

*por uma poética do contato:  
ancoragem emocional, cidade-equívoco e terreno baldio*

rafael amorim

rafael amorim

**por uma poética do contato:**

ancoragem emocional, cidade-equívoco e terreno baldio

texto apresentado como trabalho de conclusão em curso  
na graduação em artes visuais/escultura da escola de  
belas artes da universidade federal do rio de janeiro.

**orientação:** dinah de oliveira

rio de janeiro

2020

rafael amorim

**por uma poética do contato:** ancoragem emocional,  
cidade-equívoco e terreno baldio

texto apresentado como trabalho de conclusão em curso  
na graduação em artes visuais/escultura da escola de  
belas artes da universidade federal do rio de janeiro.

apresentado em 16 de julho de 2020

banca examinadora:

---

profa. dra. dinah de oliveira  
(orientadora - universidade federal do rio de janeiro)

---

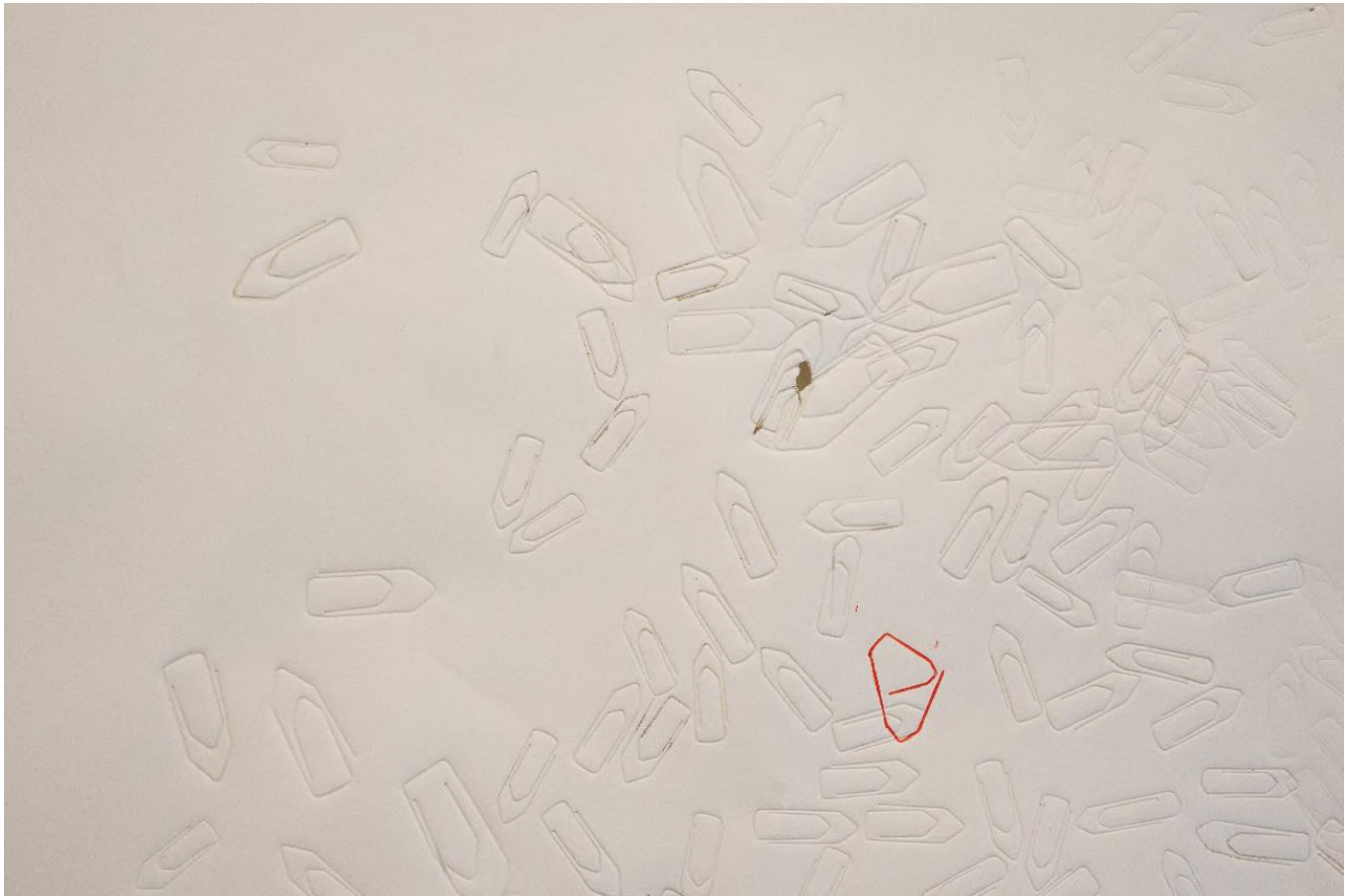
profa. dra. liliane benetti  
(avaliadora - universidade federal do rio de janeiro)

---

profa. ma. camilla rocha campos  
(avaliadora - universidade federal do rio de janeiro)

**resumo:** entendido como um trabalho de conclusão em curso, *por uma poética do contato: ancoragem emocional, cidade-equívoco e terreno baldio*, pretende apontar e discursar para e sobre as relações entre a arte e o território urbano – tema central da pesquisa desenvolvida no curso de bacharelado em artes visuais/escultura da universidade federal do rio de janeiro. para desenvolver os três conceitos basilares deste estudo, o presente trabalho buscou pensar a escrita de artista, tal como o território urbano, como espaços de deslocamentos e inventividades: intensos campos escultóricos. além de assumir uma escrita de caráter investigativo e relacional, *por uma poética do contato* conta com três principais eixos metodológicos. são eles: a narrativa em primeira pessoa, conferindo ao desenvolvimento deste estudo o lugar de uma escrita-testemunho para o pensamento em artes; as experiências em exposições e residências artísticas às quais o discente participou concomitantemente ao período de formação (2014-2020) e a elaboração de uma bibliografia construída por excertos de textos escritos por jovens artistas e historiadores em início de trajetória.

às trajetórias que  
me antecederam e  
que me permitiram  
estar aqui.



epígrafe: eu observo cada vírgula dessa cidade.  
acervo do artista

## percurso

<b>introdução ou abre-caminhos .....</b>	<b>7</b>
<b>capítulo um: no meio do caminho tinha uma vírgula .....</b>	<b>15</b>
<b>até quando não sobrar coisa alguma .....</b>	<b>18</b>
<b>revolução por meio do ordinário .....</b>	<b>23</b>
<b>capítulo dois: caminhos para uma cidade-equívoco .....</b>	<b>35</b>
<b>que fazem os galhos erguidos no vazio se não garantem sua permanência? .....</b>	<b>35</b>
<b>esculpir .....</b>	<b>40</b>
<b>com linha e pedra em mãos .....</b>	<b>45</b>
<b>capítulo três: o que é baldio não pode ser contido .....</b>	<b>55</b>
<b>mostrar: começa pelo olho, mas em breve é tudo .....</b>	<b>55</b>
<b>baldeação-fricção .....</b>	<b>65</b>
<b>entre territórios .....</b>	<b>79</b>
<b>conclusão em curso/uma reintrodução .....</b>	<b>92</b>
<b>epílogo, por keyna eleison .....</b>	<b>95</b>
<b>agradecer em três atos .....</b>	<b>96</b>
<b>com quem fabular .....</b>	<b>98</b>
<b>espécie de rede .....</b>	<b>101</b>





## introdução ou abre-caminhos

, como quem diz: eu mesmo juntarei a estrela ou a pedra que de mim reste sob os meus escombros.<sup>1</sup> deste modo, o início desta escrita a antecede e ninguém sabe onde de fato ela começa. lançada uma vírgula em vez de uma letra maiúscula, deslocando sentidos. se lida em voz alta, a vírgula passa a não existir. esta é uma escrita “bem além de todo começo possível” e, tal como para foucault, “gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo.” (FOUCAULT, 2006, p. 5). então é preciso confiar nestas palavras, e nas palavras de quem posteriormente recorrerei. mas também desconfiar delas, pois a escrita aqui apresentada percorre muitos territórios.

apresento uma escrita de passagens, ela não é translúcida e nem linear, ela existe entre caminhos. trata-se de uma escrita em primeira pessoa com intenções de reforçar um lugar de afetação pelas muitas frentes que aqui serão articuladas. uma escrita que combina o repertório de teorias e historiografias na arte com algumas obsessões, manias, alguns empréstimos, alguns roubos, acasos e encontros. ela parte de um pensamento autobiográfico que é também feito de muitas dobras com os espaços, com os sujeitos e com a própria linguagem.

esta escrita que escolho manipular como um trabalho de conclusão em curso, ao invés do habitual “de curso”, é também um relato para praticar a trama urbana em simultâneo ao pensamento em arte. menos como um resultado, ela abraça seis anos de trajetória artística iniciada na universidade federal do rio de janeiro, numa graduação em artes visuais/escultura. durante este recorte

---

<sup>1</sup> intencionalmente, apresento o título da primeira exposição individual que propus para o centro cultural phábrica – rj durante o mês de setembro de 2019. retirado como excerto dos versos de um dos poemas de ferreira gullar, “eu mesmo juntarei a estrela ou a pedra que de mim reste sob os meus escombros” reuniu um conjunto de processos que compunham a relação entre sujeito e cidade, tema deste trabalho de conclusão em curso e que vem me acompanhando desde o início da graduação em artes visuais/escultura. exposição, que além de fazer parte da programação de um centro cultural na zona norte do rio de janeiro – fora da geografia privilegiada de museus e galerias no eixo centro/zona sul –, tratou da relação entre as artes visuais e a poesia. como tentativa de construir uma narrativa que é também documental sobre esta trajetória, transformo em epílogo deste trabalho o texto de parede escrito por keyna eleison para a exposição em ocasião.

temporal, a prática-trama entre arte e espaço urbano aparece na sob diferentes formatos: escultura, objeto, relevos, fotografia, performance, vídeo, poesia etc.

“em curso” parece agora fazer sentido quando olho para os atravessamentos durante a trajetória que aqui apresento. esta escrita, mesmo iniciada numa sala de aula, se encontra contaminada por variadas narrativas e ampliados campos de embate. “em curso”, então, talvez também me pareça menos como uma conclusão dessa trajetória e mais como uma das reverberações possíveis que este trabalho pode oferecer.

no decorrer deste trabalho sigo escrevendo em letras minúsculas, mesmo os nomes próprios. persigo a escrita em letras minúsculas em razão de acreditar no lugar desierárquico de uma palavra sobre a outra. atribuindo a este conjunto de palavras e pensamentos uma escrita que se propõe a dar conta dessa teorização em artes visuais, tocando o lugar da poesia e do cotidiano como metodologias.

aproprio-me dos textos citados aqui para inferir sobre suas palavras a letra minúscula, criando um sistema escultórico da própria linguagem. o gesto que intenciono com isso se volta para a investigação de narrativas em comum que, mesmo distanciadas no espaço e no tempo, se encontram no texto escrito. neste terreno profícuo, o que proponho para falar do trabalho e do pensamento em arte é operar recortes na realidade, remontar lógicas e espelhar o cotidiano por extenso.

antecipando o aparecimento de tania rivera neste texto, a convoco para assumir que a escrita pretendida aqui encontra semelhanças com a de hélio oiticica. esta escrita “abraça o dia a dia, a sucessão de pequenas coisas que podem ser como fulgurações poéticas”, uma escrita cotidiana e heterogênea. “escrita-lembrete, ou melhor: dobra de escrita, potência de criação de outras frases, outras palavras – que vem do outro e devem ser citadas, parodiadas, apropriadas neste instante.” (RIVERA, 2012, p. 102).

em contato como essas pequenas coisas que podem ser fulgurações poéticas é que passo a contar sobre os três conceitos desenvolvidos para pensar o trabalho de arte e sua relação com o mundo. ancoragem emocional, cidade-equívoco e terreno baldio são os três disparos conceituais pontuam meu interesse na construção de uma sensibilidade coletiva, para seguir expandindo o lugar que ocupa a pessoa artista enquanto pessoa propositora.

ancoragem emocional, cidade-equívoco e terreno baldio são conceitos relacionais. com eles pretendo discutir a manutenção do pensamento em arte que circula em diferentes camadas e opera em espaços diversos. ora relacionam-se, por exemplo, com os espaços virtuais da tecnologia onde foram veiculados pela primeira vez, ora com o lugar da escrita letrada, ora com espaços expositivos em improvisação, ora sendo voltados para os fluxos das cidades.

para esmiuçar esse trabalho, volto a dialogar com foucault, que agora pensa junto a mim quando diz que “existe em muita gente um desejo semelhante de não ter de começar, um desejo de se encontrar, logo de entrada, do outro lado do discurso, sem ter de considerar do exterior o que ele poderia ter de singular, de terrível.” (FOUCAULT, 2006, p. 6). michel foucault me antecede, me situa no lugar dessa epistemologia que se vê atraída por saberes em deslocamento. no entanto, talvez hoje eu já não partilhe deste desejo de me encontrar tão depressa do outro lado do discurso.

nesta escrita, a singularidade do exterior, como me sussurra foucault, me trouxe outras vozes e outras experiências. aqui, interessa olhar para um processo que, mesmo não sendo linear, conecta meus trabalhos desenvolvidos durante a graduação em artes visuais com minha trajetória enquanto corpo habitando zonas em diferentes lugares. um corpo afetado pelo entrelaçar de intelectualidades que não se encontram apenas nas páginas dos livros que serviram de amparo para o trabalho em curso.

as muitas vozes apresentadas fazem parte da negociação entre um modo de investigação mais normativo e uma abertura para experienciar outra metodologia. no primeiro modelo, perseguindo autores e autoras aos quais, durante a graduação, me serviram de amparo teórico; no segundo, convocando meus pares: aquelas pessoas artistas e historiadoras da arte que estiveram em contato direto com a aplicabilidade dos conceitos e dos trabalhos trazidos aqui.

através de um e-mail disparado a esse último grupo, as convido para propor uma espécie de rede – outro nome para a bibliografia aqui apresentada. desejante que a escrita pudesse fazer parte da uma primeira aparição de projetos que pretendem levar em consideração a troca de uma tautologia entre jovens artistas, propus que o trabalho de conclusão em curso fosse também um campo de experimentalismo. ao disponibilizar meu portfólio e algumas

anotações sobre este processo de escrita, expressei para que este grupo de pessoas convidadas se sentisse livre a escrever e experimentar em qualquer formato suas próprias impressões sobre a pesquisa que culminaria num trabalho de conclusão em curso.

tal qual a carta anunciadora de hélio à lygia, quando ele diz estar “reformulando muitas ideias, retomando outras e montando um texto-montagem só de excertos de outros artistas, escritores, ensaístas etc.” (CLARK & OITICICA, 2013, p. 219), este texto leva em conta os acúmulos para propor um discurso sobre o trabalho em arte. nele vislumbro outra maneira de expor trabalhos de arte e suas conceituações, percebendo também um meio de levar adiante as palavras dos meus pares, de quem produz pensamento junto comigo.

portanto, escrevo como quem deseja levar adiante uma polifonia de vozes: não só aquelas que me antecederam, mas aquelas que conversam comigo, que me chegam por intermédio de um e-mail ou de uma conversa no ponto de ônibus. olho para cada vírgula dessa cidade, mas olho também para as relações de cuidado com as palavras que nos cerca. como também me sussurra a artista contemporânea camilla braga no texto escrito e endereçado ao meu em curso: “eu é que tô dando carinho ao mesmo tempo que escrevo”. (BRAGA, 2019).

este trabalho existe à medida que as relações com a cidade são percebidas e experienciadas no encontro entre sujeito e a palavra. nestas relações de intensa formação e deformação sou rodeado por tantas outras vozes, tantos outros lugares de passagem que tais lugares tornam-se territórios de comunhão.

a trama urbana segue como um dos eixos que conectam as vozes trazidas para esta conversa. daquelas que me anteciparam, ressalto as professoras e artistas brígida campbell e louise ganz. dois nomes que aparecem aqui como interlocutoras do pensamento de sensibilização dos espaços urbanos públicos, nesta circunscrição teórica.

entre outras vozes, também convoco walter benjamin e marc augé para ampliar o campo discursivo que se sobrepõe às tramas basilares dessa escrita em conjunto. ao olhar para tais relações que ambos os autores tecem sobre os gestos de colecionar o banal e o desenvolvimento da noção de não lugares, não

deixo de lembrar das palavras de bataille, que certa vez anotei ao serem citadas numa aula: "o que eu penso, não o pensei sozinho".

quanta coisa pode caber nesse aglomerado de palavras dispostas sobre as páginas de um trabalho em curso? é provável que, se não as usasse como referencial neste trabalho, as recortaria e colaria sobre as paredes do quarto, esse outro cubo branco, para seguir colecionando algo. como que para seguir desmembrando um todo e dando sentido aos fragmentos reagrupados, assim como descreverei nas páginas a seguir.

ancoragem emocional, cidade-equívoco e terreno baldio, portanto, só existem porque os recortes e as montagens entre estas vozes referenciais aconteceram no íntimo do pensamento. "toda hora o artista tá precisando resolver um quebra-cabeças." (Idem) esses reagrupamentos seguem de acordo com o desejo de desorganizar as cidades, de deslocar seus signos para construir outros modos de percepção mais atentos e mais afetivos. em estado de paridade com João do Rio, quando escreve em seu texto-livro a primeira frase que se trata de uma afirmação: "eu amo a rua!"

o espaçamento de pouco mais de cem anos desde as palavras de João do Rio localiza meu olhar para as ruas e as cidades e, por evidente referência à sua prosopopeia, as penso sob outra ótica. há algum tempo que percebo as ruas e as cidades respirando como um corpo que pulsa em diálogo com quem as habita, não sendo somente palco diário para o cotidiano, mas um campo de onde podemos extrair experiências. propositoras de encontros que me disparam epistemologias, reflexos de uma intelectualidade resgatada por seus signos.

perceber mais intimamente o corpo-rua e, portanto, as cidades, talvez seja estar cotidianamente em contato de seu tônus. as ruas e as cidades percebidas nascem "do soluço, do espasmo" (DO RIO, 2008, p. 30). mesmo com esse espaçamento temporal, as palavras de João do Rio ainda soam como uma espécie de preliminar para quem deseja olhar sobre o que é visível nesse terreno incerto que é o urbano, para quem segue cheio de "curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível". (idem, p.31).

na tentativa de compreender as relações que se dão nesse território é que encontro na arte e na poesia – na prática da escrita de modo geral – respaldo para começar a pensar sobre o encontro como a condição de se estar diariamente em contato com ruas e cidades. caminhando à investigação acerca

das possibilidades daquilo que penetra fundo nos corpos e nas subjetividades de quem compartilha espaços, passo a enxergar todos os dias a cidade vazante para dentro da gente. também a gente transbordando cada vez mais sobre as cidades, reconhecendo na arte e na poesia os meios para acessar o cotidiano como um lugar onde se deve olhar duas ou mais vezes.

me volto para a relação que travamos com nossas paisagens cotidianas, agora não mais como pano de fundo que sustente o dia a dia, para propor uma percepção coletiva do território urbano como um outro personagem na escrita desse texto não letrado que é o habitar. trago a imagem de um texto como um vínculo, da ordem daquilo que nos é relacional com nossos espaços diários, como se ruas e cidades pudessem ser um texto em constante construção e que dão a ver imagens a todo instante. de maneira particular para cada um de nós, mas frequentemente a partir do coletivo.

o que passa a aparecer é que o interesse em trazer João do Rio para esta conversa introdutória vai de encontro à descoberta de que o pensamento, assim como a cidade, nos chega como quem nos penetra os poros, grudando nas unhas, sujando a barra das calças nos dias de chuva, ofuscando os olhos. deste modo, com o movimento de reconhecimento diário da cidade a partir de outras importâncias que não as já predeterminadas é que meu olhar passa a se desacostumar com a organização habitual.

o que vai interessar a partir disso é uma experiência em conjunto, mas não homogênea. uma experiência em que seja preciso levar em consideração o reconhecimento de determinados símbolos para que essa operação de transformações entre nossa percepção de cidade e nossa permanência nela seja um lugar de agenciamentos das micropolíticas: de evidenciação e tensionamento de seus signos, assim para delas tentar outras aproximações que não as moldadas pela lógica de um sistema de produção constante que costuma assujeitar os corpos.

tanto para Brígida Campbell quanto para mim, trata-se “de um campo de poder que é invisível e abrange o contexto político de cada ação e cada ato singular de produção de realidades.” (CAMPBELL, 2015, p. 23). Brígida me aponta que esta relação infraordinária com a trama urbana ocorre como gesto político por evidenciar “uma forma de recortar a realidade a partir dessas forças que produzem novas experiências e afetos”, e por isso “as artes são pensadas

como micropolíticas produtoras de subjetividades e de realidades possíveis e espaciais.” (idem).

mais que encarar a cidade como um tema na concepção de ancoragem emocional, cidade-equívoco e terreno baldio, me interessa a sobreposição dos espaços de criação na trama urbana e vice-versa. interessa propor sempre que os espaços – estes lugares praticados – sejam campos inesgotáveis de subjetividades, independente de seus contextos. sendo assim, este trabalho talvez seja um relato sobre devolver para os espaços os conceitos que me foram presenteados por esta escrita cotidiana.

chego ao final desta introdução entendendo que a escrita a seguir, além de transmutar o caráter ensaístico da teoria, me exige uma narrativa fenomenológica. como quem toma a teoria e as experiências para dar conta de um romance. talvez assim seja, já que recentemente num livro da artista e poeta laura erber (2017) fui surpreendido pelos seguintes versos:

“toda teoria é um romance onde a trama  
se desenvolve inteiramente  
dentro da cabeça do protagonista  
por outro lado é certo que  
o mundo está cada  
dia mais  
cheio  
de terror e medo.”

neste mundo cada dia mais cheio de terror e medo, convoco vozes para esta escrita que flerta com outros modos de inscrever o mundo. nela eu conto sobre experiências, teorizo e tramo utilizando estruturas e elementos comuns ao cotidiano nas cidades. utilizo de artifícios na estrutura textual não só para me fazer legível, mas para suscitar outros modos de “recortar a realidade” como alternativa aos constantes processos de automatização dos corpos no cotidiano.

enquanto escrevo, outras coisas acontecem. neste trabalho de conclusão em curso é isso que intento narrar. enquanto encerro este recorte escrito para iniciar outro, a rua onde moro efervesce com uma música no fim de sexta-feira. uma festa acontece numa das calçadas, uma moto passa em alta velocidade sobre o asfalto e ninguém lá fora sabe que escrevo sobre a banalidade das

experiências, ninguém sabe que chamo pelos nomes de tulio costa e rosalind krauss para costurar uma teoria. ninguém sabe das palavras que me aproprio para dar a ver um pensamento por escrito na tentativa de abraçar a traduzibilidade das experiências em arte ou das palavras que carrego comigo na hora de dormir, que logo se aproxima.



capítulo um  
**no meio do caminho tinha uma vírgula**

acordo num quarto em padre miguel, onde a primeira luz da manhã ilumina o cômodo por completo. tenho persianas que não filtram a luz: acordo num quarto em padre miguel com a luz e o som de um bairro da zona oeste carioca me chegando nos primeiros minutos da manhã todos os dias. quando acordo, meu olho busca o familiar para que o corpo inteiro se sinta pertencente ao espaço. alguns livros sobre a mesa, fotografias, recortes, palavras e lembretes adesivados, uma ou outra planta, roupas espalhadas, uma massa de pequenos objetos fixados às paredes. o interior do quarto é uma coleção de instantes narrados a partir da junção desses objetos, e acordar diariamente no quarto sob esta configuração é aprender a reconhecer a importância do ínfimo, do ordinário, do descartável. como quem precisa daquela primeira visão matinal, como que para não os perder, mensurando sua importância.

tudo ali é fragmentado, recortado, acumulativo, deslocado de algum sentido que se espera previamente. há, por exemplo, um anzol dourado que me foi dado de presente pelo david de jesus do nascimento, uma foto sobre um retângulo de vidro cujo personagem é minha mãe ainda viva, ramos de arruda, as palavras “narrativa simbólica” adesivadas acima da mesa que sustenta a pilha de livros que mistura as referências bibliográficas para este trabalho de conclusão em curso e algumas leituras recentes.

me atendo à parede por ser um espaço de invenção que tomei para mim, onde posso fixar e desfixar o que quero, quando quero ou como quero. eu invento a parede como uma área de trabalho, a parte negada de um espaço expositivo mais formal, uma espécie de ateliê verticalizado ou mesmo um recorte do cubo branco. como se fosse possível a partir desses fragmentos olhar de perto para os procedimentos constitutivos dos pensamentos que levam ao trabalho de arte, à poesia, à construção das melhores e das piores ideias desse inventário.

por ser o objeto mais recorrente nesse inventário de pequenas coisas, nesse catálogo de instantes, mais de uma vez o olhar se demora sobre a massa de cliques de papel fixados com fita crepe. é possível ler esse conjunto como um

objeto de maior importância no lugar dessa mensurabilidade que pauta o agrupamento de elementos ordinários a dividirem o espaço do quarto com outros objetos também da ordem do comum, mas que diferentemente dos que se encontram à parede, seguem cumprindo sua função primeira: a cama, o guarda-roupa, a mesa etc.

sob esta configuração a qual os submeto, os cliques de papel não asseguram o que comumente se espera que seja sua função. ao contrário disso, eles têm sua função subvertida, não ligam papel algum. presos entre a parede e o adesivo da fita, os cliques atuam sob outro estatuto. posteriormente, antes de chamá-los de trabalho de arte, vou chamá-los de vírgulas.

eles se apresentam em diferentes formas, dimensões e cores, alguns muito parecidos uns com os outros, alguns beirando o irreconhecível: ora torcidos, ora quebrados, ora enferrujados. muitos carregando em sua materialidade o efeito do tempo e do espaço onde foram encontrados, embora não denunciem a especificidade desses lugares.



**figura 1**  
registro do artista.

na imagem acima simulo a parede do quarto em uma das paredes do ateliê do centro cultural da universidade federal de minas gerais, em experiência

de residência artística. as duas fileiras de clipes referem-se aos encontros entre acaso e intencionalidade: a primeira, expondo os clipes encontrados durante uma semana de incursão poética na cidade de belo horizonte, combinados com retratos 3x4 que serviram como medida de tempo neste processo; a segunda, um conjunto presenteado por um amigo que esteve junto de mim num dos dias da proposta de conversa aberta com o grupo de artistas residentes. nesta ocasião, a operação de deslocamentos de signos fez parte como uma das metodologias para o curso da residência artística, que será explicitada quando o conceito de terreno baldio começar a pedir espaço nesta escrita.

retomo: são clipes de papel em sua maioria encontrados sobre a trama das cidades e dos bairros que frequentemente atravesso. ora presos entre duas pedras portuguesas, de padre miguel ao jardim botânico, ora soltos em algum ponto no fluxo das ruas de belo horizonte, de viçosa e de joão pessoa, por exemplo, esperando para serem encontrados.

quando recolhidos e sobrepostos à parede do interior do quarto, que, assim como a cidade, tem sido observado por mim também como espaço em estado de criação, este agrupamento de clipes de papel são como lembretes de algo que necessita sempre ser visto e revisitado para não se deixar esquecer. como fósseis de uma escavação ou provas de uma investigação: de qualquer maneira que se apresente, os clipes encontrados são estratos do espaço e do tempo partilhados.

cotidianamente encontro esses clipes abandonados pelos lugares onde vou. a maior concentração deles se dá nos centros mais movimentados, geralmente em regiões com prédios comerciais, escritórios, lotéricas, campus universitários etc. num primeiro momento acreditei ser característica daquilo que chamamos de cidade grande. mas não: os encontro sem muita especificidade, muitas das vezes sem contextos definidos, independentemente da geografia e das linhas imaginárias. esses pequenos objetos parecem existir num espaço entre mundos: no fluxo do transporte público, de um lado ao outro no chacoalhar dos ônibus; na pressa das rodoviárias, no quintal de uma casa, na paisagem bucólica da cidade de interior.

## até quando não sobrar coisa alguma

preciso recorrer à memória. mais de quatro anos distanciam o primeiro encontro com clipes de papel e a elaboração dessas palavras escritas. há mais de quatro anos ancore e sou ancorado. porque esse gesto de encontrar e recolher clipes de papel – que se deu ao acaso – carrega em si o ir e vir no funcionamento do território urbano como possibilidade de metodologia para o pensamento e o trabalho em arte, como quem anuncia: “o museu é o mundo: é a experiência cotidiana” (OITICICA, 1986, p.79).

esta perspectiva também é suscitada por brígida campbell, que em seus estudos de arte para uma cidade sensível considera: “ao adotar esses espaços da vida cotidiana, os artistas e suas obras apresentam desejos utópicos de reaproximação entre o sujeito e o mundo” (CAMPBELL, 2015, p.20). por isso, encontrar, recolher e perceber clipes de papel em sua banalidade, entendendo-os como *obra*, como um gesto que já se encontra embrenhado entre o fazer artístico e os acontecimentos ordinários da vida cotidiana, parte de um pensamento que transpõe essa “exclusividade dos espaços institucionais da arte, como galerias e museus, e sua neutralidade na exibição das obras, revelando outros lugares para a criação e veiculação dos projetos artísticos” (op. cit., p. 19).

sendo assim, quando sou convocado a pensar sobre esse deslocamento, entendo cada vez mais esse procedimento criativo – aqui chamado ancoragem – num lugar onde se deseja dar conta daquilo que nos escapa quando nos encontramos imersos nos afogamentos que nos impedem de reconhecer que também “através da arte, a cidade passa a ser o lugar de reflexão sobre o ‘estar no mundo’” (idem).

mas ancorar o quê ou a quê? onde e como? parece demasiado poético convencionar esse verbo, ancorar, a um objeto tão pequeno, quase sem importância quando encontrado ao acaso sobre as ruas. talvez seja, e talvez exista uma intenção em demasiada poesia para se pensar o clipe de papel como uma âncora a exercer um peso lírico, pensando na possibilidade de se ancorar algo com um objeto que beira o precário.

esse procedimento me exige pensar sobre a primeira função do clipe: agrupar, prender, conectar. sendo necessário ir além disso para tentar entender que cliques de papel só cumprem sua *função âncora* quando pensados dentro de um sistema em que a arte os coloque nesse lugar. de modo que, assim, a partir da poesia, do deslocamento de sentido e da elaboração de um conceito em arte, sejamos não só ancorados, mas fisgados quando estivermos nos afogando em meio às negociações que caracterizam esse viver em coletivo, no ritmo de cidades cada vez mais colapsadas.

ancoragem emocional, antes de aparecer como conceito pensado para o trabalho de arte desenvolvido com cliques de papel encontrados, é um procedimento de vida (também ritualístico), em que me interessa construir redes. ele pode vir a ser a elaboração de um primeiro sistema nesta pesquisa para pensar a circulação do trabalho e do pensamento em arte na contemporaneidade.

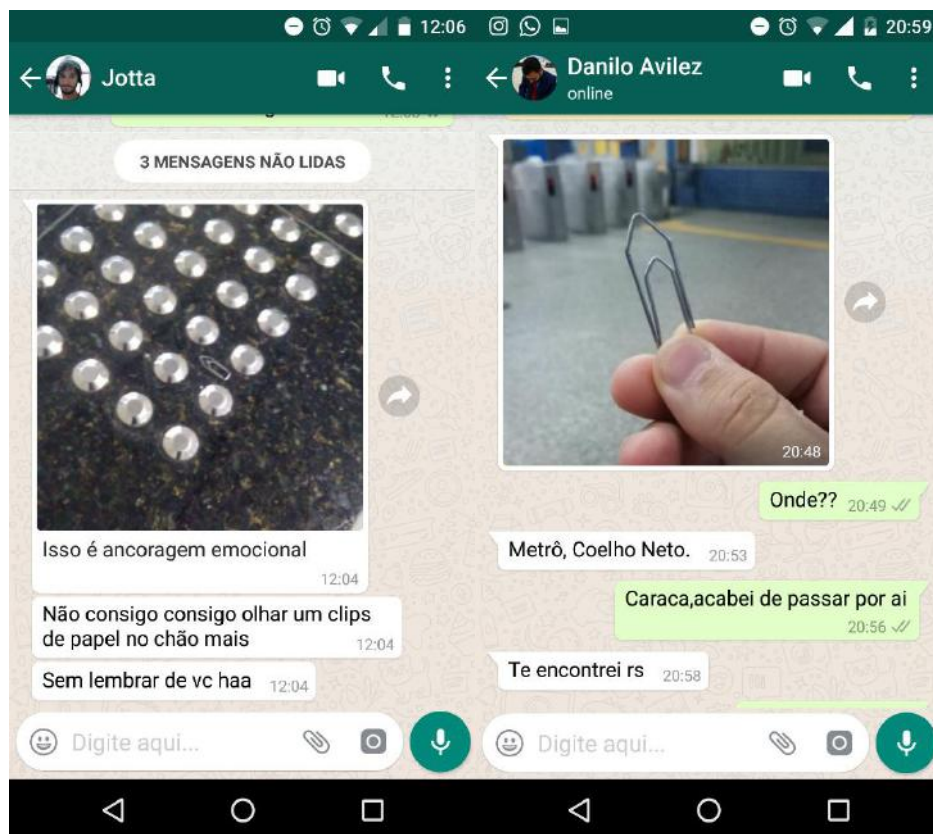
ao coletar esses pequenos objetos, me propus inicialmente a fotografá-los para postar seus registros nas redes sociais. precisei contar com a reação de determinados perfis de público que participariam ou não daquele instante em que eu sugeriria essa circulação virtualmente. a veiculação dessas imagens e a composição das fotografias em contextos urbanos já parecia predizer algo sobre uma prática artística que se move junto de nossos ritmos cotidianos.



**figura 2**  
registros do artista.

entre receios e questões a serem respondidas, era preciso começar a dar conta do entendimento de que aquilo possibilitaria o porvir desse pensamento mais elaborado, neste trabalho, sobre arte na cidade. um pensamento sobre a metodologia disparada por mim, endereçada a quem me acompanhava pelas redes sociais. além disso, existia o receio de a leitura daquele procedimento experimental ser entendido prematuramente como um trabalho de arte já delineado.

na sequência, ainda recorrendo aos apontamentos sobre arte e urbanidade desenvolvidos por brígida campbell (2015), receava também que estes procedimentos pudessem se tornar imperceptíveis “frente às dimensões e proporções urbanas, não sendo por vezes identificados como arte por estarem imersos em um ambiente comunicacional diferente” (p.20). seriam eles (procedimentos que levariam a pensar trabalhos vindouros) tão “efêmeros ou duradouros” a ponto de dependerem “das estruturas do entorno” e sob o risco de se dissolverem em meio à rapidez com que se consome a imagem veiculada nas plataformas virtuais, “restando apenas registros, experiências ou relatos.” (idem).



**figura 3**  
prints do artista



**figura 4**  
prints do artista.

de qualquer maneira, sendo lidos ou não como trabalho de arte, não demorou muito para que os registros (no recorte em que só enquadrava minha mão, o objeto e alguma rua como fundo da fotografia) aguçassem a curiosidade

geral. dessa forma, percebei que a principal metodologia para reconhecer ancoragem emocional como um conceito, legitimando-o como pensamento em arte, era a veiculação de imagens a partir de alguma rede social a servir como suporte para que esse conceito pudesse se voltar ao coletivo. compreendi que aquilo que começava a chamar de ancoragem era essa capacidade de associação entre objeto-espaco e objeto-sujeito.

até aqui entendido como um conceito que não se restringe, que foge a determinados preciosismos do circuito de arte, como, por exemplo, utilizá-lo no perigoso lugar de catalogação de trabalhos, ancoragem emocional existe como um conceito aberto: ele não existe sozinho. é preciso partilhá-lo, perscrutá-lo. de modo que seja possível entender que seu processo constitutivo tem como virada de chave o encontro com a tecnologia de compartilhamentos virtuais para que seu caráter relacional se instaure.

por isso, escrevo sobre ancorar emocionalmente os espaços e os trabalhos de arte para que este conceito seja um convite de pensamento entre várias subjetividades, entre pessoas artistas ou não. para que assim esse pensamento transite na academia e fora dela, no espaço virtual e fora dele, na arte e no cotidiano.

trata-se de uma convocação para apropriação de signos comuns com a intenção de que coletivamente possa se construir um pensamento em arte voltado para as urgências do ínfimo, das pequenas escalas. um pensamento das micropolíticas<sup>2</sup>, imerso nos movimentos de rede para dar lugar aos afetos, para que se possa tratar com mais frequência de nossas vírgulas e não dos nossos pontos finais.

então, é preciso ancorar aquilo que toca nosso emocional, nosso íntimo, para falar em arte sem excluir o cotidiano. sem promessas de salvação ou pretensas catarses, olhando menos para a espetacularização das cidades e, por

---

<sup>2</sup> a respeito desta palavra-conceito, brígida campbell disserta: “o que está em jogo aqui são pequenas lutas fragmentadas, rizomáticas e móveis, que se modificam em diferentes contextos e lugares. a micropolítica (em oposição à macropolítica: as políticas estatais, normativas e de ação massificadora) trata de um campo de poder que é invisível e abrange o contexto político de cada ação e cada ato singular de produção de realidades. é uma atitude focada em questões cotidianas, nos direitos, nas ecologias, nas questões sociais e em tudo aquilo que nos afeta no dia a dia e nos organiza como sociedade. trata-se de uma forma de recortar a realidade a partir dessas forças que produzem novas experiências e afetos. as artes são pensadas como micropolíticas produtoras de subjetividades e de realidades possíveis e espaciais” (CAMPBELL, 2015, p.23).



consequente, do trabalho em arte. ao escrever sobre ancoragem emocional penso na mínima possibilidade de apoio aos gestos despercebidos – encontrar um clipe e lembrar que ali existe uma operação artística, que alguém pensa sobre aquilo, propondo assim a veiculação do próprio pensar e do fazer em artes pelo viés daquilo que nos modifica, que nos atravessa as sensações de pertencimento. como me escreveu yuri dias para a construção da bibliografia em rede exposta neste texto, aquilo que nos “pinça com os dedos na pele [...] e aperta as áreas macias do corpo, ora como quem quer me acordar calmamente, ora como quem não vai me deixar dormir” (DIAS, 2019).

### **revolução por meio do ordinário**

é yuri quem não me deixa dormir. talvez seus olhos, como os olhos de todos os nomes que aqui convoco para me amparar, sejam os cliques colados sobre a parede branca do meu quarto. os olhos da cidade sobre mim, velando minha insônia. suas palavras ecoam sobre meu corpo, grudam nos lençóis: “na nossa geração, ao menos os mais informados, não acreditam mais nas grandes ações, mas sim na força do hábito.” (Idem).

então me levanto e passo a madrugada olhando para os cliques, com a voz de yuri dias ecoando em minha cabeça. logo amanhecerá, logo estarei de volta em trânsito, tomando ônibus e trens. talvez hoje não me encontre com yuri, talvez não olhe mesmo com tanta atenção para as grandes ações. penso que, ainda assim, estarei presente quando não só yuri, mas meus demais pares forem confrontados por cliques no chão onde pisam.

olhando para essa coleção que se deu pelo hábito de encontrar cliques abandonados, me atento à questões que aparecem antes mesmo de pensar sobre o fato desse procedimento ser uma espécie de reapropriação da vida cotidiana: por que não catalogá-los? por que não circunscrevê-los a partir de uma possibilidade cartográfica? por que não identificá-los a partir das ruas, calçadas, bairros ou cidades onde os encontro?

poderia assim apelar a estes preciosismos, catalogando-os e escrevendo na superfície da fita crepe: cliques encontrados em bangu ou em laranjeiras, em resende ou em seropédica, são mateus no espírito santo, juiz de fora em minas

gerais ou em Florianópolis etc. poderia selecioná-los por tipos: os inteiros, os quebrados, os deformados, os enferrujados, os coloridos, dentre outros. poderia também selecioná-los cronologicamente, num calendário. poderia permanecer olhando com olhos de possibilidades para pensar os cliques de papel como pontos dentro da elaboração de uma cartografia sensível dos espaços – no sentido plástico mesmo. mas os cliques agora são vírgulas, eles passam a existir para que se possa continuar desejando escrever com o corpo sobre os espaços do cotidiano.

não os catalogo e não os diferencio. eles aparecem como as vírgulas no corriqueiro fluxo que nos condiciona o habitar em cidades moldadas pela lógica sistêmica do capitalismo. carregam em si a ambiguidade de fazer parte dos detritos industriais lançados nas cidades, mas também uma oposição, em forma de pausa, quando encontrados ao próprio ritmo desse sistema em que circulam nossos corpos, nossas subjetividades e nosso tempo.

os cliques aparecem até – quando busco ampliar o tema– como parte de uma disputa política entre meu corpo e a cidade, olhando primeiramente para o banal e para o precário para depois pensar nesses procedimentos dentro de um sistema de arte. levando também em consideração a presença que exerço nos espaços, a qual carrega consigo a imagem, dentre outras características, de artista em início de trajetória, morador de um bairro fora dos grandes centros da geografia carioca, enfim, uma presença a buscar ancoragem em referenciais que convocam pertencimentos. corpo habitando lugares e sendo habitado por eles. em trânsito, tentando burlar perversas lógicas de assujeitamento ao desenhar redes para, ancorado num não humano que são os cliques, propor uma outra espécie de cartografia.

diante disso, chego mais próximo de uma cartografia sentimental, sem compromisso com antigas e usuais percepções que acabam se distanciando da experiência subjetiva na trama urbana. essa disputa entre antigos modelos de mapeamento e um outro modo de cartografar, talvez também aponte para um outro modo de pensar sobre desorientação. desorientar, aqui, não significa perder-se ou estar em deriva, mas desvirtuar nossas noções predeterminadas sobre alguns signos no cotidiano, uma vez que, como afirma Suelly Rolnik, “as cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo (e indissociavelmente) em

que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro.” (ROLNIK, 2014, p.46).

não catalogar os cliques encontrados passa a se mostrar como uma tentativa de atribuir sentido às experiências que se dão fora de uma totalidade pretendida a resumir as tantas subjetividades diante deste encontro banal como uma só. quero dizer: o ato de catalogar esses cliques talvez continuasse a perpetuar seu caráter de “objetos em função de algo”, neste caso, dependentes dos próprios percursos de uso e descarte no vaivém da cidade.

classificar esses objetos facilmente descartáveis parece, então, ter a ver com as tentativas de homogeneizar as experiências diante desse procedimento de encontrar e ser encontrado pelos cliques de papel. portanto, não seriam levadas em consideração as relações entre sujeito e território que antecedem o encontro com cada vírgula presente no meio do caminho. neste sentido, opto por não os perceber sob a perspectiva que lhes atribui outras utilidades. acolho esses cliques como parte de um pensamento para empreender possibilidades de produção de sensibilização através de sua capacidade de produzir outros discursos.

se os encaro como parte de um inventário, me assumo como colecionador interessado no objeto colecionável, “desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante e em oposição à noção de utilidade” (BENJAMIN, 2007, p.239). se os encaro como parte de um inventário, de uma coleção de instantes que permeia meu pensamento em artes, assumo, ainda recorrendo aos escritos de benjamin, “as tentativas de superar o caráter de sua existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção” (Idem).

ao que antecede esse encontro com cliques de papel, relembro a infância e o início da adolescência, quando colecionava moedas antigas, canecas e tampinhas ilustradas dos refrigerantes. então, me faço colecionador antes mesmo de me fazer artista e talvez me faça artista por me fazer colecionador. há algo de muito simbólico nisso, já que “habitar significa deixar rastros” (Ibid., p.47) e a criação de algo, de um pensamento e um trabalho em arte, pelo menos aqui, tem a ver com essa reapropriação de objetos e práticas que se mostram quase invisíveis e despercebidos nos espaços.

este *objet trouvé*, se assim for possível deslocar no tempo o termo surrealista, esse rastro encontrado ao acaso, quando colecionado, permanece apontando para o procedimento de criação e elaboração de um pensamento

que consiste em nada além de um gesto, de uma certa torção como aquela sofrida pela roda de bicicleta ao ser colocada de ponta-cabeça sobre um banquinho de cozinha, em 1913 (roda de bicicleta). o artista não é mais um criador a partir do nada – ele não faz nascer um objeto propriamente novo, mas rearranja os objetos corriqueiros do mundo e os nomeia como arte. (RIVERA, 2012, p.46).

mas benjamin e tania rivera, citada acima, não são os únicos a conversarem entre si: tulio costa, em seu texto que segue exposto como anexo neste trabalho, me escreve algo semelhante ao dizer o seguinte: “não existem clipes onde não têm pessoas e não tem como encontrar clipes sem se deslocar, sem sair de casa, sem atenção.” (COSTA, 2019). sua colocação parece fazer sentido situada nesse caminho percorrido desde o início da modernidade, como comenta benjamin. nessa trajetória agora atravessada pelo olhar do tulio, posso dizer que o gesto de encontrar clipes de papel pelo território urbano é, por si só, um gesto de afetividade com os próprios objetos, bem como com esses lugares de passagem: pensá-los enquanto trabalho de arte revela o desejo pelo extraordinário.

se para benjamin, no que se refere ao artista-colecionador, sua coleção nunca estará completa e, se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, para tulio, e, por proximidade, para mim, vai importar

a criação de redes que se formam por meio da vinculação dos objetos ao artista; do desejo de outros agentes contribuírem para a criação das coleções; das lembranças que os outros vinculam a nós ao encontrar um objeto abandonado; e dos diálogos, narrativas, relações e afetos que são criados por meio da apresentação desses objetos/coleções. (COSTA, 2019).

o desejo pela afetividade opera evidenciando a oposição à funcionalidade primeira desses objetos encontrados pelo “trapeiro, pelo catador de lixo que recolhe os dejetos e que os rerepresenta renomeados e, portanto, instituídos no campo simbólico da arte” (RIVERA, 2012, p.46). este desejo por aquilo que é da

ordem do afetivo, do sentimental neste sentido de afeiçoamento, também permanece em oposição às catalogações de metodologias científicas.

encontrar esses clipes de papel, entendê-los como vírgulas e seu conjunto como uma sucessão de instantes, diz respeito a instituir o sentido de ancorar o trabalho de arte no imaginário coletivo. semelhante às latas-fogo de hélio oitocica, o clipe de papel quando encontrado “na anonimidade de sua origem [...] não poderá deixar de lembrar que é uma ‘obra’ ao ver [...] as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade” (OITICICA, 1986, p.80).

quando recorro a tulio, entendo que este capítulo me soa como uma espécie de apologia aos afetos. escrevo isto porque tulio me chega como estes sinais cósmicos, me ancora. o artista tulio costa, morador da cidade de são paulo e oriundo de herculândia, tem como principal matéria para a construção da gênese de seu trabalho em artes o encontro com clipes nos territórios habitados por ele. escrevo sobre uma apologia aos afetos porque quando encontro clipes nos territórios daqui, me pego pensando nesta mesma operação acontecendo com este meu par em outro contexto urbano.

além de um artista a admirar, tulio é meu amigo. imaginar que nossas narrativas tenham se cruzado a partir da similaridade dos trabalhos é levar adiante que a ancoragem emocional percorre territórios distintos, se faz presente em hábitos distintos. ao encontrar e ser encontrado pelos clipes, eu sou modificado, pois tulio costa conjuga comigo reflexos epistêmicos a partir de uma arte contemporânea entrelaçada às experiências de corpo na cidade.



**figuras 5 e 6**

“eu observo cada vírgula dessa cidade” – registros por sandro aragão.

costurados sobre um tecido (do mesmo tipo a aparecer em outros trabalhos posteriormente), os cliques, agora meus cliques, agrupam-se sem quaisquer intenções formais. talvez, recorrendo a um olhar mais lírico, por vontade própria eles me conduzam a criar uma cartografia fantasiosa. de um lugar que só existe na memória desses objetos. quem saberia dizer? nesta coleção que nunca estará completa, os objetos de desejo, por serem encontrados ao acaso, acabam representando uma consciência que me escapa.

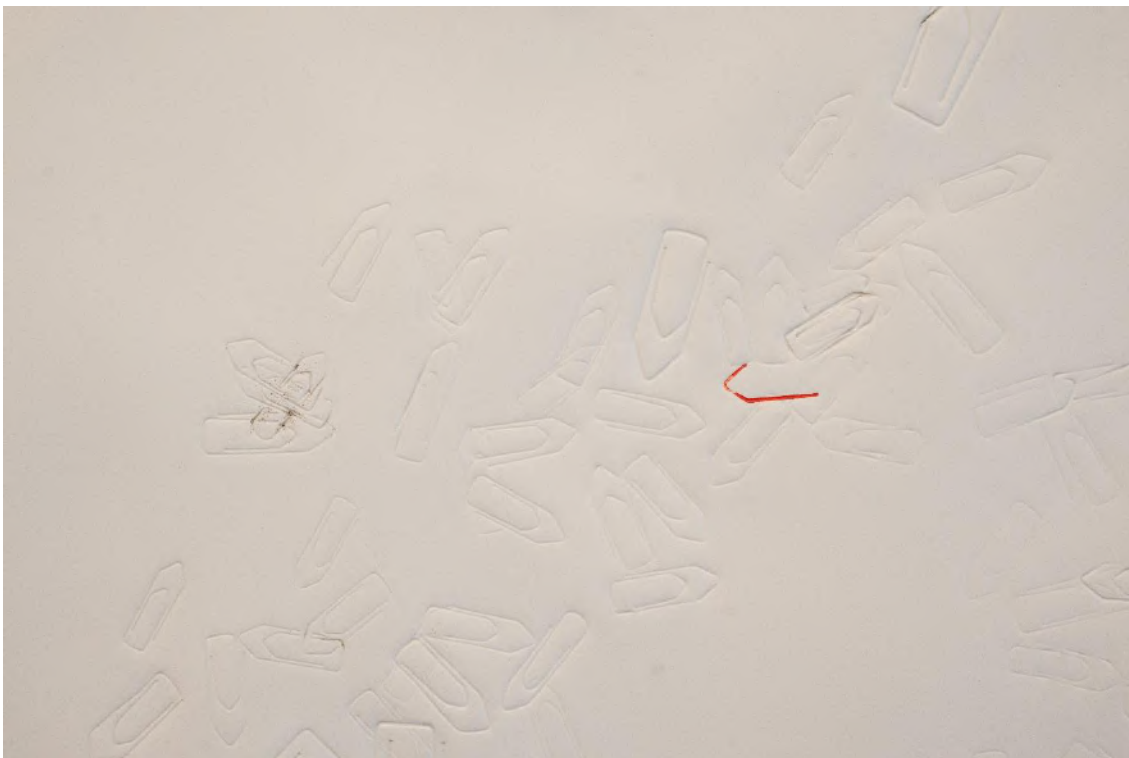
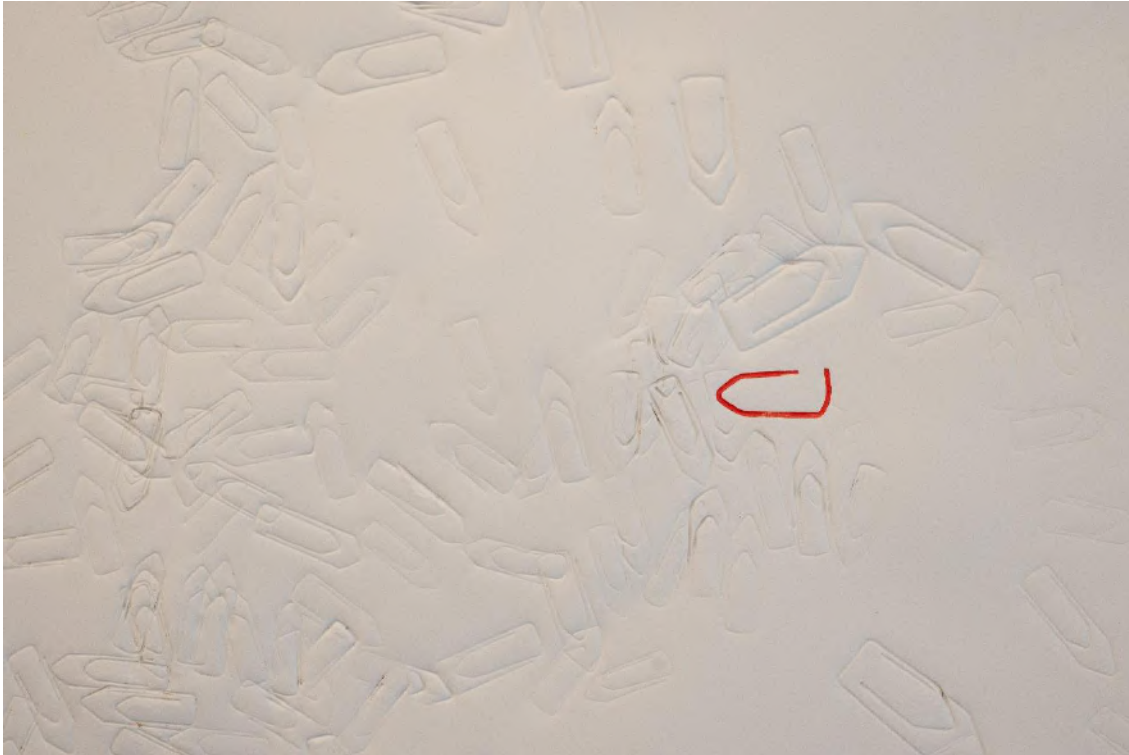
ainda que possam parecer evidentes os distanciamentos entre o colecionador nas três temporalidades abordadas aqui (século XIX para benjamin, década de 1960 para oiticica e 2019 para tulio), a figura do artista-colecionador permanece como agente interessado em recolher

como um avarento, um tesouro, o lixo que, mastigado pela deusa da indústria, tornar-se-á objeto de utilidade ou de gozo. essa descrição é uma única metáfora ampliada do comportamento do poeta segundo o coração de baudelaire. trapeiro e poeta – os dejetos dizem respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos [...] é o passo do poeta que erra pela cidade procurando a presa de rimas; deve ser também o passo ao trapeiro que, a todo instante, se detém no seu caminho para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN, 1989, p. 78-79).

um tesouro para benjamin; uma obra de arte para hélio; a esperança de uma vida inteira para tulio, que carrega este enunciado como título de um dos seus trabalhos também envolvendo clipes encontrados.

o que estamos fazendo aqui, além de conferir importância ao que é quase invisível, descartável e muitas vezes tratado como lixo, senão criando alternativas possíveis à crescente industrialização e automatização que nos atropela e que nos afoga, todos os dias?

nessa conversa entre os três autores citados acima, me parece certo –ou melhor, me parece esperançoso – dizer que o procedimento de colecionar o que comumente não seria colecionável seria propor outros modos de pensar os microprocedimentos como importantes rituais dentro do fazer em arte, desejando que estes se espalhem.



**figuras 7 e 8**  
“eu observo cada vírgula dessa cidade” - registros do artista.



coleccionar, criar metodologia de afetos a partir do ínfimo, deslocar e produzir outros sentidos para objetos comuns, é o pensamento em arte que proponho como caminho que auxiliou minha produção e minha poética até aqui. ele, o procedimento, existe no espaço entre as palavras arte e vida, habitando e se habituando a se espalhar por entre estes dois conceitos já tão convencionados às discussões de obra aberta. mas a arte e a vida aqui trazidas se referem à arte e à vida de um corpo com experiências ocidentalizadas entranhadas na língua, na pele e nos afetos.

sigio fixando minhas vírgulas na parede com fita crepe para eventualmente chamá-las de trabalho de arte. ora as costurando num tecido, ora experimentando suas possibilidades enquanto relevo sobre papel. sem qualquer ordenação aparente, fugindo de catalogações, apenas para que possa olhá-las sob a frontalidade à qual se acostumaram os meus olhos quando acordo num quarto em padre miguel. quando encontro os cliques no chão dos lugares por onde passo os vejo como vírgulas. pois obrigam meu corpo a parar no meio dos trajetos, como que atribuindo ao meio do caminho diário um lugar cheio de importâncias tão significativas quanto daqueles lugares de chegada. como se o meio do caminho pudesse ser tão desejoso quanto os lugares de destino.

quando transmuto cliques de papel em vírgulas a partir do enunciado *eu observo cada vírgula desta cidade*, também sou transformado por eles. aqui, observar é também recolher, observar é também transformar, inferir discursos outros sobre cliques de papel abandonados como dejetos da vida nas cidades. aqui, observar é também ser observado. quando encontro os cliques e enuncio “é isto uma vírgula”, meu corpo inteiro reage às desorientações, estas desorganizações do território por onde habita e circula temporariamente.

escolho me manter atento às pausas que me provocam estes objetos espalhados pela trama urbana, no início pensando na figura do homem das multidões de baudelaire e no trapeiro, mas assumindo que não me importam tanto os títulos que damos aos corpos: importam as relações com a experiência, já que para cada corpo a cidade vai se mostrar de determinada maneira. ademais,

cada olhar para o chão, cada gesto de abaixar-se e pegar este objeto imundo esquecido no tempo-espaço, mostra a potência do corpo-

indivíduo e a potência do corpo-coletivo, enquanto criação de rede. corpo-humano e corpo-objeto. fazendo uma comparação direta, pensemos nesse aglomerado de clipes que resiste, antes sozinho e agora acompanhado, e que fala por si. um corpo independente, autônomo que simbolicamente carrega a todos. (COSTA, 2019).

escolher manter-se atento às pausas causadas por estes pequenos objetos jogados fora, danificados, transformados por terceiros ou pelo próprio espaço, naturalizados como lixo urbano que não se encontram nas lixeiras, me parece um gesto político no sentido de pensar contrário à serialização do desejo. pisoteados pelo movimento constante nas ruas dos grandes centros, quando entendidos como vírgulas dentro desses e de outros procedimentos de transformação, os clipes me ajudam a fabular outros modos de perceber como meu corpo se desloca atento aos números dos ônibus, aos sinais de trânsito, ao espaço compartilhado nas calçadas, mas também à arte e à poesia em meio ao tecer desta narrativa no cotidiano.

narrativas estas que, ao serem naturalizadas, vão cumprindo com sua ancoragem emocional e convocando cada vez mais sujeitos à desorganização urbana. o processo de ancoragem em que me vejo interessado toca num bem estar coletivo para que a cidade possa ser entendida como um lugar repleto de camadas sensíveis. como no relevo que também intitulo de “eu observo cada vírgula desta cidade”: o clipe vermelho sobressalta aos olhos, exigindo contato. assim vai funcionar a ancoragem, ele espera ser visto para que em seguida o olhar siga, com todo o corpo, em direção aos outros.

defender que clipes de papel sejam vírgulas pode ser, antes de qualquer coisa, um exercício de experimentações do olhar sobre aquilo que se encontra em outras camadas menos visíveis da percepção cotidiana. convocar a vírgula, enquanto elemento gráfico organizacional da escrita letrada, para o procedimento sensível de reconciliação entre o corpo e a cidade através do trabalho e do pensamento em arte seria também uma das maneiras de aproximar o cotidiano às experiências de sensibilização.

o que não quer dizer que os clipes enquanto vírgulas, isto é, enquanto pausas na construção de um caminho-enunciado, de um cotidiano-texto, de um corpo-escrita sejam responsáveis por transportar mimeticamente o uso e as funções comumente atribuídas ao sinal gráfico. o processo de transvaloração

exercido pela arte quando chamo de vírgula clipes de papel encontrados nos espaços públicos é muito menos exigente de uma formalidade com que lidamos com a escrita no decorrer dos séculos.

“mal nascemos, somos postos por escrito” (ARTIERES, 1998, p.15). é essa frase que me toma numa leitura indicada por tulio, que tanto admira o autor, o francês philippe artieres, e que muito me lembra o que escreveu georges perec a respeito de haver “poucos acontecimentos que não deixam ao menos uma marca escrita” (PEREC, 1974, p.20). por essa marca escrita investigada pelos autores trazidos comigo, tenho entendido que abordá-la não necessariamente diz respeito somente à escrita letrada.

quando tudo parece se fazer texto, talvez seja necessário optar por outros modos de leituras. priorizo modos que possam abraçar as diferentes subjetividades e experiências no cotidiano dos espaços que habito em conjunto, que não restrinja este ou aquele perfil. para que, assim, clipes de papel sejam lidos como vírgulas em meio às outras escritas das e nas cidades.

sim, mal nascemos e nos escrevem. mais que isso, nos inscrevem a partir de códigos, normas, costumes e especificidades que moldam uma vida inteira. nos escrevem, nos inscrevem e com isso aprendemos as muitas formas de se escrever um texto, de deixar nossos vestígios (escritos ou não) sobre o espaço que habitamos: “o tempo que passa (minha história) deposita resíduos que se empilham”, continua perec, “fotos, desenhos, corpos de canetas tipo hidrocor há muito ressecadas, embalagens de charutos, caixas, borrachas, cartões postais, livros, poeira e bibelôs: é o que chamo de minha fortuna” (Ibid., p.37).

e é por essa fortuna, na perseguição por esse extraordinário, que sigo priorizando um pensar e um fazer artístico como modo de leitura possível do mundo em partilha, pois “há uma gênese estética que a arte compartilha com a política: ambas intervêm na partilha que fazemos do nosso mundo sensível” (RANCIÈRE apud CAMPBELL, 2015, p.22).

assim, trata-se de um olhar para as comunhões com nossa própria história, nossos espaços, nossos pares. como se reconhecer a importância dessas vírgulas pudesse ser tão habitual quanto escrever uma carta ou e-mail, um diário ou uma postagem em alguma rede social. como escrever uma autobiografia a partir do trabalho em arte para ancorar nossos afetos a lugares seguros do pensamento.

essa intenção de ancorar, de quem além da escrita letrada escreve também por outros símbolos – através de trabalhos de arte, por exemplo –, essa intenção que me faz dizer diante de um clipe de papel “é isto aqui uma vírgula” me aparece como lugar que se pretende alcançar através das não dissociações do campo da arte. a não dissociação como próprio lugar da escrita, por exemplo, com aqueles nossos lugares de passagem que começam a ser entendidos enquanto campo de criação, com outros modos de se construir epistemologias, de produzir intelectualidades.

como visto, a matéria-prima aqui é a linguagem que aparece comum ao coletivo, os afetos em trânsito como resposta às automatizações diárias. por isso tomo a ancoragem como essa intensidade com que podemos compartilhar o que nos é extraordinário – a revolução por meio do ordinário – com os textos que escrevemos diariamente e com os vestígios que deixamos. sim, chamo isso de ancoragem emocional para lidar com os vestígios que perscrutamos da presença do outro, do nosso vizinho, dos nossos pares em trajetórias.

não por acaso me interessa por clipes. no entanto, olhando agora para a parede à minha frente e sua infinidade de objetos e recortes, me atento à presença do anzol dourado que talvez tenha deixado passar. admito: qualquer coisa diferente dos clipes teria alguma dificuldade em tomar minha atenção. então, agora olho para este anzol e reconheço os desejos envolvidos no interesse por objetos que conectam coisas. objetos-armadilhas repletos de desejo.

o objeto permanece preso sobre a parede branca. nunca pesquei. não com linha e anzol, não em rios e com intuito de fisgar peixes. mas já fui fisgado, ancorado. escrevo para me percorrer, para tentar dar conta de como meu corpo ancora espaços, de como meu corpo pratica lugares. os clipes me são armadilhas, descobri ao entender que todas essas pontas no entrelaçamento que proponho aqui talvez sejam tentativas de gerar conexões a partir de desejos em comum. pensamentos germinados por um fazer artístico que transmuta clipes de papel em sinais gráficos, que transforma a cidade, e o corpo, em texto.

## capítulo dois

**caminhos para uma cidade-equívoco****que fazem os galhos erguidos no vazio se não garantem sua permanência?**

persigo os lugares movediços em meu cotidiano. não como quem busca algo diretamente, que sai à procura. persigo os lugares movediços quando eles se revelam para mim, como que ao acaso. quando me fazem assuntar que movediço diz respeito a um cotidiano que parece não dar mais conta de tanta complexidade que é um corpo se movendo nele, cortando suas ruas.

persigo o caráter errático dos espaços, ao mesmo tempo em que coleteo seus dejetos e invento modos de habitá-los. aqueles espaços de imprecisão onde meus pés – agora nossos pés – pisam em falso, mas que são partes significativamente constitutivas do imaginário urbano tanto quanto qualquer herança arquitetônica que nos foi deixada por um passado de colônia.

característica daquilo que se move com facilidade, o que vem se mostrando movediço nesse fluxo também faz parte de uma paisagem que sigo até aqui construindo coletivamente. persigo com o corpo e com os olhos. desvendando nossas paisagens movediças, nossos lugares de equivocidade que também nos perseguem quando nos é permitido que o olhar pare de buscar a promessa de um único modelo possível de cidade.

fruto dessa perseguição, o que aqui encontro como cidade-equívoco transita entre a elaboração de um conceito e uma série de registros produzida com a câmera do celular sobre alguns detalhes do cotidiano. ao olhar para essa série de imagens criadas com a câmera do celular passei a investigá-las, tal como o processo de ancoragem emocional, compreendendo tais fotos como elementos que “comentam a arte, mas não são arte” (LEWITT, 2006, p.207). a série cidade-equívoco aparece como pensamento que é registro, mas também implicação poética para uma metodologia.



**figuras 9 e 10**  
registros do artista.

nas imagens, registro a materialidade de estruturas formadas pela diversidade de objetos descartados, comuns às periferias e subúrbios: bairros acostumados à desatenção de políticas públicas básicas de saneamento, coleta de lixo seletiva etc. no volume de estruturas aglomeradas destacam-se cadeiras quebradas, ripas de madeira, caixotes, tecidos, pedras, pedaços de pvc, entre outros elementos que por interferência humana servem de matéria-prima para dar conta de alguma fissura no projeto urbanístico dos lugares que habitamos. como quem aposta seu sucesso na equivocidade.

apostar dentro de um sentido daquilo que é faltante. é muito comum que essas estruturas cumpram funções de auxílio aos ditos equívocos desse desejoso e ideal modelo de cidade. vistas como gambiarras, são estruturas pensadas em suas formas comumente para cobrir buracos no asfalto, expandidas para atentar a algum tipo de irregularidade nas calçadas, demarcar vagas de carro ou chamar atenção para bueiros e vazamentos.



**figura 11**  
registro do artista.

em diálogo com thiago fernandes, um dos pares trazidos neste trabalho para endossar discussões que se pretendem enquanto atravessamentos na própria história da arte, ele me reafirma que tais estruturas contrariam o plano urbanístico das ruas. segundo ele:

esse tipo de desvio aplicado a objetos que antes eram destinados a outras funções também pode ser chamado de gambiarra. a gambiarra está na raiz da brasilidade e sobretudo na cultura do subúrbio, onde essa lógica é vista nos puxadinhos, gatos (fiação de energia elétrica ilegais), carros de som etc. aqui novamente podemos lançar um olhar sobre a dimensão escultórica desses elementos, que além disso irrompem o espaço urbano e impõem certa ordem ao corpo dos passantes. essas gambiarras reforçam a precariedade do espaço onde estão instaladas ao tornarem visível, de forma grotesca e brutal, a falta de ordem e de manutenção em espaços urbanos periféricos. contudo, rafael lança um olhar artístico sobre essas soluções rápidas e feitas com as possibilidades à mão, chamando atenção para a inventividade presente nessa prática. (FERNANDES, 2019).

*grotesca* e *brutal* são os dois adjetivos presentes na escrita de thiago e que, no ciclo de perseguições trazido aqui, seguem correndo atrás de mim. me perseguem, não porque fujo destas palavras ou por tentativa de esquiva. mas porque são adjetivos que vêm em minha direção na constante elaboração de visualidades não românticas ou fantasiosas dessa naturalização da precariedade das zonas de uma cidade marcada por assimetrias em suas camadas sociais e geográficas.



**figura 12**  
registro do artista.

ainda caminhando, *grotesca* e *brutal* insurgem como adjetivos para caracterizar uma cidade para além da alcunha de maravilhosa. ainda assim, tomamos os devidos cuidados para não reafirmar nossas fissuras somente em seus aspectos formais, como quem coopta e condiciona a meros produtos tudo aquilo que é germinado às margens. não é este o interesse, o equívoco é um direcionamento.

assim, tem sido preciso recorrer a esse olhar mais crítico<sup>3</sup> para não se deixar encantar apenas pelo caráter estético de suas formas muito bem elaboradas – na maioria das vezes dadas ao acaso pelo encontro entre os materiais envolvidos. de modo que tais estruturas, por já fazerem parte de um conjunto de símbolos que constitui o cotidiano urbano, possam vir a ser,

---

<sup>3</sup>no prisma de discursos críticos que essas estruturas seriam capazes de convocar aos espaços partilhados, seria possível apontar, por exemplo, para o esforço de uma lógica de mercado que constantemente embute sobre as populações mais pobres o desejo de compra, mascarando a condição de obsolescência e perenidade do mobiliário que futuramente precisarão ser trocados por uma versão melhorada. desde os apontamentos sobre ancoragem emocional, em que encontro estes cliques descartados, é possível evidenciar que o objeto de estudo para esta escrita se presentifica de maneira relacional a um existir numa cidade colapsada, envolto pelos seus dejetos e pelos rastros de uma produção exacerbada de materiais cada vez mais descartáveis meio à uma lógica mercantil que transforma desejo em consumo.



também, dispositivos que nos atentem ao empirismo presente no caráter das coisas ditas comuns.

me atento aos adjetivos *grotesca* e *brutal* nessa caminhada por dentre os lugares movediços condicionantes à pessoa artista que transita entre territórios, passando a concordar com thiago fernandes. recorrendo simultaneamente ao artista claes oldenburg, que afirma que essa inventividade de soluções rápidas e feitas com as possibilidades à mão acabam se tornando fundamentais para o ato criador a enxergar essa “arte que se mistura com a sujeira cotidiana e que toma suas formas das linhas da própria vida.” (OLDENBURG, 2006, p.67).

grotesca e brutal parecem ser palavras condicionantes, tais como precariedade e margem são para a produção de um pensamento e um fazer em artes, uma práxis, que têm a vivência da pessoa artista que atravessa as muitas zonas dessa cidade sedimentada. como uma maneira de integrar “não apenas uma iconografia” (FERNANDES, 2019), mas de condicionar a escolha de materiais e técnicas frequentes em muitos repertórios.

atentar a essas estruturas que emergem muitas vezes de um dia para o outro sobre a pele do mundo, seria também reconhecer seu caráter de fácil reprodutibilidade e, por isso, de objeto que caracteriza territórios. elementos que se mostram como objetos capazes também de propor aproximação entre regiões e que, por fazerem parte de uma memória tão profunda dentro da construção iconográfica de determinados bairros, acabam por criarem um certo reconhecimento no imaginário popular.

assim, quando opero cidade-equívoco como um conceito em arte, desejo que de alguma maneira este pensamento se dilua no entendimento, tanto da produção artística contemporânea, quanto da relação que temos com o território urbano enquanto experiência criativa. sendo possível sugerir, então, que as estruturas trazidas aqui – dentro dessa iconografia popular – possam ser entendidas como um outro modo de perceber a escultura na cidade.

## esculpir

conforme me expressa José Resende, em seu *a ausência da escultura*, a arte passa a trabalhar “com categorias socialmente dadas e historicamente definidas” (RESENDE, 2006, p.363) neste espaço. quando persigo o esgarçamento de cidade-equívoco como um processo escultórico a ser acessado para além do repertório intelectual de museus e galerias, insisto que o que está em jogo é a possibilidade de criação de um espaço para a arte que “refere-se portanto não só aos meios e condições de produção, mas, especialmente, refere-se à definição da veiculação como parte constitutiva desse processo.” (Idem).



**figura 13**  
registro do artista.

trata-se da antecipação da criação de um território imaginário comum e dentro de um lugar já existente – a cidade. criação que vai se dando à medida em que descobrimos juntos os elementos possíveis para que o conceito transite e exista. ao passo que este conceito percorra a escrita que aqui traço para, porventura, chegar a outros circuitos sem auxílio a algum trabalho de arte que se valha de seu lugar discursivo. cidade-equívoco, assim como é próprio das

idades, é um pensamento em movimento e, conseqüentemente, em transformação.

assim, perceber esse lugar do equívoco nas ruas e cidades como uma sentença capaz de fazer brotar na gente aquela curiosidade de algo que propõe desvios no entendimento organizacional dos cotidianos possíveis, seria também tomar para si a reinvenção do olhar que outrora tentava dar conta de uma paisagem como um todo, e que, agora, captura seus fragmentos, os rearranja, os transforma, impõe outros discursos e passa a reconhecê-los como as pontas soltas de uma cidade que se mostra escultórica.

e se no alto do corcovado, por exemplo, houvesse uma estrutura a qual identificássemos como parte do que diz respeito à cidade-equívoco? o lançamento dessa questão caminha dentro de uma cidade que começa a ser percebida como um campo de elaboração de sensibilidades no sentido contrário à espetacularização.<sup>4</sup>

este pensamento diz respeito aos lugares para onde o olhar é acolhido por algo que talvez não devesse estar ali. afinal, poderíamos trazer a cidade-equívoco como uma série de esculturas que tem diluída sua noção de autoria. trazendo também, portanto, as ruas e cidades como elementos que tomam o lugar do pedestal às noções tradicionais da escultura.

“quais os monumentos da cidade contemporânea?”, segue me perguntando José Resende (2006, p.359) para falar da ausência da escultura. ele mesmo parece antecipar a cidade-equívoco como o pensamento de integração desse sensível em outro lugar que não só na arte, mas a partir dela.

o que vem a garantir uma atitude não só contemplativa à cidade-equívoco é o modo como essas estruturas são institucionalizadas pelo próprio arranjo urbano, suscitando uma relação de autoria coletiva a esse outro modelo de cidade. cidade essa que agora, ainda que lenta e inconscientemente, existe por uma questão coletiva e horizontal. uma cidade reconstruída como pode, com aquilo que se tem, literalmente, à mão.

---

<sup>4</sup> no sentido dado por Guy Debord: “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”. isto diz respeito a um estágio do capitalismo avançado onde a imagem ganha uma onipresença na vida em sociedade, de forma que as relações humanas não são mais “diretamente vividas. é a transição do “ser” para o “parecer”. o espetáculo seria “a alienação e a passividade da sociedade” e o seu antídoto seria “a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura.” (DEBORD apud CAMPBELL, 2015, p.307).

no entanto, a perseguição pelo equívoco na estruturação ou reestruturação do território urbano existe aqui para que a própria arte não se confunda com a objetividade panfletária daquele lugar em que a mesma é sinônimo de uma técnica detida por quem insiste em tratá-la como algo próximo a um dom. o equívoco aparece aqui para gerar um confronto direto entre público/trabalho no espaço urbano, já que esse embate

carece de significado pois o repertório necessário para sua leitura permanece enclausurado pelo domínio de um pequeno grupo que detém sua propriedade. a possibilidade de ação ao nível apenas de sua presença é, portanto, inviável. a possível pretensão de atingir uma eficácia ao expor mais publicamente o trabalho é uma atitude que esquece as contradições da sociedade em que vivemos e que pretende a arte uma consciência autônoma, distanciada e descomprometida com a sociedade. ou seja, que pretende arte como uma verdade revelada. (RESENDE, 2006, p.360).

olho para a negociação existente entre registrar e transportar os registros dessa série de gambiarras urbanas para o espaço canônico da arte, devolvendo-a modificada em seu sentido primeiro de sucata das grandes cidades. chego até aqui reconhecendo um interesse sobre a construção de um trabalho investigativo de desorganização do cotidiano para pensar na arte indissociável da precariedade desse ir e vir na trama urbana.

como se a desorganização desse território só pudesse se dar a partir da intimidade do sujeito com o próprio espaço urbano, por isso a importância à não alienação com os espaços que habitamos. desta maneira, mônica coster ponte também pontua que

a bagunça de móveis descartados numa esquina da cidade preserva seu legado doméstico: sofás, cabeceiras de camas, paletes, armários, cômodas, fios, os pés de uma mesa da cozinha (...) erguem o equívoco da organização de uma casa. há algo fugidio da natureza da casa que foi descoberto, a essência da ocupação humana desvelada sob véu. aqui, escavamos camadas que partem da ordem em direção ao cerne. cerne impossível, que nunca chega. da nossa própria intimidade, nos resta o interior das casas, bordas esfoladas de um acontecimento inalcançável. (COSTER PONTE, 2019).

esculpindo esse caminho para uma cidade-equívoco que nos é apresentada pela intimidade com o nosso cotidiano, talvez as estruturas que percebemos por aí (e agora configuram um lugar sensível dentro do nosso

repertório iconográfico) também sejam objetos de importância infraordinária. esculturas que poderíamos transportar para a contemporaneidade como objetos da vida comum, borrando “sua significação usual sob um novo título” e, como expressa José Resende amparado por Duchamp, “um novo ponto de vista” para criar-se “um novo pensamento sobre aquele objeto” (DUCHAMP apud RESENDE, 2006, p.361).

passamos a enxergar na cidade-equívoco e nesses objetos não mais encarados como sucata, ainda pós Duchamp, o lugar possível para o ato criador através de “uma cadeia de reações totalmente subjetivas” (DUCHAMP, 2004, p.73) entre os muitos agentes dessa operação. agentes estes que podemos entender como as pessoas propositoras de tais estruturas e que têm seus nomes no anonimato do ir e vir das cidades. também as pessoas artistas que atribuem um coeficiente artístico para essa escultura, algum público a reconhecer estes objetos tanto quanto signos da cultura urbana dos subúrbios e periferias, quanto pensamento em arte etc.

“por conseguinte, quando eu me referi ao ‘coeficiente artístico’, deverá ficar entendido que não me refiro somente à grande arte, mas estou tentando descrever o mecanismo subjetivo que produz a arte em estado bruto – *à l'état brut*” (Ibid., p.75). até aqui o próprio Duchamp segue me roubando as palavras como quem reafirma o lugar de uma arte bruta que caminha não só entre as ruas e cidades, mas por entre uma rede de pensamentos de um grupo que reconhece o cotidiano como possibilidade para entender o tal campo ampliado ao qual começamos a esgarçar.

um campo ampliado de criação que tenciona o interior e o exterior: móveis deslocados de salas, quartos e cozinhas se ancoram às esquinas e às calçadas, a cidade como espaço expositivo, mobília urbana, quarto-sala de mundo. assim, esse lugar que permanece sendo movediço e perseguido passa a tomar “outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, um transsubstanciado real processou-se, e o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética” (Idem, p.74) e sua importância dentro da reorganização do projeto urbanístico de onde se vive.

resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos. (DUCHAMP, 2004, p.75).

cidade-equívoco surge do encontro entre as subjetividades presentes no espaço urbano público e essa série de infinitas esculturas diretamente ligadas à construção simbólica desse território. o que carrego até aqui, ao evocar o campo ampliado recorrendo aos apontamentos da crítica e teórica rosalind krauss, trata-se de uma “combinação de exclusões” (KRAUSS, 1984, p. 133).

nesta escrita, reafirmo inclusive que no campo ampliado – que aqui já chamei de território movediço – “a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia.” (Ibid., p.132). de modo que o próprio cotidiano se abre para que se possa integrar a obra: as construções escultóricas presentes no pensamento da cidade-equívoco são elaboradas pelos descuidistas que diariamente ativam os espaços sem que haja uma primeira intencionalidade propriamente artística nisso.

a perseguição pelo campo ampliado como lugar de sensibilidade e intelectualidade não é restrita a determinados grupos, ela o é também uma tentativa de não “nos confortamos com essa estratégia para reduzir tudo que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, àquilo que já conhecemos e somos” (Ibid., p.129).

mesmo sem se dar conta, rosalind krauss momentaneamente se mostra perseguindo comigo a cidade-equívoco como o lugar para onde muitas das vezes não convergem o turismo, os polos comerciais e os circuitos de arte e cultura já consolidados quando afirma que:

à medida que os anos 60 se prolongavam pelos 70 e que se começou a considerar como “escultura”: pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequoia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavada do deserto ou cercas rodeadas de valas — a palavra escultura tornou-se cada vez mais difícil de ser pronunciada, mas nem tanto assim (Ibid., p. 130).

visto que hoje, por exemplo, podemos chamar de escultura também o pensamento em artes, neste texto, a escultura em cidade-equívoco vai aparecer como resultado de reflexões escultóricas. transformando-se em algo à medida que afetamos e somos afetados, semelhante ao processo de ancoragem emocional. não à toa, carrego comigo a palavra *brutal* – retirada do texto de thiago fernandes – para que a partir do conceito apresentado e desenvolvido aqui possamos considerar a escultura não como algo a ser lapidado, mas essencialmente como sua forma se mostra.

### **com linha e pedra em mãos**

diante do que aponto como esse movimento de reconhecer o lugar das muitas possibilidades para outras percepções no estado bruto das coisas, é que trago aqui *dois meninos brincando de marimba*: trabalho em escultura que simula no espaço expositivo uma brincadeira infantil, típica em algumas das zonas periféricas e suburbanas carioca. sobretudo típica em algumas zonas em minha infância. tendo como principal agente o objeto elaborado com uma pedra amarrada na extremidade da linha de pipa.

na escultura, os elementos linha e pedra recorrem à iconografia desse dispositivo culturalmente conhecido como marimba, que servia como extensão dos membros para alcançar pipas que ocasionalmente se prendiam a fios e galhos. também popularmente utilizada como uma espécie de brincadeira que tinha como objetivo o entrelaçar das linhas entre dois de seus jogadores, ganhando quem conseguisse arrebentar a marimba do outro.



**figura 14**

“dois meninos brincando de marimba” - registro de sandro aragão.

embora ainda seja possível encontrar seus vestígios pelas ruas, é possível que atualmente as marimbas tenham sido extintas dos instantes que cobrem o cotidiano. as dinâmicas da infância agora parecem assumir outros brinquedos e brincadeiras. ainda assim, talvez hoje, buscando em meu repertório de imagens associadas à uma infância que já me colocava em contato direto com o urbano, seja possível passar a reconhecer na marimba seu caráter de gambiarra.

mas *dois meninos brincando de marimba* conta com outro importante elemento formal para que o deslocamento dessa estrutura opere sua própria discursividade: o espelho, que surge como objeto retirado da esfera domiciliar para refletir a gambiarra que caracteriza o que vem do lado de fora. a linha pende verticalmente do teto, como um rastro da pedra que se move. em queda, a pedra quase toca um espelho circular que é posicionado sobre o chão.

recorro ao espelho justamente para pensar sobre o espaço da experimentação. a pedra, que não toca em sua superfície, observa seu duplo de ponta-cabeça, como uma alegoria ao narciso que constantemente negocia com



seu próprio reflexo e que encontra na superfície do espelho o espaço para tais negociações. como aponta o também artista rafael lima:

os jogos de marimba que amorim escolhe não sugerem uma negociação fácil. é, afinal, um jogo com alguma dose de violência. uma embolação de tramas, o caos de movimentos, o choque de pedras e num estanque abrupto de resolução, alguém venceu e o outro terminou simbolicamente amputado. o que importa aqui é o que sempre importa, as perguntas. no conflito interno de desejos e esperanças, de vontades e medos, nessa confusa embolação das linhas dos nossos destinos, dos nossos personagens internos, quais aqueles que vamos amputar? quais aqueles que se tornarão as varas com as quais pescaremos sentidos dentro dessa massa disforme a que chamamos de vida? quais aqueles que serão deixados para trás? (LIMA, 2019).

o espelho, neste caso, não só reflete junto da pedra toda a carga simbólica da marimba enquanto objeto deslocado, como observou rafael (esse nome que é de um outro, mas que também me atribuíram). o espelho aqui simula o próprio espaço em que se encontra instalada a escultura. de ponta-cabeça, tudo ao redor é refletido também como um duplo, igualmente em negociação entre o que viria a ser o real e o simbólico.

assim, permaneço na perseguição pelos símbolos desses cotidianos a fim de transubstanciá-los em simulacros deles mesmos no espaço expositivo. agora, começando a entender também que essa espécie de espaço, tal qual a cidade de onde os desloco, se encontra em igual transformação – já que ele passa a ser percebido sob perspectivas diversas. o espaço onde os reagrupos não é somente por consequência o espaço físico da galeria ou do museu, mas também o é como texto, como fala, como o lado de dentro da própria casa, como as plataformas virtuais etc.

quando rafael lima evidencia que a importância do processo de deslocamento da marimba enquanto objeto seria a formulação de perguntas, passo a intuir que é preciso, então, assuntar a importância do resgate de signos em nossas narrativas pessoais. talvez seja isso o que mais vem me interessando em comunicar através do trabalho em arte: todo um repertório de possibilidades para se criar outras visualidades e outros espaços a partir do gesto de deslocar.

contudo, criar espaços parece também ser sobre correr riscos. ainda mais quando recorro a signos tão imantados<sup>5</sup> por uma simbologia que diz respeito à precariedade dos materiais com que se constroem outras formas de habitar o urbano. este tipo de pedra, por exemplo, muitas vezes utilizado em obras, é brincadeira ao passo em que pode tornar-se uma arma.

dentro do esgarçar da realidade a partir do espelho, a pedra viria a representar uma ameaça (que é imaginativa e física) sobre a fragilidade dessa superfície. criar um espaço experimental a partir de estruturas que constituem nosso cotidiano é também abrir fendas para o estranhamento, assumir que o pensamento em arte existe em constantes processos de afrontamentos.

o que é possível vislumbrar a partir desse exemplo alegórico de iminência da queda sobre o espelho é que a fabulação de um espaço experimental, a ser desenvolvido no próximo capítulo, tem a ver com a aceitação da equivocidade dos cotidianos aos quais habitamos. o deslocamento proposto aqui talvez evidencie ainda mais o caráter daquilo que nos chega como equívoco, mas que se mostra cumprindo funções simbólicas no imaginário das cidades, de tal maneira que se faz necessária a criação de espaços estruturados, não mais pelo viés do espetáculo ou tão apenas da precariedade, mas pelo pensamento crítico que reintegra a arte na sociedade sem precisar de muito.

opto, assim, pela reintegração do pensamento em arte atuando a favor da integração de elementos ordinários como importantes dispositivos que nos servem de âncoras para não deixarmos nunca de acessar o sensível naquilo que inicialmente chamei de lugares movediços, levando em consideração a efemeridade do que se faz precário.

retomo as referências trazidas por rafael, que me revela algo semelhante em sua escrita quando revisita o mito do narciso em paralelo ao longa metragem *stalker*, de tarkovsky. ele explica:

---

<sup>5</sup>de maneira semelhante ao que aponto sobre os equívocos na cidade, o espaço imantado desenvolvido e teorizado por lygia pape é elaborado por uma série de situações que se dariam no território urbano e que, conseqüentemente, agenciariam outros modos de percepções de seus habitantes. para lygia pape, os espaços imantados apareceriam como resultado das negociações entre sujeito e cidade. neste sentido, imantar parece fazer parte de uma conciliação com a cidade a partir da reorganização com seus signos, já que para a artista, a ideia de imantação estaria diretamente associada à presença humana (“coisa viva”) enquanto agente de modificações, ainda que efêmeras, sobre este território. (PAPE, 1983, p.47).

na trama, três homens, que poderiam bem ser as diferentes faces de um mesmo sujeito (intuição, razão, emoção) viajam por um terreno traiçoeiro, um espelho, algo assombrado, algo fantástico do mundo já corroído em que eles viviam. para se mover nesse lugar de mistérios e perigos, eles usam marimbas feitas de pano e de porcas, e são sempre muito cuidadosos com os lagos, os poços e mesmo as poças de água. (LIMA, 2019).

lugares movediços, terreno traiçoeiro, cidade-equívoco. estes são alguns dos nomes daquilo que seria o avesso do território inequívoco, planejado dentro de uma lógica urbanística que agrega e assiste às narrativas que habitam os cotidianos. o equívoco revelaria esse algo fantástico do mundo já corroído, ao qual se refere rafael, tomando por fantástico o que se sobrepõe à recorrência do que é tido como habitual.

portanto, a meu ver, seria preciso uma contínua retomada do pensamento em arte e do olhar acostumado aos signos desta trama urbana para fazer do mundo já corroído um espaço para sensibilidades. como quem borra algumas fronteiras, uma vez que alguns desses elementos trazidos à discussão existem em determinadas zonas e não se mostrem em outros contextos.

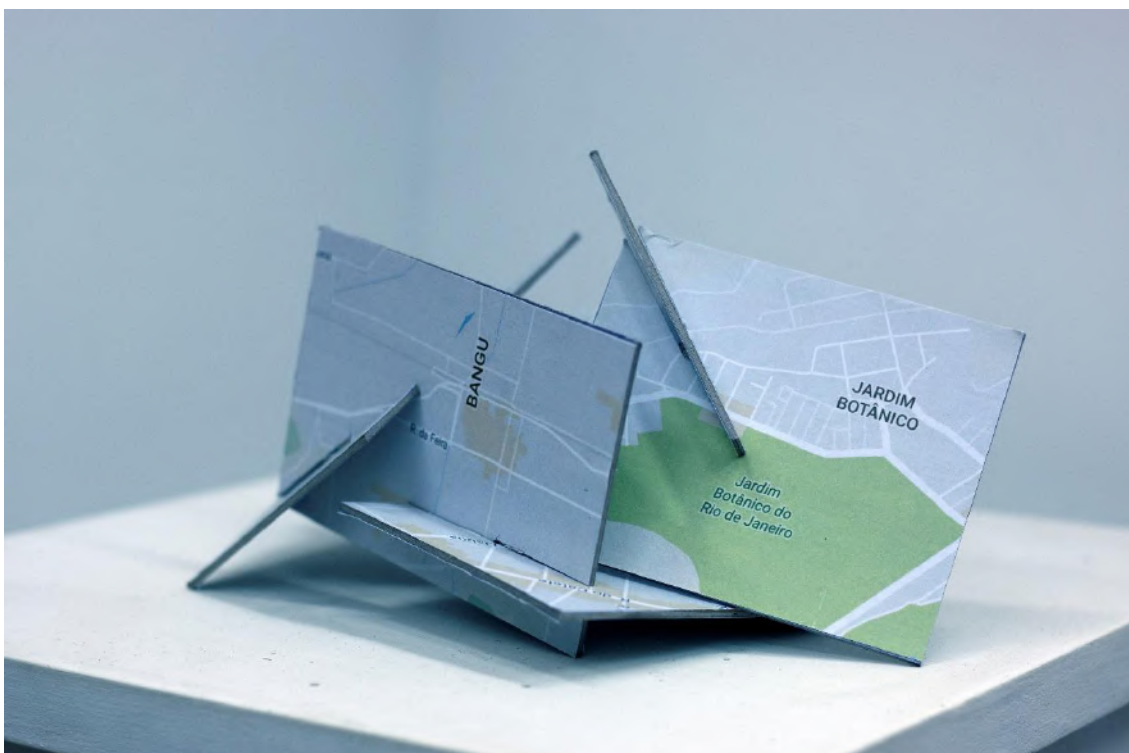
deslocar essas perspectivas seria inferir visualidades sobre o imaginário de quem não acessa tais elementos como segmentos de certos cotidianos não partilhados. de maneira que isto se torne um exercício de deslocamento e de aproximação, de alguém que transporta consigo a memória da cidade-equívoco – no discurso, nas formas de visualidades, no próprio corpo.

no que diz respeito a borrar fronteiras, tomo como exercício diário esse fluxo de emaranhar intelectualidades, signos culturais e demais experiências no coletivo. borrar fronteiras aparece aqui como uma das muitas faces do sujeito enquanto o cartógrafo que, tanto para a crítica suely rolnik, quanto para o artista da performance elilson, se encontra

consciente de que os modelos organizacionais carregam uma obsolescência que não dá conta de expressar as urgências e os pormenores das relações que se criam entre os corpos e os espaços, tem o interesse de participar ativamente da inscrição de outros desenhos nos mapas correntes. tem, portanto, o desejo de ser produtor para além de produzido. para isso, “entrega-se de corpo e língua à experiência cartográfica, na tarefa de dar língua aos afetos que pedem passagem através da utilização de tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, visto que, para ele, todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas”. (ROLNIK apud ELILSON, 2017, p.8).

seria possível optar por cartografar os espaços, não a partir de representações estáticas, mas agora levando em consideração o que se encontra em habitual transformação. uma cartografia que é provocada com o corpo, que desloca a epistemologia da cidade-equívoco para os territórios onde a inequívocidade existe – sentido contrário ao movimento feito pela ideia de progresso difundido desde o nosso passado enquanto colônia europeia.

assim, penso que poderíamos construir outras representações para o avesso daquele espaço idealizado e do que tomamos por cidade enquanto senso comum. este outro espaço (o reflexo da marimba no espelho, o território do qual despontam as estruturas da cidade-equívoco), por convocar uma outra ordem de coabitação, convocaria também outras representações.





**figuras 15, 16 e 17**  
“as fronteiras que existem entre a gente” - registros do artista.

tal chamado para outras representações pode ser visto em *as fronteiras que existem entre a gente*, um trabalho escultórico desenvolvido em 2017 que teve como principal investigação a reconfiguração da noção de paisagem. ao sair do plano, em exercício de pensar também a passagem das duas dimensões para a escultura, recrio uma espécie de mapa tridimensional, cujas partes seccionadas se encaixam entre si, aludindo à criação de outras formas de reconhecimento de territórios.

sendo assim, trata-se de um exercício cartográfico que leva em consideração o empirismo dos trajetos ao acaso, que aponta, como escreve camilla Braga, para os “deslocamentos extremos numa cidade mal planejada (ou muito bem planejada para ser uma cidade cara e burocrática)” (BRAGA, 2019). tratando-se, sobretudo, de mapas mentais aos quais recorro, do repertório de imagens e associações que envolvem ruas e bairros, cidades inteiras codificadas pela experiência do corpo no coletivo.

joão paulo ovidio, historiador da arte que aceitou fazer parte da bibliografia em rede nesta escrita, me escreve um conto intitulado *é tão ruim dizer adeus* e se debruça generosamente sobre *as fronteiras que existem entre a gente* quando as entende por

formas geométricas, módulos encaixáveis, recortes geográficos. com as fronteiras que existem entre a gente, experimentamos as possibilidades de encontros e aproximações, uma vez que o objeto rompe com as distâncias ao fragmentar o mapa, e assim cria um novo modo de deslocamento, que desobedece ao movimento orgânico ao construir o próprio mundo com pedaços de terra. (OVIDIO, 2019).

Em *as fronteiras que existem entre a gente*, além de prontamente convocar uma noção de outridade com seu título, continuo tentando descortinar ferramentas para a proposição de alternativas ao mapeamento usual do cotidiano que habito em coletivo. “a noção de norte e sul é abolida”, como me escreve joão paulo, “pois as direções são fluidas, multidirecionais, instáveis, sem uma referência de partida ou chegada, ou uma base sólida que as mantém numa única posição.” (Idem).

para joão paulo, “o mapa cortado em diversas partes gera uma quantidade de peças que podem ser montadas de diferentes modos dentro de uma possibilidade numérica de combinações.” (Idem) o conto que joão me entrega revela impressões sobre como este trabalho aponta para “caminhos que

passam por cima, voltam por baixo, amarram destinos, prendem sentidos, ressignificam lugares.” assim, para ele, este “objeto rompe as fronteiras a fim de estabelecer relações limítrofes [...] viver junto uma realidade fantasiosa.” (Idem).

não só arte e cotidiano se encontram na construção de um conceito, mas regiões e zonas distanciadas por fatores sociais e geográficos. a realidade fantasiosa a qual ovidio comenta trata-se de um território de desejo. somente quando passo a levar em consideração que o que realmente friccionaria simbolicamente um território a ponto de imantá-lo, como em cidade-equívoco, seria a interferência humana, é que entendo que o ponto de intersecção entre as zonas distintas neste mapa seria aquilo que lygia pape chamou de “coisa viva”.

estas fendas, então, não se tratariam de encontros? seria possível sugerir que para imantar um território, ou seja, criar um campo para coabitação a partir dos deslocamentos e aproximação entre signos e cotidianos, seria preciso o endereçamento de algo partindo do *eu* ao *outro* e vice-versa? seria assim a convocação desse outro uma das ferramentas fundamentais para que a partir dessa relação começássemos a esgarçar as noções de cidade, de partilha e até mesmo de arte?

as estruturas na série de fotografias em cidade-equívoco – as gambiarras – são vestígios da ação humana. ainda que cumprindo uma função social, estão endereçadas quase como um gesto de cuidado. atente-se a esta rua, elas sussurram. tal como as marimbas, dispositivos de uma brincadeira a simular confronto entre duas pessoas. estes elementos convocam, estas esculturas contam histórias.

as fendas nos mapas são encontros. ainda que ficcionais, estes mapas propõem um outro modelo de geografia que leva em consideração o encontro entre zonas ocasionado pelo deslocamento da “coisa viva”, da interferência humana. neles talvez existam marimbas e gambiarras que não vemos, ou até outras formas escultóricas e simbólicas que representem importâncias para cada sujeito que os habita. estes mapas seguem linhas imaginadas pela memória, pela experiência, pelo repertório, pela cultura, pela desorientação etc.

ora, se agora a importância do deslocamento é a formulação de perguntas, como seria possível também lidar com questionamentos que talvez não prospectem respostas efetivas? digo isso, já caminhando para o prévio

encerramento deste bloco de palavras, para que possamos reconhecer que a criação de um espaço a partir das equívocidades, do que nos é movediço e inconstante, daquilo que se monta e desmonta diariamente – a criação deste espaço – pode ser encarada como um exercício de forças, tal qual o jogo de marimbas.

precisamos dar linha, entrelaçar as dúvidas, expandir os repertórios iconográficos, nossos saberes, nossas pedras para a construção de outras paisagens. da mesma maneira com que yuri dias, em sua alegoria sobre pequenos hábitos para grandes feitos, me acuse num disparo de afetividade: “de pedra em pedra, clipe de papel em clipe de papel, gesto por gesto” fui eu quem causei o antropoceno. (DIAS, 2019).

dar linha e perscrutar pedras, olhar para as fendas nos nossos mapas mentais para que possamos propor cartografias como exercício contínuo – para não darmos brechas ao espaço da alienação ou da automatização dos cotidianos. ao invés disso, uma nova cartografia, uma outra que tenha como fundamento a comunhão. talvez a *imantação* de que fala lygia pape tenha a ver com isso, mas agora comentada com minhas palavras, minha voz e meu corpo.

em outros termos, a partir do olhar em coletivo é preciso fazer com que o equívoco tome para si a forma de dispositivo que expande o *modus* de viver junto. as possibilidades de atribuir discursos outros para antigas noções, insistir na criação de epistemologias que abracem razões que também são outras. não descartar o equívoco: apropriar-se destas antigas noções para que possamos seguir perseguindo espaços de baldeação entre as noções de real e simbólico, apagando intencionalmente e, ainda que temporariamente, suas fronteiras.



capítulo três

**o que é baldio não pode ser contido**

**mostrar: começa pelo olho, mas em breve é tudo**

o terreno baldio é, antes de tudo, uma escolha. escolhe-se ou não torná-lo parte da paisagem. e quando se escolhe dizer sim para essa espécie de anti-paisagem, esse não-lugar<sup>6</sup> se torna o encontro entre o planejamento e o equívoco. algo entre o familiar e o estranho na percepção coletiva de quem vive num mesmo território.

enquanto escolha, o terreno baldio também é uma possibilidade de reconciliação entre aquilo que seria capaz de propor sentimentos identitários e uma outra maneira de percepção sobre a trama urbana. existindo como um apelo do olhar para os lugares que, ainda que sempre expostos, não cabiam no interesse dos fluxos dessa trama de conexões entre os itinerários e os pavimentos, entre as praças, os shoppings, os condomínios, os prédios, os prédios, os prédios.

hoje, não é nos locais super populosos, onde se cruzam, ignorando-se milhares de itinerários individuais, que subsiste algo do encanto vago dos terrenos baldios e dos canteiros de obras, das estações e das salas de espera, onde os passos se perdem de todos os lugares de acaso e de encontro, onde se pode sentir de maneira fugidia a possibilidade mantida da aventura, o sentido que só se tem “deixar acontecer?” (AUGÉ, 2012, p.8).

---

<sup>6</sup> para o antropólogo marc augé o não lugar existe em oposição aos lugares identitários, relacionais e históricos, sendo gerado pela supermodernidade. no entanto, “lugar e não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsesto em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação” (AUGÉ, 2012, p.74). torna-se importante olhar para esta reflexão quando posteriormente proponho pensar o terreno baldio na cidade como elemento de um texto a ser escrito, relacionando experiência urbana e nosso repertório de imagens. neste sentido, marc augé considera que “que a mediação que estabelece o vínculo dos indivíduos com o seu círculo no espaço do não lugar passa por palavras, até mesmo por textos. sabemos, antes de tudo, que existem palavras que fazem imagem, ou melhor, imagens.” (Idem, p.87).

carrego comigo a provocação do antropólogo marc augé, pois, mesmo com a mais ínfima menção ao baldio, a imagem desse terreno se mostra descortinando regiões e pensamentos inteiros dentro de mim. essa imagem passa a tocar tudo o que vinha escrevendo até aqui, como a amarrar (mesmo que intencionalmente eu deixe muitas pontas soltas) o interesse entre o fazer artístico, a paisagem urbana e a escrita friccionados a partir desses espaços em branco.

portanto, a aparição do terreno baldio não precede ou justifica o procedimento de ancoragem emocional ou as estruturas da cidade-equívoco: esses enunciados coexistem e são afetados diretamente uns pelos outros. nessa confluência, torna-se importante trazer a imagem do terreno baldio como um campo a receber diferentes operações do pensamento em arte como as apresentadas neste texto.

o terreno baldio enquanto enunciado aparecerá movendo-se aqui entre a arte e a cidade, entre o pensamento e a escrita. não dissociando uma coisa da outra e ancorando este conceito às muitas frentes de conexões que o constituem.

advinda da linguagem do urbanismo e apropriada pelo olhar popular sobre o que nos é cotidiano, a imagem do terreno baldio passa a servir como experimento alegórico. esquematicamente, podemos associar tal alegoria à ideia de um quebra-cabeça formado por vários outros, em que é possível montar e desmontar suas peças, juntando o novo e o antigo para mostrar algo que se encontra além da própria percepção.

terrenos estes que aparecem, por exemplo, como elementos na trama urbana “que não estão ligados à realização de um projeto, ainda que tenham proprietário e sua existência esteja relacionada a planos urbanísticos do futuro ou do passado que, por diversas razões, estão parados” (ALMACERGUI, 2006). assim pontua a artista lara almacergui para a 27ª bienal de são paulo, no guia de terrenos baldios que intitula como “uma seleção dos lugares vazios mais interessantes da cidade.”

o que para a artista, ao se deparar com a geografia das cidades brasileiras, é tido como interessante por estar parado em meio ao ritmo da especulação, será tomado como imagem alegórica. pelo menos por ora, pois ainda não interessará habitar a fisicalidade dos terrenos baldios propriamente

ditos com o intuito de subverter sua presença no projeto urbanístico. em vez disso, será preciso olhá-los como espaços que podem transbordar em suas conceituações.

tal transbordamento passa a me servir de amparo para que essa imagem do terreno baldio seja entendida como um lugar que conta com a impermanência dos fluxos cotidianos das cidades. algo a se mostrar como uma paisagem não esperada, um recuo de parágrafo. podendo também ser enxergada em oposição ao que seria considerado infértil, baldio.

o exercício de alegoria que fabulo não se trata aqui de alguma “técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 183-184). este terreno, tal qual a cidade, com suas inscrições, seus muitos nomes e formas, vai servir para criar espacialidades no texto e nas práticas em artes visuais, de modo a tornar o próprio terreno baldio um enunciado.

a imagem que evoco aparece dentro de uma descontinuidade no modelo de cidade idealizada. descontinuidade da própria percepção acostuada, semelhante a como walter benjamin nos apresenta uma paris dos anos vinte que, a partir das linhas de metrô, mantinha relação com os nomes que circunscreveram a cidade e que quebravam “as correntes infames que os ligavam a uma rua e a uma praça” (BENJAMIN, 1991, p.109).

trato do terreno baldio como alegoria, não para subverter as noções de cidade no senso comum, já que isto se apresentará individualmente a cada sujeito. apresento o terreno baldio como tentativa, a partir do pensamento em arte e, ainda recorrendo às vozes que me auxiliam a trazer, entre outros nomes, walter benjamin a este caminhar, para que “a cidade mesma, sem interferência de um sujeito reflexivo, se apresente como um texto tornado legível” (BENJAMIN apud MURICY, 2008, p.25).

assim, o cotidiano enquanto texto escrito permeando o terreno baldio vai tornando-se legível à medida que, diante das operações em alegoria, a cidade começa a se mostrar. de modo que, também para benjamin, segundo sua interlocutora, mostrar vai significar “fornecer uma visibilidade (...) específica.” para ambos autores “não se trata de uma visão integral, totalizadora, mas de uma visão segmentada (...) transformando a imagem arcaica, ou onírica, em

conhecimento, sem, no entanto, suprimi-la, mas, ao contrário, mantendo-a na convivência dos extremos.” (MURICY, 2008, p.26).

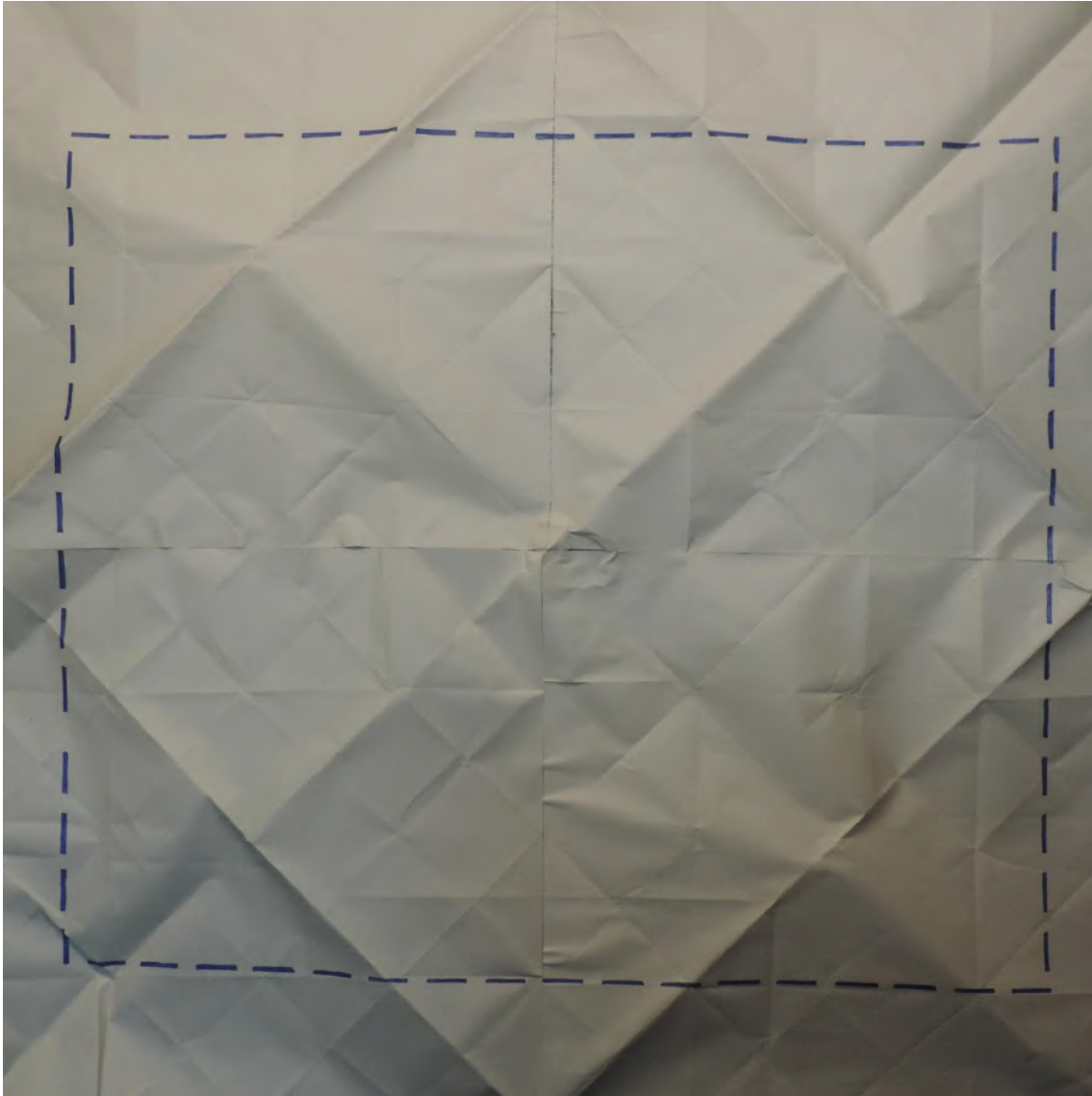
se antes mostrar as cidades e suas partes me servia para refletir sobre a possibilidade de uma coleção feita dos rastros deixados por quem as habita, agora, olhando para o terreno baldio, carrego e proponho outra tarefa:

no que concerne ao colecionador, a sua coleção nunca está completa. falta-lhe uma única peça (*stück*) e tudo o que ele reuniu não passará de uma obra fragmentária (*stückwerk*), o que já são, desde o começo, as coisas para o alegorista. para o alegorista, por sua vez, as coisas não representam senão rubricas de um dicionário secreto que revelará ao iniciado as suas significações. (BENJAMIN, 1991,p.219).

esta tarefa parece retomar o que em benjamin, ainda citado por kátia muricy, dizia respeito à alegoria como “própria das épocas de desvalorização do mundo dos fenômenos” (BENJAMIN apud MURICY, 2008, p.30). por isso, olho para o terreno baldio como um signo de importância inesperada no dicionário urbano e que aparentemente conta com outra temporalidade nos processos de modernização das cidades.

enquanto essa imagem de um texto que leva um tempo diferente para ser escrito, o terreno baldio é transportado da cidade para a arte, e vice-versa. esse interesse pelo enunciado, além de linguístico, é ótico. afinal, “trata-se de construir, nos nomes, um pensamento por imagens, de unir as pontas do sensível e da ideia.” (Ibid., p.31).

no esquema a seguir é possível sugerir que o terreno baldio, apesar de delimitado espacialmente, é um espaço aberto. ele recebe, expõe e devolve as subjetividades que lhe chegam, contando com o ritmo das cidades. ele se faz presente nela, mas não é contido em sua totalidade. as dobraduras diagramam uma topografia irregular incapaz de representar fidedignamente os espaços numa cartografia. o terreno baldio, este espaço fantasia sobreposto à trama topográfica, carrega consigo delimitações tracejadas por se tratar de uma abertura, uma fissura neste campo.



**figura 18**  
“esquema para terreno baldio” - registro do artista.

diante da imagem ancorada ao imaginário daquilo que viria a ser um terreno baldio, sigo investigando alegoricamente este espaço onde porventura germinariam as coisas em seu estado bruto: pensamento, sujeito, situação, trabalho de arte etc. trata-se de uma área de experimentalismo a ser ocupada por diferentes frentes e interesses, não necessariamente buscando condições ou propostas ideais em sua finalidade. o terreno baldio se encontra bruto e aberto por natureza.

me interessa pensar no processo de tudo aquilo que seria esculpido neste espaço de operações físicas, e sobretudo simbólicas; olhar para as arestas, as

reentrâncias, as pontas soltas. olhar para aquilo que estrutura a própria imagem deste terreno. ao passo que seja possível falar de um estado bruto que agencie transformações através do e no espaço em recorte, chamado baldio. como se esse baldio evidenciasse o estado daquilo que nos é precário, cru, escasso, áspero, impuro, grosseiro, desviante e impróprio dentro de determinadas normas – tanto no entendimento do território urbano, como também fora dessa circunscrição.

de maneira que também seja possível entender a lista acima como algo partícipe à aversão que o imaginário coletivo mantém pelo vazio. aquilo que está justamente situado no estado provisório dos espaços que podem ser preenchidos ou não, tanto nos espaços públicos quanto nos privados. em semelhança a uma encruzilhada que é tomada por espaços de fluxo nas cidades, que vive a receber, através de suas arestas, variadas subjetividades.

quando hélio oiticica, por exemplo, fala sobre a origem do parangolé em entrevista a jorge guinle filho, o que entendemos até aqui pela percepção do que seria o baldio para a construção dessa imagem do pensamento aparece já tomando forma nas artes visuais desde a década de 1980:

isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. porque eu trabalhava no museu nacional da quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. um dia eu estava indo de ônibus e na praça da bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de construção. no dia seguinte já havia desaparecido. eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. bem feitíssimo. e havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra parangolé. aí eu disse: é essa a palavra. (OITICICA apud GUINLE FILHO, 2009, p.269).

apropriado da frase “aqui é...”, hélio oiticica colhe do acaso o que foi uma de suas criações mais significativas enquanto artista. no entanto, o terreno baldio recebia ali, naquela ocasião, a inventividade como resposta à necessidade e à não assistência a corpos que lidam com a precariedade das cidades cotidianamente.

essa operação intelectual que nasceu da necessidade por moradia, percebida e apropriada por hélio de maneira plástica e discursiva, foi precisa para que hoje eu pudesse sobrepor imagens que evidenciam um pensamento a

partir dos espaços urbanos. mas “aqui é...” agora me parece um complemento disso que hélio e eu tomamos como terreno baldio, ainda que de formas distintas.

a ausência de uma palavra a acompanhar o enunciado “aqui é...” endossa a importância com a qual é preciso perceber de outra maneira as tramas daquilo que tomamos coletivamente como cidade, para, enfim, passarmos a agenciar outros modos de ver. ou outras maneiras de construir narrativas sobre si e sobre estes espaços compartilhados.

vai interessar olhar para outros elementos que se mostram durante a narrativa de hélio oiticica: sobretudo como o método que desdobrou o pensamento, ainda que acidental, se aproxima do exercício metodológico que me acompanha até aqui. trata-se ainda desse mover-se, de estar em deslocamento, para apreender, no ir e vir cotidiano, elementos de uma cartografia sentimental (ROLNIK, 2014). cartografia esta capaz de dar corpo ao pensamento em arte e atribuir o saber não somente às instituições, mas às relações que se dão entre os muitos dentro e fora.

hélio oiticica recorre à visualidade e discursividade desse espaço que também pode ser entendido como exemplo de marginalidade à arquitetura. uma espécie de erva daninha cultivada por um interesse a estender-se e popular as diferentes camadas do social, quase despercebida no ritmo incessante das cidades, mas, ainda assim, presente nas mesmas.

cidades que expõem diariamente suas fissuras e marcas: tal qual as vírgulas, também as rasuras de um texto escrito por muitas mãos e muitos corpos. como tudo o que não cabe na formatação de um ideal de urbanidade, os terrenos baldios aparecem como espaços de espera, convocando a percepção para recuos na paisagem.

se os cliques de papel, por exemplo, se mostraram como vírgulas a sugerir cortes na automatização do que nos é habitual, os terrenos baldios ampliam a escala desse desvio. poderiam, assim, apresentar-se como outra forma de olhar para os espaços em branco que antecedem nossos parágrafos na escrita que nos envolve.

uma vez que, no território urbano, os terrenos baldios representam uma espera pela presença, eles estão à mercê da equação sujeito + máquina + capital para ter seu espaço ocupado. aquilo que é baldio o está em decorrência

da manutenção de projetos das cidades espetáculos, tema central das reformas urbanísticas datadas pela modernidade.

logo, comumente nega-se a autonomia deste espaço em contato com o restante da cidade. nega-se sua potência de se reivindicar até como paisagem. por isso, para a artista e arquiteta louise ganz, os terrenos baldios, por ela tomados como lotes vagos<sup>7</sup>, são entendidos como “campos demarcados para a experiência do abandono” (GANZ, 2009, p.7). deste modo, o vazio, nessa sucessão de paisagens que acompanham nossos corpos, remonta outras configurações para que a própria cidade seja vislumbrada como campo de fomentação de discursos inventivos.

não por acaso recorro ao interesse pelo popular em hélio oiticica, para em seguida convocar louise ganz à discussão: ambos parecem reivindicar este espaço como aquilo que excede, que está ali deslocado. para hélio, o terreno baldio excede ao olhar acostumado pelo ritmo urbano – inclusive borrando algumas das fronteiras entre a cidade, a materialidade do trabalho de arte, suas relações com o sujeito etc.<sup>8</sup>

louise, em sua experimentação, atentando para as relações entre público e privado desta extensa cidade-texto repleta de entrelinhas, me diz que

quase sempre entre muros, próximos e acessíveis, os lotes formam espaços com qualidades diversas como sombreamento ou insolação, ventilação, riqueza vegetal, árvores e capins, mais ou menos selvagens, habitação de pássaros e insetos, proteção contra ruídos de veículos. como em sua maioria são áreas verdes, vestígios de uma camada geográfica inicial intocada. (Idem, p.8).

parece fazer sentido também pensar na construção imaginativa destes territórios que, além das qualidades espaciais, por se fazerem presentes em grande parte dos bairros, infiltram-se no tecido urbano como uma outra – ou até nova, neste sentido de inexplorada – topologia convidativa à experiência perceptiva.

---

<sup>7</sup> entre 2005 e 2006, louise ganz foi proponente, junto ao também artista e arquiteto breno silva, da realização do trabalho “lotes vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental” em belo horizonte – mg, e em 2008 em fortaleza – ce. a proposta teve como finalidade “transformar lotes de propriedade privada em espaços públicos temporários.” (GANZ,2009, p.9).

<sup>8</sup> “a área vazia interior é o campo para a construção total de um espaço significativo “seu”: não há ‘proposição’ aqui – estar-se nu diante do fora-dentro, do vazio, é estar-se no estado de ‘fundar’ o que não existe ainda, de se autofundar.” (OITICICA, 1986, p. 115-116, grifos originais).

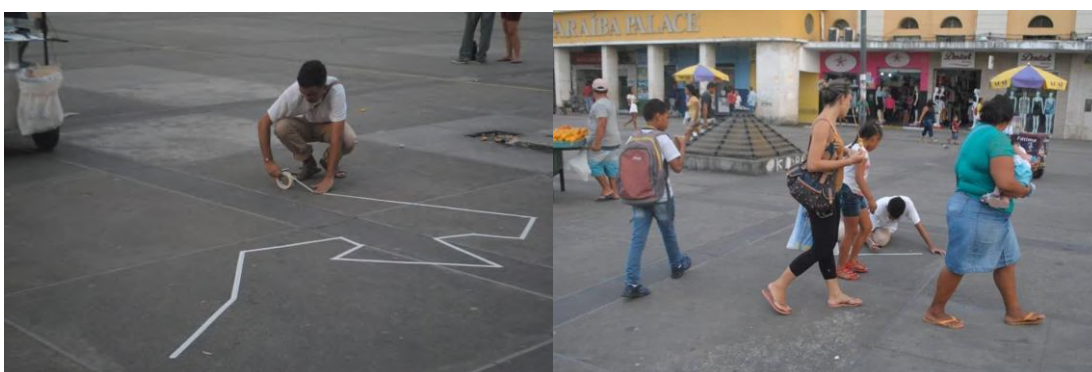


uma vez que não revelam só “memórias topográficas, vegetais e geológicas” (GANZ, 2009, p.8) das cidades, estes espaços caracterizam o lugar de variadas práticas, dentre as quais se incluem possibilidades de ocupação experimental as quais louise vai evocar. em seus escritos, entendo que estes espaços transformam o urbano em

infindáveis possibilidades de usos, que seriam inventadas de acordo com os desejos de cada um ou de grupos. pensando a cidade ao reverso, não a partir dos edifícios, mas a partir dos vazios, poderiam estes passar a ser livres, abertos, como áreas pontuais de respiração [...] que constituiriam uma nova paisagem. (Ibid., p.9).

louise e hélio mostram, cada um à sua maneira, as possibilidades de relações fenomenológicas com espaços ociosos. antes mesmo de inventarmos ou teorizarmos sobre tal ociosidade, há o surgimento de uma ideia crua amparada por aquilo que nos é visível.

então, diante da experiência, tomo partido enquanto corpo que deseja pôr em prática essa invenção de cidade através de uma gama de ferramentas já apresentadas aqui: o pensamento e o trabalho em arte, a escrita como quem narra e ao mesmo tempo teoriza, as discursividades daquilo que outrora era tomado por banal em meio à trama urbana, as interlocuções entre pensamentos que chegam por intelectualidades diversas etc.



**figuras 19 e 20**

“exercício de escrita e percurso” - registros de diógenes m. potiguara.

quando proponho *exercício de escrita e percurso*, ação na qual levo para o centro da cidade de João Pessoa, no estado da Paraíba, a transcrição de um

texto sobre fita crepe, de modo a formar um desenho feito de trajetos aleatórios, sou tomado pela prática de experiências baldias. ali percebo que o baldio começa a se revelar nos agenciamentos que lidam com as imprevisibilidades experienciadas no trabalho de arte.

o corpo em performance desvia a atenção dos passantes de seus itinerários, como se aquele gesto de escrita num lugar que comumente recebe textos comerciais em *outdoors*, placas, panfletos e propagandas luminosas, fosse um terreno baldio instaurado do dia para a noite. a presença desse agente inesperado e passível de estranhamento poderia, então, friccionar essas noções de ir e vir, de pertencimento, a convocar um olhar desacostumado para a paisagem habitual.

*exercício de escrita e percurso* me convoca a olhar para este fenômeno, percebendo que o terreno baldio também pode ser lido como um lugar temporário. ele se desfaz na mesma rapidez de seu aparecimento: trata-se, sim, de um espaço que é físico, mas em movimento.



**figura 21**

“exercício de escrita e percurso” - registros de diógenes m. potiguara.

portanto, este campo que é tramado tem sua força vital no enfrentamento das “normatizações que coreografam a mobilidade urbana”, como aponta o

artista elilson. a disputa que se dá no entrelaçar destas tramas coloca em evidência práticas de comunhão com os espaços que pretendem recuperar “um aspecto gregário na cidade que muitas vezes se perde na lógica de tempo frenético e individual.” (ELILSON, 2019, p.102).

vale olhar para o que elilson professa sobre tais práticas para subverter as “maneiras que o sistema de mobilidade opera para engendrar ‘usuários’ em vez de concidadãos.” (Idem, p. 105). se observado por este viés, o terreno baldio parece convocar um alargamento da cidade para que caibam outros modos de habitá-la. suas estruturas, ainda que venham a ser temporárias, contam com certas articulações que conectam signos do cotidiano e práticas performativas não só de quem agencia o terreno, mas do próprio espaço.

assim, não poderiam ser as cidades percebidas também como um espaço em branco para atividades não circunscritas pela norma de fatores distintos? o terreno baldio aparece como um auxílio à construção relacional dessa percepção inventiva sobre o que então seria público e privado na cidade. nela sou surpreendido como este terreno se expande para além de suas fronteiras, como a cidade me aparece enquanto um campo para reivindicar percepções não automatizadas, para propor desvios na maneira como percebemos e como nos percebem e, principalmente, como material a agenciar um discurso de conceituações.

### **baldeação-fricção**

ao evocar o baldio dos terrenos, estes lidos como inférteis pelo senso comum, intuo oposição à automatização cotidiana que tende, cada vez mais, como pontua félix guattari, brevemente inserido nesta discussão, a descentralizar “focos de poder das estruturas de produção de bens e de serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade” (GUATTARI, 1993, p.31).

retomo o olhar para o baldio como essa oposição à ideia de capitalização do poder subjetivo mais como uma insistência de um olhar sobre a cidade que leve em consideração seu aspecto de campo criativo. a partir da compreensão

dessa importância dos espaços em branco, me aproximo de uma forma para pensar a própria arte como operação capaz de, como aponta guattari, “ressingularizar conjuntos serializados dentro de um território existencial” (Idem, p. 30) habitado coletivamente.

mas guattari abre espaço para que tulio costa, artista convidado à rede de pensamentos interseccionados aqui, elabore seu pensamento olhando para o terreno baldio como uma oportunidade para tratar dos afetos presentes no que nos é ordinário no dia a dia. tulio me propõe que a sutileza dos afetos humanos, “mesmo em sua ‘brutalidade’, também nos forma” (COSTA, 2019). por isso, seria necessário pensar em como “formamos e somos formados, interferimos e somos interferidos pela vida do outro apenas sendo: a nossa presença.” (Idem)

em seu texto, tulio olha para o terreno baldio entendendo-o de maneira disruptiva à serialização das experiências. em sua insistência na coleta por clipes de papel pela cidade, o artista acaba me revelando que é também a afetividade para com a sutileza e o banal um dos caminhos para entender o caráter de deslocamento do terreno baldio.

a ideia de terreno baldio passa a ser uma questão de presença e de resistência ao automatismo dos territórios existenciais, não só na trama urbana, mas na experiência do trabalho de arte. assim, com ajuda de guattari, que me saltou aos olhos com suas ecologias, e de elilson e tulio, que me convocam a pensar práticas afetivas no cotidiano dentre os muitos terrenos baldios para desbravar, sou confrontado por este espaço muito maior que eu.

para apreendê-lo, me debruço sobre a semelhança entre as palavras baldio e baldear. confrontado também por esta última, utilizo dela para propor aproximações. trazendo até aqui a conceituação do terreno baldio alicerçada à ideia de movimento, talvez não seja por acaso que sou encontrado por este verbo – baldear.

baldear da cidade para outros espaços. baldear para saber reconhecer os espaços (cidade, museus, galerias, o interior das casas etc.) como terrenos baldios. público e privado se desfazem temporariamente. baldear signos e discursos e, mais que os abrir, esgarçá-los. este terreno baldio segue transbordante.

sob esta perspectiva em deslocamento da imagem delimitada espacialmente daquilo que nos é ofertado como espaços para fins já

determinados ou com seus discursos muito bem definidos, o terreno baldio se mostra como território onde germinam as coisas que ainda não são. a experimentação com o próprio deslocamento caracteriza a despretensão de ser algo de fato além da própria coisa no espaço.

o que me faz pensar no terreno baldio enquanto enunciado, além da criação de uma imagem entre o fazer artístico e a cidade, é o grau de experimentação basilar que o trabalho em artes visuais parece ocupar na contemporaneidade. agora não mais sob o cânone quase sacro da obra de arte, o trabalho se volta sobre insistentes processos e metodologias que disparam conceituações e que germinam um campo além do ateliê ou do espaço expositivo, um campo que passa a ser parte constituinte do próprio trabalho.

penso nisso quando começo a olhar para a relação que os trabalhos mantêm com os espaços, onde, em baldeação, circulam, onde são expostos, onde acontecem. me interessa escrever *de dentro* do trabalho: o terreno baldio existe em intenção, ele aparece a partir de experiências em arte e curadoria, quando passo a perceber a força com que a autonomia discursiva dos espaços expositivos influi nos próprios processos artísticos. assim, tomo como terreno baldio o aspecto relacional entre trabalho e espaço, amparado sob os rearranjos cotidianos no território urbano.

trata-se de uma operação que busca criar semelhanças e aproximações entre as esferas públicas e privadas que margeiam o pensamento em arte. operação que convoca a aparição de um espaço de experimentação que se dá, simultaneamente, entre a cidade e a casa, o ateliê e a galeria, em fluxo.

como uma espécie de tradução à relação trabalho *versus* espaço, sigo recorrendo a alguns registros na trajetória artística que venho tramando. o conceito, neste sentido de aplicação, é operado a partir de objetos, performances, fotografias e demais linguagens por onde se envereda o pensamento. revelando também algumas disputas anunciadas, inclusive com a própria linguagem do trabalho.



**figura 22**  
 “reconciliação”. registro de charles pereira.

em *reconciliação*, o terreno baldio aparece como campo de negociação entre corpo e cidade, sujeito e espaço. ali, a fotografia tenciona o que seria tão apenas a construção de uma ficção, uma fotoperformance, um registro. existe uma camada nessa disputa que o terreno baldio não revela senão pela experiência.

essa disputa, sugerida pelo interesse nas geometrias do que seria o terreno baldio, aparece por meio de recortes. a delimitação do canteiro, este elemento antes percebido como um espaço ocioso nas calçadas, se mostra em negociação com este corpo não mais passante, mas concidadão.

existe neste trabalho uma relação que não é dada de imediato e que apela ao título para fabular um movimento de baldeação. em negociação e a partir destes recortes que ocultam e ao mesmo tempo revelam coisas, corpo e espaço se coabitam: uma imagem que desloca signos e que busca situar o conceito “terreno baldio” como apologia à experiência.

sim, o terreno baldio ainda se trata de um espaço físico, de uma materialidade dessas experiências. ele visa propor conexões e constantemente apela à relação de comunhão. seja nas noções de coletividade ou entendendo



que os espaços, como anteriormente citado por tulio, nos formam ao mesmo tempo em que nos confrontam.

a experiência não se encerra aí. semelhante a *exercício de escrita e percurso*, quando proponho *só por hoje ao teu lado*, gesto performativo no centro da cidade de belo horizonte, sou confrontado por forças igualmente imprevisíveis. mas dessa vez escolho olhar para a imprevisibilidade, convocando-a para comungar.



**figuras 23 e 24**

“só por hoje ao teu lado” - registros de jean carlos azuos.

estendo um retângulo de algodão cru – o mesmo tipo que recebeu a costura com cliques de papel – e me sento diante dele, sempre à espera. instituo ali um terreno baldio a receber as forças dos itinerários apressados do ritmo urbano e lembro que o terreno baldio é, sim, movimento, mas já o era enquanto gesto de promessa.

durante muitos minutos, passo despercebido. não sou mais que um mero elemento cênico no cotidiano de uma tarde naquela cidade. me sinto baldio, sigo esperando. somente quando lucas, um vendedor de balas, se aproxima e me pergunta qual a intenção do gesto é que passo a perceber que ali se inicia a fricção.

convenço lucas a sentar-se e em nossa conversa explico que se trata de um trabalho de arte. pedindo que ele borde sua palavra preferida em uma das pontas do tecido, dou continuidade à ação. ao aceitar o pedido e aceitar comungar comigo aquele terreno baldio, noto que a atenção de outros passantes se volta para a cena. por fim, meu interlocutor se mostra satisfeito ao bordar a palavra fé.







**figuras 24, 25 e 26**

“só por hoje ao teu lado” - registros de jean carlos azuos

na minha extremidade, escrevo baldio, que naquele instante se mostrava como minha palavra de ordem. como se aquela dupla de verbetes bordados fizesse sentido num lugar de obviedade que eu ainda não havia acessado, lucas sentenciar que “é mesmo preciso ter fé para que algo surja no terreno baldio” (LUCAS, 2019).

a religiosidade com que aquele homem olhou para o gesto performativo parece dizer respeito ao baldio como espaço em espera por comunhões. dois homens bordando em conjunto, como se aquela situação se apresentasse em oposição às configurações de assujeitamento das relações no cotidiano, representou, para lucas, um gesto alusivo à sua fé.

mas a situação em si não era propriamente sobre belo horizonte, tampouco era a cidade. aquela situação tratou-se de um recorte, assim como o terreno baldio na paisagem urbana. ela não teve por intuito ilustrar, na brevidade do tempo, o que é a cidade. deste modo, há de concordar-se que ali, diante da tensão do deslocamento de signos e, portanto, do estranhamento por aquele interlocutor, existiu um desmanche de mundos.

a imagem desenhada pelo terreno baldio é uma imagem que propõe encontros. talvez aqui seja necessário colocar o terreno baldio e, portanto, os outros conceitos trazidos em partilha, como parte de uma poética do contato. há, nestas práticas, um apelo ao encontro entre os territórios existenciais, as subjetividades que se cruzam.

em suma, os terrenos baldios confrontam antigas estruturas, eles se deslocam silenciosamente sobre os espaços e, quando instaurados, articulam seus desejos de sobrevivência. para um terreno baldio existir é preciso contar sempre com certas negociações: ora somos agentes, ora somos agenciamentos pelo próprio terreno.

os trabalhos apresentados a seguir parecem eficientes ao demonstrarem esses desejos de sobrevivência do baldio. ambos os trabalhos pretendiam colocar em xeque o deslocamento nas artes visuais. ambos se valendo de um elemento em comum: a piscina como espaço de partilha para que o trabalho e o pensamento em arte pudesse existir.





**figuras 27 e 28**

“como propor monumentos” - registros do artista.

com uma frase escrita à tinta acrílica, o tecido utilizado em *como propor monumentos* fora instalado na piscina de um clube em queimados, baixada fluminense. na ocasião, a exposição “artes aquáticas”<sup>9</sup> acolhia um número considerável de artistas advindos de regiões não centrais do rio de janeiro. pensar a comunhão a partir desse encontro entre corpos em estado de arte e em estado festivo, em pleno verão, era também pensar que, ali, o terreno baldio se instaurava para borrar fronteiras.

não era só um clube, mas um espaço para a circulação do trabalho e do pensamento em arte. um espaço para a conexão entre intelectualidades que se encontram na arte, mas não se dão somente a partir dela. deste modo, o clube aquático não era apenas uma galeria improvisada, mas um espaço como alternativa à assepsia do cubo branco e dos *vernissages*.

o terreno baldio segue agenciando modos de intelectualidade. seja quando me confronta com lucas e sua fé que chegam trazidos pelos fluxos

<sup>9</sup> “artes aquáticas: verão em queimados” foi uma exposição coletiva proposta pela revista desvio no centro esportivo e educacional golfinhos da baixada. curada por danielle machado, joão paulo ovidio e gisele castro, a mostra teve como objetivo o lazer como ato artístico e político e a expansão de um território expositivo para artistas em início de carreira. “artes aquáticas” reuniu vinte e dois artistas visuais de zonas periféricas e suburbanas e propunha a criação de conexões com outras expressões artísticas, como a roda de samba e o hip hop.

urbanos, seja quando, tomando emprestado as palavras de cecília cotrim, “a experiência-limite do corpo como obra, o transitório tornado trabalho de arte, o precário tornado manifesto” (COTRIM, 2006, p.457) ocorre dentro e às margens de uma piscina, em troca com outras frentes intelectuais locais.

alguns meses no futuro e longe dali, a piscina do palacete que acolhe a escola de artes visuais do parque lage – na zona sul carioca – também esgarçava sua dimensão discursiva. em *postal*<sup>10</sup>, registro de ação disruptiva pensada para aquele espaço, proponho um almoço que teve por intenção borrar as fronteiras entre ponto turístico e escola de artes. munido de uma marmita feita em casa, escolho como lugar para fazer a refeição o centro do enquadramento desejado por muitos turistas e demais públicos que desejam registrar sua passagem pelo parque lage.

o gesto é recebido com irritação, no registro em vídeo é possível ouvir alguns turistas colando sobre minha imagem adjetivos relacionados à palavra egoísta. ali, diante daquele desconforto, a fronteira entre escola de artes e ponto turístico passa a inexistir. para aquele grupo, para mim, para o espaço. tendo em vista a reação de quem encontrou na performance um impedimento para a elaboração daquela fotografia turística, intuo que o que estava em negociação talvez fosse o caráter público daquele terreno, que acolhe determinados grupos de classes sociais muito bem definidas e rejeita intenções que não venham desses grupos.

---

<sup>10</sup>este trabalho compôs a exposição “como nos movemos, como queremos nos mover?”, resultado de um ano de estudos no programa de formação gratuito da eav - parque lage. com aulas ministradas por camilla rocha campos, fernanda lopes, Fernando cocchiarale e keyna eleison, o programa beneficiou estudantes oriundos de zonas não centrais e com foco num corpo discente mais amplo e dissidente.





**figuras 29 e 30**  
frames do vídeo "postal" - registro de alice ferraro.

evidentemente, existiu naquela sobreposição de territórios também uma sobreposição de signos: a marmitta sobrepondo-se ao desejo de criação de imagem, de exaltação da arquitetura que alude a um perpétuo desejo aristocrático, composto pelo enquadramento do cristo redentor ao fundo e com a piscina conhecida internacionalmente pela quantidade de filmes e videoclipes encenados ali. esta sobreposição de iconografias vai me interessar à medida

que seja possível olhar para as experiências com os terrenos baldios como um conjunto a delinear uma cartografia de zonas sensíveis.

visto isso, tudo no terreno baldio é afetação. quando, impaciente, uma das turistas comenta que “é por gente assim que o mundo está como está”, talvez ali seja revelado um atestado de como alguns signos afetam determinados espaços e como estes espaços reagem a sua presença. neste exemplo, a marmitta e o almoço de um único sujeito deslocado do bistrô situado no palacete saltam aos olhos de quem acredita que tais signos encontram-se fora de lugar.

um tecido mergulhado na piscina ali talvez passasse despercebido dentro dessa lógica, talvez até servisse de elemento cênico para a fotografia. mas as noções de partilha e comunhão nos espaços de ambos os trabalhos trazidos aqui se mostram bem diferentes. de modo que o corpo que se desloca, tal qual os signos que ele rearranja, é percebido como um desvio na norma instaurada naquele espaço de sacralidades no cotidiano da zona sul carioca.

o que se desvela diante disso é que a precariedade ou a precarização de certas experiências, transformada em partilha e tão bem acolhida num clube na baixada fluminense, segue na direção contrária à iconografia austera de um ponto turístico onde sobrevive uma escola de artes. habitar estes dois espaços com experiências próximas é atentar para a importância do terreno baldio como um campo que vai reiterar o caráter precário das coisas e transformá-las em potência.

escrever *de dentro*, mais que *a partir* dos trabalhos artísticos que experimentei, neste sentido, é traçar as linhas dessa cartografia voltada para os terrenos baldios instaurados sobre espaços já bem delimitados no imaginário coletivo. tal cartografia vai contar com aspectos precários do próprio trabalho para questionar convenções e estruturas, cujas manutenções há muito não mais interessam.

a exemplo da experiência com *postal*, o espaço que se transforma em terreno baldio confronta ao ser confrontado, como quem deseja expelir aqueles elementos descontextualizados dessa lógica. esta operação resgata, em certo grau, a descentralização dos focos de poder trazidos num primeiro momento neste texto por guattari. compreendendo, como coloca ivens machado ao tratar

da área experimental no museu de arte moderna do rio<sup>11</sup>, a ideia de museu como parte de um elitismo que “pretende as aclamações e o reconhecimento que retornam da mesma faixa social da qual advém.” (MACHADO, 2006, p.384).

em outros termos, a presença de agentes que lidam e aludem diretamente à precariedade no terreno baldio torna-se uma resposta aos processos de embrutecimento, burocratização e assujeitamento dos espaços. existe nessa aparição uma negociação, quer seja no museu, quer seja na cidade. o terreno baldio, este espaço até então despercebido, quando confrontado, além de propor práticas de comunhão, parece também ser capaz de gerar disputas que antes mantinham-se invisíveis.

volto a olhar, então, com maior atenção e, portanto, mais desejo, para a comunhão enquanto alternativa ao processo artístico regrado pela espetacularização das cidades e dos museus. desejoso, não só enquanto artista, mas sobretudo enquanto sujeito no mundo, olho para estas tramas que se abrem em feridas quando se entende a “importância dessa violação de regras estabelecidas” que almejam descortinar convenções, seja “na área do museu ou num campo social mais ampliado”. (Ibid., p.386).

esta trama descortinada, esta ferida aberta com *postal*, foi responsável pelo desdobramento *como propor um cartão postal*<sup>12</sup>. desta vez, a partir de uma chamada aberta nas redes sociais, o terreno baldio sobreposto às margens da piscina da escola de artes visuais do parque lage contou com mais pessoas dividindo seus almoços em marmitas. burlando a institucionalidade da fila de pessoas que esperavam por suas fotos, a experiência de partilha foi o suficiente para o esvaziamento da massa turística.

assim, tanto em *como propor monumentos* quanto em *como propor um cartão postal*, é intencional que estes trabalhos carreguem em seus títulos o que

---

<sup>11</sup> a área experimental no museu de arte moderna do rio de janeiro foi um projeto que levou em consideração uma série de exposições experimentais durante os anos de 1975 a 1978. através deste enunciado, o intuito era abrigar uma nova produção que não encontrava oportunidade nas galerias, dadas as incompatibilidades com o interesse de mercado. em seu livro sobre este assunto, fernanda lopes convoca a memória de um grupo de artistas que experienciaram a “área” para apontar que a área experimental expandia “uma produção que parecia assumir uma postura mais crítica em relação ao museu de arte moderna do rio de janeiro, com propostas que tencionavam seu espaço (inclusive a área experimental) e seu papel enquanto instituição.” (LOPES, 2013, p.63).

<sup>12</sup>*como propor um cartão postal* existiu enquanto programação da exposição “como nos movermos, como queremos nos mover?” para auxiliar o educativo da escola de artes visuais do parque lage em suas propostas de mediação entre exposição e público.

pode se inferir como uma instrução, um direcionamento. como uma partitura a ser seguida, mas que não contém regras específicas, sua execução se dá pela manipulação de signos que evocam o precário, o banal, e convocam ao território de comunhão.



**figuras 31 e 32**

“como propor um cartão-postal” - registros de rodrigo pinheiro.

para o terreno baldio, a comunhão é uma outra maneira de erguer monumentos, outra tentativa de propor cartões postais. semelhante à ocupação de louise ganz nos lotes vagos, a comunhão passa a tornar-se necessária para refletir “o desejo de grupos ou indivíduos, sem muita modificação, apenas poucas inserções” (GANZ, 2009, p. 18) nesses espaços.

a imagem do terreno baldio, aqui pensada também a partir do que é apreendido numa primeira mirada de olhos e da prática da comunhão, conta com um desejo de partilha para a sobrevivência de territórios sensíveis no cotidiano. tal qual a reivindicação de um outro monumento ou um outro cartão postal. faz parte de um olhar de transgressão perceber essas imagens que o terreno baldio remonta e tensionar ordenamentos, regras, padrões e estruturas, de maneira



que essas novas imagens que vão aparecendo inscrevam um outro modo de viver nesta trama que entrelaça cotidiano e trabalho de arte.

seja na fronteira borrada entre as esferas públicas e privadas, nas experiências que temos com as cidades e seus museus, ou mesmo com seus demais espaços, a aparição do terreno baldio enquanto imagem se sobrepõe quando nos movimentamos. ela aparece quando um passante decide bordar comigo em meio ao fluxo da cidade, aparece quando o trabalho de arte vai parar dentro da piscina ou quando o almoço passa a ser próprio o trabalho de arte.

essa imagem do terreno baldio enquanto conceito me aparece o tempo inteiro: ela é a parede branca de um quarto, a parede branca de uma galeria, ela aparece como o chão de concreto das ruas e o chão azulejado de uma sala. seja ela uma folha de papel em branco ou um cursor piscando na tela do computador, uma piscina em queimados, outra no jardim botânico. sou constantemente provocado a pensar em movimento e, sobretudo, essa imagem do terreno baldio me provoca a propor baldeações para que possamos modificar existências, propor outros deslocamentos para outras escritas. escritas sobre si e sobre os espaços.

### **entre territórios**

como uma espécie de saber praticado, desloco esse terreno para pensar relações do precário em outros espaços. em deslocamento, a imagem do terreno baldio começa a assentar-se nas sobreposições com os espaços museais. o sentido de baldeação a partir da experiência vai abrindo espaço para além da instauração de um fazer – abrir espaço para pensar estratégias.

aqui, o que desejo é pôr em prática o conceito, alimentar a imagem. fazer com as próprias mãos, com os próprios corpos. partir da experiência para erguer um terreno baldio em deslocamento. algo próximo de uma área experimental, semelhante ao que é explicitado pelo crítico frederico coelho no prefácio do livro de fernanda lopes, a pensar que o experimentalismo deslocado “de sua função normativo-conceitual (como uma forma de fazer as coisas) e se torna, ao menos

para os jovens artistas brasileiros de então, uma estratégia efetiva de ação em seu campo de possibilidades.” (in: LOPES, 2013, p. 12).

apropriando-me do que em seguida, no mesmo livro, propõe carlos vergara ao tratar do enunciado da área experimental, interessa, aqui, “permitir a volta dos debates em torno da arte e a possibilitar o surgimento público do trabalho de jovens artistas.” (LOPES, 2013, p.42). neste processo que se ergue como uma obra – evidentemente não no sentido de conclusão, mas de processualidade – o terreno baldio vem tratando também da precariedade do início de trajetórias para grupos de jovens artistas.

ainda me servindo da semelhança entre a área experimental e o terreno baldio, olho para o que fernanda lopes tomou como uma percepção de pensamento em arte não “mais como uma simples sequência histórica, na qual uma referência substitui a outra, mas sim como uma complexidade de relações nas quais referências as mais diversas estão postas na mesa, em pé de igualdade, ao mesmo tempo.” (Ibid., p.49).

em meio a esses atravessamentos, olho o terreno baldio como uma bússola que gira constantemente e não aponta para uma única direção. para as experiências trazidas, foram pensadas essas manipulações coletivas do espaço por dois grupos de jovens artistas que mais ou menos teriam aproximações com a alegoria proposta como terreno baldio.

“terreno baldio: experiência n.1” foi uma das aparições da prática desse conceito no campo da curadoria. selecionada para compor a programação de exposições da pinacoteca da universidade federal de viçosa, a proposta reuniu trabalhos de agrippina r. manhattan, carine caz, caroline manso, davi de jesus do nascimento, mônica coster ponte e tulio costa.

o interesse pautou-se na ocupação do espaço expositivo para evidenciar as conexões entre pesquisas, projetos e graduações entre si. ali, terreno baldio desdobrava-se em forma de curadoria que pretendeu abraçar a totalidade discursiva destes trabalhos. levando em consideração também a inserção destas pesquisas artísticas no circuito de exposições para atentar sobre a importância de se olhar para suas produções deslocadas, a transpassar determinadas fronteiras.



**figura 33**

“terreno baldio: experiência n.1” – registros do artista

a ideia levada em “experiência n.1” era que os trabalhos se contaminassem e contaminassem o espaço, levando para dentro da galeria signos que viriam do lado de fora. entrelaçando-se com a arquitetura, como se constituíssem o mobiliário do próprio espaço, os trabalhos expostos nesta experiência faziam parte da aplicação de uma negociação entre público e privado que o terreno baldio propõe.

como uma bússola descompassada, todas as direções eram possíveis. a exposição foi pensada para lidar com as características deste terreno-galeria, como uma experiência de muitas negociações e percepções acerca do espaço e do próprio conceito de terreno baldio. a exemplo disto, agrippina, david de jesus do nascimento e tulio traziam um olhar para a percepção de corpo e de presença como terrenos baldios.

agrippina propôs uma revanche, deslocando as noções entre o eu e o outro, evidenciando a presença ao tratar da palavra como materialidade a refletir este jogo. já davi suscitou a ideia de corpo-embarcação, um corpo que carrega

consigo muitos terrenos, margens e quintais, terreiros e territórios carregados de ancestralidades e simbologias próprias, registrado em retratos de família.

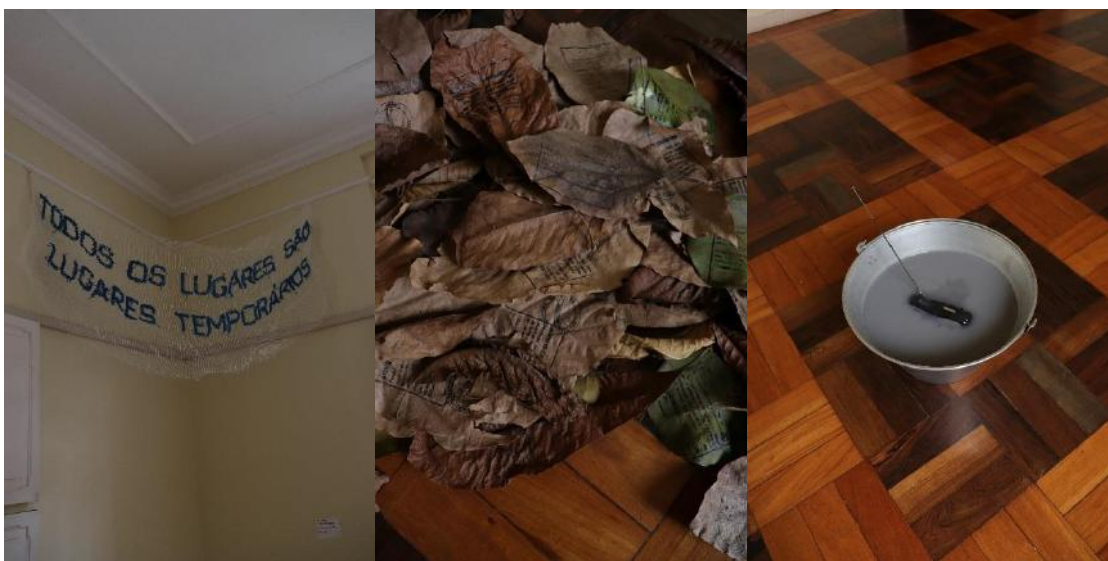


**figuras 34, 35 e 36**  
“terreno baldio: experiência n.1” – registros do artista

foi nesta ocasião que tulio costa, apresentando uma escultura de clipes de papel coletados por seus trajetos na cidade de são paulo, leu seu texto-manifesto, cuja escrita me serve de referência aqui:

em uma segunda leitura, fiquei indagando as questões do deslocamento e me veio em mente palavras como ‘corpo-baldio’ e ‘corpo-ocupação’. costumo dizer que ‘o meu trabalho mais importante, até agora, tem sido este: o de estar sobre uma bicicleta, de vestido e batom vermelho, andando pelo centro de são paulo’. pensando hoje, viçosa/mg, poderíamos adaptar para ‘estar aqui...’ como introduzir esse corpo-deslocado em outras cidades? corpo-deslocado em deslocamento. (COSTA, 2019).

caroline manso, por sua vez, abraçou o espaço com essa espécie de versículo que muito me interessa: “todos os lugares são lugares temporários”. reiterando o jogo de montar e desmontar das tramas as quais vivemos, as tramas que acolhem os terrenos baldios. neste terreno, carine e mônica também questionavam alguns lugares de pertencimentos e distâncias, deslocando para a galeria a manipulação de signos presentes em suas pesquisas e experimentações.



**figura 37**

“terreno baldio: experiência n.1” – registros do artista.

no entanto, como o terreno baldio costuma transbordar e tecer outras tramas, dois meses após sua primeira aparição sob forma de curadoria, foi nos ateliês do centro cultural da universidade federal de minas gerais que ele se ergueu como residência artística. dessa vez agregando, além de davi de jesus do nascimento e mônica coster ponte, outras duas existências baldias: dinah de oliveira e jean carlos azuos.

a proposta em “terreno baldio: experiência n.2” levou em consideração o reconhecimento da cidade de belo horizonte como metodologia para pensar uma exposição que resultaria da semana de residência. como parte da programação proposta pela experiência, contou-se também com duas frentes de conversa

aberta ao público: uma entre artistas locais e outra com a professora brígida campbell.

atravessada pela pesquisa de cada uma das existências que manipularam aquele espaço de ateliê, a “experiência n.2” discursou de maneira basilar sobre uma aproximação entre corpo e cidade. tendo cada artista residente como função propor trocas e encontros com a trama urbana, a fim de deslocar estes processos para dentro do espaço expositivo.

erguido este terreno baldio, a exposição abarcou a imprevisibilidade dos encontros entre cidades, entre sujeitos. o que se teve como resultado, ainda que preliminar, foi um inventário de singelos monumentos pessoais. como se cada trabalho exposto representasse um ex-voto em homenagem à cidade que nos recebia.

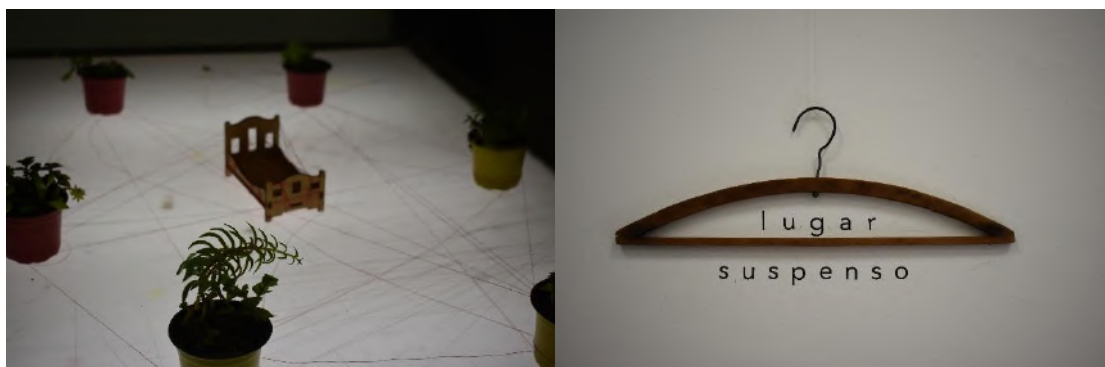


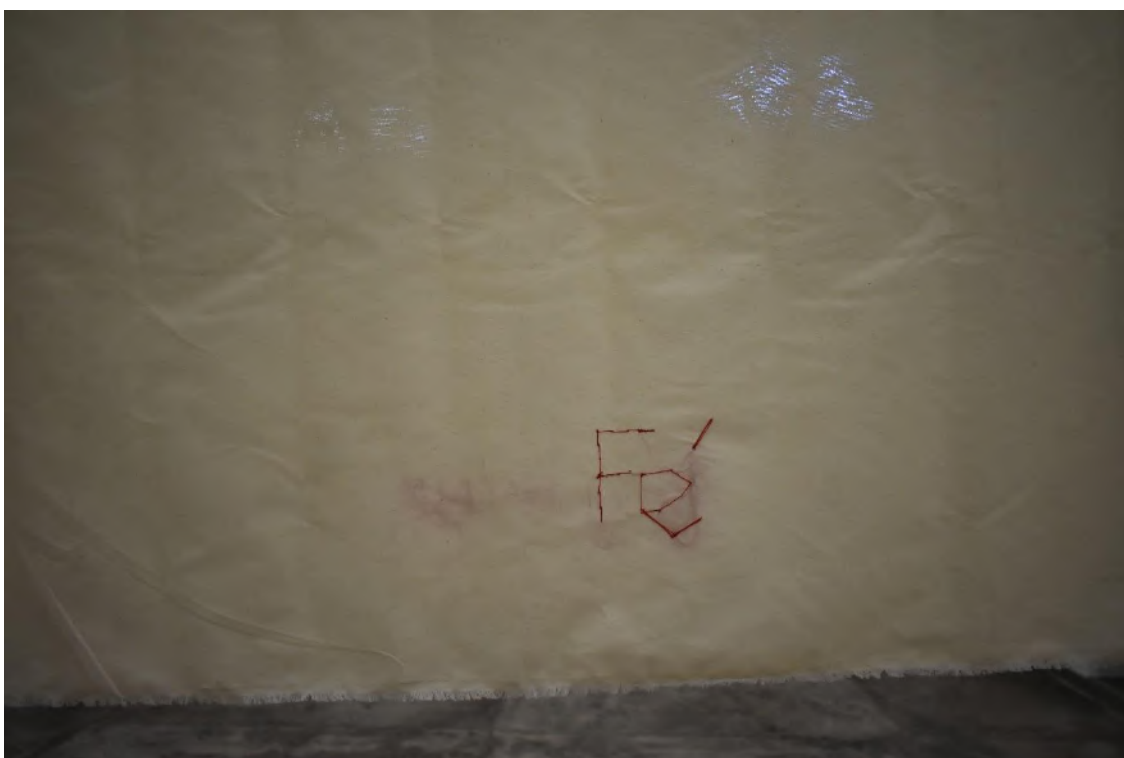




**figuras 38, 39 e 40**  
 “terreno baldio: experiência n.2” – registros do artista.

tratou-se de uma exposição resultante até da sensação de incapacidade de apreender uma única experiência com aquela cidade. exposição construída a partir do encontro com os nomes das ruas, com os lugares que hospedaram cada membro daquele grupo, das relações com a própria instituição, de palavras entreouvidas nos itinerários mineiros etc., considerando a ação do tempo sobre corpos em busca de pertencimentos.





**figuras 31, 42 e 43**

“terreno baldio: experiência n.2” – registros do artista.

no texto de apresentação da exposição, uma escrita de processos auxiliava o público a entender de onde partiu o terreno baldio e o motivo de estar sob forma de residência artística. dividida em itens, essa escrita apontava para os primeiros disparadores conceituais desenvolvidos até aqui. uma escrita com desejos de existência.

portanto, como é característica do terreno baldio sobrepor-se às estruturas, já direcionando este texto para uma espécie de conclusão, recorro a



estas primeiras palavras que serviram de discurso para apresentar a experiência no centro cultural da universidade federal de minas gerais. aqui as apresento numeradas, como pontos que se articulam na trama urbana desenhada pelos terrenos baldios:

1. uma residência artística pode ser um espaço de estudo intenso. um espaço de estudo intenso para agenciamentos de mundos. espaço para se pensar sobre outras percepções de mundo e, assim, transmutá-lo em suas intensidades. pode vir a ser um espaço de estudo intenso a propor também um pensamento crítico através de um saber praticado das muitas histórias e teorias da arte. mas não só.

2. a residência artística talvez seja menos um espaço e mais um modo de estudo. um modo que não necessariamente diz respeito somente à classe artística ou que toma o ensino de arte comumente associado às instituições. o enfoque é não tomar as instituições como cânone, tampouco como contrárias às sensibilidades, mas como aliadas. a residência artística é uma questão de mobilização coletiva, de caminhada em conjunto e, antes de qualquer coisa, deveria propor espaços de acolhimento e integração, tendo como prioridade

## **CONVOCAR AS MAIS VARIADAS SUBJETIVIDADES.**

3. algumas residências artísticas têm verba destinada ao projeto desenvolvido pela pessoa artista ou pelo grupo naquele espaço. algumas até hospedam. mas nem todas. algumas até premiam. mas nem tudo é sobre dinheiro.

4. no entanto, uma residência artística também não se trata do assujeitamento de nossas sensibilidades diante da institucionalização daquilo que sempre nos foi precário e vulnerável. favor não confundir: é preciso tomar para si os lugares como estratégia. torna-los espaços.

5. o “terreno baldio: experiência n.2” está sob o formato de residência artística proposta por cinco pessoas artistas e/ou pesquisadoras: quatro advindas da cidade do rio de janeiro e uma outra pessoa artista barranqueira da cidade de

pirapora, mas que reside na cidade de belo horizonte. terreno baldio é também um espaço de encontros.

6. o terreno baldio é evocado aqui como uma imagem em transformação.

7. uma residência como terreno baldio tenta lidar com o pensamento que circunda o binômio arte e vida a partir de deslocamentos geográficos e discursivos para repensar [pensar outras vezes] também aquilo que o artista uruguaio luís camnitzer chamou de “criação de necessidades artificiais”. por isso, a imagem que se pretende com o baldio deste terreno toca nas necessidades de pertencimento, necessidades que não são comumente tidas como fundamentais. ou seja, o terreno baldio se empreende na busca por ocasionar desvios em nossas noções predeterminadas. baldio aqui é desacostumar o olhar para o banal.

8. como expressam camnitzer e dinah de oliveira: a questão é coletiva, é um *entrincheiramento*. quem estará conosco nas trincheiras? quem contestará a criação de produtos quando não houver nenhuma cultura para justificá-los? já que “a américa latina tem cinco séculos de história sendo colônia e sem pausa para assumir a si mesma.” (CAMNITZER, 2006, p. 269). a tarefa permanece: reconstruir a nossa própria cultura a partir de reencontros com ela mesma.

9. o terreno baldio é um lugar de reconciliação, seu aparecimento parte do desejo de se permanecer operando sobre signos reconhecidos culturalmente.

## **QUE SEJA BALDIO O QUE TIVER DE SER.**

10. a proposta: lidar com materiais que se apresentem de maneira baldia, ou seja, precária, sem muito requinte, destituídos das colônias. materiais de pouco ou nenhum valor simbólico atribuído pelo lugar comum das importâncias, à margem, embrutecidos, ordinários. transformá-los, abrir suas camadas para que não sejam objetos de alienação para quem os observa.

11. propor que a cidade e este espaço da instituição de arte sejam terrenos baldios faz parte, ainda recorrendo à conversa com camnitzer, de assumir uma “estética do desequilíbrio que afeta estruturas, que precisa de total participação ou total rejeição e que não dá espaço para o conforto da alienação” (Idem,

p.274), sendo também uma proposta de cuidado com quem cruza nossos caminhos e constrói junto uma trajetória. trata-se do encontro com um outro corpo/pessoa e um outro corpo/território. é preciso cuidar de nossos pares e de nossos espaços de partilha. assim, o terreno baldio se mostra como prática experimental de outros modos de olhar para o que ainda é tido por equívoco, banal ou para os demais aspectos quase invisíveis do cotidiano.

12. baldeação: o espaço que existe entre os deslocamentos.

13. o corpo também pode ser um terreno baldio.

14. para matheusa e citando matheusa:

às muitas narrativas baldias que nos permitiram estar aqui hoje – escrevendo, falando, nesse manuseio de cuidados, adentrando espaços que ora nos nega, ora nos oprime, ora nos deslegitima, ora nos torna meros produtos. o corpo embarcação, o corpo baldio, o corpo estranho. são muitos os corpos em contato que provocam descobrimentos e proporcionam o entendimento de outras realidades. “o estranhamento precisa ser entendido como o contato com o outro.” (PASSARELI, 2018). corpos em fricção para abrir fendas nos espaços. corpos em fricção para abrir terrenos baldios entre as pessoas.

15. sentenciar:

## **A ARTE NÃO TRABALHA COM PROMESSAS DE SALVAÇÃO.**

fazer dos espaços os nossos terrenos baldios com nossas experiências coletivas.

16. as existências baldias: os corpos em negociação, a pessoa artista periférica e suburbana que repensa as noções de centralidade, a pessoa preta dentro e fora das instituições de arte e cultura, as existências dos corpos e das vozes dissidentes, as pessoas professoras e pesquisadoras que têm seu trabalho, suas pesquisas e suas práticas subjugadas por projetos de sucateamento das potências do pensamento científico e crítico, as pessoas com seus salários

atrasados, as pessoas em subempregos, as pessoas sem emprego algum ou tudo isso junto, ou o que não mais nos for invisível.

17. saber olhar e reconhecer no baldio a importância das coisas.

## 18. **O QUE É BALDIO NÃO PODE SER CONTIDO O QUE É BALDIO PRECISA VAZAR.**

nesse movimento vazante, que também é transbordamento, o terreno encontra esta escrita palimpsesta, que por seu turno encontra outras escritas, letradas ou não, sobrepondo-as, modulando-as ao articular desejos, confrontos e imagens. o que não pode ser contido se transforma: ora em experiência de curadoria, de residência artística, ora tomando as formas “da linha da própria vida”, como antecipado por Claes Oldenburg, “estendendo-se e acumulando-se” (OLDENBURG, 2006, p.67).

“experiências n.1 e n.2” fizeram parte dessa investigação sobre o trabalho de arte que está comigo quando acordo e que me persegue até a hora de dormir. tais experiências se mostraram como tentativas de estender meu próprio território, de partilhar com outros corpos o pensamento gestado nas salas de aula de uma escola de belas artes, no itinerário dos muitos ônibus tomados, nos percursos que conectam a casa e o museu, nas intermináveis horas entre uma cidade e outra etc.

ainda em seu texto, Claes Oldenburg finaliza uma série de apontamentos, tais como os que listei neste texto de “experiência n.2”, olhando para o “quadrado que se torna amorfo” (Idem, p.71). não só o cito, aproprio-me. aproximo-me para aproximarmos-nos. terreno baldio que, em suas experimentações, se torna amorfo. transforma-se para que possamos reconhecer o aspecto baldio em outras situações, noutros espaços.

assim, estas duas cidades mineiras tornaram-se arestas deste mesmo terreno baldio erguido por muitas frentes e muitos desejos. “experiência n.1 e n.2” recolheram, sim, afinidades, mas contaram com territórios imaginativos que se procuravam, ainda que temporariamente. a partir de encontros, viçosa e belo horizonte sovaram as primeiras balizas do terreno que reivindica que se lide com

o que se tem à mão e que se convoque ao agrupamento para que se possa existir.

assumo: não sei quanto ao tempo de vida do terreno baldio. sua existência depende do transbordar, das sobreposições e das intencionalidades relacionais. assumo, pois acredito que os terrenos baldios, tendo em vista as experiências aqui narradas, mesmo quando encerrados, ainda deixam algo sobre o espaço ou sobre aqueles corpos que o experienciaram.

sou tomado por uma consciência criadora de quem deseja que nos tornemos cada vez mais propositores de terrenos baldios. como quem deseja perpetuar suas características de espaços capazes de tencionarem o lugar daquilo que nos é banal, precário e ínfimo. olhando para os espaços e para as situações com nossos olhos de possibilidade.

desejo, portanto, que o terreno baldio se torne cada vez mais amorfo, deslocando-se silenciosamente em direção a quem almeja estendê-lo sobre territórios tidos como inférteis ou inapropriados. não para salvá-lo, mas para que, ao ser fragmentando, ele possa ser visto em sua totalidade, existindo enquanto território de conexões entre temporalidades, discursos, escritas, corpos e trajetórias.

## **conclusão em curso/uma reintrodução**

após o encontro com lucas nas ruas de belo horizonte, o título da ação que comungamos demorou alguns dias para ser costurado. tal como os títulos dos trabalhos em geral, este se deu à medida em que me debrucei sobre ele e sobre quais palavras apareciam a partir desse encontro – e quais palavras também me levaram a ele.

muitas das palavras que me endereçariam ao título no futuro se perderam ali mesmo, no calçamento sob o tecido ou posteriormente nas dobras dos lençóis quando fui dormir pensando sobre elas. algumas se perderam no espaço entre as conversas em sala de aula, outras na rapidez com que o cursor escrevia e apagava uma frase nos documentos iniciados sobre a luminosidade das telas.

como as cidades, as palavras também são transitórias. elas vêm e vão, chegam até mim nas páginas de um livro, entreouvidas numa conversa dentro do ônibus, via mensagem nos celulares. e vão com a mesma fluidez com que aparecem, para darem lugar à outras. essas transitoriedades elaboram, assim, meu vocabulário de verbo-visualidades.

no decorrer dos dias, o enunciado “para sempre ao teu lado” me assaltava quando lucas voltava a aparecer em meus pensamentos. sempre que olhava para os registros feitos daquele encontro ou para sua palavra fé costurada sobre o tecido. era um desejo de fazer duradoura aquela relação. procurava entender a partir dali quais processos estariam engendrados na comunhão entre aqueles dois sujeitos e o espaço urbano.

o que também aparecia era a impressão de que a cidade me fazia companhia independente de quem caminhasse ao meu lado. lucas me fora mostrado pelo fluxo, sujeito agora não mais invisível no ir e vir automatizado dos centros urbanos. “para sempre ao teu lado” parecia lidar com um desejo de intimidade, de aproximação com o que e com quem sempre me foi passageiro.

cheguei ao título que hoje carrega este trabalho, substituindo para “só por hoje ao teu lado”, quando reconheci a brevidade também do texto. mesmo intencionado em sugerir um para sempre ao fazer trabalho de arte, entendi que

a fé bordada por lucas deixou comigo uma palavra que hoje sou incapaz de saber se ainda faz sentido para suas trajetórias atuais.

escrevo sobre *só por hoje ao teu lado*, pois me interessa quando nos agarramos às palavras que nos chegam na brevidade dos encontros. palavras que juntas são operações constituintes de um sentido ao extraordinário. me interessam as palavras com que renomeamos as coisas no mundo. ora, agora para mim a palavra encontro estará envolta deste título que só me chega quando sou encontrado pelas escritas do cotidiano – a que lucas compartilha comigo e a que ele escreve com seu próprio corpo sobre as ruas que percorre.

renomear como quem propõe conceitos. clipes de papel descartados, em sua sutileza invisível, são procedimentos de ancoragem; as gambiarras agora são também uma forma de encontro com um outro modelo de cidade. esta escrita, aglomerado de símbolos e mensagens, é desejo por conclusão, teoria e testemunho. pois a partir dela interessa seguir investigando como o trabalho de arte toca a escrita, a pesquisa, como o cotidiano condiciona o olhar. como falar de dentro do trabalho de arte e existir a partir dele. esta é a minha tomada de posição, o meu endereçar, o meu testamento. ou, como me disse georges perec, esta é a minha fortuna.

o que a relação desses três conceitos-trabalhos demonstra é a existência de uma poética de contato que propõe fricções entre a escrita, o fazer artístico e a paisagem urbana. um nó em que juntos – eu e quem me lê, eu e quem caminha ao meu lado na cidade – vamos tocando sem necessariamente ter intenções de desenlace. sendo quase impossível desvencilhar uma coisa da outra, já que as fricções se rearranjam. elas me entregam paisagens artísticas, fazer urbano, arte escrita por extenso.

por isso os vocábulos utilizados aqui, fenomenologicamente, são aquilo que aparentam ser numa primeira mirada. monumento, ancoragem, cidade, cotidiano... são palavras costuradas no imaginário coletivo, estruturadas por um senso comum e somente transsubstanciadas quando investigadas mais a fundo, isoladamente. assim, olho para as cidades modificadas pelas experiências e vice-versa. é este o lugar do texto: transformar e sofrer transformações.

também os subtítulos aqui apresentados são lugares de passagens. como acesso, um avesso das placas de trânsito. eles buscam sinalizar os caminhos entre os capítulos, fazer associações, sugerir movimentos. se este trabalho de

conclusão em curso fosse uma das cidades invisíveis de calvino, ele seria uma cidade com muitas vielas. toda sua geografia seria sobre experiências, borrando a ideia de centro e margem.

escrevo como quem fabula, menos para tentar alguma justificativa e mais para trazer à tona o que a elaboração deste trabalho causa em mim. nesta escrita, olho para a sensibilização do cotidiano pelo pensamento em arte como perpetuação da própria vida, da inventividade. como alternativa, sim. mas sobretudo como lugar propositivo coletivo.

quando escrevo sobre ancoragem emocional, cidade-equívoco e terreno baldio, escolho olhar para a inventividade que ampara o cotidiano e que permite com que a cidade exista dentro de outras lógicas. por exemplo, quem esculpe com as próprias mãos as estruturas presentes em cidade-equívoco, entendeu sua parcela de responsabilidade de co-cidadão nos territórios onde o poder público não assiste certas zonas. então, o poder público é substituído pelo poder coletivo, relacional.

são muitas as idiosincrasias das tramas urbanas. são muitas as exigências da escrita letrada. estas palavras são direcionadas ao breu do dia seguinte, da hora seguinte, do próximo segundo. tal como os títulos dos trabalhos, esta escrita é desejo por entrelaçamentos, por continuidade. ela deseja, ainda que pretensiosamente, anteceder alguém. afinal, esta escrita é precedida por uma voz sem nome, como aponta foucault.

esta voz é o coletivo. são muitas as vozes. a urbanidade e seus muitos lucas, a textualidade e seus ecos trazidos aqui como essa rede de escritos pelos meus pares artistas. vozes e ruídos, porque nem tudo é pensamento retilíneo. ainda que entendida como um trabalho de conclusão, ela é transitória e sem um ponto final, *em conclusão*. agarraremos suas pontas que mais nos interessem. ela é feita de encontros, pode ser entendida como um terreno baldio, uma escrita de vozes que me usam para tramar e para confabular. aqui, escrevo para me percorrer



**epílogo**  
*por keyna eleison*

Apaixonado, Rafael é um artista apaixonado.

Sua paixão é tanta que é um convite, um convite ao arrebatamento.

Neste contorno e posso dizer, linguagem, vale um mergulho em cada trabalho. Cada trabalho tem uma entrega, uma história, um sentir que dá sentido.

E para nomear a exposição ele nos entrega mais um convite, Ferreira Gullar, citado e devolvido, mastigado e retorcido.

Dando passos largos dentro da poesia para construir seu trabalho. Ser apaixonada é uma entrega violenta, dolorida e definitiva. Se arrebatado é estar tomada pelas deusas: entusiasmo. Se deixar levar pelo próprio arrebatamento, este é um pedaço de Rafael.

Uma parte que ele nos entrega. Ele mesmo:

“... e sentir que eu não estou construindo sozinho...”

Seu trabalho chama e vou. O trabalho chama e vamos.

Existe toda uma pressão sobre a nossa fruição para estar no trabalho, pressão gravada em nosso caminhar, na nossa retina, na voz que sai e na pessoa que encontro depois de ser tomada por completo.

Dançando na sua frente.

Gullar, meu querido, você está sorrindo, tenho certeza de que está, mesmo pelo que conheci de você quando criança que o via tão sério, que gostava da quietude, que se comunicava à distância, eu sei. Você está sorrindo.

Com sua grande boca que guardava muito bem seus grandes dentes que nunca me sorriu e que me divertia com sua reação à arte Contemporânea e você foi chamado aqui, no território que sempre o via ranzinza e com pouca paciência.

Sorrindo eu, aqui.

## agradecer em três atos

às preciosas narrativas que colaboraram com os escritos trazidos aqui, tornando o trabalho de conclusão em curso um lugar de partilha necessário. ao jotta, que foi quem me disse primeiro sobre ancoragem emocional, devo a ele o enunciado desenvolvido aqui: o capítulo é inteiramente dedicado às nossas ancoragens. ao yuri, que foi quem partilhou comigo desde o início o desejo de estudar artes visuais às cegas e quem ouviu grande parte das ideias. ao handerson, por todo o amor fraterno envolvido não só quando precisei de um olhar crítico, mas quando tive necessidade de um lar, real e simbólico. ao kaio, o primeiro a ouvir sobre o terreno baldio e sobre as marimbas, quem me ouviu falar sobre ficções e também sobre como tratar paisagens feridas.

a quem constantemente luta pelo ensino público de qualidade: toda uma comunidade acadêmica, que é parceria e também conflito, mas que não sucumbe às forças contrárias ao pensamento crítico. alguns professores: em especial à (des)orientação necessária de dinah, por compartilhar comigo as melhores palavras em meio aos trabalhos de arte, sala de aula, bolo e café, chamadas em vídeo e carinho. sobretudo carinho e paciência. à banca: camilla rocha campos, que foi quem me falou sobre o tempo e a importância de construir outras linhas de pensamento; liliane benetti, pelos processos de escrita e por me reencontrar aqui, dois anos depois, em palavras, atravessado por suas aulas. aos professores que me acompanharam: elisa de magalhães, por me fazer acreditar no escuro dos processos, sê luz, gabriela mureb, por me fazer sentir em paridade; ao jorge soledar, pela ajuda para nomear tudo o que eu confabulava, me fazendo entrar de corpo e língua nas artes visuais; ao andré vecchi, que foi quem escreveu um dos e-mails mais preciosos da minha caixa de entrada. à keyna eleison, que me fez dançar abraçado ao george michael numa de suas aulas e que me escreveu um texto de parede/carta para minha primeira exposição individual – texto o qual aqui transformo em epílogo. à turma do programa de formação gratuito da escola de artes visuais do parque lage, sobretudo ao nosso exercício experimental da liberdade que fazia valer o trajeto padre miguel/jardim botânico. ao elilson, por sua colaboração fundamental, cuidado e troca no processo de revisar e editar este trabalho. À caroline manso, por me falar do lugar temporário que hoje repousa em minha nuca.

aos meus irmãos e sobrinhos: raquel, joão pedro, daniel e lívia, pelo constante aprendizado de mão dupla, pelos caminhos que escolhemos seguir juntos. agradeço pelo amparo quando precisei, pela ressignificação da palavra família. desde os tempos em que raquel dedicava-se a me ensinar o trabalho de casa – uma luta entre mim e os pronomes demonstrativos – até a primeira viagem que fiz para a chapada diamantina com minha sobrinha, lívia, em sua primeira residência artística. eu chamo tudo isso de metodologia. agradeço aos meus pais, reinaldo e vera (em memória), pelos caminhos abertos. também por suas andanças diárias para dar conta dos corredores de dezenas de supermercados espalhados por aí, me fazendo entender um pouco mais sobre percursos – aqueles que escolhemos e aqueles que não. nos muitos trens, ônibus e kombis tomados por eles para que eu pudesse me fazer sujeito, eu encontrei seus rastros. os coleteo desde então.

### com quem fabular

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n.21. 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>>. Acesso em: 20 Dez. 2019.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Das Passagen Werk: Paris Capitale Du XIX Siècle – Le livre des passages*, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo (Obras escolhidas II)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRAGA, Camilla. *Para Rafael Amorim*. Manuscrito. Rio de Janeiro, 2019.

CAMINITZER, Luís. Arte contemporânea colonial. 1970. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas: 1964-1974*. Org.: FIGUEIREDO, Luciano. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013.

COSTA, Tulio. *Dia 13: Esperança em deslocamento (ou como ficar rica recolhendo cliques)*. Manuscrito. São Paulo, 2019.

COSTER PONTE, Mônica. *Intimidade equívoco*. Manuscrito. Rio de Janeiro, 2019.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

- DIAS, Yuri. *Para Rafael, Fael, Germe de mundo, Dandi Equatorial, Rafa, Rafinha, ou seja lá quem você tenha acordado hoje*. Manuscrito. Rio de Janeiro, 2019.
- DO RIO, João. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. (Org.: ANTELO, Raul). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: *A nova arte - Gregory Battcock*. Tradução de Cecília Prada & Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ELILSON. *Mobilidade [inter]urbana-performativa*. Rio de Janeiro: Rumos Itaú Cultural, 2019.
- ELILSON. *Por uma mobilidade performativa*. Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.
- ERBER, Laura. *A retornada*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- FERNANDES, Thiago. *Análise do novo circuito: periferia e antropofagia*. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://nuvemcritica.com/2019/04/05/analise-do-novo-circuito-periferia-e-antropofagia/>> Acessado em: 20/05/2019.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- GANZ, Louise; SILVA, Breno. *Lotes vagos – ocupações experimentais*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas ICC, 2009.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papyrus, 1993.
- GUINLE FILHO, Jorge. *A última entrevista*. In: Hélio Oiticica (Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. In: *Gávea, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*. PUC, Rio de Janeiro, 1984. (p. 87-93).
- LEWITT, Sol. Sentenças sobre Arte Conceitual. 1969. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LIMA, Rafael. *Dois meninos brincando de marimba*. Manuscrito. Rio de Janeiro, 2019.

LOPES, Fernanda. *Área Experimental: Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio editorial, 2013.

MACHADO, Ivens. Sala experimental. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MURICY, Katia. Os espaços alegóricos de Walter Benjamin. In: *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Izabel Margato, Renato Cordeiro Gomes (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

OLDENBURG, Claes. Sou a favor de uma arte... In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

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

OVIDIO, João Paulo. *É tão ruim dizer adeus...* Manuscrito. Rio de Janeiro, 2019.

PAPE, Lygia. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

PASSARELI, Matheusa. *Um ensaio sobre corpos estranhos dentro de um ambiente padronizado*. Rio de Janeiro: 2018. Disponível em: <<https://issuu.com/mkmdr/docs/corpo-estranho>> Acessado em: 20 mar. 2020

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1974.

RESENDE, José. Ausência da escultura. 1976. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

## espécie de rede<sup>13</sup>

*Dia 13: Esperança em deslocamento (ou como ficar rica recolhendo clipes).*  
por Tulio Costa.

Primeiramente, gostaria de agradecer à equipe da Pinacoteca UFV que, em meio ao contexto político atual, possibilitou a ocupação deste “terreno baldio”, e a Rafael Amorim, pelo convite a integrar essa exposição, que é a minha primeira exposição fora de São Paulo, justamente apresentando o trabalho que nos aproximou, “os clipes”, e por me ajudar a pensar nesse conjunto trabalho-vida-obra que me impulsiona. Obrigado.

Dia 05 de fevereiro deste ano, Rafael convidou um grupo de “jovens artistas, curadorxs, produtorxs” a escrever e pensar sobre a relação dos seus trabalhos aos nossos e, com alguns meses de atraso, talvez essa seja a minha contribuição.

Lendo e relendo a proposta de curadoria desta exposição, e uma parcial do TCC que o Rafa compartilhou, cujo título é “o terreno baldio”, me perpassaram algumas afinidades que pretendo apresentar neste texto. Enxertei alguns trechos dessas leituras para refletirmos.

A primeira questão que me veio à tona com a leitura foi o AFETO-FAMÍLIA. Amorim observa: “... evidenciar nas artes outras maneiras de se estar no mundo além daquelas alojadas no senso comum do que então seria ‘arte’, aproximando sujeitos, criando vínculos e enriquecendo imaginários” e me faz pensar na minha “família baldia”, essa família ordinária do interior de São Paulo que, nesse lugar de “coisa nenhuma, ou VAZIO”, acaba sendo a base de toda a minha vida e, consecutivamente, de todo o meu trabalho. Parece coisa óbvia, não é? Mas “o

---

<sup>13</sup> nesta seção, os anexos do trabalho, apresento uma tessitura de textos que me foram endereçados por essa rede de escritos. trata-se de uma seção voltada para as escritas elaboradas a partir do contato dessas pessoas artistas com arquivos de meus trabalhos e com os conceitos-base que elaboro. preservo as escritas originais, isto é, as mantenho situadas do lado de fora da condição ortográfica de que me apropriei durante a produção deste trabalho de conclusão em curso. portanto, as transcrições apresentadas aqui são fiéis ao modo como foram enviadas pelas pessoas colaboradoras, o que inclui as imagens que elas próprias anexaram.

óbvio também precisa ser dito”. Sinto que estamos perdendo o apego, o afeto e o olhar para essas miudezas que nos atravessam, e nesse contexto acho crucial ceder os créditos para tudo o que meus pais e avós me formaram, ainda mais pensando no conceito “a vida é a obra”, que constitui o meu ser-fazer e que tanto reitero. Impossível falar do meu trabalho sem citar esses antepassados que, na sua simplicidade, modéstia e principalmente trabalho, me fizeram chegar até aqui, Viçosa, Minas Gerais, 2019.

Rafael no trecho: “o terreno baldio, então, é onde germinam as coisas em seu estado bruto: pensamento, indivíduo, situação, trabalho de arte ou não” exemplifica isso. Nem tudo é sobre arte, mas talvez tudo o seja.

Gostaria de citar aqui 4 dessas pessoas: Meu pai, garimpeiro de ferros e outros metais industriais que, em suas escolhas, poetiza estes metais espetaculares; meu avô Antônio, que, ao se deparar com uma câmera fotografia veste, sem vergonha, “a saia” (que na verdade é um poncho) deixada por minha avó paterna já falecida; minha avó Juenir, ou vó Geni, que repete incansavelmente “te amo, te amo, te amo, te amo, te amo... não tem limites o meu amor por você” em seus áudios no *whatsapp* e que diz coisas absurdamente lindas como “você é meu filhinho, da minha barriga saiu 5, mas você saiu do meu coração” ou “ se um dia você precisar de um coração, eu sei que o meu coração é *véio*, doente, inchado, mas se for pra você continuar vivendo, a vó pega o coração *véio* e te dá, e parte, parte com Deus e te dá o coração para você continuar vivendo...”, diante disso, arte pra quê?; E por fim, minha mãe, a grande catadora de clipes, que vibra e intercede a cada clipe encontrado, a cada um que lembra de nós ao encontrar os clipes na rua e acredita na esquizofrenia de “ficar rica com isso.” Esperança de uma vida inteira [2015-2019], meu trabalho que está exposto, surge aqui.

Amorim sinaliza: “...é possível apontar que há uma preocupação sobre aquilo que nos é sutil, uma espécie de olhar duas vezes para o que deixamos passar no ir e vir diário da contemporaneidade”. Penso aqui, então, não só na sutileza do objeto esquecido que ninguém vê, mas também na sutileza dos afetos humanos, que, mesmo em sua “brutalidade”, também nos forma. Pensar em



como nós formamos e somos formados, interferimos e somos interferidos pela vida do outro apenas sendo: a nossa presença.

Em uma segunda leitura, fiquei indagando as questões do deslocamento e me vieram à mente palavras como “corpo-baldio” e “corpo-ocupação”. Costumo dizer que “o meu trabalho mais importante, até agora, tem sido este: o de estar sobre uma bicicleta, de vestido e batom vermelho, andando pelo centro de São Paulo”. Pensando hoje, Viçosa/MG, poderíamos adaptar para “estar aqui”... Como introduzir esse corpo-deslocado em outras cidades? Corpo-deslocado em deslocamento.

Uma coisa é certa: não existem clipes onde não têm pessoas e não tem como encontrar clipes sem se deslocar, sem sair de casa, sem atenção. A primeira parte do trabalho, então, é o deslocamento, a caminhada, o trajeto, a cidade. E nesse contexto, como ocupar esse “corpo-baldio”? Como estar na cidade sendo esse “desvio daninho do território urbano”? Sendo este vazio, esta “lacuna do que as pessoas consideram habitual”? O corpo em deslocamento constrói o Esperança de uma vida inteira [2015-2019], e convida outros corpos a se deslocarem. Tomo liberdade agora para referenciar Isabel Divina, minha mãe, em um áudio no *whatsapp*: “tinha emprestado essa sacola e fui fazer umas entregas de pães. A pessoa [que comprou os pães] se mudou e saiu do trabalho de Vera Cruz [cidade vizinha], aí hoje ela veio me entregar lá no P.A. [local de trabalho dela] a sacola, e olha o que tinha dentro: pensa bem se a gente não contagia as pessoas, um monte de clipes... tudo dos GRANDESSS!!!: prosperidade, saúde, paz, sucesso, muita viagem, trabalho novo... em nome de Jesus. Beijinhos, te amo.” Em outro áudio, de modo humorado minha mãe diz: “esses clipes vão viajar mais do que eu”, que Deus a ouça.

Cada olhar para o chão, cada gesto de abaixar-se e pegar este objeto imundo esquecido no tempo-espaço, mostra a potência do corpo-indivíduo e a potência do corpo-coletivo enquanto criação de rede. corpo-humano e corpo-objeto. Fazendo uma comparação direta, pensemos nesse aglomerado de clipes que resiste, antes sozinho e agora acompanhado, e que fala por si. Um corpo independente, autônomo que simbolicamente carrega a todos.

Isso me faz caminhar para a terceira questão: o pertencimento. Nunca me senti, e não me sinto, pertencente em sua completude, em nossa sociedade. Me dei conta recentemente de que talvez isso nem exista e assumi para mim esse lugar “deslocado”, no qual me situo perante a vida e, consecutivamente, perante o meu trabalho e esse lugar de pertencer a muitas coisas e a lugar nenhum. Retomo aqui os agradecimentos iniciais para Rafael Amorim e agradeço a possibilidade de me fazer pertencer, assim mesmo, nesse estado bruto, nesse processo, nesse trajeto.

Há algum tempo venho pensando que a coisa mais importante desse meu trabalho com os clipes, ou de qualquer outra coleção com a qual venho trabalhando, não são os objetos em si, (mesmo assumindo suas potências individuais e a beleza absoluta que existe em suas formas e em sua condição genuína de existência e abandono, que é o que me faz pegá-los do chão), mas também a criação de redes que se forma por meio da vinculação dos objetos ao artista; do desejo de outros agentes contribuírem para a criação das coleções; das lembranças que os outros vinculam a nós ao encontrar um objeto abandonado; e dos diálogos, narrativas, relações e afetos que são criados por meio da apresentação desses objetos/coleções. Como este que está se dando aqui, agora.

Entre outras alegorias, Esperança de uma vida inteira [2015-2019] remonta também a um imaginário coletivo sobre o sucesso, que começa com esse desejo de minha mãe de “ficar rica com isso” (pegando clipes), expande-se para a minha família e agora é compartilhado com vocês. E pensando nesse desejo de sucesso, podemos refletir também sobre juventude, ansiedade, expectativas versus realidades, o fazer dar certo, as angústias, nos deparando com a máxima: o que é sucesso?

A ordenação matemática precisa com a qual os clipes estão organizados remete ao imaginário, ensinado por minha mãe, de que “estudar é a garantia” e que, quando nos deparamos com o real, a vida profissional, as coisas são um tanto diferentes. Exemplo disso é o primeiro clipe de metal, que, mesmo deformado, resiste fortemente para não despencar com todos outros, ou no emaranhado aleatório que se forma quando manipulados, se fazendo necessário

desmembrar, recontar e reagrupar a cada vez que é exposto, criando esse aglomerado de 4.202 clipes, pesando quase 3 quilos encontrados por cidades do Brasil e da América, por viagens que muitas vezes nem fiz.

Por fim, pensando no que Rafael colocou em seu texto: “entender que o fazer artístico há muito já não é atribuído ao entretenimento, mas como posicionamento político”, deixo aqui o convite para olhar o banal, admirar o outro, estar presente, proteger-se e construir-se em rede. Esperança de uma vida inteira.

Obrigado.

*Intimidade equívoco.*

por Mônica Coster Ponte.



Dentro desse território, tudo é erigido. A malha é repleta de camadas e sobreposições. Aqui, nos movemos sobre tapumes, algo que obstrui a visualização do terreno original. Circulamos sobre anteparos construídos, nos adaptamos a eles. Diante do modelo, a existência parece ser um furo; a intimidade um erro: um espirro, um pingo que cai do céu limpo, uma mancha de água sanitária num lençol. O visível não se mostra como o todo, mas como um anteparo em ruína. A bagunça de móveis descartados numa esquina da cidade preserva seu legado doméstico: sofás, cabeceiras de camas, paletes, armários, cômodas, fios, os pés de uma mesa da cozinha e até a caixa de correspondência no canto esquerdo superior do quadro, erguem o equívoco da organização de uma casa. Há algo fugidio da natureza da casa que foi descoberto, a essência da ocupação humana desvelada sob véu. Aqui, escavamos camadas que partem da ordem em direção ao cerne. Cerne impossível, que nunca chega. Da nossa própria intimidade, nos resta o interior das casas, bordas esfoladas de um acontecimento inalcançável.

*Para Rafael, Fael, Germe de mundo, Dandi Equatorial, Rafa, Rafinha, ou seja lá quem você tenha acordado hoje.*

por Yuri Dias.

Eu te escrevo em formato de carta porque me parece fazer mais sentido dado o formato dos nossos afetos. Só escrevo cartas quando é relativo a assuntos extremamente burocráticos ou de profundidade afetiva. Ficamos com a segunda opção.

Estive na sua exposição e te escrevi no caderno de visitação que de pedra em pedra vejo você mover o mundo. Das pedras eu quero falar depois, atento agora pra sua insistência. Quando Chris Burden era jovem ele fazia trabalhos de formatos dramáticos e comentava que queria que seus feitos fossem como golpes de taco de baseball na nuca do espectador. Agressivo. Depois de saber desse jeito de olhar os afetos, sempre imagino uma forma de ação que se possa afetar partindo de um trabalho de arte. Na minha percepção, seus trabalhos me beliscam, Rafael. Seu fazer me pinça com os dedos na pele envolta da costela, parte interna dos braços e coxas, você me belisca os mamilos e língua. Me segura e aperta as áreas macias do corpo, ora como quem quer me acordar calmamente, ora como quem não vai me deixar dormir.

Sinto que me aperta em silêncio, o seu fazer é delicado. Sei que entre as pausas entre um beliscar e outro (sim, você sabe se ausentar), você voltará a fazê-lo. Conheço sua cisma assim como vc conhece minha displicência. Fui educado por minha mãe aos beliscões e estranhamente talvez seja das violências a que eu mais tenha prazer ao lembrar.

Penso no Francisco Mallmann e no Túlio Costa, que dizem respectivamente que o 'corpo guarda o gesto contrário' e que 'um pouco por dia já é muito' e imagino que de pedra em pedra, clipe de papel em clipe de papel, gesto por gesto você foi quem causou o antropoceno.

Acho que na nossa geração, ao menos os mais informados, não acreditam mais nas grandes ações, mas sim na força do hábito. Neste aspecto, você está vários

passos à minha frente. Você flanava antes mesmo de saber que era um verbo. Naturalmente estaria passos à frente.

Sobre as pedras, elemento esse que nos atrai em comum, sinto que já tenho um trabalho para te acompanhar na exposição que me convidou sobre elas. Pensei muito sobre como segurar uma pedra é segurar em alegoria e também em materialidade o mundo. Decidi embrulhar algumas pedras em papel de presente para serem desembulhadas, mesmo que não haja surpresa alguma mas que recrie esse gesto inaugural como quem falseia a própria morte no chão da cozinha te lembrando que a morte virá de fato. O nosso humor a gente entende e de todas as nossas coincidências estarmos vivos para rir ao mesmo tempo é a melhor delas.

Não te escrevo mais porque já te disse tudo.

Rosamaria Murtinho  
aka Yuri Dias.

*Dois meninos brincando de marimba.*

por Rafael Lima.

### 1. Aquele que cai no lago

O espelho no chão de *Dois meninos brincando de marimba* me lembrou um pequeno lago, a linha e a pedra uma rústica parafernália de pescaria. Não é incomum que eu experimente quedas (frequentemente para dentro de mim mesmo), e aquele portal quase líquido no chão era um convite meio irresistível para as minhas estruturas vacilantes: Caí de cara no reflexo, trombei em memórias antigas.

Certa vez, numa das poucas pescarias em que já fui, eu caí vergonhosamente na água do lago. Era ainda uma criança e estava animado com a possibilidade de apanhar um peixe grande quando acabei me desequilibrando na borda. Um pouco depois, machucado de vergonha, eu maldizia a mim mesmo. Pelo que me lembro essa foi a primeira vez que me dei conta que eu, mesmo sendo um só menino, poderia ser também dois – o envergonhado raivoso que reclamava e também o outro, que escutava a reclamação, pesado de culpas e tristezinhas. Não seria difícil, pela clareza simbólica das imagens dessa história, que um psicanalista dissesse que fiquei com meu narciso machucado, pela vergonha da queda, pelas risadas de quem viu. O menino que fui, surpreso da descoberta que podia ser dois, estaria ainda mais confuso, caso ouvisse isso. Descobriria então que além de se separar – em dois, em três, em quatro... podia também trazer os personagens dessas histórias para morar dentro de si, para compor algum papel nessa vasta trama pessoal que nascia para mim naquele momento.



**Narciso.** 113,3 x 95 cm. Óleo sobre tela. 1597 – 1599.

Narciso, apaixonado e confuso, me parece morar também em algum lugar do trabalho de Rafael Amorim, mas onde o personagem mitológico tomba inadvertidamente, arrastado de desejo pela imagem líquida, o artista parece apontar a negociação com nossas vontades e nossas pulsões. Eu, que sou um jogador, sei que jogos, além de outras coisas, podem ser negociações. Mas se esse é o caso, os jogos de marimba que Amorim escolhe não sugerem uma negociação fácil. É, afinal, um jogo com alguma dose de violência. Uma embolação de tramas, o caos de movimentos, o choque de pedras e num estaque abrupto de resolução, alguém venceu e o outro terminou simbolicamente amputado. O que importa aqui é o que sempre importa, as perguntas. No conflito interno de desejos e esperanças, de vontades e medos, nessa confusa embolação das linhas dos nossos destinos, dos nossos personagens internos, quais aqueles que vamos amputar? Quais aqueles que se tornarão as varas, com as quais pescaremos sentidos dentro dessa massa



disforme a que chamamos de vida? Quais aqueles que serão deixados para trás?



Cena do filme **Stalker**, de Andrey Tarkovski, 1979.

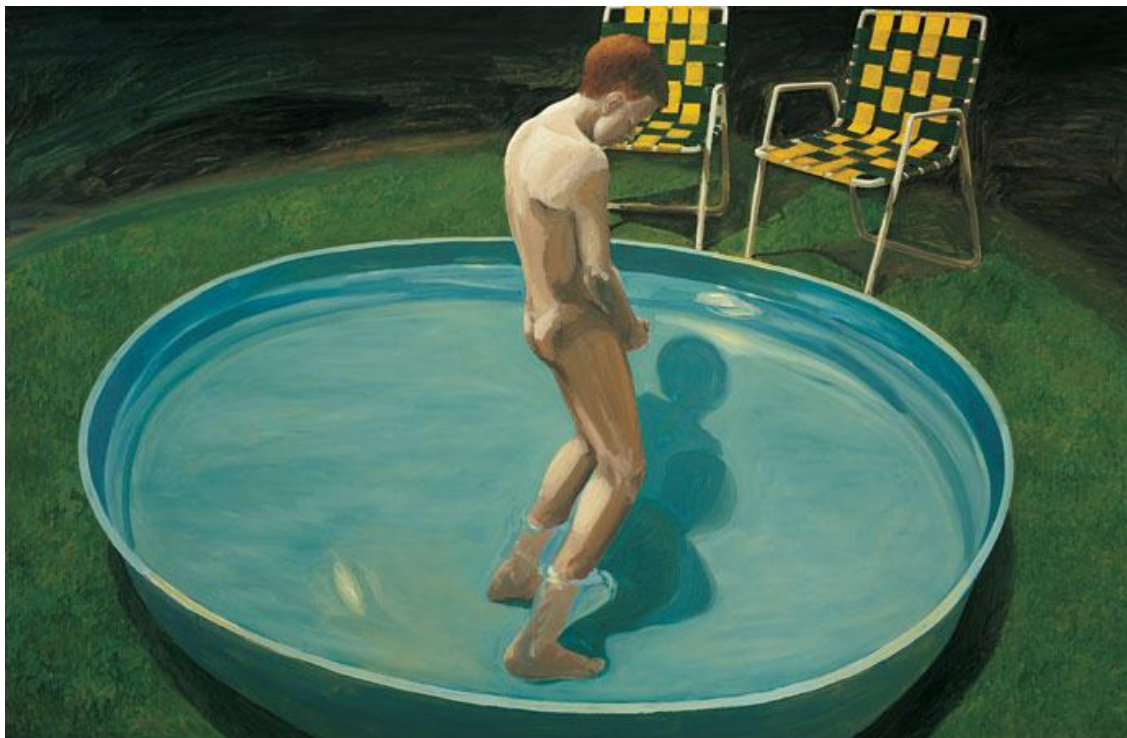
Talvez o cineasta Andrey Tarkovsky tenha nos deixado um esboço de resposta para essas questões em seu filme *Stalker*. Na trama, três homens, que poderiam bem ser as diferentes faces de um mesmo sujeito (intuição, razão, emoção) viajam por um terreno traiçoeiro, um espelho algo assombrado, algo fantástico do mundo já corroído em que eles viviam. Para se mover nesse lugar de mistérios e perigos, eles usam marimbas feitas de pano e de porcas, e são sempre muito cuidadosos com os lagos, os poços e mesmo as poças de água, como se elas fossem buracos em que poderiam cair e nunca mais se encontrar. Em um momento do filme, o membro do grupo que cumpre o papel de guia dentro dessa perigosa zona declara um valioso discurso, que vale a pena trazer aqui:

Quando o homem nasce, é fraco e flexível; quando morre é impassível e duro. Quando uma árvore nasce, é tenra e flexível; quando se torna seca e dura, ela morre. A dureza e a força são atributos da morte; a flexibilidade e a fraqueza são a frescura do ser. Por isso, quem endurece, nunca vencerá...

Talvez, mais importante do que delimitar os vencedores das nossas brincadeiras internas, das nossas perigosas disputas de vontades e de medos, seja mantê-las vivas em suas dúvidas, em seus conflitos, em suas frescuras. E se sinto que esse meu texto começa a morrer, endurecendo na direção de uma construção conclusiva, basta que eu siga meu próprio conselho – seja algo flexível, e permita a alguma outra voz que estava fraca dentro de você que tome as rédeas, que continue a falar das coisas que ainda podem ser ditas.

## 2. Aquele que balança

A imagem de Narciso, que nos ajudou agora pouco, ainda não está esgotada. Amparada por alguns outros trabalhos, ela pode ainda nos dizer algo mais. Não mencionamos, por exemplo, uma componente importante, talvez não ao mito, mas sim à história de Narciso: o desejo. Falo de desejo aqui como manifestação física mesmo, desejo de natureza sexual, da ordem do tesão, das paixões, dos toques. O Narciso que invoco não é o etéreo e vago personagem que os professores nos apresentam em sala de aula. Alguém que parece se apaixonar e morrer com a mesma naturalidade com que se colhe uma maçã. Talvez o narciso que quero trazer é aquele adolescente suburbano e hedonista ilustrado por Eric Fischl na sua pintura noturna *Sleepwalker*. Enfim, o convite aqui, com relação ao mito, é que abandonemos por um instante o afastamento que a análise dos símbolos que compõem a sua narrativa exige e procuremos em nossa própria história o fato ou a lembrança que vai nos permitir sentir alguma simpatia por esse menino. Nos colocar na pele de quem já teve um desejo que superava o medo de se afogar.



**Sleepwalker.** Óleo sobre tela. 1979.

*Dois meninos brincando de marimba* carrega uma certa tensão sexual. O motivo para isso parece estar nas suas qualidades formais – a sugestão de penetração, a figura fálica da linha que desce do teto, a circularidade, “profundidade” e “umidade” do espelho e também essa distância entre os elementos do trabalho que pendem a centímetros, talvez milímetros um do outro. Impossibilidade de um toque, que de tão perto, quase se pode sentir.



**Bola suspensa.** Escultura. 1930 -1931.

Esse efeito que oscila entre a tensão e o desconforto carrega algo de similar com o trabalho *Bola suspensa*, de Alberto Giacometti. A escultura surrealista cria a sensação de um afago ou um encaixe entre duas formas, que permanecem afastadas mesmo quando o público o ativa, dando-lhe movimento. Nessa similaridade mora uma diferença importante. O risco da pedra bruta sobre a aparente fragilidade e polidez do espelho em *Dois meninos brincando de marimba* carrega inscrito em si uma possibilidade de se machucar, de arranhar sua própria imagem ao dar vazão a esse desejo. É uma tensão algo paralisante, um desejo que é arriscado, perigoso ou doloroso, qualidades que parecem colocá-lo em um outro campo discursivo. Ao nos convidar e igualmente nos demonstrar o risco desse desejo, sinto que o trabalho de Amorim sugere que balancemos, nós, parados no mesmo lugar, feito um pêndulo confuso. Nesse sentido, o movimento que ele me impõe é mais real do que aquele que Giacometti empresta a sua bola.

Uma outra diferença formal é dada pela gaiola que isola o trabalho surrealista. A sensação que essa gaiola me causa em *Bola suspensa* é que estou assistindo a algo que acontece a outra pessoa, como se repentinamente as paredes de um quarto tivessem ficado invisíveis e seus amantes, tensos no prazer de um gesto que não se conclui, não tivessem me notado. Já a reflexividade e a proximidade que o trabalho de Amorim permite parecem comentar (e talvez expor) o meu próprio desejo. Sinto medo e atração por esses trabalhos, que me colocam para fora de mim, à vista de todos e principalmente diante dos meus próprios olhos.

Rafael Lima

11/2/2019 – 00:22

*É tão ruim dizer adeus...*

por João Paulo Ovidio.

A minha vista está embaçada, os meus olhos não conseguem sequer enxergar um palmo à frente, encontro-me em uma tempestade nebulosa. Não vejo a realidade, ou tento não ver o que no fundo sinto: uma abstração corrosiva. A imagem é turva como a Baía de Guanabara, movimentada-se como as ondas da água, composta por manchas nas cores musgo esverdeado e ferrugem vermelho-alaranjado, provocando-me constantes náuseas.

Dói o peito, remói a carne, dilacera o sentido, esfacela o desejo. Sinto-me impotente por não conseguir mover ao menos um músculo do meu corpo em prol de mudança, como se o conformismo fosse a única alternativa possível nesse momento. Estou paralisado, e não poderia ser diferente em uma situação como essa, pois assisto todos os meus planos serem frustrados num piscar de olhos. O meu mundo desaba, a onda desmancha o castelo de areia, o vento sopra a pirâmide de cartas, o fogo lambe a plantação de aveia. Sem chão, sem teto, sem abrigo, sem alimento.

Na memória, a imagem está bem nítida, como um filme projetado numa tela de cinema, onde encontro um pouco de conforto por poder criar narrativas menos dolorosas através do processo de decupagem. Engano-me para sobreviver, atenuo as palavras, floreio os gestos, busco maneiras de encarar a partida como uma possibilidade para novos recomeços. Nem sempre consigo ser forte, às vezes minha mente falha, começa a pensar o que poderia ser, mas não foi, não é, e não o será. O silêncio alimenta as inquietações, perturba a mente fragilizada e adoce o corpo. Estratégias podem até preencher o vazio físico, como um bloco de cimento ou entulhos de obra, mas nada é capaz de suprir as demandas do vazio sensível, e isso ocorre devido a sua condição intangível, fora da ordem racional e matemática. Quanto mede um amor? Quanto pesa um vazio?

Ele me toca e o faz de diferentes modos, tanto com o intuito de provocar uma sensação, quanto sem a finalidade de qualquer tipo de reação. O toque acontece no sentido literal, ao deslizar suas mãos em mim e no sentido figurado, ao avivar

a chama da paixão. O meu corpo se transforma numa harpa, onde ele dedilha as cordas com firmeza a fim de arrancar melodias uivantes. É uma busca por afinação entre a mente e o coração, posto que só assim as engrenagens da máquina-corpo conseguem funcionar perfeitamente. Toca o meu peito como uma fina agulha, arranhando-o com suas unhas milimetricamente afiadas, semelhantes às garras de um felino selvagem. Os seus dedos são a ferramenta que desenha linhas sobre a minha pele negra, provoca marcas de traços avermelhados, fio a fio, que juntos conseguem materializar a própria volúpia bordada em meu corpo. Deita sobre o meu peito, faz de mim travesseiro, entrecruza os nossos dedos num apertar de mãos abafado, enquanto contemplamos a ausência de palavras, momento em que as vozes dão lugar ao ruído do corpo, que vai do roçar da pele ao estalar dos lábios. Ele conquista meus sussurros, ao pé do ouvido, despejados como a corrente de ar à noite no deserto. Que bons ventos o trazem aqui? Não são os mesmos que me fazem partir.

A minha garganta dá um nó, e não sei mais se é consequência da força de sua mão contra o meu pescoço, ou se é resposta ao olhar repressivo, que me encara de cima para baixo, emudecendo-me de medo. Engasgo com as palavras que não podem ser ditas, ou que não consigo dizer, porque desaprendi os significados. Não consigo elaborar frases simples, dado que as palavras me fogem como o Coelho Branco, personagem fictício de Lewis Carroll em *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, que esbaforido alega estar atrasado para um compromisso muito importante. Não há tempo para organizar toda confusão que habita em minha mente, os minutos são reduzidos a segundos, e cada distração resulta em mais causos a serem resolvidos. Fui diagnosticado com ansiedade, sofro do grande mal da contemporaneidade: a convulsão afetiva. Uma xícara de chá não é capaz de acalmar os meus nervos. O laudo do médico também deveria constar a amidalite aguda, única justificativa para ter ficado átono por tanto tempo. Os olhos estão marejados de lágrimas, que instanciam esse líquido que limpa, umedece e lubrifica a vista, permitindo uma nova perspectiva, livre das impurezas que antes assolavam a mente. Meu soluço é lânguido, tímido e ninguém o ouve. Por ora, uma dose de benzetacil seria

capaz de resolver o meu problema, doeria bem menos do que a ferida que sinto dentro de mim.

Olho para a cama e vejo um emaranhado de tecidos, os lençóis estão desforrados assim como meu corpo, inteiramente desnudo pela manhã. O volume constitui uma escultura mutante, de formas variáveis, que se modificam a cada vez que nos movemos ali. A sensação deve ser próxima a da areia movediça, onde não há forças para se levantar, e cada tentativa de alçar a superfície provoca resultado inverso. Os corpos imprimem no tecido as vivências e inquietações, gravam as memórias efêmeras, encharcam-no com a testosterona. A textura aquece o corpo do frio e sensibiliza as zonas erógenas. No teto, uma luz quente incide sobre as vistas, quase cegando-me após uma noite submersa na escuridão do *quarto de menino*. Meus olhos se sentem incomodados, em parte, evitam mais uma vez enxergar com clareza a realidade já anunciada. A intuição do *adeus* nunca falha para quem sabe ler a alma, seja através do ritmo da respiração, da sensação atmosférica, do calor da proximidade ou da ausência do mesmo. Não há nada escrito sobre, nada foi dito abertamente, mas para o fim todas as justificativas possíveis são inventadas. A despedida é um ato invisível e impalpável, por mais que se tente materializá-la com abraços, beijos e aperto de mão, isso não dá conta de sua dimensão. Quem a intui luta para nutrir esperança de novos encontros, de cálculos equivocados, de má interpretação, qualquer subterfúgio para transformar o momento do *adeus* num ensaio para a verdadeira partida: a morte.

Uma parede do quarto foi pintada em um tom de azul, signo de masculinidade, como é ensinado aos meninos desde a infância. Sujeitos pressionados a manter a postura de menino-homem com H maiúsculo, que não chora e nem externa sentimentos, visto que tais atitudes são compreendidas como sinônimo de fraquezas. Os ponteiros do relógio de parede indicam um horário, porém, não é o mesmo do meu celular, pior, parecem-me cada vez mais distantes um do outro. Fuso horário de afetos. Estamos no mesmo lugar vivendo tempos diferentes. Aos poucos nos tornaremos desconhecidos um para o outro, sem mais nenhum tipo de contato, físico ou virtual. O cuco sai de sua casinha, mas não canta, não mais como ontem. Quando a bateria de um relógio está fraca se entende que

esse objeto não será capaz de manter a sincronia com o outro semelhante. Um amor perfeito é um amor impossível.

Dois corpos se deitaram sobre a cama, todavia, nenhum deles permanece ali, um se levanta e vai embora, e o outro fica, mas sai de cena. A percepção de vazio que a cama desferrada transmite, nesse caso, indica a solidão do homem gay. Desamparado, a carência o leva à constante busca por carinho e prazer, frequentemente se submetendo à condição de objeto para receber doses homeopáticas do que deseja. As janelas estão abertas, as cortinas dançam como numa apresentação de balé, indicam a renovação dos ventos, nem sempre bons. Não há impedimentos nas portas, nem para chegada, nem para saída. Cada um sabe de si, das viagens a serem feitas, do conteúdo de suas bagagens, de quantos quilômetros ainda conseguem caminhar.

Formas geométricas, módulos encaixáveis, recortes geográficos. Com as *fronteiras que existem entre a gente*, experimentamos as possibilidades de encontros e aproximações, uma vez que o objeto rompe com as distâncias ao fragmentar o mapa, e assim cria um novo modo de deslocamento, que desobedece ao movimento orgânico ao construir o próprio mundo com pedaços de terra. A noção de norte e sul é abolida, pois as direções são fluidas, multidirecionais, instáveis, sem uma referência de partida ou chegada, ou uma base sólida que se mantenha numa única posição. O mapa cortado em diversas partes gera uma quantidade de peças que podem ser montadas de diferentes modos dentro de uma possibilidade numérica de combinações. Caminhos que passam por cima, voltam por baixo, amarram destinos, prendem sentidos, ressignificam lugares. O objeto rompe as fronteiras afim de estabelecer relações limítrofes, e com razão, pois quem não gostaria de estar perto da pessoa amada? Viver junto uma realidade fantasiosa.

Pode figurar absurdo, no entanto, às vezes é mais fácil chegar longe do que perto, e isso depende do que adotamos como referência de partida e medida. Seguir a rota da avenida ou criar a nossa própria estrada? Linhas retas, linhas curvas, retornos e contramão. *Eu queria morar aqui*, declara um tolo apaixonado, sem avaliar se terá um custo de vida baixo e uma qualidade de vida alta, posto



que tais detalhes são triviais diante do maior impulso de todos: viver um amor. É um desejo de habitar, mas não numa casa, trata-se de habitar um ser, o outro, um lar de afetos. Como se mede a distância entre nós dois? Habitações em peitos gélidos são temporárias, posto que são de difícil morada, sem a luz do sol para as plantas e água fresca para os pássaros.

O dom do historiador também é o seu carma, a memória é um peso para quem não consegue esquecer. Ele me explicou uma única vez como chegar até sua casa e depois de tantas idas juntos, pegar o ônibus sozinho era como uma nova descoberta. Fiquei atento a cada recorte da paisagem, aos detalhes microscópicos, como uma câmera na busca por capturar tudo o que a moldura da janela poderia oferecer. Apreensivo me parece uma boa palavra para sintetizar tal experiência. Eu sabia, sabia que a primeira viagem sozinho seria a última. Aprendemos o caminho da ida para não nos perdermos na volta, sem o risco devagar feito um tolo, de retornar onde estávamos para mendigar abrigo. Percorri para me conhecer, aprendi para esquecer e, agora, nada me resta. Onde eu estava no ano passado? E no retrasado? Onde estou esse ano? e onde estarei no ano que vem? Aqui parecia tão próximo de lá, outra hora de acolá, hoje deambulo entre ali e cá. São os mesmos quilômetros? Ou agora são outros? Lembro-me de cada quarto como se fosse meu, talvez tenha sido pelo tempo em que me deitei naquela cama, que criei trama e teci teias. O caminho da volta é sempre silencioso, todas as palavras foram gastas, a mente se esforça para colocar tudo no lugar. É tão ruim dizer adeus... mas agora o melhor é tentar esquecer-lo e pensar em mim, ciente de que é um árduo exercício para um homem de coração partido.

*Para Rafael Amorim*

por Camilla Braga

Como escrever um texto a um amigo? Aliás, foi um texto que me aproximou do Rafael Amorim, quando fizemos uma disciplina juntos e ele escreveu sobre um trabalho meu. Talvez por sentir o peso da responsabilidade de devolver um texto tão bom quanto aos que o Rafael faz, fico achando que nada é o suficiente. Então, escrevo, reescrevo, apago, apago, apago. Aí, agora eu tava sentada aqui no computador, ao mesmo tempo cozinhando um cuscuz pra comer com ovo, pensei no Rafael. Não sei exatamente o motivo, mas pensei nele. Talvez pelo ovo. Ah, já sei, claro que foi pelo ovo. Eu tava aqui lendo “o mundo é meu trauma”, da Jota Mombaça, aí fui lá ter contato com o ovo, faz todo sentido lembrar do Rafa. Tá vendo? É assim que as coisas nos atravessam, numa tarde que eu tô aqui ignorando minhas responsabilidades, tentando cozinhar de boa pra não surtar, percebi a responsabilidade do texto caindo sobre a minha vida, assim como a gravidade faz o ar pesar sobre a terra. E vim aqui, abri o word e, dentro de todas as tarefas importantes que tô ignorando hoje, assumi uma que não é tão urgente assim. Não que seja menos importante, mas esse texto pro Rafa sai sem o peso de uma Deadline. É meio que isso, né? A gente vai fazendo as coisas conforme as demandas surgem e, mesmo quando não tem demanda, tem sim! Você que esqueceu, tá doida? Aí, agora eu penso sobre como nossa vida tá amarrada à arte. Sabe, durante o processo de aprendizado e desaprendizado, foi difícil perceber que tô pensando em arte até quando cozinho um cuscuz com ovo. Ih, menina! O cuscuz tá no fogo! Peraí, já deve estar pronto.

Tudo certo, agora escrevo enquanto como. Botei o óleo pra esquentar, quero batata frita também. É meio que assim que a gente vai vivendo, sabe? Lembrando dos prazos dos editais assim como lembra que deixou comida no fogo. Tem dia que dá tudo errado, a gente perde edital e queima comida, fica com fome literalmente, principalmente se o edital que perdemos oferecia dinheiro pelo nosso trabalho. É, menina, e nem todos pagam a gente, não, sabia? Coloquei agora a batata no óleo. Escrevi pouco pro tempo que liguei o fogo pra esquentar, né? É que precisei comer ao mesmo tempo, não dá muito pra se dedicar às duas coisas e fazer as duas caminharem como devem. Eu não

dou conta. Mas consigo ir devagarzinho enquanto faço outras coisas. Ser artista-mais-que-etc, é ser onipresente e disfuncional, como os interruptores. Acho que sou meio que um interruptor de gesso em casa. Não sei fazer muitas reparações domésticas. Dia desses, fui furar a parede e ainda convivo com o rombo que causei. Duas vezes seguidas, até que desisti e busquei ajuda.

Certa vez, no documentário do Leonilson, alguém (não lembro quem, me perdoe...) disse que Leonilson não sabia fazer nada, Leonilson não sabia trocar um pneu. Leonilson era artista. Achei interessante, mas me perguntei quantos juízes, médicos ou engenheiros sabem, de fato, trocar um pneu? É que essa idéia de artista é vagabundo ainda é muito presente, um horror. Aí, se um artista não sabe fazer algo que nem é obrigação de saber, fica parecendo meio alienado. Talvez, se a pesquisa do Leonilson fosse sobre trocar pneus, ele saberia como fazer. É doido porque tudo bem se o médico entender só de medicina, mas o artista entender só de arte? Que loucura!

Olha, pra te manter informada, já que comecei a falar sobre isso, já até terminei de comer a batata e vc nem soube, porque eu não contei durante. Aí, agora, tomei um susto com a Rachel subindo aqui no meu colo, acho que ela tá febril. Rachel é uma gatinha bebê que minha amiga resgatou de um galpão abandonado que tem aqui perto de casa. Ela tava com um problema na vista, o olho da bichinha tava pendurado pra fora, sabe? Minha amiga tá cuidando, dando remédios, mas até onde sabemos, ela vai precisar tirar o olho direito. Tá aqui no meu colo, ela, recebendo carinho enquanto escrevo. Aliás, ela tá tranquila, eu é que tô dando carinho ao mesmo tempo que escrevo. Aí eu, que queria ser só artista, recebi agora uma mensagem da minha mãe pedindo um favor urgente. O texto, a Rachel, o pensamento sobre o ovo e o cuscuz, vão ter que esperar.

*Tum-ta, tum-ta, tum-ta.* Faz a máquina de lavar

*Tum-tá,* faz a máquina de lavar.

Tô lavando roupa... *tum-tá* apoveitar que tô em *tum-tá* casa

Molho. Ufa, no silêncio penso com mais facilidade. Passei o dia fazendo

tarefas de casa. *Tum-tá, Tum-tá*. Era molho curto. Droga. *Tum-tá*.

Eu observo cada vírgula dessa casa. *Tum-tá, tum-tá*. Mentira, eu não observo nada. Eu observo tudo o que vejo, mas não tenho como dimensionar sozinha o que não vejo, porque se não tenho consciência da existência, é inexistente pra mim. Dia desses, achei um clips na rua. *Tum-tá*. Guardei pra dar pro Rafael, mas *Tum-tá* o perdi no caos da minha bolsa. Ainda tá lá. Eu nunca achei clips na rua até me encontrar com esse trabalho do Rafael. Aí, os procurei. Quando procurei, achei. Um. Como o Rafael acha tantos? *Tum-tá, tum-tá, tum-tá* ele realmente observa cada vírgula dessa cidade. No meio dos ônibus passando, o Pm dando uma dura no cara na calçada, a senhorinha que anda lentamente e atrapalha os 50 jovens que tentam, ao mesmo tempo, ultrapassá-la, o camelô gritando pra vender seu produto, a barrquinha de pipoca no meio do caminho, desvia aí, ow!

Eu acho que trabalhar com arte é como tentar fazer uma caminhada tranquila no centro da cidade. Os ônibus, o pm dando dura, a velhinha, o carrinho de pipoca, são metáforas pras demandas da vida. O ônibus, o pm, a velhinha, a pipoca, são o cuscuz, a gatinha doente, o favor pra mãe, o boleto que tá atrasado. Só que a gente lida com tudo, porque o ônibus, o pm, a velhinha e a pipoca também fazem parte da nossa vivência. E essas coisas surgem inesperadamente, não dá pra planejar. *Om om om om om om om om*. A máquina começa a torcer.

*“Gosto de pensar nas cidades como corpos, organismos vivos: Veias, artérias, coração, pulmões... todas as dores, vibrações e sensações são presentes e relacionais no nosso corpo.”* Assim diz um trecho dAs fronteiras que existem entre a gente II. Essa frase meio que cola a cidade na gente, né? E a gente, que já é meio que colado na arte, acaba juntando os 3 em 1 coisa só. O Eu, a Cidade e a Arte. Obviamente não é só isso, tem também toooooodas as outras coisas, a máquina enxaguando ao fundo, a louça do almoço que ainda tá aqui espalhada por cima da mesa de trabalho. Esse corpo 3 em 1, toma forma nAs fronteiras que existem entre a gente, o quebra-cabeça tridimensional. Pra além dos deslocamentos extremos numa cidade mal planejada (ou muito bem planejada para ser uma cidade cara e burocrática), viver de arte é um quebra-cabeças a

ser montado e remontado repetidamente, de maneiras diferentes. A gente pensa um trabalho: Ganha um quebra-cabeças. Falta grana pra concluir: outro quebra-cabeças. Transporte do trabalho, montagem, métodos de exposição, paredes tombadas, toda hora o artista tá precisando resolver um quebra-cabeças. A gente fica literalmente exausto. Aí, tem gente que ainda reclama que temos dificuldade em dar conta de outra coisa além de artista. Que mundo doido, não?

Parei de novo porque, olhando pro meu fake Andy Warhol na minha frente, quis saber de onde vinha o nome Campbell, das latas de sopa de tomate. Descobri que a empresa atua em 120 países. Não sei quem deu mais fama à quem, se foi Warhol às sopas, ou as sopas ao artista. Meio que o ovo ou a galinha. Falando em ovo, o Rafael tem uma camiseta do Pipa, que acabou de divulgar os finalistas do prêmio deste ano. Mais um “ovo ou a galinha”, dentre a diversidade de jovens artistas que foram indicadas, não tão surpreendentemente assim, mais do mesmo: Artistas já consagrados na final do prêmio. Digo que é o ovo ou a galinha, porque meio que tanto faz quem ganhar, na verdade não faz diferença, mas não posso deixar de apontar a estratégia de marketing da premiação, que segue sendo uma das mais importantes do circuito de arte brasileiro, se não a mais. Tendo artistas de grande visibilidade na final, o prêmio também ganha visibilidade e lucra muito mais que os 30 mil reais oferecidos a cada um dos quatro. Entendo a premiação, principalmente no cenário político atual que atravessamos, com a cultura sofrendo cortes etc., mas, diante da potência da marca da premiação, por que não convocar o outro ao seu território de comunhão? Abrir espaço, descer uns degraus da pirâmide, para que estejamos todos horizontalmente produzindo, expondo. Convocar o outro ao território de comunhão é saber se calar pra que o outro também tenha voz.

*“É na própria dinâmica existencial da branquitude, onde a infraestrutura de seus privilégios se afirma, que o trabalho deve ser feito... O fator condicionante desse trabalho é, precisamente, o reconhecimento de que as assimetrias entre posicionalidades não consiste numa falha da sociedade instituída, mas, mais precisamente, na matéria mesma de que tal sociedade é feita.”*

Me lembro do texto *A coisa tá branca!*, da Jota Mombaça. Em certo momento, ela defende que os circuitos intelectuais que já estão montados e que, pra além de visibilidade e voz, para que haja equidade social, é preciso que a branquitude e a elite intelectual percam espaço, uma ética autodestrutiva, literalmente descer degraus, perder privilégios. Nesse sentido, convocar o outro a seu território de comunhão é entender que os protagonismos precisam deixar de existir, ou existir de outra forma, coletivamente. É citar Camilla Braga e Lygia Clark ao mesmo tempo, como diz o Rafael Amorim. Aliás, mais que dizer, como está fazendo o Rafael Amorim. Sou imensamente grata pela oportunidade e, mais que isso, grata por ser sua amiga, Rafael. Agora, falo diretamente a você: Obrigada. Sigamos juntos destruindo o mundo que já existe e recriando um novo mundo, tudo ao mesmo tempo. Vou lavar a louça do almoço e partir pra minha aula de inglês. Te amo.

padre miguel – rio de janeiro  
2020