas inconformados com o modelo de produção artística vigente a possibilidade de criar obras etéreas, intangíveis e, o que mais importa, dificilmente fagocitáveis pelo sistema, já que acabavam consistindo apenas, ou basicamente, em relatos ou registros. (VISCONTI, 2014: p. 130).

Nesse contexto, o autor problematiza a importância do registro nas novas derivas, afirmando o corpo como único registro possível para tais ações:

⁵⁸ VISCONTI, 2014: p. x

Da mesma forma, nenhuma fotografia, nenhum relato, nenhum vídeo poderia nunca reproduzir os cheiros, o cansaço, as descobertas e as decepções de uma caminhada, seja ela longa ou curta, urbana ou no campo, planejada ou inteiramente improvisada. Mas, se a deriva é um ato exclusivamente físico e pessoal, o único registro que pode ser considerado legítimo é o da memória de quem cumpre a ação: memória, isto é, tanto mental quanto física, mas sempre circunscrita ao âmbito do próprio corpo. (VISCONTI, 2014: p. 132).

Mais adiante, o autor diferencia a deriva da performance, na medida em que a última “escolhe e constrói seu próprio campo de batalha”, enquanto a primeira se inscreve nesse mundo banal que compartilhamos⁵⁹. Além disso, o autor chama atenção para a necessidade da presença do público na performance:

Enquanto o *performer* é sempre um ator, no sentido de que ele se coloca diante do público e interpreta um papel, mesmo que esse papel envolva frequentemente uma dor ou um esforço que são reais, e não apenas aludidos através da recitação, o artista caminhante não encena nada, apenas age (VISCONTI, 2014: p. 146).

Por fim, o autor cita Rosalind Krauss (1986) para pensar o papel do registro como *índice* da deriva. “isto é, o signo linguístico que mantém uma relação direta, física, com o referente ao qual se refere”⁶⁰ e para justificar a necessidade desses:

Ao mesmo tempo que constituem uma prova da ação realizada, também funcionam, por assim dizer, como espelhos: o observador olha para o registro de uma ação levada a cabo pelo artista, mas si vê a se mesmo cumprindo a ação (VISCONTI, 2014: p. 156).

⁵⁹ IDEM, idem: p. 147.

⁶⁰ IDEM, idem: p. 154.

O autor conclui considerando a deriva uma heterotopia⁶¹ e, de maneira sobreposta, uma utopia:

Evidentemente, a deriva também pode ser considerada uma heterotopia, por constituir um instante fugaz de suspensão em que o corpo se liberta das imposições e dos vínculos da sociedade, para cumprir uma ação paradoxal, sem nenhum objetivo prático além da sua própria realização. E o registro dessa ação, como um espelho, compartilha o caráter de heterotopia, mas sobrepõe a esse o dia utopia, da aspiração utópica dos artistas à transformação da sociedade, do desejo, explicitado, em alguns *slogans* situacionistas, de matar a arte transformando-a, simplesmente, em vida (VISCONTI, 2014: p. 157).

O livro de Visconti (2014) tem o indiscutível mérito de reunir ações significativas sob o termo “novas derivas”, problematizando a questão para muito além das proposições situacionistas. No entanto, parece-me confuso no momento em que busca distinguir a ideia de nova deriva da ideia de performance. A começar pelo termo “ator”, que também pode ser entendido como “agente do ato”⁶² ou “aquele que tem papel ativo em algum acontecimento”⁶³. Ainda que se leve em conta o sentido de ator proposto pelo autor, limitar a performance ao âmbito do teatro é não levar em conta o campo híbrido no qual a performance historicamente se inscreve. Em relação à questão do público, Regina Merlin (2008) faz um interessante estudo sobre as performances nas artes visuais, incluindo nele exemplos de ação performática sem nenhuma audiência, mas com a presença do registro fotográfico ou audiovisual, como por exemplo, o vídeo *Climbing Around My Room* (1993) de

⁶¹ Em texto de 1966, Foucault define heterotopias como espaços possíveis de estar, diferente dos espaços utópicos e que, no entanto, possuem regras próprias que o tornam espécies de “contraespaços”, ou seja, “lugares que se opõe a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” O autor destaca cinco possíveis características para as heterotopias: está presente em todas as sociedades, de formas variadas e inconstantes; podem ser diluídas ou construídas ao longo da história de uma sociedade; justapõem em um lugar real vários lugares, por vezes incompatíveis; estão frequentemente ligadas ao tempo; e, por fim, possuem um sistema de abertura e fechamento que o isola do espaço entorno. (FOUCAULT, 2013: p. 20).

⁶² CUNHA, 2010: p. 68

⁶³ HOUASS, VILLAR E FRANCO. 2009: p. 216

Lucy Gunning escalando a superfície do seu quarto⁶⁴. Se essa ação não é lá tão cotidiana e elementar, por que arrastar um bloco de gelo pelas ruas até que ele se derreta por completo seria⁶⁵? No final das contas, ambas são completamente acessíveis ao público, qualquer pessoa que decida fazê-lo, fará. Ou ainda, se o autor aventa a possibilidade de existência de derivas não registradas, porque o mesmo não poderia acontecer com performances? Esse me parece o cerne da questão.



FOTO: *Climbing Around My Room* (1993) de Lucy Gunning

⁶⁴ MERLIN, Regina. 2008.

⁶⁵ Como faz Francis Alÿs em *Sometimes Making Leads to Nothing*, 1997, uma das ações que Visconti (2014) considera como nova deriva.



FOTO: *Sometimes Making Leads to Nothing* (1997), de Francis Alÿs.

Ação estético-política

Tanto nas performances citadas por Merlin (2008), quanto nas ações reunidas por Visconti (2014) sob o nome de novas derivas, o registro, e a própria figura do e da artista, acaba por alimentar o mercado de artes. Ainda que seja na forma de processos escolhidos por uma curadoria específica. Como uma grande boca faminta, o mercado de artes engole tudo, na medida em que transforma processo em produto e reifica a identidade **do** e **da** artista como alguém apartada da humanidade. A meu ver, “matar a arte” implica inevitavelmente em “matar” **o** ou **a** artista, ou seja, abandonar a ideia de gênio criador e reconhecer a capacidade de criação e, principalmente, de reinvenção da vida, em qualquer ser humano. Essa reinvenção passa inclusive pela possibilidade de se posicionar ativamente contra o sistema capitalista. Nesse sentido, o posicionamento contra o mercado de artes é apenas uma consequência em meio a um contexto muito mais amplo de produção de outros modos de vida. Produção essa que é tanto do âmbito da arte quanto da política, da geografia, da agronomia, ou de qualquer outro campo de conhecimento. Nesse contexto, o registro pode até ocupar galerias, mas estará

presente principalmente em espaços como o *Facebook*, ou os muros da cidade, por exemplo, cumprindo a função de índice, como afirma Visconti (2014). Ao termo “artista” agrega-se a terminação *etc*. Um ou uma artista *etc*, curadora, escritora, ativista, produtora, como defende Basbaun (2013). Mas também um ou uma artista *etc*, costureira, ambulante, doméstica. E por que não pensar numa doméstica *etc*, artista, escritora, ativista, produtora? Ou seja: em uma pessoa que, trabalhando como doméstica, reinventa a *práxis* de cuidado consigo, com a casa, com o bairro, com a cidade, com o país, com o planeta.

É assim que gosto de entender a ideia de ação estético-política desenvolvida por Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel⁶⁶. Como algo ordinário que, aos poucos, vai se tornando uma marcha de rostos mascarados anunciando silenciosamente outro mundo possível. “Escutaram?”⁶⁷



FOTO: Marcha do silêncio (2012), Movimento Zapatista

⁶⁶ Para saber mais sobre o conceito de ação estético-política e de artista-etc, vale ver o vídeo: <https://www.facebook.com/397266677145068/videos/417925865079149/> Acessado em 27 de dezembro de 2015.

⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=G4ULUW5eih8> Acessado em 27 de dezembro de 2015.

Referências

Livros

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BASBAUN, Ricardo. *Manual do artista – etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BENJAMIN, Walter. *O surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia*. In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gili, 2013.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: Ed. n-1, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da performance: Do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. In: JEUDY, Henri-Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA; PPG/FAUFBA, 2006.

_____ (org). *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.

MERLIN, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

MORAES, Antônio C. Robert. *Flavio de Carvalho: O performer precoce*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SENNET, Richard. *Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014

Artigos

ANJOS, Moacir. *As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica*. *ARS São Paulo*. v. 10, Nº 20. 2012. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64418> Acesso em 10 de julho de 2014.

JACQUES, Paola Berenstein, DRUMMOND, Washington. *Pequeno Histórico das Errâncias Urbanas: A Arte de Andar pela Cidade*. *Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. V. 8, Nº 3, 2014. Disponível em <http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/viewFile/1024/999>. Acesso em 10 de julho de 2014.

ROSSONI, Rodrigo. *Entre Documento e Expressão: a Experiência Fotográfica da Escola de Fotógrafos Populares na Favela da Maré*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0646-1.pdf> Acesso em 10 de julho de 2014.

Catálogo

HÉLIO Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1996.

Vídeo

“A Marcha do Silêncio (a mensagem dos maias)” - México
21/12/2012 Por: Ocupa TV. 3:08. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=G4ULUW5eih8> Acessado
em 27 de dezembro de 2015.

“O que é uma ação estético-política?” Vídeo publicado
originalmente na página de facebook
Práticas Estético-Políticas na Arte Contemporânea - Grupo de
Pesquisas em 27 de outubro de 2015. 16:57. Disponível em
[https://www.facebook.com/397266677145068/videos/4179258
65079149/](https://www.facebook.com/397266677145068/videos/417925865079149/) Acessado em 27 de dezembro de 2015.

CIDADE CAMINHANTE

Andarás errante e perdido pelo mundo, Sendo assim, qualquer pessoa me poderá matar, Não, porque porei um sinal na tua testa, ninguém te fará mal, mas, em pago da minha benevolência, procura tu não fazer mal a ninguém, disse o senhor, tocando o dedo indicador a testa de caim, onde apareceu uma pequena mancha negra (SARAMAGO, 2009: p. 36)

Se me perguntarem das ruas no centro da cidade pelo nome, não sei. Até hoje me perco. Perder-me pela manhã é melhor, ou logo depois do almoço. Nem sempre meu cotidiano de artista/pesquisadora/professora me concede essa oportunidade. Ela vem mediante a negociação com as demandas da vida urbana. Mas sempre vem. Nunca tive o privilégio de andar “a passos de tartaruga”⁶⁸, pelo contrário, sempre fui de caminhar rápido e firme. Para não ceder às ameaças que rondam o corpo feminino no espaço da cidade⁶⁹. Para sentir o encontro com o chão se reverberando, a ponto de me lançar num novo passo.

Uma vez, em 2013, logo no surgimento do *Reage Artista*⁷⁰, fomos eu, Wellington, Marcelo Asht, Rafael Rodrigues, Rodrigo Abreu e Lara Negalara com potinhos de

⁶⁸ “Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas prescrevessem o ritmo de caminhar.” (BENJAMIM, 1994: 51).

⁶⁹ Para Monnet (2013), a exclusão da mulher, como ser estranho ao espaço da cidade, está na origem da ideia de polis, acontecendo pela dupla via de discurso da rua como lugar perigoso e promíscuo, onde a mulher poderia ser agredida ou identificada como “pública”, ou seja, de todos, em oposição à “privada”, ou seja, de um homem só. Segundo a autora, as mulheres sabem que o espaço urbano não é completamente delas. (...) Se, atualmente, as mulheres estão muito mais presentes no espaço público, o contexto urbano constantemente lhe transmite mensagens para que elas saibam o seu lugar, pois a estrutura social está presente em todas essas interações, e estas ainda parecem ser muito mais difíceis e arriscadas para as mulheres, do que para os homens. (p. 222 - 227).

⁷⁰ O *Reage Artista* surgiu no começo de 2013, como uma reação de determinada parcela de artistas cênicos da cidade ao fechamento temporário dos Teatros Municipais do Rio de Janeiro. No decorrer do ano, tornou-se um espaço de encontro e reflexão sobre políticas públicas para a cultura na cidade. Para saber mais sobre o *Reage Artista*, vá à página do movimento no Facebook:

tinta e pincéis do Teatro Cacilda Becker, no Largo do Machado, até o Teatro Imperator, no Méier, pintando setinhas amarelas pelo caminho. A ideia foi pensada junto com a Tânia Alice, durante os encontros do Grupo de Pesquisa em Performance, coordenado pela Tania, do qual participei na UNI-RIO. A primeira parceria entre o *Bando Filhotes de Leão*, o *Heróis do Cotidiano* e o *Movimento Cidades (in)Visíveis*, Chamamos a ação de “*Olha o Sinal*”.

PrÁ NOS ACHAR PELO CAMINHO:
 83172823 \ 79047557
 81216538 \ 78301869

BANDO FILHOTES DE LEÃO
HERÓIS DO COTIDIANO
MOVIMENTO CIDADES (IN) VISÍVEIS

OLHA O SINAL Andança do Largo do Machado ao Méier
 DOMINGO, 03 DE MARÇO, SAÍDA 8:30

A cidade é uma só. Plural, diversa, desabrochando por todos os lados. Bôra andar pra vê que cidade é essa? Durante o trajeto faremos sinais para que os próximos saibam que esse caminho é possível. “Longe é um lugar que não existe”.

Leve um pote de tinta amarela e um pincel.

SAÍDA: 8:30 no Teatro Cacilda Becker, Largo do Machado.
 CHEGADA: ... no Teatro Imperator, Méier.

Divulgação no *Facebook*. Programação visual: Ítala Isis

A intenção era indicar ao poder público outras direções para o investimento em cultura, diferentes da Zona Sul. A escolha do *Imperator* como local de chegada se deu porque ali, na época, reuniam-se artistas, produtores e produtoras culturais do subúrbio carioca, interessados em pensar políticas públicas para a cultura no subúrbio e nas periferias da cidade. Era o início do *Movimento Visão Suburbana*⁷¹. Saímos às 8:00 do

⁷¹ O *Movimento Visão Suburbana* surgiu em 2012, tendo como objetivos fortalecer ações e projetos de diferentes linguagens de artistas, grupos e coletivos das Zonas Norte e Oeste da cidade do Rio de Janeiro, fomentando representatividade, visibilidade e a ampliação de uma rede de atividades sócio-culturais; garantindo o diálogo entre diversos segmentos através de ações transversais; participando; contribuindo e colaborando com a construção e efetivação de políticas públicas de cultura, que garantam democratização e acessibilidade a mecanismos de acompanhamento da gestão pública. Para saber mais sobre o Movimento Visão Suburbana vale a pena ir na página do Facebook: <https://www.facebook.com/groups/131895650325567/?fref=ts>

Largo do Machado e chegamos às 17:00 no Méier. Na ocasião, encontramos sete cartas de baralho e me propus a fazer uma leitura sobre a cidade, associando essas cartas aos arcanos menores do Tarô:

CARTA 1 - 7 de copas

Foi a primeira carta achada durante o percurso, inaugurando a leitura. O naipe de copas refere-se ao plano das relações entre as pessoas, ao mundo emocional, intuitivo e afetivo. É colocar o coração a caminho do encontro com o outro. O sete de copas refere-se ao momento em que nos deparamos com os desafios existentes numa relação. O sete de copas convida o andarilho ou a andarilha a se reinventar através desse conflito, abandonando visões idealizadas e ingênuas para construir coletivamente possibilidades reais de existência comum.



CARTA 2 - Rei de Paus

Segunda carta do caminho. O naipe de paus refere-se aos planos da criatividade e da imaginação. Apesar do caráter libertário intrínseco nesses dois planos, o naipe se apresenta na figura protagonista e centralizadora do Rei. Quando o andarilho ou a andarilha se depara com o Rei de Paus sua caminhada se expande, toma novos rumos e produz novas possibilidades de existência. No entanto, esse processo se faz na crise. O Rei não

aceita perder, não se submete e nunca está satisfeito. É sedutor porque pensa e propõe para além dos aspectos comuns da vida, e, justamente por isso, incorre no erro trágico de atropelar os pequenos fazedores dessa vida cotidiana que é sua razão de existir. Esse líder nato precisa encarar o desafio de não se tornar um tirano, um rei sem reinado. Um dos bons caminhos para evitar esse risco é propor o diálogo democrático com a base, tornando-se forte e flexível, amplo e profundo. Um verdadeiro Jequitibá.



CARTA 3 - Dois de Paus

Novamente o naipe de paus se apresenta. O Dois de paus polariza a inquietação inicial na forma de uma ideia, um projeto, um primeiro desafio. Esse marco lança o andarilho ou a andarilha para fora da situação de conforto, abrindo campos infinitos de possibilidades. Nada está garantido, mas têm-se a energia necessária para inventar soluções. É um caminho sem volta. Comparando essa terceira carta com as duas primeiras cabe lembrar o hexagrama revolução (49), do I Ching:

Revoluções na vida política são extremamente graves. Deve-se recorrer a elas apenas em casos extremos, quando já não há mais nenhuma outra saída. Nem todos estão aptos a empreendê-la; somente aquele que goza da confiança do povo, e mesmo este apenas quando o faz no momento adequado. Ele deve então proceder da maneira correta, procurando dar alegria ao povo e

orientando-o de modo a evitar excessos. Além disso, é preciso estar isento de qualquer proposta egoísta, procurando verdadeiramente aliviar o sofrimento das massas. Só assim ele estará livre de motivos para arrependimento. Os tempos mudam e com eles, as exigências. Assim também passam as estações no decorrer do ano. O mesmo ocorre em termos de ciclos cósmicos, com a primavera e o outono na vida das pessoas e das nações impondo transformações sociais. (WILHELM, p. 154)



CARTA 4 - Dois de Copas

Da mesma forma que a carta anterior, o dois de copas indica uma polarização de energias. O diálogo finalmente acontece. Quando um relacionamento se estabelece de maneira franca, ambas as partes permutam pontos de vista e maneiras de ver e fazer o mundo. É um momento importante na caminhada na medida em que sugere a possibilidade de reconciliação sem necessariamente significar apaziguamento. O sucesso desse encontro reside principalmente no desejo de compreender a forma de pensar e agir do outro. O andarilho ou a andarilha é desafiada a colocar em ação toda a sua generosidade.



CARTA 5 - Seis de Paus

Outra carta do naipe de paus marca a caminhada. O seis de paus indica o reconhecimento público e a vitória parcial. Algo foi conquistado produzindo uma sensação de otimismo. Essa conquista é justa, sendo fruto de muito trabalho e enfrentamento.



CARTA 6 - Seis de Paus

A repetição do seis de paus chama atenção para o risco de confundir a batalha com a guerra. É preciso não se deixar inebriar pela primeira vitória. É preciso não cair na doce

armadilha da vaidade. Nesse momento da caminhada o andarilho ou a andarilha precisa estar atento(a) e conectado(a) a um sentido maior de existência, mesmo que, para isso, seja necessário reduzir a velocidade, mudar o trajeto, rever os objetivos comuns.



CARTA 7 - As de Paus

É curioso o Ás de paus ser a última carta encontrada. É uma carta de começo, cheia de energia e incertezas, abençoada com a força de Zeus. Nesse contexto é possível perceber um novo momento para o andarilho ou a andarilha. Ele ou ela não sabe bem o que quer, mas sabe que não é possível voltar no tempo e que algo diferente da situação anterior precisa acontecer. Se isso será bom ou ruim, contínuo ou passageiro, vai depender do compromisso e da fé nas mudanças. A leitura, de maneira geral, indica um movimento cíclico em espiral. O próprio movimento da vida, que se repete como tragédia ou comédia. Ou de outra forma que nos cabe inventar.



Nossos corpos reverberaram essa caminhada por vários dias. Passar de ônibus por esse trajeto ganhou outros sentidos, na medida em que reconhecíamos nossas setinhas pelo caminho. Foi bom também receber fotos dessas setinhas pelo *Facebook*. Outros e outras caminhantes nos encontrando naqueles sinais.



FOTO: Rafael Rodrigues



FOTO: Rafael Rodrigues



FOTO: Rafael Rodrigues



FOTO: Rafael Rodrigues

Gosto de caminhar pela cidade decidida a ir para lugar nenhum. Gosto de observar os padrões e as texturas do chão mudando no decorrer das caminhadas. Pelo chão já encontrei brinco, terço, pingente de santo, estatueta, dinheiro, brinquedo quebrado, cápsula de bala, bola de gude, *beck*, flor de plástico, chaveiro de pano, tampa de câmera fotográfica.

Depois de um tempo, resolvi juntar esses objetos achados com outros quebrados e organizá-los num casaco. Organização que foi paulatinamente me levando para uma rede de associações. A princípio, pensei em linhas de objetos bordados. A estátua da Santa Bárbara sem cabeça podia ficar ao lado da pulseira de contas vermelhas, já que o manto da Santa Bárbara era vermelho. A pulseira, por sua vez, podia ficar perto do broche, porque ambos eram bijuterias. Mas, na prática, as linhas de objetos começaram a se esbarrar, como transeuntes pela superfície de uma calçada estreita, curvilínea e cheia de esquinas.

A prática, como sempre, trazendo-nos novos problemas. Arrancando-nos desse corpo cheio de órgãos⁷² e nos mergulhando, impiedosamente, nesse caldeirão/mundo de cores, formas e sentidos. Diante da prática, fui obrigada a reorganizar as linhas, transformando-as em uma rede de objetos, onde cada encontro tinha um porque secreto: o broche se aproximava simultaneamente da pulseira, por ser bijuteria, de um botão, por começar com a letra *b* e de uma flor de plástico, por também ser em forma de flor. Cada novo objeto bordado ampliava a complexidade dessa rede de associações. Em certo momento parei de me ocupar disso. O casaco ficou aqui em casa, com os bolsos cheios de achados.

⁷² DELEUZE e GUATTARI, 2012C.

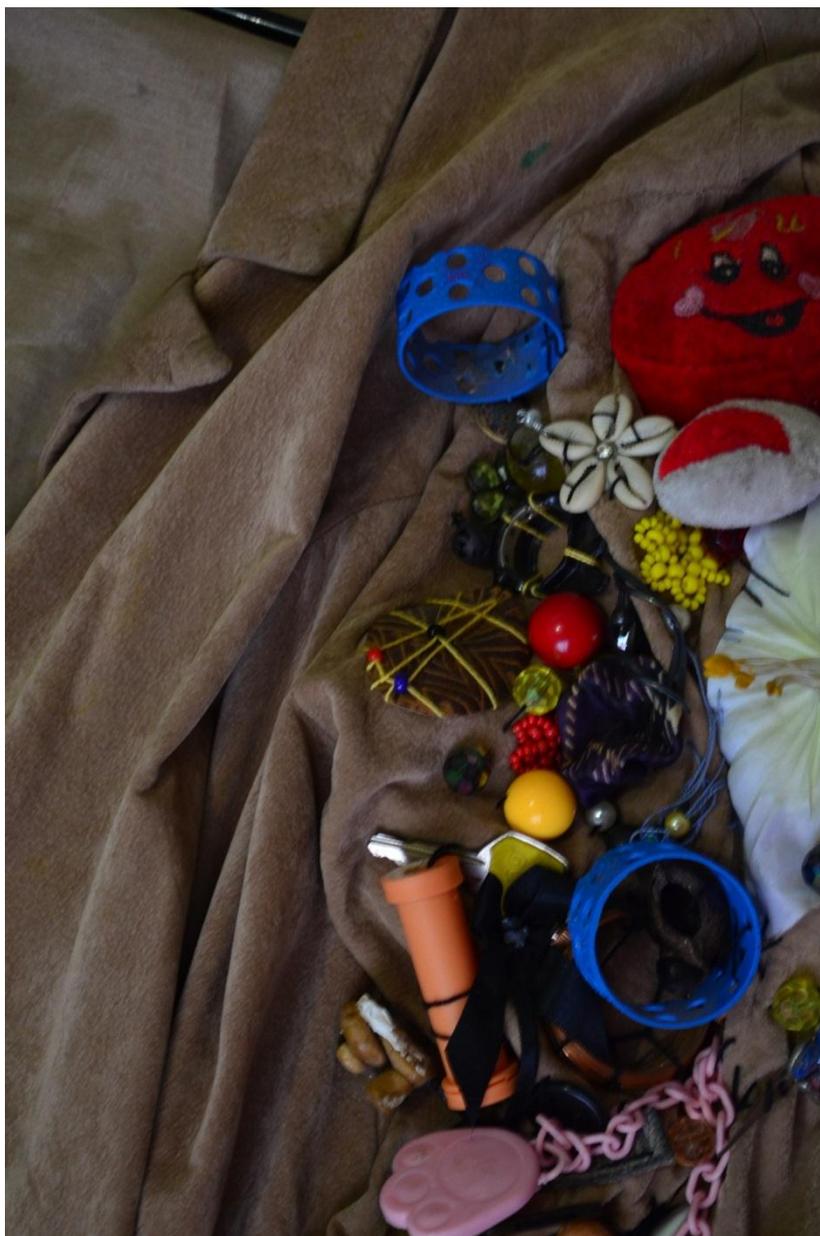


FOTO: Ítala Isis

A cidade continuou generosa, entregando aos meus olhos seus pequenos tesouros. No decorrer dessa pesquisa, transformei esse casaco numa máscara. Um rosto possível dessas minhas andanças.

Referências

Livros

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 1^oed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *6.28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos*. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012C.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WILHELM, Richard. *I Ching: o livro das mutações*. São Paulo: Ed. Pensamento.

Revista On line

MONNET, Nadja. Flanâncias Femininas e Etnografias (trad.)
JACQUES, Paola Berenstein. *Redobra*. n. 11, p. 218 – 234.
Ano 4, 2013. Disponível em :
http://www.redobra.ufba.br/?page_id=109 . Acesso em 14 de abril de 2015.

CIDADE H.O.

Nunca me perguntes como sei eu o que digo que sei porque não poderia responder-te, esta manhã, quando acordei, disse em voz alta, Voltará hoje, disse-o para que tu ouvisses, e foi verdade, aqui estás (SARAMAGO, 2009: p. 125)

Minha história com o Hélio Oiticica começou em 2004, quando, recém-formada, me tornei monitora no Centro Cultural Hélio Oiticica. Antes disso, já tinha ouvido falar dele na Escola de Belas Artes, mas não me mobilizava. Na época, eu estava mais interessada no Atelier de Gravura⁷³. No entanto, a função de monitora me obrigou a conhecer mais sobre seu trabalho.

No Centro Cultural, uma retrospectiva da sua obra mostrava um pouco de tudo: *metaesquemas*, *relevos espaciais*, *bólides*, *penetráveis*, infindáveis textos, projetos, maquetes e, finalmente, originais e réplicas dos famosos *parangolés*. O osso do meu ofício ali era não permitir que o público tocasse em objetos feitos para serem tocados. Mesmo não me convencendo completamente, o argumento museológico de preservação do acervo para contemplação de outras gerações dava certa dignidade ao meu posto de patrulhamento das experiências alheias. Talvez por conta dessa contradição, as réplicas dos *parangolés* foram as primeiras peças a me conquistar. Em seguida, me vi encantada pelas sutis variações dos relevos espaciais. As dobras, os altos e baixos dos planos faziam as cores brincar.

Os *bólides* eram o meu inferno. Não havia réplicas disponíveis ao público, apenas aqueles *transobjetos*⁷⁴ tão

⁷³ Apesar de observar frequentes críticas no meio artístico sobre a formação conservadora da Escola de Belas Artes, fui muito feliz durante o tempo que estudei lá, encontrando no curso de gravura não só uma sólida formação artística, técnica e crítica, capaz de colaborar de maneira decisiva no fortalecimento das minhas habilidades e prazer pelas artes gráficas em geral, como principalmente um constante exercício comunitário de cuidado com o espaço coletivo. Para além das questões específicas da arte, a convivência no Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes contribuiu de maneira profunda para a minha formação estética e política.

⁷⁴ “Poderia chamar as minhas últimas obras, os *Bólides*, de <<transobjetos>>. Na verdade, a necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe <<corpo>>,”

sedutores quanto o próprio capeta soprando no ouvido de quem visitava a exposição, “toque-me”, e as câmeras vigiando minha possível incompetência em evitar esse “pecado”. O meu pior pesadelo era o "B31 *Bólido* Vidro 14 'Estar'". *Bólido* vidro para os íntimos. Uma enorme tina de vidro cheia de conchas. Sonhava com meus braços mergulhando naquele mar, o tilintar roçando minha pele.



"B31 *Bólido* Vidro 14 'Estar'". FOTO: Retirada do site: http://entretenimento.uol.com.br/album/heliooiticica_rj_2010_album.htm?a_brefoto=1#fotoNav=6

Um dia, o então diretor, Luciano Figueiredo, sempre muito gentil, veio solicitar especial atenção àquela peça, pois nem tudo ali era concha. Na verdade, se é que verdade tem alguma importância aqui, as conchas visíveis cobriam um generoso bolo de papel, cujo volume dava a quem observava a ilusão de que a tina estava cheia. Além disso, a própria quina de vidro já era uma cópia idêntica da utilizada por Hélio. O que afinal eu estava protegendo ali, se os objetos originais que compunham a obra já não eram aqueles? Eu realmente não sei como responder a essa pergunta, mas arrisco a ideia de que a instituição precisava garantir a atmosfera da áurea da obra de

levou-me às mais inesperadas consequências, assim como o desenvolvimento dos *Bólidos* opacos aos transparentes, onde a cor não só se apresenta nas técnicas a óleo e a cola, mas no seu estado pigmentar, contida na própria estrutura *Bólido*. (...) O que faço ao transformá-lo [o *Bólido*] numa obra não é a simples <<lirificação>> do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano. Mas incorporá-lo a uma ideia estética, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma ideia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de <<transobjeto>> adequada à experiência (OITICICA, 2006: p. 66).

arte, no sentido colocado por Benjamin (2012), implicando numa série de questões ligadas ao próprio status da exposição. Para o autor, a áurea é “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”⁷⁵. Parece-me que manter a distância entre público e *Bólido* vidro atribuía a ele um valor como obra de arte muito maior do que se fosse assumido como uma réplica.

De qualquer forma, a última coisa que tenho a contar sobre esse fato, é uma concha bordada no meu casaco⁷⁶.



Concha bordada no meu casaco de achados. FOTO: Ítala Isis

Apesar do reconhecimento internacional da obra de Hélio Oiticica, recebíamos poucos visitantes ao longo da semana. Nos finais de semana, não era raro contabilizar dois, por vezes três assinaturas no caderno de visita. Quem me fazia companhia nesses períodos eram os filhos das recepcionistas, que, para não deixarem suas crianças sozinhas em casa nos sábados e domingos, traziam-nos para o espaço. Um menino de mais ou menos quatro anos e outro de mais ou menos sete anos

⁷⁵ BENJAMIN, 2012: p. 184

⁷⁶ Para saber mais sobre esse casaco, vá à CIDADE DAS CAMINHADAS.

brincavam de esconde-esconde pelos penetráveis enquanto eu saía procurando os pequenos participantes.

Um dia, faltando minutos para encerrar o expediente, tomei o mais novo pela mão e chamei o mais velho, já acostumado às entradas e saídas das galerias. O menino, no entanto, parecia não me ouvir, atento que estava aos originais dos *parangolés*. Aquilo me intrigou. Aquelas obras já não era mais novidade nenhuma para ele, no entanto olhava como quem não queria perder nenhum minuto de um espantoso espetáculo. Tive que tomá-lo também pela mão e trancar a galeria, para que saíssemos os três juntos finalmente. No elevador, o pequeno olhou profundamente nos meus olhos e perguntou:

- Tia, quem era aquele homem?
- Que homem?
- Aquele, dançando com aquelas roupas?

A primeira coisa que me passou pela cabeça foi ter trancado um visitante na exposição. Voltei e não encontrei ninguém. O menino, diante do meu olhar de espanto, se calou. Quando mostrei a foto do criador dos *parangolés*, perguntando se fora aquele homem que ele viu dançando com os originais já em decomposição, o pequeno pareceu ainda mais constrangido. Contei o episódio para a mãe do garoto e ela admitiu ter passado por situações semelhantes com ele, evitando, no entanto, se prolongar no assunto.

Seja no plano físico, seja no plano metafísico, meu imaginário já estava irremediavelmente marcado pelo elemento “Hélio”. É como se tivessem crescido olhos em minhas mãos, no convívio com suas obras.

Referências

Livros

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Catálogo

HÉLIO Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1996.

CIDADE DAS MULHERES

Estava surpreendida consigo mesma, com a liberdade com que tinha respondido ao marido, sem temor, sem ter de escolher as palavras, dizendo simplesmente o que, na sua opinião, o caso justificava. Era como se, dentro de si habitasse uma outra mulher, com nula dependência do senhor ou de um esposo por ele designado, uma fêmea que decidira, finalmente, fazer uso total da língua e da linguagem que o dito senhor, por assim dizer, lhe havia metido pela boca abaixo. (SARAMAGO, 2009: p: 23)

Com um projeto de viagem batizado de *Open Door*⁷⁷, a artista plástica brasileira Aline Campbell, com 24 anos em 2013, visitou trinta cidades europeias, contando com a ajuda de quem ela encontrava pelo caminho para comer, dormir e se locomover⁷⁸. A beleza presente no conceito do projeto⁷⁹ não conseguiu evitar alguns comentários sobre a reportagem do Site G1 contando a aventura da artista⁸⁰. Através de ameaças, acusações de promiscuidade e desqualificação da sua narrativa sobre a experiência, os comentaristas⁸¹ insistem em desencorajar a prática da jovem. É como se lembrassem pra ela que a rua não é lugar de mulher.

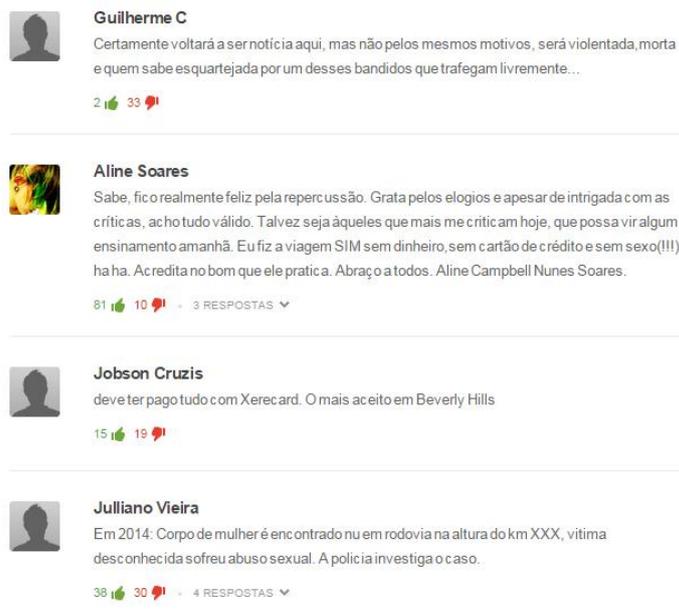
⁷⁷ Portas Abertas

⁷⁸ MANTOVANI, 2013.

⁷⁹ “A ideia era ter abertura para conhecer gente de culturas diferentes, pontos de vista diferentes” (...) “Querida mostrar que quando você confia no mundo, nas pessoas, na bondade, o bem vem”. (IDEM, idem).

⁸⁰ IDEM, idem

⁸¹ A maioria dos comentários dessa ordem veio de homens, mas também houve comentários vindos de mulheres.



Essa “lembrança” remete à Grécia antiga, especificamente Atenas, no tempo de Péricles, cujo ideal de *auto-poieses* concebia a cidade como obra de arte, ou seja, como um espaço criado por homens livres, criadores de si⁸². Em outras palavras, um espaço onde a liberdade dos corpos coincidia com a liberdade do pensamento⁸³. Em seu livro *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*, Richard Sennet (2003) observa como esse ideal determina a participação nos espaços da cidade. O que o autor identifica é um culto à palavra como forma de participação direta na criação dessa cidade e um culto ao corpo como distinção entre fortes e vulneráveis⁸⁴. Essa distinção, que tinha como parâmetro o calor dos corpos, atribuía aos homens o título de cidadãos e negava esse título a mulheres, escravos e estrangeiros, construindo assim um modo hierárquico de vida

⁸² “A cultura ateniense distinguia-se pela crença de que o povo poderia criar e entender sua própria condição. Em grego, arte criativa —*poiesis*— deriva de *poiein*, que significa “fazer”. Mais do que em Esparta, a cultura dos cidadãos de Atenas era um hino tonitruante ao ideal de *poiesis*, concebendo a cidade como uma obra de arte, resultante de um ato criativo racional, ao mesmo tempo científico e político. Alguns escritores antigos chamavam a política democrática de uma *auto-poiesis* — uma autocriação política em constante mutação.” (SENNET, 2003: p.78).

⁸³ “Para o antigo habitante de Atenas, o ato de exhibir-se confirmava a sua dignidade de cidadão. A democracia ateniense dava à liberdade de pensamento a mesma ênfase atribuída à nudez.” (IDEM, idem: p.30).

⁸⁴ IDEM, idem: p. 30.

social, onde a educação se dava como manutenção de regras de dominação e subordinação⁸⁵.

Essa desigualdade se refletia inclusive no modo de andar. Os homens deviam caminhar com calma, firmeza e elegância. “Supostamente, as mulheres deviam caminhar lentamente, hesitantes, e o homem que fizesse o mesmo pareceria efeminado”⁸⁶.

Contrapondo-se a esse lugar cotidiano de subordinação, Sennet observa as transformações dos rituais femininos agrários, a Tesmoforia e a Adonia, no contexto da cidade ateniense. Esses ritos não produziam uma rebelião, mas restauravam, no íntimo dessas mulheres, a condição de agentes ativos, ao invés de vítimas⁸⁷.

Percebo esses ritos como uma forma errante de ocupar o espaço urbano que não está necessariamente relacionada à caminhada⁸⁸, mas à nossa infinita capacidade de produzir situações liminares⁸⁹, capazes de suspender, ainda que temporariamente, as estruturas hierárquicas estabelecidas para (re)existir de outras formas.

Quando Monnet (2013) afirma que a exclusão da mulher, como ser estranho ao espaço da cidade acontece pela dupla via do discurso da rua como lugar perigoso e promíscuo, e que

⁸⁵ IDEM, idem: p. 31 - 32.

⁸⁶ IDEM, idem: p. 45.

⁸⁷ IDEM, idem.

⁸⁸ “(...) certamente a questão do andar é significativa e está relacionada com a errância, mas o errante urbano vai além do andar para chegar à experiência do percurso, do percorrer, do deslocamento urbano, que pode também se dar por outros meios. (...) Para o errante, são sobretudo as vivências e as ações que contam, as apropriações com seus desvios e atalhos, e estas não precisam necessariamente ser vistas, mas sim experimentadas, com todos os outros sentidos corporais. A cidade é lida pelo corpo e o corpo escreve o que poderíamos chamar de uma ‘corpografia’. A corpografia seria a memória urbana no corpo, o registro de sua experiência da cidade.” (JACQUES, 2006: p. 119).

⁸⁹ As etapas liminares nos ritos de passagem, são momentos de natureza ambígua onde uma dada estrutura social hierárquica definida coexiste com a chamada *communitas*, modelo de relação não-estruturado, ou estruturado de maneira rudimentar, marcado sobretudo pela comunhão dos indivíduos (TURNER, 1974).

As mulheres sabem que o espaço urbano não é completamente delas. (...) Se, atualmente, as mulheres estão muito mais presentes no espaço público, o contexto urbano constantemente lhe transmite mensagens para que elas saibam o seu lugar, pois a estrutura social está presente em todas essas interações, e estas ainda parecem ser muito mais difíceis e arriscadas para as mulheres, do que para os homens. (MONNET, 2013: 227)

de certa forma, Monnet (2013) reconhece que ainda vivemos um pouco nessa cidade grega como interdito para certos corpos. Por outro lado, projetos como o de Aline se alinham a ações de resistência como a das mulheres de Atenas, e a tantas outras ao longo da história, afirmando a recusa da mulher em se colocar no papel de vítima passiva de tal estrutura social, revelando uma luta, que tem como consequência, o embaralhamento desses lugares pré-estabelecidos e a paulatina conquista e ocupação de outros lugares e práticas na cidade ⁹⁰.

Inspirada nas mulheres atenienses e seus ritos de resistência, em conversas com Jorge Vasconcellos, Mariana Pimentel, Flávia Naves e Sebastian Windemann, desenhei uma primeira versão da ação “Corpo Errante”: Uma caminhada pela cidade coberta por um véu onde a dissertação estivesse escrita.

Um tempo depois, coloquei esse projeto para concorrer ao Edital da Exposição Travessias, evento realizado pelo Galpão Bela Maré⁹¹. Na ocasião, alterei um pouco a proposta. Ao invés da dissertação, o véu teria palavras bordadas por mulheres de várias partes da cidade. Esse bordado seria realizado durante um encontro de mulheres e a errância

⁹⁰ Como, por exemplo, a ação de Jeanne Deroin que, segundo Jacques Rancière (1996), se candidatou a uma eleição na França a qual, por ser mulher, não podia candidatar-se. (RANCIÈRE, 1996).

⁹¹ O Galpão Bela Maré é um espaço de arte contemporânea localizado no Complexo da Maré. Para saber mais sobre o espaço vá à página do facebook: https://www.facebook.com/GalpaoBelaMare/info/?tab=page_info.

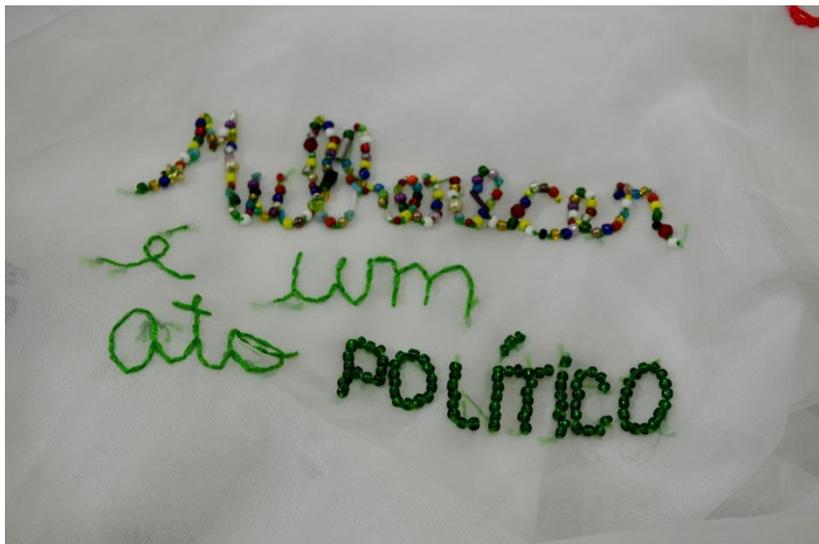
aconteceria na Maré. O projeto não foi selecionado, mas a ideia do bordado como uma ação coletiva ficou.



No decorrer da pesquisa, a cidade foi me atravessando, com notícias de violência contra pessoas próximas e distantes. Notícias de agressão física, injustiça, morte. Notícias que incorporei como uma densa nuvem de medo, tristeza e, ironicamente, imobilidade. Notícias que me levaram a questionar o recorte de gênero que propunha para a ação⁹². A

⁹² Foram basicamente duas notícias. A primeira, mais próxima e de menos repercussão, sobre a violência homofóbica sofrida por Matheus Santos, amigo

mulher que busco evocar, não pode ser um gênero, precisa ser um verbo. Um *mulherecer*⁹³, aberto a qualquer corpo falante e movente⁹⁴. Aquilo de que eu me dei conta é que todo corpo pode ser errante. Nós *mulherecemos* um pouco quando saímos do lugar que nos foi destinado por certa partilha social. *Mulherecer* também é errar e pode produzir mudanças em nós e no nosso entorno.



Mulherecer é um ato político. FOTO: Ítala Isis

O começo do curso “Ações estético-políticas e práticas performáticas na (anti) arte brasileira contemporânea”, ministrada na Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, pelos professores Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel, meus orientadores coincidiu com o convite de Mariana Scarambone para participar de uma série de oficinas

querido e morador da Casa 24, no começo de 2015, no encerramento de um ato contra a redução da Maioridade Penal, ocorrido na Praça XV. A segunda, de maior repercussão, o assassinato de Adriano Cor, integrante da banda Tambores de Olocum. Não o conhecia pessoalmente, mas ele era amigo de muitos amigos meus. Alguém com quem provavelmente cruzei nos eventos de rua do Rio de Janeiro. Para Saber mais sobre o assassinato de Adriano, vá nesse link: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/07/dancarino-de-bloco-do-rio-e-achado-morto-na-baixada-fluminense.html>. Há também influência das conversas com Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel, além da leitura das primeiras páginas do livro da Judith Butler (2015), Problemas de Gênero.

⁹³ A ideia desse verbo, *mulherecer*, surgiu principalmente depois da leitura do texto *Devir mulher*, de Felix Guattari(1985), presente no livro *Revolução Molecular: Pulsões Políticas do Desejo*. Aliás, o livro todo é inspirador.

⁹⁴ Os termos “corpo falante e movente” vem da leitura do Manifesto Contrassexual (PRECIADO, 2014).

que ela chama de *transcenários*, durante o *Bem me Cuir – Festival Multigênero de Artes*, na UERJ.

A proposta do curso era pensar o conceito de ação estético-política através do estudo de textos teóricos e da realização de práticas, tanto na sala de aula quanto em outros espaços. Jorge e Mariana, logo no primeiro dia da disciplina, convidaram a turma a trazer propostas de ação e outros textos, para além dos elencados na bibliografia básica do curso.

Já a oficina de Transcenários⁹⁵, teve suas primeiras reuniões de planejamento na casa do Kleper Reis⁹⁶, em Santa Tereza. Foi um encontro bom. Dali surgiu a ação “*Você me dá a sua palavra?*”. A ação foi apresentada no facebook através do seguinte texto:

O que eu peço é a sua palavra. O que você quer dizer, francamente, à sociedade? O que eu peço é para você bordar essa palavra num véu.

O bordado é uma técnica muito simples, cuja matéria prima mais sofisticada é o tempo. Não um tempo longo ou curto, mas um tempo outro. Um tempo fora do tempo, liminar, ritual, heterotópico. Um tempo de presença.

Essa também é a matéria prima mais importante das ações que realizo no chão da cidade. É essa matéria que torna as ações, em certo sentido, arriscadas. No entanto, a sensação que tenho é de que a presença na rua hoje, através dessas ações, tá cada vez mais arriscada. Eu sei que o risco é algo que qualquer pessoa que se proponha a viver francamente sempre vai ter que enfrentar. Mas a impressão que tenho, tomando conhecimento de relatos de violência, controle, repressão, que parecem desfilar nus pelas ruas em pleno século XXI, é que esse risco hoje se aproxima cada vez mais de uma linha de destruição. Não é isso que eu quero. O que eu quero é errar pela vida, sem medo.

O que eu peço é a sua palavra. Posso contar contigo nessa errância? O que peço é a sua palavra de que você vai estar

⁹⁵ Essa ideia faz parte da pesquisa, ainda em andamento, de Mariana Scarambone sobre espaços e vivências artísticas, que tenham a participação e as relações sociais como elemento principal.

⁹⁶ Kleper se apresenta como agitador criativo. Já realizou diversas performances e intervenções, colocando o corpo em jogo e em risco de forma corajosa e ao mesmo tempo lírica. Seu projeto mais famoso tem como título “Cu é Lindo”. Para conhecer mais sobre Kleper e esse projeto, vale ir ao blog: <https://cuelindo.wordpress.com/>.

presente quando eu cobrir meu corpo com esse véu numa errância pela cidade, no último dia do Festival.

Se você também sente medo, bora juntas? Se você também sente uma alegria enorme em ocupar o espaço público do jeito que você quer, do jeito que você é, bora juntas? Bora mostrar o que pode um corpo errante no chão da cidade.

Se você me der a sua palavra, eu vou contar contigo.

*oficina com **Transcenário** do* **MOVIMENTO CIDADES (in)VISÍVEIS** *durante o* **BEM ME QUER CUIR**



*com ação urbana
dia 18 de setembro
saindo da Casa 24, na Lapa*

no Instituto de Artes - Sala 3 da COART- UERJ *inscrições gratuitas pelo site:
<http://goo.gl/forms/jrn398C89Tf>*

Nesse momento, eu já começava a bordar um longo véu de *voil* com duas frases que me pareceram importantes serem ditas no espaço público. “Corpo Errante” e “Mulherecer é um ato político”.

Propus a ação em um dos encontros do curso na UFF, antes do Festival na UERJ. A ideia era, simultaneamente, bordar e conversar sobre o conceito de *parresía* a partir de um

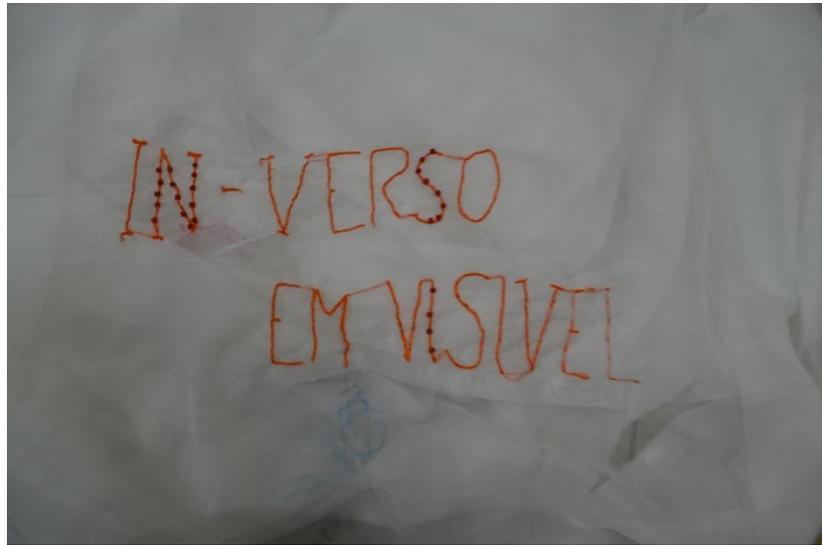
texto de Foucault⁹⁷. Vi o conceito como uma possível chave de leitura para essa fala franca que eu convocava a ser inscrita no véu. Participaram da aula prático-teórica eu, Camila Paola, Giseli Vasconcelos, Hélio Eduardo, Jorge Vasconcellos, Letícia Simões, Mariana Pimentel, Millena Lízia, Rafa Éis e Willian Osório. No decorrer do encontro, dei-me conta de que a ideia de fala parresiástica não cabia exatamente na situação de anonimato através da qual as frases seriam apresentadas no espaço da cidade⁹⁸. No entanto, a prática coletiva do bordado combinada com a conversa em roda, no chão da sala de aula, colocou em jogo outra questão que eu não havia previsto: a maneira pela qual a matéria participa da ação, levando-nos a modificar nossos planos. Uma linha que, combinada com uma missanga ou bordada através de um ponto específico no tecido, indica outras possibilidades de composição; uma frase que se mostra grande demais a ponto de precisar ser transformada para se adequar à demanda de tempo ou disposição corporal para a ação; a dificuldade de execução de determinado ponto que acaba por produzir formas inusitadas, comprometendo inclusive a leitura da palavra. Essas foram algumas situações que pude observar nesse processo. Algumas frases, inacabadas ou transformadas no decorrer da ação, deixaram a marca do lápis como testemunho da errância do bordado.

O que me chamou atenção nesse encontro foram os vínculos que se faziam, ou não se faziam, com a prática do bordado; a maneira como cada um e cada uma, naquele coletivo formado em torno da ação, criava táticas de sustentação da sua palavra. Os tempos do bordado são diferentes para cada pessoa. Enquanto uns e umas bordam rapidamente, outros e outras precisam de mais tempo. Dei-me

⁹⁷ FOUCAULT, Michel. *Aula de 1º de fevereiro de 1984 – primeira e segunda hora*. In: *A Coragem da Verdade: O governo de Si e dos Outros II*. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2014.

⁹⁸ “o parresiasta, por definição, fala em seu próprio nome”. (FOUCAULT, 2014: p. 16).

conta também de que muitos bordadeiros e bordadeiras não conseguiriam garantir a presença na rua. Era preciso novamente reinventar a proposta para que ela não se tornasse excludente.



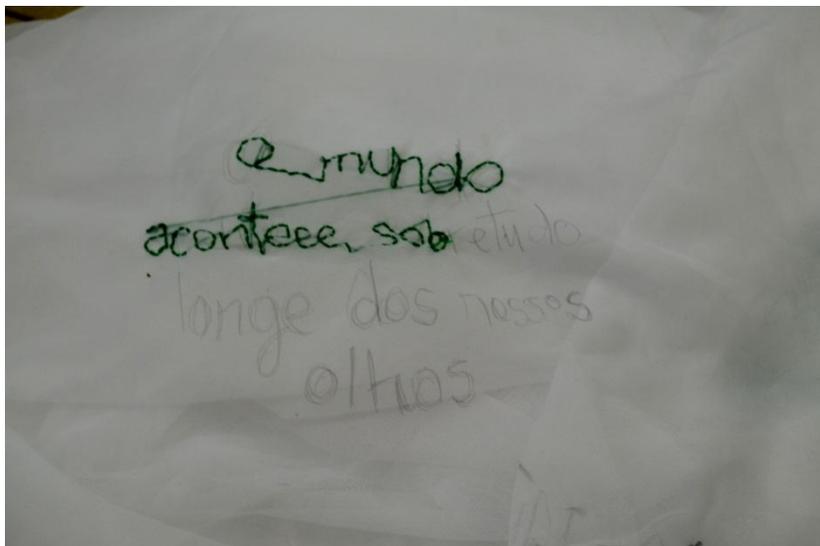
In-Verso em Visível. FOTO: Ítala Isis



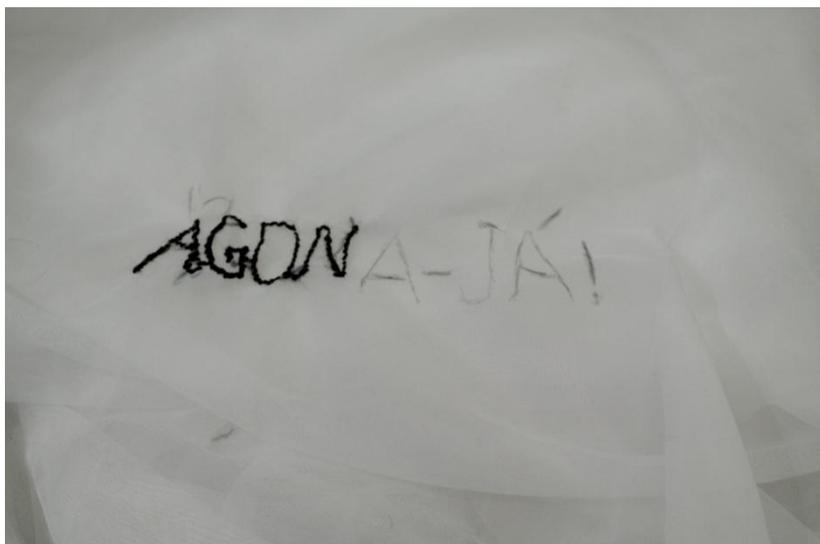
Abissal. FOTO: Ítala Isis



Diferença. FOTO: Ítala Isis



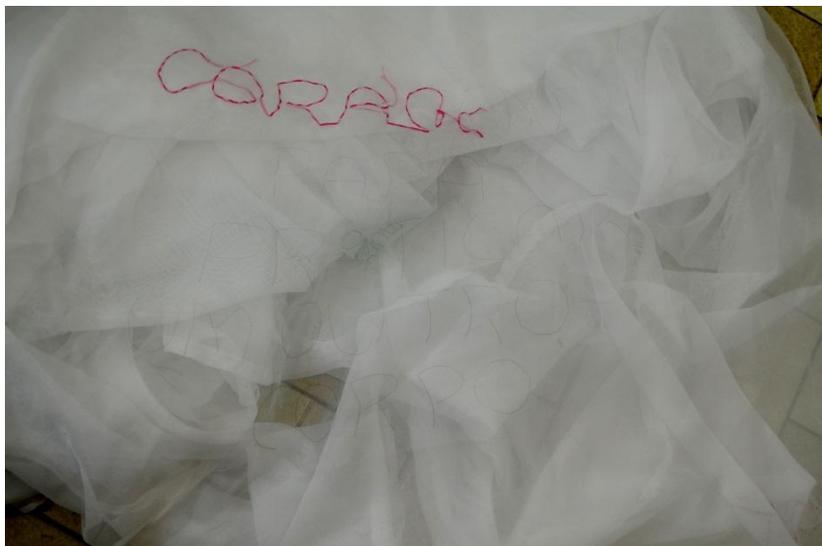
O mundo acontece sobretudo longe dos nossos olhos. FOTO: Ítala Isis



Agon. FOTO: Ítala Isis



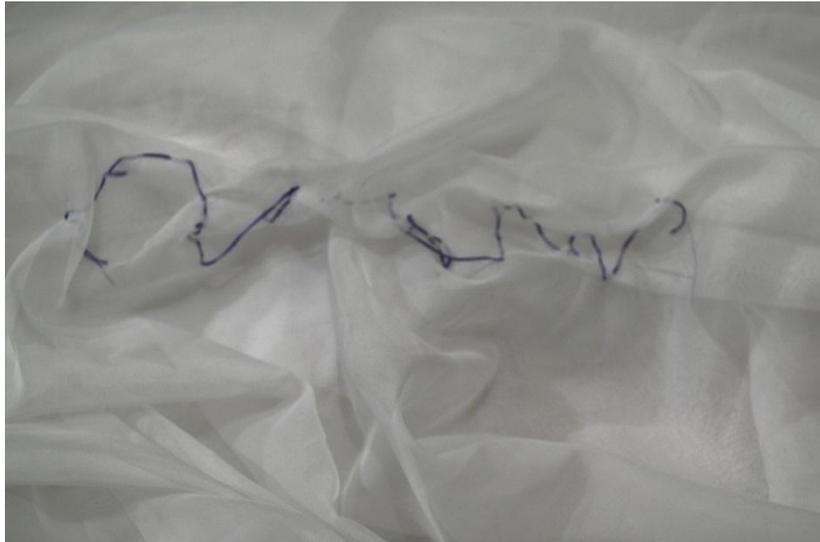
Coragem. FOTO: Ítala Isis



Coragem para praticar um outro corpo. FOTO: Ítala Isis



Caos. FOTO: Ítala Isis



Cigana. FOTO: Ítala Isis

Durante o *Festival Bem me Cuir*, na UERJ, outras dez pessoas bordaram suas frases, ao longo de quatro dias. No quarto dia, esse Corpo Errante, composto pelo véu, pelos bordados, e por duas máscaras, desceu as rampas da UERJ sobre meu corpo e subiu sobre corpo do Kleper.

Na descida, o que planejei ser um movimento repetitivo transformou-se em outra coisa. Algo que eu já conhecia. Era a experiência da onda do Sebastian que ainda estava guardada em mim e que, naquele momento, se derramava naquele chão diagonal.

Eu, Sebastian Wiedemann e Flávia Naves entramos na mesma época no curso de pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, como orientando e orientandas de Jorge Vasconcellos. Construimos uma boa relação de amizade e frequentemente nos encontrávamos para trocar ideias sobre nossas pesquisas. Num desses encontros, Sebastian mostrou um texto no qual estava trabalhando para sua pesquisa. O texto contagiou a mim e a Flávia e gerou uma ação que foi apresentada no dia da defesa de dissertação do Sebastian. Poderia ser técnica e dizer que a ação consistiu no texto falado

pela Flávia, animando um andar contínuo meu. Mas seria injusto contar a experiência dessa forma. Teve mais ali. Algo como se o corpo fosse paulatinamente esburacado pelas palavras, como castelo de areia se desmanchando com a cheia da maré. Ou talvez não. Talvez uma quebrada começando na vontade de seguir o ritmo cadenciado da leitura, impulsionando o corpo para diante e desaguando no primeiro passo de uma andança. Caminhada tornando-se tsunami. Ou talvez não. Talvez aquele esfarelado espumoso molhando a última beiradinha do dedão do pé e voltando cansado para dentro de mim. Ou talvez isso tudo, sempre se repetindo, sempre diferente, pontuado por um arfar que me enchia o peito. Não sei. Só sei que foi isso que reapareceu na caminhada do Corpo Errante pelas rampas da UERJ.



Defesa de dissertação do Sebastian Wiedemann. FOTO: Josafá Veloso

Na subida, pude ver de fora o Corpo Errante andando através do movimento do Kleper, desafiando o público a uma convivência de maneira mais direta. Nesse momento percebi que esse Corpo Errante não precisa ser preenchido exclusivamente com meu próprio corpo. Ele pode tornar-se pele de qualquer corpo falante e movente.



Kleper no Corpo Errante. FOTO: Mariana Scarambone e Pâmela Souza

O sexto dia do evento tinha, no planejamento, um passeio do Corpo Errante pelas ruas da Lapa, saindo da Casa 24, nas escadarias da Rua Frei Orlando, e chegando ao Bar Sinônimo, na Rua Mém de Sá. Mas não foi assim que aconteceu. O momento planejado para a saída não coincidiu com os movimentos da comunidade que ocupava o espaço naquele momento. O ritmo era outro. Na ocasião me dei conta da dimensão comunitária imprescindível da ação. De fato, eu poderia ter arriscado sair com cerca de três ou quatro pessoas

acompanhado. Mas talvez algo daquela antiga cidade ateniense tenha me dito que a rua não era minha, ou era apenas de certa forma, num certo lugar. Ou talvez a percepção mais contemporânea de um contexto histórico pós 2013, onde os fascismos “parecem desfilar nus pelas ruas em pleno século XXI”, tenha me levado a recuar taticamente. Não sei. O fato é que senti medo.

Desde então, mais dois amigos colocaram suas palavras no bordado. Ainda não tenho previsão de outro passeio do Corpo Errante, mas o assumi como obra/ação constantemente inacabada, feita para continuar a se fazer.

Referências

Livros

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Ed., 2015.

FOUCAULT, Michel. *Aula de 1º de fevereiro de 1984 – primeira e segunda hora*. In: *A Coragem da Verdade: O governo de Si e dos Outros II*. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2014.

GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA; PPG/FAUFBA, 2006.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

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

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SENNET, Richard. *Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

Reportagem

“Brasileira viaja por 14 países da Europa de carona, sem gastar nada”.

Reportagem sobre o projeto da viagem “Open Doors”, de Aline Campbell. Por: Flávia Mantovani, do G1 em São Paulo.

Disponível em <http://g1.globo.com/turismo-e-viagem/noticia/2013/12/brasileira-viaja-por-14-paises-da-europa-de-carona-sem-gastar-nada.html> . Acesso em 14 de abril de 2015.

CIDADE DAS PROFANAÇÕES

Deseja-me sorte, para desejar-te sorte teria que saber primeiro o que para ti é o melhor, Coisa que nem eu próprio sei, Sabes que lilith tem um filho, perguntou o velho, É natural, estava grávida quando parti, Pois é verdade, tem um filho, Adeus, Adeus (SARAMAGO, 2009: p. 124).

Em 2012, durante uma residência artística⁹⁹ em Realengo, fizemos uma visita coletiva a um evento numa Praça na Vila Aliança, em Bangu, bairros suburbanos do Rio de Janeiro. Participavam da visita eu, Wellington Douglas, Mariana Maia e Micoco, um grafiteiro amigo, morador de Gravataí, Rio Grande do Sul, que estava visitando a cidade. Nós quatro saímos de Realengo utilizando máscaras feitas com materiais específicos. **Lívica**, composta por algodão sintético, flores e fitas vermelhas; **Proibido Arte de Rua**, composta por tecidos, bordados, missangas e stencil; **Homem Macarrão**, composta por macarrão e plástico filme; **Borboleta Bang Bang** cápsulas de bala de diferentes calibres e borboletas de pena.

Na mochila, eu levava também o que chamei de **Máscara de Mão**, luvas interligadas por diversas linhas e missangas de cores e texturas variadas. O caminho até lá já produziu no público uma reação de estranhamento, provocando risos e brincadeiras. Já na entrada da Vila, MV Hemp, integrante do Coletivo Comando Selva, um dos organizadores do evento e nosso anfitrião, avisa que a comunidade só estava acostumada a ver máscaras no rosto de policiais. Entramos de qualquer forma, dispostos e dispostas a viver aquela experiência. A Praça estava repleta de crianças. A primeira reação delas foi de susto, medo e fuga. Num certo momento, eu

⁹⁹ O Ateliê Galeria de Vivências Poéticas foi um projeto contemplado em 2012 pelo Edital Pró-Artes da Secretária de Cultura do Município do Rio de Janeiro e coordenado por mim, Wellington Dias e Anderson Barroso. Foi uma casa inacabada onde funcionou por cinco meses um espaço de ateliê e galeria, promovendo eventos diversos em parceria com artistas e produtores de Realengo e de outros bairros (ATELIER GALERIA DE VIVÊNCIAS POÉTICAS, 2012).

coloquei a máscara de mão e tentei tocar alguns rostos. Novamente o medo e a fuga. Aos poucos foram se aproximando, se deixando tocar e tocando.



Uma menina experimentando a máscara de mão no meu rosto. Foto de Micoco.

Por fim, todas as máscaras passaram das nossas cabeças e mãos para as das crianças, com exceção da máscara de macarrão, que fez um enorme sucesso entre os adolescentes, mas ninguém se prontificou a usar.

Tudo aconteceu dentro de uma atmosfera de brincadeira. Não era preciso fazer nada, apenas estar lá. Na real, o que as máscaras fizeram foi conviver e convidar as crianças a brincar de trocar de pele. Só isso. Inventar outras caras. Se reconhecerem estranhos e estranhas, mas se reconhecerem. O que me atrai no uso das máscaras é essa possibilidade de desfazer meu rosto através de materiais inusitados, que ocupam o lugar do rosto sem me tirar a visão. Mas, na Vila Aliança, algo para além dessa questão entrou em

jogo. As crianças, com suas errâncias dessacralizadoras¹⁰⁰, transformaram qualquer pretensão de objeto de arte, que pudéssemos atribuir àquelas máscaras, em brinquedo. Elas nos devoraram.



Da esquerda para a direita: Lívida, proibido arte de rua, homem macarrão e borboleta *bang bang*. Foto: Micoco.

Referência

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Catálogo

ATELIER GALERIA DE VIVÊNCIAS POÉTICAS. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2012.

¹⁰⁰ Para saber mais sobre as errâncias dessacralizadoras, vale a pena visitar a CIDADE HO e a CIDADE DAS MARCAS.

CIDADE (IN)VISÍVEL

Pai, a questão, embora a mim me importe muito, não é tanto ter morrido ou não, a questão é sermos governados por um senhor como este, tão cruel como baal, que devora os seus filhos, Onde foi que ouviste esse nome, A gente sonha, pai. (SARAMAGO, 2009: p. 83)

“Em 1968 eu trabalhava no grupo Brennand, IASA, e, quando eu ia para o trabalho, pela manhã, antes minha mãe preparava minha marmitinha, né? Uma marmitinha com feijão, arroz, um pedaço de carne quando tinha, um ovinho frito, eu levava minha marmitinha pra eu almoçar. Pegava minha bicicleta e ia pra fábrica. Quando eu vinha chegando próximo da fábrica, na esquina da Suzano, nessa época, uma fábrica Suzano, e, na esquina, quando eu dobrei a esquina, aí tinha um batalhão do exército lá, da PE, e mandou eu parar pra investigar, pra parar todo mundo, né? Que passava. Aí ele mandou eu parar, eu parei minha bicicletinha, com minha marmitinha na... na... no bagageiro da bicicleta, e eu trabalhava de contínuo nessa época, que hoje é *office boy*, né? Contínuo no Brennand, na IASA. Aí mandou eu parar, eu desci da bicicleta, ele disse ‘que é que leva aí?’ eu disse ‘isso aqui é uma marmitinha que minha mãe prepara pra eu almoçar’. Eu tinha dezessete anos nessa época. Em 1968. Aí parou, chegou esses rapazes tudo jovem do exército, né? Tudo empolgado. Chegou assim pra mim, passou a baioneta, aquele negócio que fica na ponta do fuzil, se chama baioneta, e tirou a (inaudível) que prendia a minha marmitex, jogou minha marmitex assim no chão. Aí... ‘é isso mesmo que o senhor leva aí?’. Eu disse: ‘sim senhor, é minha marmitinha pra eu almoçar e vou trabalhar’. Aí ele jogou no chão. Com as minhas lágrimas desceu na hora do, do, do rosto e eu fui pra fábrica sem minha comida, né? Pra trabalhar. Chegando na fábrica de manhã eu fiquei revoltado e naquela época tudo que se falava era Fidel Castro. É comunista,

é comunista. E eu revoltado com aquilo ali fui lá na sala tinha uns pincéis atômicos, eu peguei pincel atômico vermelho, cheguei na porta dos banheiros, aí coloquei assim: 'F.C. o líder'. Tudo em vermelho nas portas do banheiro. E fiquei calado, fui embora, né? Pra trabalhar, normal. Eu não pensei que ia ter essa... essa... uma repercussão muito grande. Aí eu tô trabalhando, daqui a pouco eu vejo um bocado de movimento dentro da fábrica e tá e lá vai, e entra gente casacudo, né? De gravata, pessoal entra pra lá e entra pra cá. E chama um, interroga, e chama um, interroga... E eu tô lá, né? Quietinho, no meu canto, com medo já, né? Sem saber o que é que estava acontecendo e sabendo mais ou menos. Aí... E eu com medo. Aí interrogaram umas pessoas, daqui a pouco, na porta da IASA tinha um batalhão do... do... do exército lá, uns carros do exército, da PE, muita gente lá, e a fábrica foi invadida por esse pessoal do exército, e mais esse pessoal de paletó e gravata que na época eu não sabia muita coisa o que o que é que significava aquilo, mas depois vim saber que era investigador, que era pessoas da polícia, do exército, que tava investigando todo mundo. Aí pegaram algumas pessoas, levaram pra sala interrogar, e botaram dentro do carro, e levaram, e aquela coisa toda, pra saber quem é que inventou isso, porque os Brennand era o apoio, não o Francisco Brennand, que o Francisco Brennand era até secretário da administração de Miguel Araes, mas os Brennand, os irmão dele, os outro, tudo apoiava os militares, o regime na época, né? Apoiava mesmo. Tinha até coronel que era gerente, diretor, tudo era coronel, esse pessoal do exército era quem comandava a fábrica onde eu trabalhava. Aí eu passei um aperto danado porque ninguém nunca desconfiava que podia ser eu, porque um magrinho, muito simples, né? Não tinha muita cultura, não tinha nada, nem curso nenhum, eu ficava quietinho lá só aguardando os movimentos e não me pronunciava de nada, né? Aí foram dentro, e olharam os banheiro e tal, e eu vendo e

acompanhando aquele movimento todinho lá, que eu era *office boy* né? Eu ficava... e eu na minha. Eu não fui, graças a Deus, eu não fui interrogado nem nada, né? Mas aconteceu isso tudinho só porque eu escrevi o nome ‘F.C.: o líder’ porque eu estava com raiva com o que fizeram comigo.”¹⁰¹

Referências

Livro

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

¹⁰¹ Entrevista com meu pai, José Edvaldo, concedida por celular, em 02 de setembro de 2015.

CIDADE TALHADA

Ao contrário do que costuma dizer-se, o futuro já está escrito, o que nós não sabemos é ler-lhe a página, disse caim enquanto perguntava a si mesmo aonde teria ido buscar a revolucionária ideia (SARAMAGO, 2009: p. 128)

As Cidades e as Trocas 2

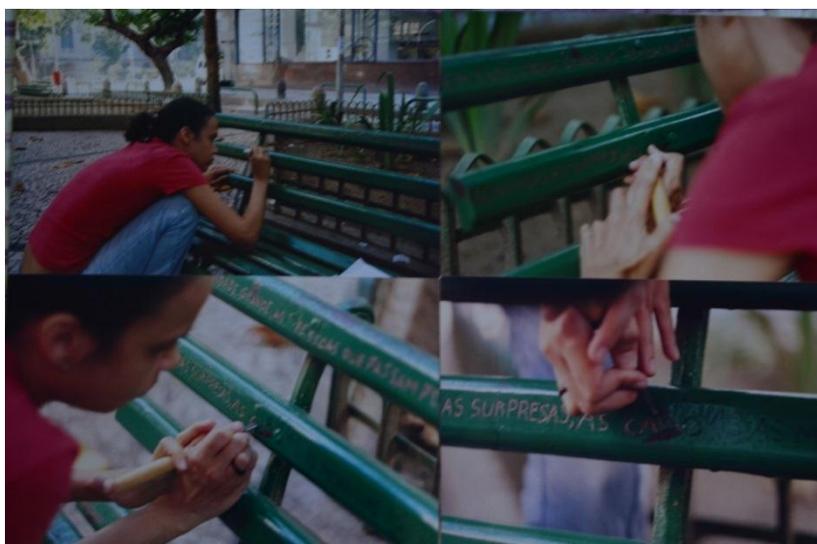
“Em Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se veem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam.

Passa uma moça balançando uma sombrinha apoiada no ombro, e um pouco das ancas, também. Passa uma mulher vestida de preto que demonstra toda a sua idade, com os olhos inquietos debaixo do véu e os lábios tremulantes. Passa um gigante tatuado; um jovem com os cabelos brancos; uma anã; duas gêmeas vestidas de coral. Corre alguma coisa entre eles, uma troca de olhares como se fosse linhas que ligam uma figura à outra e desenham flechas, estrelas, triângulos, até esgotar num instante todas as combinações possíveis, e outras personagens entram em cena: um cego com um guepardo na coleira, uma cortesã com um leque de penas de avestruz, um efebo, uma mulher-canhão. Assim, entre aqueles que por acaso procuram abrigo da chuva sob o pórtico, ou aglomeram-se sob uma tenda do bazar, ou param para ouvir a banda na praça, consumam-se encontros, seduções, abraços, orgias, sem que se troque uma palavra, sem que se toque um dedo, quase sem levantar os olhos.

Existe uma contínua vibração luxuriosa em Cloé, a mais casta das cidades. Se os homens e as mulheres comessem a viver seus sonhos efêmeros, todos os fantasmas se tornariam reais e começaria uma história de perseguições, de ficções, de desentendimentos, de choques, de opressões, e o carrossel das fantasias teria fim.” (CALVINO, 2009: p. 51-52)

Talhei o texto do Ítalo Calvino na Praça dos Professores, ao lado do Centro Cultural da Justiça Federal, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Demorou quatro finais de

semana. Meu pai, José Edvaldo¹⁰², ficou de olho nos policiais, meu então namorado, Denilson Cardoso, ficou de olho nos criminosos e eu, com uma goiva¹⁰³, escrevi letra por letra. Quando terminei, nada de muito visível aconteceu. A Praça continuou no seu tempo, ritmado pela presença dos homens cansados que aproveitavam a brisa pra aliviar o calor. Mas agora, os homens cansados estavam sentados no **meu banco**. Isso foi em 2004. As letras continuam resistindo a uma grossa camada de tinta verde que tenta apagá-las. Fazem parte da paisagem ao mesmo tempo em que testemunham minha passagem por lá.



Entalhe do trecho do livro *Cidades Invisíveis* no banco da Praça dos Professores. FOTO: José Edvaldo.

Referência

Livro

CALVINO, Ítalo. *As Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

¹⁰² Na CIDADE INVISÍVEL tem uma entrevista que fiz com meu pai.

¹⁰³ Ferramenta semelhante a um formão, utilizada na execução da técnica da xilogravura.

CIDADE PICHANÇA

Caim passou por aqui, isso sim, é certo. (SARAMAGO, 2009: p. 123).

É Certau (2012) que associa os históricos *graffitis* de Nova Iorque ao ato de caminhar. Para o autor, esses *graffitis* seriam ilustrações possíveis dos movimentos da cidade¹⁰⁴.

Tanto o *graffiti* quanto a pichação são encontrados em diversas culturas e estão associados historicamente a uma forma de apropriação libertária do espaço público, sendo, a princípio, o primeiro mais relacionado ao desenho e à cor; e o segundo mais ligado à invenção de formas tipográficas¹⁰⁵.

Alguns praticantes dessas expressões diferenciam *graffiti* e pichação apenas por uma questão de gosto, outros apontam os fatores legais e a relação com o Estado como principal diferença. De fato, num primeiro momento histórico, grafiteiros e pichadores compartilhavam da mesma situação de ilegalidade dos seus fazeres, sendo muito comum encontrar artistas que praticam ambas as expressões ou grafiteiros que começaram a atuar nas ruas como pichadores. Hoje, a diferença entre *graffiti* e pichação ultrapassa a mera questão técnica ou estética. A atual legislação, bem como alguns exemplos de experiências de ambas as expressões na relação com o sistema de arte, mostra que enquanto o *graffiti* conquista um status social como arte pública¹⁰⁶, a pichação continua na ilegalidade, travando batalhas de controle e descontrole que, paradoxalmente, reafirma sua potência como ferramenta política.

¹⁰⁴ CERTAU, 2012.

¹⁰⁵ GITAH, 1999.

¹⁰⁶ Reportagem sobre a Bienal Internacional de Graffiti em São Paulo. 2014.

Para o pichador e *videomaker* Djan Ivson (2012), conhecido como Cripta, integrante do *Movimento Pixo*, em São Paulo, a diferença entre *graffiti* e pichação está mais ligada a uma questão de gosto. Cripta (2012) também denuncia certa institucionalização do *graffiti* em relação ao Estado e ao sistema de artes, ao mesmo tempo em que pleiteia o reconhecimento da pichação como arte¹⁰⁷. Em 2008, o pichador participou da famosa invasão a 28º Bienal de São Paulo, conhecida como “Bienal do vazio”¹⁰⁸. A pichadora Caroline da Mota foi a única detida na ação, e permaneceu detida por cerca de cinquenta dias¹⁰⁹.

Já em 2010, Cripta e mais dois pichadores, integrantes da invasão de 2008, foram convidados e aceitaram participar oficialmente da 29º Bienal Internacional de São Paulo. Houve, no entanto, a ressalva de que a exposição teria um caráter documental. Com o título *Pixação SP*, a exposição teve no catálogo oficial da Bienal o seguinte trecho de apresentação:

Se tais estratégias de documentação tampouco se confundem com a pichação propriamente dita, já que esta só existe como tal no espaço urbano em disputa, elas ajudam a compreender e ativar a complexa inscrição física e simbólica da pichação em São Paulo. E mesmo a evocar o fato de que nem tudo que é arte o campo institucional é capaz de abrigar ou de entender plenamente¹¹⁰.

Logo depois, em 2012, Cripta e mais três colegas, integrantes do movimento *Pixação*, foram convidados a ministrar um *Workshop* na Bienal de Berlin, tendo como tema *Forget Fear*¹¹¹. A participação dos brasileiros acabou como caso de polícia. Durante o evento, o grupo pichou as paredes da histórica Igreja *St. Elisabeth*, local onde aconteceria o *Workshop*, ultrapassando o espaço reservado pela organização do evento para a atividade. Segundo Cripta, “Não tem como dar *workshop* de pichação,

¹⁰⁷ Palavra Ética com Djan Ivson, 2012

¹⁰⁸ Reportagem sobre pichação à 28º Bienal de São Paulo, 2014.

¹⁰⁹ Reportagem sobre a libertação de uma das pichadoras da 28º Bienal de São Paulo, 2015.

¹¹⁰ Catálogo da 29º Bienal Internacional de São Paulo, 2010.

¹¹¹ “Esqueça o medo”. Livre tradução minha.

porque pichação só acontece pela transgressão e no contexto da rua"¹¹². A situação de tensão gerou um conflito entre Cripta e o curador da Bienal, o artista polaco Artur Zmijewski. O curador atirou um copo de água no pichador, que revidou arremessando tinta amarela no seu rosto e em parte do corpo. Logo em seguida, o grupo passou a pichar amplamente a igreja. Por fim, a organização do evento chamou a polícia, que tentou prender os pichadores, mas desistiu diante dos apelos do público e da própria organização. Em entrevista à *Folha.com*, Cripta fez a crítica aos organizadores: "É uma Bienal política, que critica o sistema, mas tiveram que recorrer ao sistema para nos parar"¹¹³.

Embora suas ações tenham uma significativa repercussão midiática, o posicionamento do pichador em relação ao mercado de artes me parece ambíguo. Quando questionado sobre sua inserção no mercado de artes, numa entrevista de 2014 ao site *Catraca Livre*¹¹⁴, Cripta responde da seguinte forma:

Eu faço telas que refletem o que eu faço na rua, mas com uma roupagem apropriada para o mercado. É um desafio, uma forma de estar invadindo, como foi entrar na arte contemporânea. A ideia é valorizar o pixo e eu espero que meu trabalho abra as portas para os pixadores no mercado da arte. Porque, olha só, o pixador não vai trabalhar com o poder público na rua. O grande erro dos grafiteiros não foi entrar para o circuito das galerias, foi quando eles fizeram o contrário, transformaram a rua em galeria. Foi quando eles começaram a ganhar para pintar na rua. E aí você tá abrindo mão do que legitima seu trabalho, que é pintar na rua de forma ilegal, transgressora.

Mais adiante, quando questionado sobre a possibilidade de expor em galerias de arte, o pichador responde:

Pretendo fazer exposições, mas não em galeria. Talvez numa ocupação, numa residência artística. Por

¹¹² Disponível em http://www.berlinda.org/Olhares/Olhares/Eintrage/2012/6/14_Pixacao_pura_e_dura_confusao_na_Bienal_de_Berlim.html

¹¹³ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/48530-paulista-pichador-da-bienal-de-berlim.shtml>

¹¹⁴ Disponível em <https://catracalivre.com.br/sp/design-urbanidade/indicacao/o-pixo-e-o-que-tem-de-mais-conceitual-na-arte-contemporanea-hoje/>

enquanto, eu tô vendendo só para colecionadores. Eu quero levar o pixo ao nível de arte erudita. É isso, sabe. É isso o que a gente tá fazendo desde 2008. A gente tá elevando o papel do pixo, cravando o pixo na história do reconhecimento humano organizado.

Por fim, fala sobre o que as consequências desse reconhecimento podem render:

Minha meta é ajudar o pixo. Fazer vídeo, organizar manifestação. Se eu chegar na condição financeira que OSGEMEOS¹¹⁵ tem hoje, por exemplo, vai dar para cuidar tanto da minha família quanto do movimento. Minha ideia é criar uma espécie de ONG. Usar o pixo para introduzir o pichador no conhecimento político, filosófico e artístico. As vezes o cara tem vocação para outras coisas da arte. Eu tô cansado de ver só playboy nesses meios, quero ver os manos da favela também. Assim nós teremos vários Djans e Rafaéis. É isso que eu quero, tá ligado?

Por um lado, de fato, a legalidade é um elemento bastante concreto que diferencia *graffiti* e pichação hoje. O artigo 65 da lei Ambiental de nº 9.605/98, que entendia como crime tanto o *graffiti* quanto a pichação, sofreu alteração em 2011, através da lei 12.408¹¹⁶. Essa alteração, entre outras coisas, descriminalizou e regularizou o ato de *graffitar*. No entanto, manteve a ilegalidade da pichação.

Por outro lado, a crítica que Cripta faz ao *graffiti* me parece injusta, ou até hipócrita. Se ele deseja disputar o mercado de artes, porque os grafiteiros e as grafiteiras não podem fazer o mesmo? Por que esses e essas últimas não podem também sonhar em “chegar na condição financeira que OSGEMEOS tem hoje, por exemplo”? O *graffiti* já é uma abertura de portas para os pichadores e as pichadoras no mercado de artes. A atividade dentro do mercado não é um antídoto para a atividade fora, são coisas distintas. Dentro ou

¹¹⁵ Para saber mais sobre OSGEMEOS, vá no link:

<http://www.osgemeos.com.br/pt/biografia/>

¹¹⁶ BRASIL, 2011.

fora da galeria, o que distingue o *graffiti* da pichação é, a meu ver, a legalidade, a autorização e, conseqüentemente, a autoria. O que fica marcado para mim na fala de Cripta é sua própria imagem como uma espécie de ícone da pichação, atividade, na maioria das vezes, anônima, justamente pelas conseqüências legais que a autoria implica. Uma fala arriscada, mas vantajosa do ponto de vista do mercado, uma vez que torna a imagem do pichador um produto capitalizável sem que o mercado precise se comprometer com o crime. Ou seja, a pichação continua correndo por fora.

A questão é complexa, sobretudo no Rio de Janeiro, onde um Decreto Municipal, assinado em 18 de fevereiro de 2014¹¹⁷, criou o Conselho Carioca do *Graffiti*, instituindo o dia do *graffiti*, integrando-o ao calendário oficial; autorizando previamente a prática do grafite em determinados espaços da cidade e designando um órgão integrante do Gabinete do Prefeito – Instituto EIXO RIO – para apoiar tal prática, mapeando obras, divulgando nome de artistas e sugerindo roteiros de visitaçãO. O mesmo Decreto reafirmou a ilegalidade da pichação, prevista no artigo 65 da lei ambiental.

Telejornais e sites de mídias hegemônicas divulgaram a notícia do decreto, contrapondo a valorização da arte do *graffiti* por parte da Prefeitura à ilegalidade da pichação. Uma das reportagens trouxe o seguinte comentário do Prefeito Eduardo Paes:

Precisamos estabelecer o que é arte e o que não é, como as pichações, que não serão toleradas. Compreendo como parte estratégica do desenvolvimento da cidade o diálogo e o intercâmbio de ideias com a população e seus artistas. Utilizaremos a arte para fomentar os cenários cultural, turístico e econômico do Rio¹¹⁸.

¹¹⁷ RIO DE JANEIRO, 2014.

¹¹⁸ A reportagem sobre decreto assinado pelo Prefeito Eduardo Paes pode ser encontrada no link <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/paes-assina->

A arrogância de Paes de querer definir “o que é arte e o que não é” por Decreto tem, pelo menos, o mérito de revelar a potência da pichação, não como arte passível de inserção no mercado, mas, a meu ver, como ação estético-política¹¹⁹.

Do ponto de vista prático, o decreto não faz a menor diferença na vida de quem deseja se manifestar onde quer que seja, uma vez que as ações já achavam seus meios para acontecer antes do Decreto e da Lei Federal. Do ponto de vista simbólico, faz diferença.

É preciso, por um lado, observar a legítima conquista de alguns grafiteiros e grafiteiras, artistas vindos de espaços suburbanos e periféricos, participantes ativos e ativas da elaboração desse documento e integrantes do Conselho Carioca do *Graffiti*, criado pelo decreto, interessados e interessadas no reconhecimento dos seus fazeres como ação artística, considerando todo o processo de institucionalização e abertura de oportunidades que esse reconhecimento envolve.

Mas cabe, por outro lado, atentar para o contexto histórico no qual esse Decreto foi assinado. Logo depois das manifestações de junho¹²⁰, os muros e paredes da cidade, já bastante ocupados por diversas pichações e *graffitis*, chamavam ainda mais atenção pelo teor político de suas mensagens, reverberando parte das vozes que ocupavam as ruas.

Para além da discussão sobre a pichação ser ou não ser arte, vale observar a maneira como tal expressão desafia a ordem social em relação à propriedade privada, ao espaço

[decreto-que-define-criterios-para-o-grafite-no-rio.html](#). Acesso em 10 de julho de 2014.

¹¹⁹ “Um posicionamento, antes de tudo, anticapitalista”, como afirma Jorge Vasconcellos (2015). Para compreender melhor esse conceito, vá a CIDADE DAS ERRÂNCIAS.

¹²⁰ Sobre as manifestações de Junho, vale ver CIDADE CORPO CIDADE.

comum e às vozes dos anônimos praticantes da cidade. Em especial, aqueles e aquelas que, situando-se num contexto sócio econômico precário, reconhecem muros, viadutos e fachadas de prédios como suportes para suas insatisfações, críticas, inquietações e afirmações de existências. Esse procedimento é feito sem inutilizar tais espaços.

O que me parece ser desafiado nessa ordem social é sua dimensão sagrada, hierárquica, expressa na decisão sobre como deve estar organizada a visualidade do espaço comum. Nesse sentido, é possível perceber o caráter profanatório da pichação. Para Agamben (2009), “A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido”. Nesse sentido, o sacrifício é o dispositivo que realiza e regula essa separação¹²¹. Mais adiante, o autor afirma:

De fato, todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência. Foucault assim mostrou como, numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo do seu assujeitamento. Isto é, o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo. (AGAMBEN, 2009:p. 46)

Buscando mais referências sobre o assunto, cheguei ao texto de Deleuze (1990), *O que é um dispositivo?*, que me parece ampliar infinitamente as possibilidades do conceito, na medida em que entende um dispositivo como um conjunto multilinear de processos de subjetivação. Segundo o autor:

Produções de subjetividade escapam dos poderes e dos saberes de um dispositivo para colocar-se sob os poderes e os saberes de outro, em outras formas ainda por nascer. Os dispositivos têm, então, como componentes linhas de

¹²¹ AGAMBEN, 2009: p. 45.

visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura, de fissura, de fratura que se entrecruzam e se misturam, enquanto umas suscitam, através de variações ou mesmo mutações de disposição. (...) Pertencemos a certos dispositivos e neles agimos. A novidade de um dispositivo em relação aos anteriores é o que chamamos sua atualidade, nossa atualidade. O novo é o atual. O atual não é o que somos, mas aquilo em que vamos nos tornando, o que chegamos a ser, quer dizer, o outro, nossa diferente evolução. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do atual. (DELEUZE, 1990: p. 155 – 161).

Entender a pichação como um dispositivo de profanação e disputa da ordem de visualidade do espaço urbano, a partir do próprio espaço urbano, parece-me um caminho pertinente, na medida em que situa a atividade para além de uma leitura moralizante ou ingênua. Pichar não é algo bom ou ruim em si. Se, por um lado, o Estado cria estratégias de controle desse espaço, por outro, as pichadoras e os pichadores criam táticas para realizar seus feitos, atualizando esse espaço. O que me parece estar em jogo na pichação é mais a ética do que a moral. Pichar implica em compor com a cidade. E o que é a cidade? É tudo que se diz dela, mas é também o espaço silencioso entre um dizer e outro. É o chão que sustenta os infinitos corpos, mas são também os corpos que se fazem presente nesse chão. O que a cidade pode vir a ser também já passeia nela, invisível, solitária, monstruosa.

Referências

Livros

AGAMBEM, Giorgio. *O que é um dispositivo*. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 19ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

GITAHY, Celso. *O que é Graffiti*. 1º ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Reportagens e entrevistas

“São Paulo recebe 2ª Bienal Internacional de Graffiti”. Reportagem sobre a Bienal Internacional de Graffiti em São Paulo. Por: Band News. Disponível em <http://videos.bol.uol.com.br/#view/sao-paulo-recebe-2-bienal-internacional-de-graffiti-04024C9B3264D8914326> Acesso em 10 de julho de 2014.

Palavra Ética com Djan Ivson (Cripta): Pixador e videomaker. Pixação é arte. 04/10/2012 Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=MIs-pJePHHo>

“Pichadores invadem a bienal” Reportagem sobre pichação à 28º Bienal de São Paulo. Por: Programa Metrópolis, TV Cultura. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=AzNtWBOcGWU>. Acesso em 10 de julho de 2014.

“Após 53 dias presa, pichadora da Bienal sorri e mostra papel ao ser solta”. Reportagem sobre a libertação de uma das pichadoras da 28º Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL929209-5605,00-APOS+DIAS+PRESA+PICHADORA+DA+BIENAL+SORRI>

[+E+MOSTRA+PAPEL+AO+SER+SOLTA.html](#) Acesso em 28 de dezembro de 2015.

“Pixação pura e dura: Confusão na Bienal de Berlin”.

Reportagem sobre grupo de pichadores que se envolveu numa confusão durante workshop de pichação em Berlin. Disponível em

http://www.berlinda.org/Olhares/Olhares/Eintrage/2012/6/14_Pixacao_pura_e_dura_confusao_na_Bienal_de_Berlim.html

Acesso em 28 de dezembro de 2015.

“Paulista picha curador da Bienal de Berlin”. Reportagem sobre participação de pichadores brasileiros na Bienal de Berlin.

Disponível em

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/48530-paulista-picha-curador-da-bienal-de-berlim.shtml> Acesso em 28 de

dezembro de 2015.

“O Pixo é o que tem de mais conceitual na arte contemporânea hoje”. Entrevista com o pichador Cripta Djan. Disponível em

<https://catracalivre.com.br/sp/design-urbanidade/indicacao/o-pixo-e-o-que-tem-de-mais-conceitual-na-arte-contemporanea-hoje/> Acesso em 28 de dezembro de 2015.

“Paes assina decreto que define critérios para o grafite no Rio”.

Reportagem sobre decreto assinado pelo Prefeito Eduardo Paes.

Disponível em: [http://g1.globo.com/rio-de-](http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/paes-assina-decreto-que-define-criterios-para-o-grafite-no-rio.html)

[janeiro/noticia/2014/02/paes-assina-decreto-que-define-](http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/paes-assina-decreto-que-define-criterios-para-o-grafite-no-rio.html)

[criterios-para-o-grafite-no-rio.html](http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/paes-assina-decreto-que-define-criterios-para-o-grafite-no-rio.html). Acesso em 10 de julho de

2014.

Catálogo

Catálogo da 29ª Bienal Internacional de São Paulo. Disponível em <http://issuu.com/bienal/docs/29a-catalogo-pt?e=2165059/2829919#search>

Lei

BRASIL, Lei 12.408, de 25 de maio de 2011, de 25 de maio de 2011. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Casa Civil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm. Acesso em 10 de julho de 2011
[Acesso em 10 de julho de 2014.](#)

RIO DE JANEIRO, Decreto nº 38307, de 18 de fevereiro de 2014, de 18 de fevereiro de 2014. Dispõe sobre a limpeza e a manutenção dos bens públicos da Cidade do Rio de Janeiro e a relação entre Órgãos e Entidades Municipais e as atividades de GRAFFITI, STREET ART, com respectivas ocupações urbanas. *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*. Disponível em http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar_pdf.php?edi_id=2331&page=1. Acesso em 10 de julho de 2014.

CIDADE CAMUFLADA

Vais entrar nessa cidade, vais ficar aqui, mais cedo ou mais tarde tudo se saberá, Só quando tenha de ser e não por mim, Diz-me, ao menos, como te chamas, Abel é meu nome, disse caim (SARAMAGO, 2009: p. 46).

Para Deleuze e Guattari (2012E),

O crime é (...) uma violência de ilegalidade que consiste em apoderar-se de alguma coisa a que não se tem "direito", de capturar alguma coisa que não se tem o "direito" de capturar. Mas, justamente, a polícia de Estado ou violência de direito é ainda diferente, uma vez que ela consiste em capturar ao mesmo tempo em que constitui um direito de captura. (DELEUZE e GUATTARI, 2012E: p. 154).

Nesse ponto, os autores concordam com Walter Benjamin (1986), que identifica na polícia a suspensão da separação entre poder instituinte e poder mantenedor do direito.

o "direito" da polícia é o ponto em que o Estado - ou por impotência ou devido às inter-relações iminentes a qualquer ordem judiciária - não pode mais garantir, através da ordem jurídica, seus fins empíricos, que deseja atingir a qualquer preço. Por isso, "por questões de segurança", a polícia intervém em inúmeros casos, em que não existe situação jurídica definida, sem falar dos casos em que a polícia acompanha ou simplesmente controla o cidadão, sem qualquer referência a fins jurídicos, como um aborrecimento brutal, ao longo de uma vida regulamentada por decretos. (BENJAMIN, 1986: p. 166).

A sensação que tenho é de que a polícia é, por princípio, um abuso. Um abuso na medida em que tem o monopólio da violência para manter a ordem instituída, mas também para prevenir qualquer tipo de movimento instituinte que ameace essa ordem.

É preciso deslizar¹²² pelos dedos desse poder controlador para produzir “arte como crime, crime como arte”¹²³. “Não seja pego”, é o que nos aconselha Hakim Bey (2015), referindo-se ao terrorismo poético. As duas experiências que apresento aqui recorrem à camuflagem como tática de intervenção na ordem pública.

De acordo com o dicionário Houass (2009), camuflagem significa: “1. Esconder (-se) ou disfarçar (-se) por meio de camuflagem, esp. na guerra. 2. Disfarçar (-se) ou dissimular (-se) por meio de aparência enganadora.” O que me interessa na camuflagem é essa possibilidade de composição, que ultrapassa os limites da pichação em si, para fazer corpo com minha própria imagem, produzindo figuras que desejam marcar o chão e os olhos da cidade.

“Ah! Se eu fosse borboleta...”

A ação “Ah! Se eu fosse borboleta...” aconteceu duas vezes. Uma no Rio de Janeiro e outra, muito tempo depois, em Goiânia. A primeira vez, em 2011, foi num momento em que me vi com o pé quebrado, morando sozinha na Lapa, um bairro que, a despeito de legislação¹²⁴, na época, não garantia o acesso adequado a pessoas com deficiência de mobilidade ao espaço público. Encontrei-me dependendo de amigos para resolver situações básicas do cotidiano como, por exemplo, fazer compras no supermercado. Uma mistura de raiva e tristeza foi me tomando os dias. Até que, numa sexta feira, coloquei asas

¹²² Utilizo o termo “deslizar” inspirada na reflexão de Deleuze e Guattari: “Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012: p. 192).

¹²³ BEY, 2007.

¹²⁴ Lei de acessibilidade disponível em http://www.acessibilidadebrasil.org.br/versao_anterior/index.php?itemid=43. Acesso em 03 de outubro de 2015.

de borboleta no símbolo do cadeirante e fiz da imagem um estêncil¹²⁵. Depois inventei a frase e fiz dela outro estêncil, convoquei o amigo Flávio Vidaurre e as amigas Mariana Scarambone e Cíntia de Sá para um passeio nas imediações do centro da cidade, no sábado. Por fim, aluguei uma cadeira de rodas pelo telefone, com entrega em domicílio. Pedi para o Flávio trazer duas latas de *jet* rosa. Cada um teve um papel definido: Mariana filmou a ação, Cíntia fotografou, eu me locomovi com o máximo de independência possível. Nos lugares de difícil ou impossível mobilidade, Flávio pichou a frase e a imagem. Entramos pela Rua dos Inválidos, atravessamos a Rua Mén de Sá, entramos na Rua do Rezende, atravessamos a Rua Gomes Freire e depois entramos na Rua do Lavradio. Por sorte, foi um dia em que estava acontecendo a tradicional Feira do Lavradio. Almoçamos e voltamos pela Rua da Relação, entrando novamente na Rua dos Inválidos e chegando à minha casa, na Rua do Riachuelo. Pichamos o chão em várias partes do percurso, entre calçadas rachadas, buracos, e rampas de acesso ineficientes.

Foi um passeio muito cansativo, mas também restaurador de uma condição mais ativa do que a que eu me encontrava anteriormente. Trouxe de volta, ainda que temporariamente, minha alegria. Agradeço profundamente ao Flávio, a Mariana e a Cíntia pela generosidade. Mas o que quero problematizar aqui é principalmente a reação das pessoas na rua. Lembro especialmente de um senhor que, logo no começo do passeio, na Rua dos Inválidos, parou fazendo menção de censurar a ação. Mas quando viu a imagem e a frase nos parabenizou e seguiu. Assim como ele, outras pessoas reagiram de forma receptiva e cuidadosa, talvez compadecida

¹²⁵ Técnica na qual se usa uma máscara vazada de acetato ou papel como molde para a pichação da imagem ou palavra. É uma técnica na qual se ganha tempo sem perder os detalhes. Para saber o passo a passo de como fazer, vale consultar CARLSSON, Benke, LOUIE, Hop. *Street Art: técnicas e materiais para arte urbana*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

da imagem frágil e delicada com a qual eu me apresentava. Uma imagem construída propositalmente, pontuada pela cor rosa do vestido e da tinta na pichação e no gesso e pelas flores na sandália. Parece-me que o crime da pichação foi camuflado pela denúncia de outro crime: a deficiência do espaço público em receber uma cadeirante.



FOTOS: Cíntia de Sá

A segunda vez que realizei a ação foi em janeiro de 2014, tendo minha irmã, Gerusa Alexandra, como cadeirante. Minha irmã havia acabado de sofrer um grave acidente que lhe

obrigou a passar por sucessivas operações. Os primeiros seis meses de sua convalescência se passaram numa cadeira de rodas, uma situação difícil para qualquer pessoa, mais ainda para uma pós doutora em Biomatemática, acostumada a viajar para diversas partes do país e do mundo. A sobrevivência da minha irmã foi um enorme alívio, mas vê-la presa a uma cadeira de rodas foi angustiante. Propus a ela, ao meu pai e a minha mãe esse passeio de borboleta.



FOTOS: Maria da Graça e Itala Isis

Os procedimentos foram os mesmos, com algumas pequenas mudanças. Por Gerusa estar ainda bastante debilitada, eu, meu pai e minha mãe alternamos as ações de pichar e empurrar a cadeira, enquanto Gerusa indicava o caminho. Ver minha mãe, uma pessoa tradicionalmente obediente às normas, pichando, foi uma grande satisfação. No Centro de Goiânia, onde a ação se passou, percebemos que o problema de mobilidade da cadeira não estava exatamente na inexistência de medidas, mas na má qualidade das instalações. Algo que só percebemos de fato quando necessitamos circular pela cidade dessa outra forma.

A Cidade Marca

A ação “A Cidade Marca” consistiu em caminhar pelo espaço público da cidade arrastando um pano branco molhado com uma tinta de piso vermelho goiaba, uma tinta que seca rapidamente e resiste mais ao tempo. A tinta estava misturada com água num balde, que carregávamos conosco. Em determinados momentos, eu batia violentamente o pano no chão, produzindo um som alto e seco. Depois voltava a encharcar o pano no balde e continuava a arrastá-lo¹²⁶. Queria construir uma imagem que fugisse do estereótipo do pichador e da pichadora, algo difícil de categorizar, tanto pela visualidade quanto pela itinerância. A camuflagem aqui se dá no mínimo tempo do espanto. Foram quatro saídas: três vezes nas imediações da Lapa e uma vez na Maré.

Na primeira vez, no final de agosto de 2014, fiz a ação e Jamie Duncan fez o registro fotográfico e audiovisual. Não tem um porquê exato de fazer a ação. Foram muitas coisas juntas me enchendo de raiva, medo, vontade de reagir e tantos outros

¹²⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N69q5TmMvu4> Acesso em 01 de outubro de 2015.

sentimentos misturados e sem nome. O que eu queria mesmo era transbordar pela cidade.

Passamos pelas ruas Mén de Sá, Gomes Freire, pelos Arcos da Lapa, pela Rua Joaquim Silva, e depois voltamos pela Rua do Riachuelo. Passamos por cinco viaturas da polícia militar, mas nenhuma nos parou. Quem parou foi um coordenador do setor de turismo da prefeitura. Disse que eu poderia ser presa. Eu argumentei que estudava artes, que aquilo era uma pesquisa. Seguiu-se uma conversa sobre a ação ser ou não ser arte e, por fim, o diálogo que segue e de onde nasceu o nome:

- Por que sair por aí marcando a cidade desse jeito?

- A cidade te marca, me marca, eu também quero marcá-la.



FOTO: Jamie Duncan

A segunda vez que realizei a ação foi junto com Mariana Scarambone, e Cíntia Faria, uma pessoa que eu tinha acabado de conhecer e da qual, depois, vim a saber que nunca tinha feito ação nenhuma na rua. Foi na metade de setembro de 2014. Saímos da Casa Vinte e Quatro, uma “casa útero” de

gestar novos mundos¹²⁷. É lá que Filipe Espíndola, Sara Panamby e Matheus Santos moram. Antes de sair, Sara me disse para marcar a Praça da Cruz Vermelha bem no meio. Marcamos, e os olhos da Sara me ajudaram a desconfiar de que algo nessa ação diz respeito à memória sobre a cidade. Estava lá, marcado, o chão de onde Sara, Filipe e outros amigos, um dia, foram expulsos.

A saída em três também me mostrou outras possibilidades que a ação oferecia. A alternância na escolha dos espaços a serem estapeados por nós; os olhares cúmplices, marcando o começo e o final da “bateção”; a coragem triplicada em ocupar e marcar aqueles espaços. Além de estarmos em três, ainda teve um cortejo de pessoas acompanhando a ação.

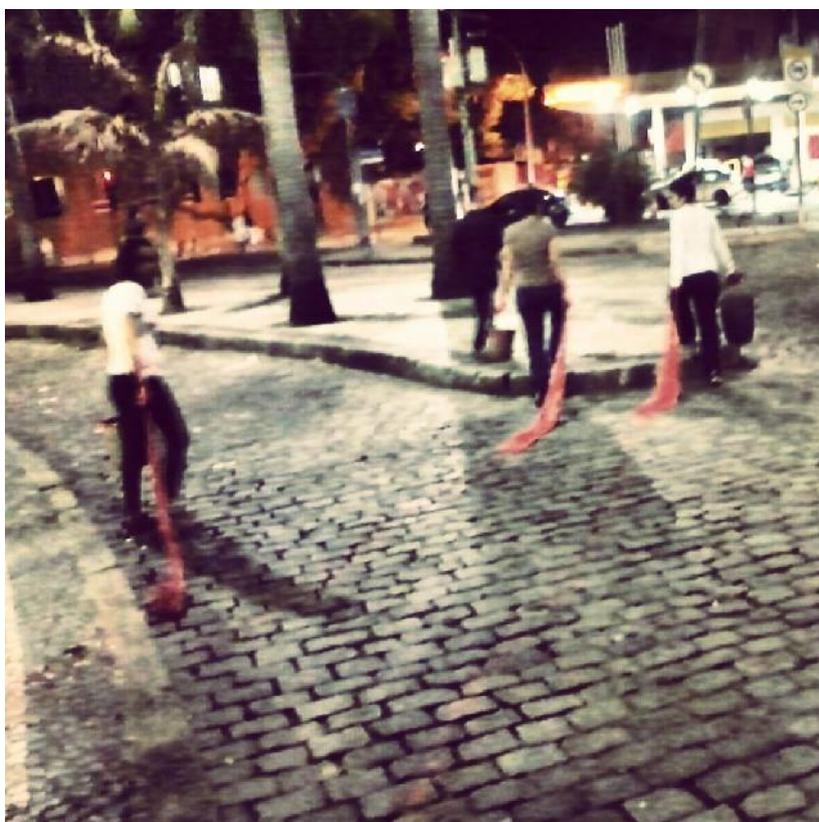


FOTO: Brenda Cristina

¹²⁷ Na sua dissertação de mestrado, Sara faz um belíssimo relato sobre a Casa Vinte e Quatro. SILVA, 2012. 208f.

A terceira vez, na Maré, ganhou sentidos que eu nem imaginava, principalmente por estar inserida numa manifestação pela permanência do Museu da Maré. Foi no dia 18 de outubro de 2014. Realizei a ação junto com dois jovens moradores da Maré, Matheus Frazão e Anderson Alexandre. Saímos do Museu, na Rua Guilherme Maxwel, seguimos pela Avenida Brasil e terminamos no Parque União. Fez todo sentido estar ali naquele chão, naquela via expressa que junta e separa grande parte da cidade, na companhia de dois jovens artistas e de uma multidão que se insurgia contra a remoção de um Museu¹²⁸.

A quarta vez, novamente na Lapa, foi no dia do meu aniversário, 21 de outubro de 2014. Fui procurada por Ana Beatriz Marin, uma jornalista do site do Globo que pediu para fazer uma filmagem da ação. Relutei mas acabei aceitando¹²⁹. Eu já não estava preenchida daquele desejo de transbordamento que me moveu a realizar a ação pela primeira vez. Talvez a vaidade de ver o trabalho reconhecido num veículo midiático dessa abrangência tenha me feito aceitar. Saímos Ana Beatriz, Flávio Vidaurre, a quem eu havia pedido para filmar todo o processo, o cinegrafista Elcio Braga e eu. Foi mais ou menos às 10:00 h da manhã. Fomos pela Rua do Riachuelo, entramos na Rua Tadeu Kosciusko, viramos na Rua do Rezende, entramos na Rua André Cavalcante e voltamos pela Rua do Riachuelo,

¹²⁸ Fiz um relato dessa experiência em forma de uma carta para Dona Orozina Vieira, a primeira moradora da Maré, durante o 1º Colóquio: O Coletivo, o comunitário, o colaborativo – Práticas estético-políticas e insubordinações artísticas. Disponível na CIDADE DAS MARCAS e em <https://www.youtube.com/watch?v=HmfqgsVvF3I> Acesso em 01 de outubro de 2015.

¹²⁹ Em junho de 2013, os jornalistas da Rede Globo eram constantemente escrachados em manifestações ao som da palavra de ordem: “A verdade é dura, a Rede Globo apoiou a ditadura”. Uma expressão da justa desconfiança dos diversos movimentos populares de cunho democrático contra essa emissora. Talvez a vontade de ter o trabalho visto e reconhecido amplamente tenha me levado a aceitar o convite. Mas fiquei muito preocupada com a abordagem da matéria, por isso pedi que Flávio estivesse presente registrando tudo. Afinal, atualmente nós também somos mídia. Felizmente a jornalista Ana Beatriz fez uma excelente reportagem. Disponível em <http://oglobo.globo.com/rio/gente-do-rio-artista-marca-cidade-com-tinta-vermelha-em-protesto-contraviolencia-15870841> Acesso em 01 de outubro de 2015.

dessa vez pelo outro lado da calçada. Logo na ida, ainda na Rua do Riachuelo, incidentalmente, passei com o pano pelo sapato de um transeunte. Ele me chamou, mas eu continuei a andança. Quase na esquina da Rua André Cavalcante, parei para fazer a “bateção” e ele se aproximou para tirar satisfação sobre seu sapato. Pedi desculpa sem lhe dar muita atenção, fiz menção para que ele se afastasse, e comecei a bater. Sua expressão foi de espanto. Depois continuei a caminhada enquanto ele, imóvel, me acompanhava com o olhar.

Essa quarta saída me levou a perceber o lugar do meu corpo nessa ação e as táticas de diminuição dos riscos de ser agredida fisicamente, que emergiram desse corpo. A primeira delas, já relatada, foi a itinerância. Mas, tendo o transeunte me seguido e parado diante de mim para tomar satisfação, deparou-se com certo espaço do corpo¹³⁰, constituído tanto pelo balde, o pano, a tinta salpicada nas mãos, na blusa, no rosto, o espaço que eu reservava para começar a “bateção”, quanto por um aspecto animalesco que se deu pela própria atividade corporal. Eu era uma cadela raivosa mordendo o chão.



FOTO: Jamie Duncan

¹³⁰ GIL, 2001.

Referências

Livros

BENJAMIN, Walter. *Crítica da violência – Crítica do poder*. In: *Documentos de cultura – Documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.

BEY, Hakim. *Caos, terrorismo poético e outros crimes exemplares*. São Paulo: Ed. Conrad, 2003.

CARLSSON, Benke, LOUIE, Hop. *Street Art: técnicas e materiais para arte urbana*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *12.1227 Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra*. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012E.

_____ ; _____. *13.7.000 a.C – Aparelho de captura*. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012E.

_____ ; _____. *14. 1440 – O liso e o estriado*. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012E.

GIL, José. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Sara Panamby Rosa. *Corpo-Limite*. 2012. 208f.
Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense.

Reportagem

“Artista marca a cidade com tinta vermelha em protesto contra a violência”. Reportagem sobre a ação Cidade marca. Disponível em <http://oglobo.globo.com/rio/gente-do-rio-artista-marca-cidade-com-tinta-vermelha-em-protesto-contra-violencia-15870841> Acesso em 01 de outubro de 2015.

CIDADE DAS MARCAS

A marca da tua testa está maior, Muito maior, perguntou caim, Não muito, Às vezes penso que ela irá crescendo, crescendo, alastrando por todo o corpo e me converterei em negro (SARAMAGO, 2009: p. 130).



FOTO: Aline Macedo

Lapa, 18 de outubro de 2014.

Sua benção, Dona Orosina,

Hoje, realizei a ação A CIDADE MARCA aí na Maré, junto com dois jovens artistas moradores, Anderson Alexandre e Matheus Frazão, por ocasião do Ato pela permanência de um Museu, ameaçado de remoção. Na ação, cada um de nós mergulhou um pano branco em um balde com tinta, vermelho goiaba, uma tinta que resiste um pouquinho mais ao tempo. Depois, arrastamos os panos pelas ruas, marcando o trajeto da nossa caminhada, principalmente pela Avenida Brasil. Em certos momentos, batíamos os panos no chão. Era como se cada batida gritasse ao mundo “daqui não saio, daqui ninguém me tira”.

Tenho que ser sincera com a senhora: não imaginei essa ação para a Maré e não foi a primeira vez que fiz. Mas fazê-la aí ganhou sentidos que eu nem imaginava, principalmente

dentro de um ato pela permanência de um museu. No Museu da Maré, o pessoal conseguiu botar vários tempos num espaço só. Tem uma casa de palafita, igualzinha as que a senhora e seus vizinhos construíam, com tábuas trazidas pela Baía de Guanabara. Imagino a senhora passeando por esses tempos: criança aqui, mãe acolá, avó benzendo a molecada... O que instaura esses tempos dentro daquele museu são os objetos doados por suas vizinhas e seus vizinhos. E pelas filhas e filhos das suas vizinhas e seus vizinhos. E pelas netas e netos das suas vizinhas e seus vizinhos. Todo mundo lá, inscrito, pra quem souber ler.

Nós ali, na Avenida Brasil, diante de uma multidão, também nos inscrevemos um pouco nessa história, nesse chão. E quando chegar o dia seguinte, e o outro dia, e mais outro, quem passar pela Avenida Brasil vai lembrar que algo aconteceu. Não é um canto qualquer. Teve gente desaguando ali. Assim como, quando ando pela Lapa, deixo as marcas vermelhas me lembrarem de um tempo de fúria, quando eu quis acreditar que esse chão também é meu.

Já em casa, num desses meus devaneios, imaginei a senhora lá comigo, arrastando o pano pela Avenida Brasil. E quando alguém viesse questionar, a senhora responderia de imediato:

“Vai pra casa do caralho com tua ordem e progresso! É sangue negro que corre aqui, é sangue meu. Você pergunta: Isso mancha? Mancha. Sai? Sai. Demora, mas sai. Tem mancha que num sai é nunca! Vira dor, dor, dor. Mas aqui não tem só dor não senhor. Aqui tem nossas casas, nossas famílias, nossa história. Não senhor, deixe tudo como está, deixe tudo aí. Foi assim que a gente fez, e se for pra fazer de outro jeito tem que ser junto com a gente. Não senhor, o Museu fica. A Maré marca!”

Mas parece que o museu vai ficar mesmo. Parece que o Estado quer que o museu fique. O Governador entende que a história da senhora e de seus vizinhos é importante para os

turistas, para as pousadas e para os hotéis da cidade. Por isso mandou o Secretário de Turismo cuidar do assunto. É a Secretaria de Turismo, não a Secretaria de Cultura, que está cuidando do assunto¹³¹. No fundo, a briga é a de sempre, a mesma que a senhora enfrentou quando chegou aqui. A briga pelo direito à cidade.

É muita gente brigando por isso há muito tempo. Vozes e vozes por trás da minha, me levando para beira da minha própria história, marcada por cinco anos de trabalho como educadora de artes, em várias escolas públicas da Maré. Marcada também pela saída, há mais de vinte anos, de Salvador, minha terra natal.

Essa ação passa algo de violência sim, nasceu da raiva. Mas é principalmente uma declaração de amor pela cidade e, sobretudo, por essa gente que, assim como a senhora, inventa o chão onde precisa pisar.

No dia seguinte, começaram a aparecer nas redes sociais os registros do ato pela permanência do Museu. Pensei então em prolongar a memória da manifestação nas redes sociais, através de uma campanha de divulgação que intitulei “A Maré marca. O Museu fica.”. São imagens construídas a partir do “roubo” das fotos do evento e do tratamento no *photoshop*, realçando a cor da tinta usada na ação.

¹³¹ Disponível em <http://extra.globo.com/noticias/rio/museu-da-mare-reconhecido-com-atracao-turistica-do-estado-14799173.html> Acessado em 28 de dezembro de 2015.



Fotos: retiradas do perfil de Valdirene Militão (acima) e Marcelo Freixo (abaixo).



Fotos: retiradas do perfil de Flávio Vidaurre (acima) e Ratão Diniz (abaixo).

A MARÉ MARCA O MUSEU FICA !



Foto: retirada do perfil de Valdirene Militão.



Fotos: retiradas do perfil de Matheus Frazão (acima) e Ratão Diniz (abaixo).



Fotos: retiradas do perfil de Flávio Vidaurre (acima) e Marcelo Freixo (abaixo).

Referência

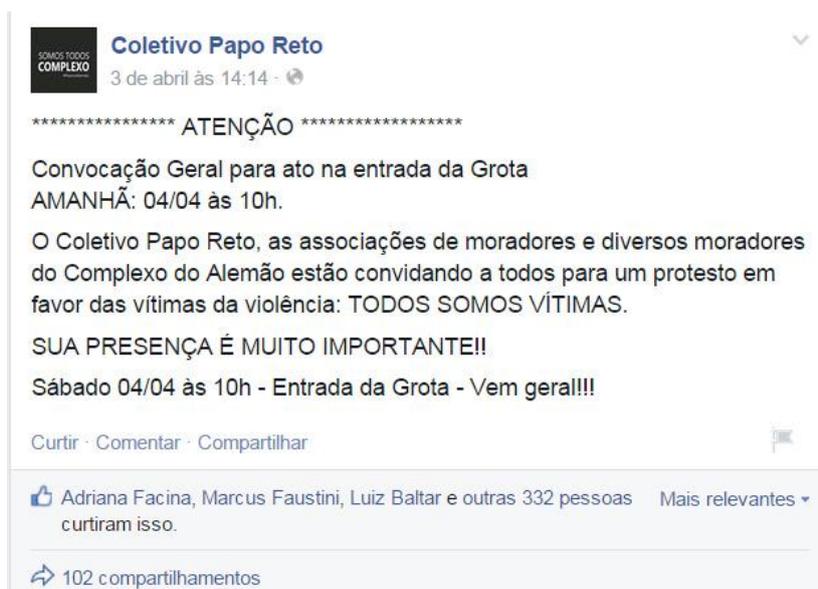
Livro

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CIDADE DA PAZ

Qualquer um diria que a paz social e a paz doméstica reinavam finalmente no palácio, a todos envolvendo no mesmo amplexo fraternal. Não era assim, (SARAMAGO, 2009: p. 70).

No dia 04 de abril de 2015, o grito “vem pra rua, vem”, ouvido tantas vezes durante as manifestações de 2013¹³², apareceu novamente na boca de ativistas do Complexo do Alemão, convocando a vizinhança a se unir num protesto pedindo paz. Mas como, se é justamente a paz que o Estado se comprometeu a levar para as favelas com as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs)?



Coletivo Papo Reto
3 de abril às 14:14 · 🌐

***** ATENÇÃO *****

Convocação Geral para ato na entrada da Grotta
AMANHÃ: 04/04 às 10h.

O Coletivo Papo Reto, as associações de moradores e diversos moradores do Complexo do Alemão estão convidando a todos para um protesto em favor das vítimas da violência: **TODOS SOMOS VÍTIMAS.**

SUA PRESENÇA É MUITO IMPORTANTE!!

Sábado 04/04 às 10h - Entrada da Grotta - Vem geral!!!

Curtir · Comentar · Compartilhar

👍 Adriana Facina, Marcus Faustini, Luiz Baltar e outras 332 pessoas curtiram isso. Mais relevantes ▾

🔗 102 compartilhamentos

¹³² Para saber mais sobre o que eu penso e vivi em 2013, durante as manifestações, vá a CIDADE CORPO CIDADE.



IMAGEM: Retirada da página do Coletivo Papo Reto

Convidada a caminhar por dentro da favela para chamar as moradoras e moradores a se juntarem ao protesto, fui. Mas não chamei ninguém. Apoio quem mora lá e convoca seus vizinhos e suas vizinhas, mas eu não chamaria ninguém para viver um risco que se torna ainda pior depois que o protesto acaba e eu, que não moro no Complexo do Alemão, já estou em casa. As balas na favela não são de borracha. Que cada um e cada uma tome a decisão de acordo com sua realidade.

A caminhada nos levou, entre uma viela e outra, até a porta da casa de Dona Terezinha e do Senhor José Maria, mãe e pai do menino Eduardo de Jesus, de 10 anos. Ambos tremiam ao mostrar a macha de sangue do próprio filho, assassinado ali, com um tiro na cabeça, por um policial que confundiu um celular com uma arma. Depois, o representante do poder público, portador dessa “paz” que o Estado prometeu levar às favelas, ainda ameaçou atirar na mãe do menino e chamou o pai de vagabundo. Ofensa grande pra quem trabalha como ajudante

de pedreiro, com carteira assinada, e já criou outros filhos com o suor do seu ofício. Caminhando ao lado dele, me vi numa conversa desconcertante.

“– Fico muito grato por vocês estarem aqui. Eu nunca desejei o mal de ninguém, mas pela primeira vez sou a favor da pena de morte. Esses bandidos tinham que pagar o que fizeram ao meu filho na mesma moeda.

– Mas quem iria sofrer mais ainda com isso seria gente pobre.

– Não. Tinha que ser justo. Tinha que pegar todo mundo. Meu filho era um menino estudioso. Ia começar um curso na Tijuca nessa quarta feira. O que ia acontecer naquele dia era uma chacina. Eu que impedi. Tinha bem umas quinhentas pessoas na minha porta, todas indignadas, querendo vingança. Meu filho era muito querido. Quando vi aquele povão partindo pra cima e os policiais começando a armar as escopetas, me meti no meio. Mandeí o povo se acalmar em respeito à nossa dor. Todo mundo me ouviu. Mas agora não. Agora, eu quero justiça.”

O que falar para esse homem cheio de dor que acabou de perder seu filho mais novo? Calei.

Quando nos juntamos novamente na entrada da Grotta, foi para partir para caminhada, com o tenebroso acompanhamento dos policiais. O protesto foi tenso, triste e alegre também, porque a alegria é a prova dos nove. Lutar pela vida vivendo. Via-se ali uma negociação sutil, logo exposta quando alguns manifestantes tentaram expulsar a equipe da Rede Globo. Raul Santiago, integrante do Coletivo Papo Reto¹³³, gritou pra quem quisesse ouvir: “A mídia fica!”. E não faltou quem o criticasse por isso. Como também não faltou quem criticasse Binho Cultura¹³⁴, líder comunitário da Vila Aliança, por impedir que algumas pessoas agredissem diretamente os policiais presentes com palavras. Mas engana-se quem acha que as falas contra a UPP e contra a Rede Globo não aconteceram. Aconteceram sim. “UPP chegou pra matar

¹³³ O Papo Reto é um coletivo de comunicação independente, composto por jovens do Complexo do Alemão e da Penha. Para saber mais sobre o coletivo, vale visitar o blog: <https://100ko.wordpress.com/sobre/>

¹³⁴ Para saber mais sobre Binho e sua atuação na Vila Aliança, vale ler seu livro, *Histórias Que Eu Conto*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

trabalhador”, “O povo não é bobo, abaixo à Rede Globo”. Uma senhora moradora me perguntou:

“– É a Rede Globo que tá ali é? O que ela quer? Nos ferrar mais uma vez?”

O que Raul, Binho e toda a organização do evento pareciam não tolerar era a violência corpo a corpo, capaz de inviabilizar o protesto. Lidavam, de maneira sábia, com o que meu amigo Veríssimo Júnior¹³⁵ chama de correlação de forças. Talvez o “vem pra rua, vem” passe por tantas bocas porque a rua tenha mesmo que receber todo mundo. Ninguém tem que sair.

Penso que para fazer política tem que saber costurar. Explico. Minha avó costurava. Ninguém ensinou, foi aprendendo de acordo com a necessidade. Costurava com o que tinha. Não tinha condições de escolher o pano, mas ninguém ficava sem ter o que vestir. Minha mãe, por muitos anos, costurou nossos vestidos. Ela já tinha condições de escolher o pano, mas sempre guardou os retalhos. Nunca se sabe o dia de amanhã. Eu costuro. Junto os retalhos que tenho com os panos que escolho pra fazer meus próprios figurinos. Gosto principalmente de aproximar tecidos diversos. Juntar na mesma saia diferentes texturas, como quem bota na mesma roda diferentes falas, diferentes modos de vida. Ali um pano vai enxergar o outro cara a cara. E, quando tiver tempestade, todo mundo vai dançar junto no meio da ventania.

Foi o que vi a organização do protesto no Complexo do Alemão fazer: costurar no mesmo chão a heterogeneidade de rostos da cidade. Conversar, olho no olho, com os mais diferentes segmentos da sociedade e encarar qualquer briga para defender seus territórios, suas convicções, seu povo;

¹³⁵ Veríssimo Júnior é professor de teatro do Município do Rio de Janeiro, diretor teatral e fundador do Grupo Teatro da Lage, na Vila Cruzeiro. Atualmente ele batalha pela fundação de uma Escola de Teatro na região.

recusar o sectarismo e, dessa forma, produzir um encontro heterogêneo, um encontro entre pessoas com diferentes experiências de vida no chão da cidade. Mas creio que o que há de político nesse encontro não seja exatamente a heterogeneidade produzida, mas a pauta: a paz. Porém como, se é justamente a paz que o Estado se comprometeu a levar para as favelas com as UPPs? É na disputa da palavra paz que, a meu ver, o dissenso se instaura. Quando ativistas e moradores do Complexo do Alemão acionam um instrumento de luta para pedir paz, questionando a polícia supostamente pacificadora do Estado, fica evidente que há duas ideias de paz em jogo, e mais: uma mata. Não qualquer pessoa, mas aqueles e aquelas que ocupam os territórios ditos pacificados. Pedindo paz, os integrantes dessa manifestação no Complexo do Alemão acusaram o dano, ou seja, tornaram evidente o fato de que, nesse chão que compartilhamos, algumas vidas valem menos do que outras.

Três dias depois dessa manifestação histórica, verdadeira aula sobre política, o Governador Luiz Fernando Pezão anuncia uma reocupação do Complexo do Alemão, colocando mais policiamento. O governador, em sua fantasia de senhor da guerra, “não entende” o apelo das moradoras e dos moradores. A reação, embora cínica, é previsível. O Governador precisa “não entender” o que é dito. Afinal, reconhecer o dano implica na necessidade de reconfigurar a partilha, mudar a ordem social¹³⁶.

Já meu entendimento, não deseja de maneira nenhuma a pena de morte para ninguém, mas me faz sentir profunda vergonha de fazer parte de uma sociedade cujo Estado mata crianças. O que vai ficar na minha memória por muito tempo, é

¹³⁶ Esse texto é bastante inspirado na leitura de Rancière. Em especial, “O Desentendimento: política e filosofia” (1996) e “A partilha do sensível: Estética e política (2009)”. Em CIDADE DAS NARRATIVAS eu faço referências mais diretas ao texto dele.

a voz rouca da Dona Terezinha, mãe do pequeno Eduardo, pedindo que gritassem: “POLÍCIA ASSASSINA!”.



Dona Terezinha de Jesus, mãe de Eduardo. FOTO: Kinho Buttered

Referências

Livros

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CIDADE DAS NARRATIVAS

Depois decidimos construir uma cidade com uma grande torre, essa que aí está, uma torre que chegasse ao céu, Para quê, Para ficarmos famosos, E o que aconteceu, porque está a construção parada, Porque o senhor veio vê-la e não gostou, Chegar ao céu é o desejo de todo homem justo, o senhor até deveria dar uma ajuda à obra, Era bom, era, mas não foi assim, Então que fez ele, Disse que depois de nos termos posto a fazer a torre ninguém mais poderia impedir de fazer o que quiséssemos, por isso confundiu-nos as línguas e a partir daí, como vês, deixamos de entender-nos (SARAMAGO, 2009: p. 85)

A primeira ação do Movimento Cidades (in)Visíveis (MCinV) aconteceu em 2010, na passarela da Linha Amarela, altura do bairro Gardênia Azul, Zona Oeste do Rio de Janeiro. A passarela era o único acesso para quem chegava a pé na Escola SESC de Ensino Médio (ESEM), espaço cujas atividades culturais, recebiam pessoas de diversas partes da cidade. No entanto, esse acesso à ESEM começou a se tornar um problema, por conta do alto índice de assaltos na área. Depois de uma tentativa de assalto, cujas vítimas foram três alunas de um dos cursos da instituição, eu me propus a marcar o exato espaço onde o assalto havia ocorrido. A ideia não era exatamente resolver o problema, mas ritualizá-lo, diminuindo a sensação de impotência e medo. Chamei Wellington Dias, amigo querido e, posteriormente, participante em diversas ações do MCinV, para realizarmos juntos a ação. Marcamos pegadas na cor rosa do começo da passarela até o exato lugar onde aconteceu o assalto. Nesse lugar, pintamos a imagem de uma moto-arma. Por fim, assinamos: ‘Movimento Cidades (in)Visíveis’. O nome foi inspirado no livro de Ítalo Calvino (2009) que, segundo o autor, “conseguiu concentrar em um único símbolo todas as (suas) reflexões, experiências e conjecturas”¹³⁷.

¹³⁷ CALVINO, 2009: contracapa. Foi muito tempo depois daquela ação que relato na CIDADE TALHADA. A escolha do nome teve também tudo a ver com aquela ocasião.

Foi no dia 1º fevereiro de 2011 que o MCinV começou sua jornada no *Facebook*. A primeira ideia era postar registros de ações feitas nas ruas por um coletivo que começava a se formar. Essa primeira configuração do MCinV não se firmou. Nem as tantas outras que se seguiram. Comecei a assumir o MCinV como um coletivo fluido, sem membros fixos, cuja configuração se dá a partir de cada ação. E muitas se seguiram no Rio de Janeiro, em outros Estados e, em 2015, em outros países. A “sede” do MCinV tornou-se o perfil do *Facebook*, que eu administrava.

Não recusava nenhum convite de amizade nem bloqueava nenhum perfil. Mandava convite de amizade para pessoas que conhecia pessoalmente e outras cujo nome estava associado a questões do meu interesse. Isso foi criando, ao longo dos meses, um corpo de relações virtuais diversas e, ao mesmo tempo, extremamente empolgantes. O MCinV tornou-se meu brinquedo preferido. Eu passava facilmente horas na frente do computador compartilhando postagens, principalmente no campo da arte, da cultura, da educação e da política. Também postava poemas, experiências gráficas e audiovisuais, além de denúncias e críticas às políticas públicas. Eu transitava pelos gêneros textuais, brincando com as possibilidades de narrativas, algumas vezes escritas na primeira pessoa, associando muitas vezes palavras e imagens. Tentei dividir a administração com outras pessoas, mas essa administração coletiva nunca aconteceu de maneira efetiva. Em 2013, o MCinV recebeu várias solicitações de amizade, chegando a cinco mil amigos e quase sete mil seguidores¹³⁸. Gente de diversos lugares do Brasil e do exterior. Pessoas com diferentes modos de vida narrando suas histórias, suas formas

¹³⁸ Acredito que o aumento do número de solicitação de amizade em 2013 tenha sido consequência das várias postagens que eu fiz sobre as manifestações que ocuparam as ruas nessa época. Principalmente a postagem do dia 20 de junho, cujo *print* se encontra nesta cidade. Para saber mais sobre as manifestações de 2013, vale a pena ir até a CIDADE-CORPO-CIDADE e a CIDADE DA PAZ.

de ver e viver o mundo. Fazendo também dessas narrativas uma espécie de arma, na luta pela visibilidade da sua existência como parte desse mundo, contribuindo para a construção do *Facebook* como um espaço político.

Também tinha muitas postagens reafirmando os padrões dominantes ou simplesmente espalhando ódio e preconceito contra tudo que escapasse desses padrões. Mas o que está em jogo quando eu me refiro à construção de um espaço político não é a existência de um paraíso da diversidade, onde todos e todas se reconhecem como iguais nas suas diferenças e convivem pacificamente. O que está em jogo quando me refiro à construção de um espaço político, é o regime de visibilidade e o dissenso implícito na partilha desse espaço.

Ao diferenciar polícia de política, Jacques Rancière (1996) define um ato político como um ato de ruptura de uma dada ordem dos corpos. Segundo o autor, a ordem que cabe à polícia é a do visível e do dizível. A polícia organiza os corpos de forma a definir para cada parcela da sociedade

os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. (RANCIÈRE, 1996: p. 42)

A política, por sua vez, rompe com essa organização, e

Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho. (IDEM, idem: idem).

Em outras palavras, a política desorganiza os corpos, com o intuito de refazer a partilha social. Um ato político

implica, portanto, no encontro entre a lógica policial e essa outra lógica que deseja participar e, simultaneamente, tomar parte da sociedade. Ou, dito de outra forma, fazendo a sociedade ver em si outra possibilidade de existência.

No caso específico do *Facebook*, a impressão que tenho é de que, quando acontece a transição do ato para a ação, o espaço político se estabelece. É a lógica do “tâmu junto e separado”¹³⁹, produzindo narrativas que se encontram e se distanciam conforme a contingência, as demandas, o contexto.

Considerando essa lógica, coloquei em algumas situações, a habilidade da programação visual e do uso do *photoshop* à disposição de alguns eventos e movimentos. Entre essas situações, destaco aqui a campanha de divulgação “Amar é agir”. A campanha foi feita muito rapidamente, buscando fortalecer a divulgação de uma manifestação no Complexo do Alemão¹⁴⁰. Vi a frase no perfil da Thamyra Thamara de Araújo. A frase foi associada a palavras exclamativas que produzissem uma sensação de convocação e a imagens que dialogassem com essas palavras. A primeira imagem, “*Take Courage*”, eu mesma fotografei, durante uma viagem à Inglaterra. As duas outras foram roubadas do *Google*. Entraram também na composição o endereço, a *hashtag* e o horário do evento.



¹³⁹ Roubei essa frase do querido João Artigos, do Teatro do Anônimo. Não lembro exatamente em que contexto ele falou, mas, para mim, essa frase expressa lindamente a ideia de política como dissenso e, em certo sentido, a crise de representação que esse dissenso instaura.

¹⁴⁰ Para saber mais sobre essa manifestação, vá até a CIDADE DA PAZ.



Vale afirmar que o reconhecimento do *Facebook* como um espaço político possível não implica em desconhecer ou

negar a dimensão policialesca do dispositivo¹⁴¹. Pelo contrário. Trata-se de construir possibilidades de resistência ali, onde o poder se instaura.

Em fevereiro de 2013, o *Facebook* censurou por três vezes uma das tantas fotos que eu postei como registro da defesa de dissertação de Sara Panamby¹⁴². Na última vez, fiquei uma semana sem poder exercer nenhuma atividade na rede.

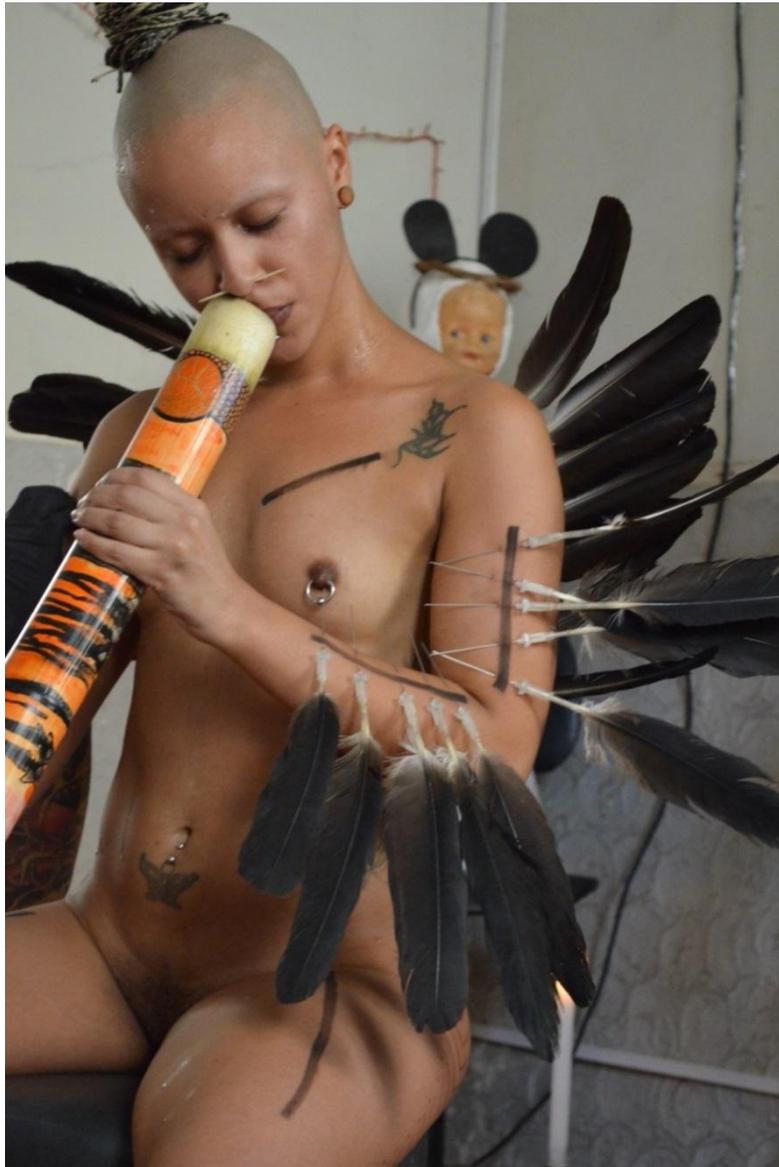


FOTO: Ítala Isis

¹⁴¹ Sobre o conceito de dispositivo eu falo mais em CIDADE PICHAÇÃO.

¹⁴² Uma performance/defesa da dissertação O Corpo-Limite (2012).

Em junho de 2013, o *Facebook* voltou a censurar uma imagem que coloquei como perfil do MCinV. A origem do Mundo, de Coubert¹⁴³. Ambas tinham em comum a nudez. A empresa apresenta o seguinte texto sobre a restrição à nudez hoje:

Nudez

Às vezes, as pessoas compartilham conteúdos contendo nudez devido a campanhas de conscientização ou projetos artísticos. Restringimos a exibição de nudez, pois alguns públicos da nossa comunidade global podem ser mais sensíveis a esse tipo de conteúdo, principalmente devido à bagagem cultural ou idade. Para tratar as pessoas de forma justa e responder às denúncias rapidamente, é essencial termos políticas que nossas equipes globais possam aplicar de maneira simples e uniforme, quando estiverem analisando os conteúdos. Como resultado, nossas políticas podem ser mais duras do que gostaríamos e restringir conteúdos compartilhados com objetivos legítimos. Nós sempre trabalhamos para melhorar a avaliação desse tipo de conteúdo e fazer com que nossos padrões sejam cumpridos.

Removemos fotos de pessoas exibindo órgãos genitais ou com foco em nádegas totalmente expostas. Também restringimos algumas imagens de seios que mostram os mamilos, mas sempre permitimos fotos de mulheres ativamente engajadas na importância da amamentação ou mostrando os seios após uma mastectomia. Também permitimos fotos de pinturas, esculturas e outras obras de arte que retratem figuras nuas. As restrições relativas à exibição de nudez e de atividade sexual também se estendem aos conteúdos digitais, exceto quando a publicação do conteúdo se der por motivos educativos, humorísticos ou satíricos. Imagens explícitas de relações sexuais são proibidas. Descrições de atos sexuais, que exponham detalhes muito vívidos, podem também ser removidos¹⁴⁴.

¹⁴³ Gustav Courbet (1818 – 1877) foi um pintor realista francês do séc XIX. A obra “A origem do Mundo” foi um escândalo desde sua criação até hoje. Para saber mais sobre essa obra ler a matéria de Sérgio Telles, no site do Estadão: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-origem-do-mundo-de-coubet-imp-997665>. Para saber mais sobre o evento Xerecas Satânicas, vale ler o manifesto em solidariedade às Xerecas Satânicas no blog das Blogueiras Feministas: <http://blogueirasfeministas.com/2014/06/solidariedade-as-xerecas-satanicas/>

¹⁴⁴ O texto foi retirado da sessão Padrões da Comunidade do *Facebook*.

A última censura que sofri me inspirou a criação da série: “Encontro entre Banksy e Courbet”, cinco imagens misturando a pintura de Courbet com os grafites de Banksy¹⁴⁵.



¹⁴⁵ Banksy é um misterioso grafiteiro nascido em Bristol, Inglaterra, que já ocupou espaços públicos em diversas partes do mundo, sempre mantendo o anonimato. No final de 2014 conheci sua cidade natal e vi alguns dos seus primeiro grafites. Para saber mais sobre o Banksy, vale consultar o livro Banksy: Guerra e Spray. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012. É um livro bem interessante justamente por conter relatos dele sobre suas ações, embora alguns acreditem que não se trata de uma pessoa só.





Em julho de 2015 recebi o seguinte comunicado do *Facebook* pelo perfil do MCinV:

Converta seu perfil em Página

Parece que você está usando um perfil para representar uma organização, empresa, marca ou figura pública.

Os perfis pessoais se destinam ao uso exclusivo de pessoas físicas e devem conter um nome e um sobrenome de verdade (por exemplo: João Silva). As Páginas do Facebook se parecem com os perfis, mas oferecem mais ferramentas para as organizações, empresas, marcas ou figuras públicas entrarem em contato com as pessoas que se interessam por elas. Saiba mais sobre as Páginas do Facebook.

Para seguir os Termos do Facebook e melhorar o alcance de seu público, precisamos que você converta seu perfil em Página. Os amigos do seu atual perfil serão transferidos para sua nova Página e transformados em seguidores.

Se você tiver outra Página que represente sua empresa ou organização, poderá mescla-lá com a nova Página. Antes de começar, é recomendável baixar suas informações do Facebook.

[Baixar suas informações da conta](#)

Saiba mais sobre como converter seu perfil.

[Introdução](#)

A única possibilidade de manter o MCinV como perfil no *Facebook* seria colocando “um nome e um sobrenome de verdade”. Poderia ter colocado o nome **Ítala Isis** no perfil, ou poderia ter mudado meu nome para Movimento Cidades (in)Visíveis e questionado esse padrão de verdade. Mas o que eu fiz foi obedecer e transformar o perfil em página, na

modalidade comunidade¹⁴⁶. Como consequência, a lógica de visibilidade mudou. Tenho mais dados sobre a quantidade de perfis que visualizam cada postagem que faço na página do MCinV, mas não posso ver as postagens desses perfis.

A experiência e a rede de relações que criei através do perfil do MCinV no *Facebook* mudaram minha forma de ver e viver a cidade. De certa maneira, essa mudança está diretamente ligada à leitura de outras formas de ver e viver. Formas diversas das minhas e nas quais tantas vezes eu me encontrei. Seria necessário pesquisar mais sobre a potência do *Facebook* como espaço de educação pela via estética e afetiva¹⁴⁷. Mas não será aqui que essa pesquisa vai acontecer.

Na real, desde que o perfil do MCinV foi convertido para página, não tenho mais muita alegria em estar nele. Talvez, minha grande motivação em administrar o perfil do MCinV estivesse mais relacionada ao ato de ver/ler do que ser vista/lida. De qualquer forma, a experiência foi, por muito tempo, bastante intensa. Mas hoje, o que me move é outra coisa.

¹⁴⁶ Pouco antes de acontecer essa mudança, fiz um blog do MCinV para reunir registros das ações já realizadas e alguns textos que desejo guardar. É um espaço mais de documentação do que de mobilização e interação: <https://movimentocidadesinvisiveis.wordpress.com/>

¹⁴⁷ Já existem edições muito interessantes sobre o assunto. Tem, por exemplo, o livro “Tramas da Rede: Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação” (org. André Parente. Porto Alegre: Sulina, 2013), reunindo artigos de diversos pensadores da área. Entre os artigos, o texto do André Parente chamou minha atenção por repensar a noção de vida a partir da leitura de Antônio Negri e Lazzarato. Segundo o autor: “A vida inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporânea, a produção intelectual e social geral. Vida significa afeto, inteligência, desejo, cooperação. A vida deixa de ser reduzida à sua definição biológica para se tornar cada vez mais uma virtualidade molecular da multidão, energia a-orgânica, corpo-sem-orgãos” (PARENTE, 2013: p. 107).

Referências

Livros

BANKSY. *Banksy: Guerra e Spray*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PARENTE, André. *Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade*. In: *Tramas da Rede: Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação* (org. André Parente). Porto Alegre: Sulina, 2013

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

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Reportagens

“A origem do mundo, por Courbet”. Por: Sergio Teles, Estadão. 2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-origem-do-mundo-de-courbet-imp-,997665>. Acessado em 28 de dezembro de 2015.

“Solidariedade às xerecas Satânicas”. Por: Blogueiras Feministas. 2014. Disponível em: <http://blogueirasfeministas.com/2014/06/solidariedade-as-xerecas-satanicas/> Acessado em 28 de dezembro de 2015.

CIDADE DAS SENSAÇÕES

A Cidade das Sensações é composta por um saquinho de balas macias de maçã e morango e por uma pequena garrafa de colônia de alfazema, além de estrelas azuis.