



ARTE

EM

JOANA ZATZ MUSSI

FUGA

Joana Zatz Mussi

ARTE EM FUGA

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Vera M. Pallamin

São Paulo 2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail: joanazatz@gmail.com

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

M985a Mussi, Joana Zatz
Arte em Fuga / Joana Zatz Mussi; orientador Vera
M Pallamin. - São Paulo, 2017.
504 p.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de
concentração: Projeto, Espaço e Cultura

1. Arte. 2. Política. 3. Cidade. 4. Performance.
5. Subjetividade Política. 6. Representação Direta. 7.
Potência Crítica. I. Pallamin, Vera M, orient. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

Esses dias, quando estava terminando de escrever a tese, tive a nítida sensação de que somos uma rede, de que alguma coisa já funciona muito bem. Eu solicitava uma imagem e rapidamente ela estava na minha caixa de mensagens. Eu ligava para alguma parceira ou parceiro para tirar uma dúvida de uma frase que havia dito em uma entrevista e era super bem atendida. Perguntava se era possível para outra ou outro conversar comigo para aprofundar algum tema, e logo estávamos uma tarde toda falando sobre arte, corpo, política, cidade e outros assuntos mais. Sem contar as vezes que a angústia era grande e algum dos parceiros/as me recebeu de braços abertos, usando de seu precioso tempo para me incentivar, acolher, ou trocar ideias. Na Europa, pude desfrutar de tardes, manhãs, noites, conversando com diversas pessoas e coletivos, que queriam não apenas falar, mas também escutar. Mas não é exatamente disso que se trata? De construir outros tempos e espaços para a vida? Pois sinto que em muitos espaços, íntimos e comuns, já há um fluxo que está sendo, à duras penas, conquistado, treinado, trabalhado por essas pessoas, que se recusam a aceitar os modos de vida a todas/os nós impostos: da competitividade, da escassez – de tempo, de afeto, de espaço. A vocês, agradeço e de novo agradeço, porque sem isso seria insuportável viver:

Secundaristas de Luta, Graziela Kunsch, Pedro Cesarino, Rodrigo Araújo, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (Cláudia Chapira, Roberta Estrela D'alva e especialmente Luaa Gabanini e Eugênio Lima), Alessandro Petti e Sandi Hilal (Campus in Camps); Luiza Proença, TC Silva (mestre), Grupo de Arte Callejero, Erroristas, Daniel Lima, Brian Holmes, Marcelo Expósito, Bernardo Gutiérrez, Léo Mussi, Henrique Parra, Daniela Sanjines, Javier Rodrigo (Transductores) e Mariló Fernández (LaFundició), Oriana Eliçabe (En Medio); Peter Pál Pelbart,

Zeino Pekünlu, Arne Hector e Minze Tummescheit (Cinéma Copains), Konstanze Schmitt, Bettina Hohorst, Ana Lira, Ana Dupas e Augusto Aneas, Ana Pato, André Mesquita, Bianca Turner, Paula Chieffi; às companheiras e companheiros que conheci em *La Casa Invisible*, de Málaga: Marta Sánchez, Juan Guan Diaz e Giuliano Djah Djah; Andrés Garachana e Ysabel Torralbo Calzado; Eduardo Serrano e Kike Espana; Miguel Viveiros de Castro. À ocupação Allmende Kontor, localizada no Aeroporto de Tempelhof, em Berlim; Marina Weis, Benjamin Seroussi, Galit Eilat, Charles Esche. Ana Godoy, maga da escrita. Minha querida parceira de estudos e orientadora Vera Pallamin. À minha amiga do coração Martina Rillo Otero por sua sabedoria, escuta e paciência. À outra amiga queridíssima Amanda Leal de Oliveira por seu eterno senso de humor e incentivo nos momentos mais difíceis. Ao Grupo Contrafilé (Cibele Lucena, Jerusa Messina e Rafael Leona), que me ensina – ou me lembra – quase tudo o que sei (de importante!).

À minha mãe e ao Breno, por me alimentarem. Aos meus avós, por me incentivarem.

Ao Rafael Leona, meu companheiro de vida, e aos nossos filhos queridos, Sebastian e Emiliano. É muito amor.

Aos que estão nos *fronts* do mundo, colocando seus corpos em risco por nós.

Agradeço à FAPESP, que me concedeu uma bolsa de doutorado de 01 de junho de 2013 a 30 de setembro de 2017 (no. do Processo: 2013/02092-0), a qual me foi de muita serventia durante esses quase quatro anos e meio – pois, além da bolsa mensal, tive direito a quatro meses remunerados de licença maternidade e pude fazer uma viagem de pesquisa de campo para a Espanha e Alemanha.

para Emi, Seba e Rafa, meus amores

RESUMO

MUSSI, Joana Zatz. **Arte em fuga**. 2017. 504p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Não é simples definir um campo de análise do qual partir quando se fala do encontro entre estética e política na atualidade, uma vez que essa relação se dissemina de formas bastante diversas. A produção de espaços de convivência entre movimentos sociais e artísticos, de ações interventivas, de imagens, são formas que se sobrepõem e vão compondo todo um complexo campo de criação. Existem entradas (e saídas) diversas para esse problema, nesse sentido esta pesquisa busca exercitar e pôr à prova uma multiplicidade de abordagens, a fim de construir um pensamento a respeito das potências estéticas e políticas que emergem deste encontro. Nas situações que embasam o pensamento construído na tese, apesar de muito diferentes, há uma relação entre discussões que põem em xeque modos de existência hegemônicos – uma certa relação com o próprio corpo, a arte, a política e com a crença do que “é cidade”, dentre outras questões –, e o ato de criar inteligibilidade para esses problemas: como fazer circular a densidade de uma *relação outra com a vida*? Como captar isso de forma que as sensibilidades insurgentes passem a configurar a imaginação coletiva? No esforço de esboçar uma resposta para estas questões, reuniu-se autores de diversos campos, coletivos provenientes de diferentes países, movimentos sociais diversos, evidenciando estratégias, modos, valores, processos que se multiplicam em razão da urgência em expressar o que é, contemporaneamente, “fazer política” e o quanto a potência desse fazer é indissociável da dimensão estética.

palavras-chave: arte, política, performance, subjetividade política, representação direta, potência crítica.

ABSTRACT

MUSSI, Joana Zatz. **Art in divergence**. 2017. 504p. Dissertation (Doctoral degree in Architecture and Urbanism) – Architecture and Urbanism College, University of São Paulo, São Paulo.

It is not simple to define a field of analysis to which to resort when the subject is the encounter of aesthetics and politics in current days, given that this relationship is disseminated in many various ways. The creation of spaces for interaction between social and artistic movements, of interventional actions and images are forms that overlap one another and constitute a rather complex field of creation. There are several ways into (and out of) this problem; in that regard, this research aims to apply and challenge many different approaches in order to build a line of thought about the political and aesthetical powers that emerge from that encounter. The situations that ground the thought process developed in this thesis may be diverse, but they show a correlation between the discussions that put in check the hegemonic ways of existence—a certain relationship connecting the body itself, art, politics, and the belief in “what is city,” among other issues—and the act of creating intelligibility for these problems: how to promote the circulation of the substance produced by a *divergent relationship* with life, and how to capture this so the insurgent sensibilities can compose a collective imagination? In the effort to draft an answer to these questions, authors from several fields, collectives from many countries, and various social movements were gathered, presenting strategies, methods, values, and processes that become more and more numerous due to the urgency of expressing what “doing politics” means in the present day, and how inseparable that power is from the aesthetic dimension.

Keywords: art, politics, city, performance, political subjectivity, direct representation, critical potency.

19 **INTRODUÇÃO**

29 **1** **ARTE EM FUGA**

- 30** 1.1 Fugas da representação
- 38** 1.2 Plataformas
- 54** 1.3 Quando tudo foge
- 82** 1.4 Chamar a cidade sem querer que ela apareça
- 106** 1.5 Exceções e exceções
- 120** 1.6 Conversas com Galit Eilat
- 142** 1.7 Engajamento com o mundo
- 150** 1.8 Porque pensar através da instituição

163 **2** **TOPIA IMPLACÁVEL**

- 164** 2.1 Um gesto incorporado
- 210** 2.2 Politizar a tristeza
- 240** 2.3 Corpo: ator heterotópico
- 266** 2.4 Corpo ativando-se
- 280** 2.5 Corpo ativo
- 294** 2.6 Arrumar, limpar, cozinhar, amar
- 310** 2.7 Desfragmentação do mundo: é artística, é política

339 **3** **DAS RUÍNAS**

- 340** 3.1 Arte contra a barbárie
- 370** 3.2 A arte de sediar a existência
- 390** 3.3 Ela quebra, ela quebra, ela quebra
- 410** 3.4 Um encontro com a força que corrói

425 **4** **UMA ÉTICA DO CUIDADO, UM SONHO, UM DELÍRIO-ARTE...**

- 428** 4.1 O habitar, a casa
- 438** 4.2 A Casa Invisível
- 460** 4.3 Um delírio-arte

471 **5** **LISTA DE IMAGENS**

483 **6** **REFERÊNCIAS**

INTRODUÇÃO

A vida e o homem foram dissecados num conjunto de necessidades, para depois organizarem a síntese. Pouco importa que tal síntese tenha tomado o nome de 'planificação socialista' ou de 'mercado'. [...] O resultado é o mesmo: deserto e anemia existencial. [...] daí provém, inversamente, a alegria palpável que extravasava das praças ocupadas da Puerta del Sol, de Tahrir, de Gezi [...]. Daí a alegria que se agarra a qualquer 'comuna'. Repentinamente, a vida deixa de estar recortada em pedaços conectados. Dormir, lutar, comer, cuidar, festejar, conspirar, debater, provêm de um mesmo movimento vital. Nada está organizado, tudo se organiza. A diferença é notável. Um apela à gestão, o outro à atenção – disposições em todos os pontos incompatíveis.

Comitê Invisível

Não é simples definir um campo de análise do qual partir quando falamos do encontro entre estética e política na atualidade, já que essa relação se dissemina de formas bastante diversas. A produção de espaços de convivência entre movimentos sociais e artistas, de ações interventivas, de imagens, são formas que se sobrepõem e aos poucos vão compondo um complexo campo de criação. Existem entradas (e saídas) diversas para esse mesmo problema e de alguma forma vamos aqui tentar exercitar e pôr à prova uma multiplicidade de abordagens, a fim de construir um pensamento a respeito de quais práticas e processos emergem deste encontro. Esta pesquisa está focada nas relações entre arte, política e cidade no mundo contemporâneo, com especial atenção para o recente ciclo de protestos iniciado em 2011 (com a Primavera Árabe, e que foi seguido pelo 15M

Espanhol, pelas ocupações da Praça Taksim, na Turquia, e os Occupy norte-americanos, além de muitos outros movimentos que se espalharam pelo mundo). Dois anos mais tarde, em 2013, uma série de protestos no Brasil, nomeados de Jornadas de Junho, expressaram um campo múltiplo de dissenso, tendo no Movimento Pelo Passe Livre um disparador de urgências que não apenas utilizaram a rua como mídia, mas colocaram as questões urbanas no centro de suas reivindicações. Em 2015 e em 2016, presenciamos a chamada Primavera Secundarista, na qual estudantes entre 10 e 18 anos ocuparam mais de 200 escolas apenas no Estado de São Paulo reivindicando melhores condições para sua aprendizagem através de posturas, gestos e de um modo de estar no espaço das escolas, mas também nas ruas, que surpreendeu a todos pela sua novidade e inventividade.

Muitos pensadores que têm se debruçado sobre o problema das novas resistências admitem que a materialidade nelas presente é um fenômeno fundamental para a liberação de modos que escapam à lógica neoliberal. É da atividade coletiva concreta que deve sair a decisão coletiva, como dois elementos inseparáveis: não há uma instância “abstrata” ou transcendente que supere ou seja mais importante do que a instância daquilo que está sendo realizado praticamente. Assim, a potência política contemporânea se associa com uma práxis criativa que faz prevalecer o uso comum sobre a propriedade privada exclusiva através de uma lógica experiencial. Se existe alguma possibilidade de potência política de resistência hoje, ela reside nesta dimensão livre, experimental, que nasce da relação vital com o corpo e com o território; de uma efetiva ocupação de cada parte da vida social, de um habitar que liberta. Neste sentido, é cada vez mais urgente pensar criticamente a relação entre as esferas micro e macropolítica, para traçar e compreender possibilidades ou impossibilidades de rupturas na configuração política e econômica que se nos impõe. É constante o desafio em apreender a potência das revoltas, insurreições, rebeliões, ocupações, produções culturais e artísticas dissidentes ou contra-hegemônicas que temos visto nos últimos anos no mundo todo, no intuito de compreender onde reside sua força de escape ao

sistema capitalista global. Aqui cabe refletir sobre a capacidade que essas iniciativas têm tido de mobilizar as pessoas nos lugares onde acontecem, por um lado, e de entrar em uma constelação de movimentos, por outro.

Acredito ser importante pensar em uma particular sensibilidade política que tem se desenvolvido nas últimas duas décadas. A ser visto pelos trabalhos e ações que são analisados aqui, a difusão em diversos países de práticas críticas com forte caráter de intervenção no social, ocorre especialmente no ciclo iniciado em meados dos anos 1990, após o fim das ditaduras militares na América Latina, a queda do Muro de Berlim, a emergência do movimento zapatista e o avanço do neoliberalismo no mundo todo – assim como o início das reações a este avanço, com os protestos antiglobalização –; e não mais respondem ao sentido restrito de um “corpo coletivo organizado”. São movimentos dissidentes que, em sua concretude e multiplicidade, passam a evidenciar urgências, especialmente da vida cotidiana, conectadas aos territórios. Por esse motivo, para traçar possíveis entendimentos desses movimentos, é preciso escutar, observar e conviver de perto com os atores políticos envolvidos nas lutas sociais contemporâneas; entender as ferramentas que constroem para agir, onde desenvolvem as suas ações, e como vão surgindo outros sentidos do que é revolução ou sua falência. É preciso olhar, conviver (e, por que não, ser) esse sujeito político múltiplo de hoje, para o qual a cidade é o grande campo de forças e de luta de classes, e não mais a fábrica.

Uma compreensão mais profunda de onde e como a política tem acontecido e também de onde e como a produção estética tem efetivamente ativado o político, tornando-se uma das peças-chave dos movimentos atuais de resistência, pode ser extraída da consolidação dessa imaginação política radical em situações de experimentação social que *instalam* um posicionamento em tempo real. Podemos inclusive dizer que este é um dos principais lugares de exercício da conexão entre arte e vida, hoje. Se pensarmos a indissociabilidade entre arte e política como uma das faces desta relação, é fundamental olharmos diretamente para

gestos, ações, discursos e concepções que surgem e circulam em torno deste tipo de situação. Desse modo, é possível perceber que na aparente ausência de saída para a transformação social, o *fazer* pode dar acesso a uma dimensão que extrapola oposições ou clichês do que é “política”. Diversos movimentos estético-políticos tentam, assim, criar alternativas de rearticulação através de exercícios e experimentações que transformam os sujeitos em sujeitos políticos no próprio ato de constituição de modos de estar, se relacionar, de fazer com os outros – o que, por sua vez, inaugura um domínio político no qual os possíveis se desdobram a partir do acontecimento (na realidade, o acontecimento só pode ser considerado como tal por isso, ou seja, porque o presente não é vivido apenas como uma passagem para se atingir um horizonte ideal longínquo).

A produção de processos de subjetivação que, de alguma maneira, fogem aos processos de subjetivação hegemônicos, ocorreria, então, na elaboração de embates concretos – como, por exemplo, estar presente e instaurar modos distintos de organização e enunciação em um terreno em disputa na cidade –, produzindo, com isso, um impasse no próprio ato de enunciar a possibilidade de um “espaço outro”. Ao ocupar espaços em disputa, os “corpos” que a isso se dispuseram incorporam o conflito. Neste movimento, ao mesmo tempo em que há uma assunção do conflito e, portanto, uma tomada de posição que separa (ocupantes e incorporadores, por exemplo); há também, por aqueles que se dispuseram a publicizar uma determinada questão que poderia permanecer na invisibilidade, ou ter sido vivida como uma questão de ordem privada, uma liberação do corpo para o espaço social, através da qual diversas questões e experiências de ordem comum são devolvidas a este âmbito.

Enunciar publicamente e tornar visível a constituição de uma verdade dissidente – ligada tanto a uma mutação subjetiva quanto a uma mutação coletiva – é uma das formas, portanto, de tornar o risco inteligível. Se o acontecimento cria uma nova existência, produz uma nova subjetividade, a questão de como a *inde-*

terminação (ou o instante de configuração de um possível a partir de um acontecimento) circula, torna-se fundamental, já que a circulação não é apenas de resultados ou formas, mas da própria mutação de sensibilidade que resulta de um agenciamento coletivo – e vice-versa. Neste sentido, o que se quer aqui pôr em jogo não são discursos *sobre* trabalhos artísticos ou conceitos apartados de quem diz e que poderiam ser forjados a partir de uma “tendência” da arte, mas modos de configuração de uma subjetivação política que compõe o movimento contracultural que interessa nesta análise, e as relações que podem ser estabelecidas entre estes processos e as formas neles encontradas de construção de discursos ético-estéticos como intervenção social.

Se procuramos mundos possíveis efetivados em alguns momentos pelos movimentos contraculturais contemporâneos, é pela urgência de sustentar a polifonia dos modos de vida e existência, assim como de valorizar as tentativas de fuga à representação, as experiências de risco como bifurcação de si, os pontos intensivos nos quais vidas sufocadas, ou aparentemente sem saída, inventam uma ou mais saídas. Podemos criar um paralelo entre a visão foucaultiana e deleuziana/guattariana de sujeito e subjetividade como processo de subjetivação – isto é, como dobra, o sujeito sendo objeto de si mesmo e não figura encerrada – e a face da imaginação coletiva que adentramos, entendida aqui enquanto rompimento de formas fixas, expressão de agências que infletem o mundo quando nele intervêm. É assim que o espaço se abre a partir de um corpo transitivo: aquele que se permite conhecer os espaços de conflito, ir até lá, instalar-se nesses lugares, de uma forma ou de outra, ou mesmo inventá-los. Assim, uma posição política é produzida como experiência e não como discurso vazio: uma posição muitas vezes inédita para o corpo e para o espaço, para o corpo no espaço, e a partir da qual são forjados outros usos que desafiam, na prática, os tempos e os espaços sociais. O próprio tempo e espaço passam a ser usados, então, de modos distintos. Destacam-se, na realidade, como os aspectos mais amplos da subversão, abarcando todos os outros. Assim, o que era um espaço-tempo de passagem,

vira casa, lugar de comer, beber, ler, conversar, amar e estudar. Desse modo, uma indeterminação instituinte permeia e atravessa todos esses processos. Permitir-se ser atravessado por essa indeterminação, inaugura, por sua vez, um tipo de contraconduta que responde aos modos como o poder opera atualmente que, em sua performatividade, quer encerrar toda a vida. Já dizia Foucault que as formas materiais de expressão do poder evidenciam mecanismos cada vez mais precisos de controle sobre a vida e a existência – algo que foi se acirrando ao longo dos últimos 50 anos. Daí a importância de produzir indícios desta indeterminação: se a ação direta específica pode ser “vencida” – e, claro, em muitas dimensões o é, pelos poderes constituídos –, é possível acoplar aos contextos originais modos de estar que, desviantes, se inscrevem na memória social. O contexto se transforma, portanto, em sua materialidade-imaterialidade, passando a operar de outro modo na imaginação política coletiva: no mesmo movimento através do qual o contexto original adquire densidade – na medida em que experiências concretas inusitadas e dissidentes se somam a ele –, a sua atualidade se virtualiza.

Alguns problemas se apresentam de modo mais evidente na elaboração deste trabalho, como um problema de definição, porque se fala aqui ao mesmo tempo da politização dos artistas e da estética dos movimentos. Nesse caso, a própria definição do problema passa a ser central, assim como expor a construção do pensamento sobre essa indissociabilidade e os porquês dela. Uma outra questão que atravessa o trabalho, tem a ver com a tentativa de abarcar uma qualidade que compõe o modo de resistir hoje. A resistência na atualidade ganha uma conotação muito forte de insistência em fazer existir e fazer continuar existindo modos de vida que são dissidentes em relação aos modos de vida hegemônicos, criando, apenas pelo fato de existirem, uma situação de conflito entre categorias e perspectivas de mundo. A *instalação*, nesse caso, entendida como categoria estético-política e existencial, pode ser considerada como um situar-se nos “entremundos”, tornando evidente que existem mundos sendo disputados no interior do “nosso próprio mundo”. São nas negociações entre esses mundos

que batalham por instalar-se com os mundos que não querem deixar instalar-se mundos *outros*, ou que estes façam-se evidentes, que se coloca a tentativa de tornar visível o próprio limiar que se produz nessa tensão. Existe, portanto, uma urgência efetiva em pensar na passagem entre as experiências da dissidência e a construção de evidências a partir delas, compreendendo-as como dispositivos, não como peças, narrativas ou molduras “autoevidentes”, com o risco de que não se tornem inteligíveis, ou seja, de que padeçam na condição de inexistentes. Para que estes impossíveis existam a partir de traduções que estejam à altura dos fenômenos que habitam o espaço do indeterminado, é necessário que haja a assunção da relação imanente entre ficção e realidade: captar algo que já é, mas ainda não é, mas já é, torna-se, assim, um desafio importante para a ativação do político pela arte.

LEGENDA DAS VOZES

Ao longo de todo este trabalho, cinco vozes serão encontradas pelo leitor. Além das abaixo explicitadas, estará presente, a todo o momento, a voz das imagens e da visualidade. Essas vozes foram tornando mais nítido, para mim mesma, enquanto estava escrevendo, o que cada tipo de fonte representa nos fenômenos que analiso. Também me auxiliaram para que eu pudesse transformar em potência as diversas procedências daquilo que faço, ao invés de esconder e fragmentar essa multiplicidade. Desse modo, o pensamento foi ganhando corpo, pois aquilo que sinto ao escrever pôde encontrar um modo de expressão, uma consistência não apenas como ideia, mas como “coisa no mundo”, interferência sensorial, visual – já que é a isso também que se refere este trabalho. A seguir, a legenda das vozes:

Minha voz como pesquisadora

Minha voz e de outros como artistas-pesquisadores

Obras-documento ou escrita-imagem: como tabela

Citações – jornais e teóricos

ARTE EM FUGA

Gostaria de mostrar como há uma experiência política que se constitui a partir da circulação do desamparo e como tal circulação fornece uma via renovada para pensarmos o político. Na verdade, Freud pode nos mostrar como uma política realmente emancipatória, de certa forma, funda-se na capacidade de fazer circular socialmente a experiência de desamparo e sua violência específica, e não de construir fantasias que nos defendam dela. Pois a política pode ser pensada enquanto prática que permite ao desamparo aparecer como produtividade de novas formas sociais, na medida em que impede sua conversão em medo social e que nos abre para acontecimentos que não sabemos ainda como experimentar. Essa é uma maneira possível de lembrar que a política não pode ser reduzida a uma mera gestão do serviço dos bens, ou mesmo de reiteração de teleologias históricas assentadas no necessitarismo do que está previamente assegurado, mas é, na sua determinação essencial, prática de confrontação com acontecimentos que desorientam a aisthesis do tempo e do espaço, assim como o caráter regular das normas e dos lugares a serem ocupados. Por isso, ela necessariamente nos confronta com acontecimentos que nos desamparam com a violência do que aparece para nossa forma de pensar como até então impossível, radicalmente fora de lugar, contingente. Toda ação política é inicialmente uma ação de desabamento e só pessoas desamparadas são capazes de agir politicamente.

Vladimir Safatle





**A ARTE É O
QUE RESISTE**

1.1

A ARTE QUE

FUGAS DA REPRESENTAÇÃO

Como dizia Deleuze, “a arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha”¹. A arte é o que resiste, inclusive, à representação. A arte resiste porque tem que deixar passar a força que tornou possível a sua própria existência. Para que isso aconteça, no entanto, precisam ser criados dispositivos de enunciação que permitam superar a fixação em formas que fazem sucumbir essa força vital. Dispositivos que deixem passar a espontaneidade rebelde e que consigam prolongar, em si, a força dos acontecimentos. Mas esse não é um trabalho qualquer. É um trabalho do desejo que orienta o escape da arte em si mesma, criando condições para a passagem das urgências sociais – as únicas capazes de quebrar o feitiço da cultura que nos anestesia². Encontramos, como artistas, a possibilidade de contaminação uns dos outros pelas formas. Uma contaminação que força, mesmo que por momentos breves, uma ruptura com o que Brian Holmes chama de “caráter zumbi” da sociedade neoliberal. Essas formas são, portanto, formas de impossibilitar a cegueira, de “**ativar as forças humanas e exumar as forças humanas abafadas**”³. E os artistas que as produzem não são definitivamente especialistas, mas aqueles que conseguem esse efeito de sentido através de uma hibridação que acontece pela recusa de sua própria clausura como categoria. Para o Coletivo Situaciones, os especialistas são aqueles que dizem:

1 DELEUZE, Gilles. Controle e Devir. In: *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 219.

2 WRIGHT, Stephen. Toward a Lexicon of Usership. Texto presente no site do Van Abbemuseum, de Eindhoven, Holanda. Tradução minha. Disponível em: <<http://museumarteutil.net/tools/>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

3 Trecho de fala de Wright, por ocasião do Simpósio Usos da Arte, realizado em setembro de 2014, durante 31ª Bienal de São Paulo.

Se você faz política, faça política e se você se dedica à arte, não faça política, porque na arte estamos aqueles que manejam a linguagem visual, a estética, e podemos dizer o que é arte e o que não é”. O mesmo tipo de fronteira se impõe desde as ciências sociais e a filosofia: há que distinguir aqueles que são aptos para inventar conceitos e fazer uso legítimo da investigação social, e aqueles que se dedicam à “propaganda política”. O especialista funciona por categorizações que têm o efeito de “separar” e descontextualizar o que se produz para subsumi-lo na linguagem fechada de um “campo” que se pretende autônomo e específico. Assim, depois de uma época de “desordem”, as categorias dos especialistas chegam para restaurar e ressuscitar as classificações que – apostam – nunca se dissolvem completamente. O especialista exige tomar distância da experiência vivida, porque nesse desapego aparece a sua própria “capacidade crítica”. *A análise que realiza prescinde das operações políticas que deram lugar a uma obra, uma consigna ou um movimento. O efeito é de despolitização.*⁴

Prescindir das operações políticas que deram lugar a uma obra/ato é o que faz com que a arte política seja muitas vezes utilizada como assunto ou tema de uma exposição pelos “especialistas”. Penso que é isso que tanto me incomodou em muitas curadorias nos últimos anos que trouxeram a arte associada à política como tema. Em outros casos, mesmo que a política não fosse o mote agregador, quando ela se fez presente, foi logo desprezada como algo que não deveria “estar dentro” da exposição ou da instituição – em última instância, da própria arte como instituição.

⁴ COLECTIVO SITUACIONES. Politizar a tristeza. *Global*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 22-23, mar./abr./maio 2007, grifo meu. Disponível em: <<http://www.sindominio.net/eldinerogratis/TEXTOS/Politizar%20la%20tristeza.htm>>. Acesso em: 15 maio 2016.



DEIXA ENTRAR



DEIXA

PLATAFORMAS

Conheci os curadores (estrangeiros, em sua maioria) Galit Eilat, Charles Esche, Benjamin Seroussi, Luiza Proença, Pablo Lafuente, Nuria Enguita Mayo e Oren Sagiv quando formaram o grupo responsável pela 31ª Bienal de São Paulo - "Como () coisas que não existem", para a qual o Grupo Contrafilé⁵ foi convidado a participar⁶. Desde o início das conversas com os curadores, nos chamou atenção sua simplicidade no trato, sua proximidade, sua descontração e a sensação de que não estavam em um lugar "acima" de nós ou de ninguém. De que não queriam se colocar como uma "elite das artes" ou de qualquer outra coisa. Andavam descalços, iam à casa dos artistas para conversar, sentavam no chão. Interessavam-se por nós e pelo que estava acontecendo na cidade, queriam conhecer os movimentos e públicos diversos.

Em uma dessas ocasiões, a equipe curatorial propôs um "encontro aberto" a respeito do tema "A cidade e seus espaços", realizado no Sesc - Pompéia⁷. Estavam presentes praticamente todos os curadores, assim como cerca de 30 pessoas

5 Coletivo do qual faço parte, junto com: Cibele Lucena, Jerusa Messina e Rafael Leona. Formado em São Paulo, Brasil, no ano 2000, o Grupo Contrafilé é um grupo de investigação e produção de arte que tem como foco a cidade, onde desenvolve ações e encontros públicos com diferentes pessoas, grupos e comunidades. Dentre seus projetos, se destacam: Programa para a Descatracalização da Própria Vida (2004) e A Rebelião das Crianças (2005) - que deu origem ao Parque para Brincar e Pensar (2011) e Quintal (2013). O grupo participou de importantes mostras, tais como: 31ª Bienal de Arte de São Paulo (2014), *Radical Education* [Eslovênia, 2008], *If You See Something Say Something* [Austrália, 2007], *La Normalidad* [Argentina, 2006], *Collective Creativity* [Alemanha, 2005].

6 Para esta exposição, o Grupo Contrafilé realizou o projeto *Árvore-Escola* em coautoria com Sandi Hilal e Alessandro Petti, criadores da plataforma educativa *Campus in Camps*, no campo de refugiados Deheishe, na Cisjordânia (Palestina), com a curadoria de Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Oren Sagiv e Pablo Lafuente, com os curadores assistentes Benjamin Seroussi e Luiza Proença, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque do Ibirapuera (2014). O título continha estes parênteses em aberto, no qual sempre era agregado um verbo de acordo com acontecimentos que ocorriam seja na exposição, seja em âmbito social mais amplo. Assim, o título poderia ser "Como (falar) de coisas que não existem" ou "Como (pensar sobre) coisas que não existem", "Como (fazer) coisas que não existem", "Como (mobilizar) coisas que não existem", e assim por diante. Da mesma forma, de acordo com o lugar em que o título aparecia [catálogo da exposição, material do educativo, mídia], ele também poderia se transformar: "Como aprender com coisas que não existem", "Como noticiar coisas que não existem", etc.

7 Realizado no dia 22 de março de 2014.

que pareciam vir de histórias distintas de atuação (artistas, estudantes, arquitetos, professores, ativistas de movimentos sociais), mas todas de alguma forma conectadas com questões relativas ao “direito à cidade”. Nesse encontro, Charles Esche, mais uma vez, mencionou algo que não cansava de repetir, durante todo o processo: “a arte bem poderia ter uma responsabilidade específica de abordar coisas que esse panorama político não nos permite experimentar ou fazer, e torná-las parte de uma nova imaginação pública a fim de um dia conjurá-las à existência”⁸, nesse sentido, a Bienal bem poderia ser uma importante plataforma para essas experimentações e demandas. A esta colocação seguiram outras, estabelecendo-se uma conversação ao longo da qual foi sendo circunscrito um campo de problematização:

Pablo Lafuente (curador) – [...] os eventos [se refere à Bienal como evento], assim como o poder público, talvez não sejam promotores de mudança, mas podem facilitar a conexão entre as atividades de pequena escala com uma escala maior ou institucional.

Público 1 (Professora da Unesp) – Acredito que a arte deve estar ligada às questões políticas. A Bienal está há alguns anos tentando criar aberturas, para não ser apenas um edifício modernista, podendo se integrar à cidade. Seria importante, nesse sentido, pensar qual o seu lugar no nosso imaginário ou na produção de um certo imaginário e nas conexões que podem ser feitas entre centros e periferias, para não polarizarmos o pensamento, como se as questões potentes estivessem apenas em um dos dois lugares, ora em um, ora no outro. De qualquer forma, não sei até que ponto a Bienal tem feito isso, tem criado conexões com narrativas situadas e diversas, ajudando a organizá-las. Porque para mim, a arte tem tudo a ver com isso, e a arte no Brasil tem tudo a ver, neste aspecto, com o desafio de pensar a questão patrimonial de uma perspectiva latino-ameri-

8 Texto de Benjamin Seroussi, Charles Esche, Galit Eilat, Luiza Proença, Nuria Enguita Mayo, Oren Sagiv e Pablo Lafuente, curadores da 31ª Bienal de São Paulo, intitulado “Trabalhando com coisas que não existem”. In: FUNDAÇÃO BIENAL. Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014, p. 52-53.

cana, construindo uma compreensão a partir do Sul sobre o que é patrimoniável. Patrimônio, por ora, é museu, museu é morte e mausoléu. Será que o museu não pode ser outras coisas? O que é patrimônio para nós?

Charles Esche (curador) – A questão para nós, enquanto equipe curatorial, não é sermos “guardas do portão” para controlar o que pode e deve entrar ou sair. Entendemos a Bienal como uma plataforma, como uma engrenagem. Faz mais sentido conectar coisas que já estão acontecendo, ou criar novas conexões, e pensar o que a arte pode fazer em relação a todas as questões que se impõem. Ou seja, quais são os mecanismos que a Bienal tem ou pode ter para se relacionar com a cidade? Como fazer com que um projeto que é, originalmente, de elite, seja um projeto de todos e para todos? E isso deve ser feito com o comprometimento e a colaboração de todos, senão não faz sentido nenhum. Na arte, “criar algo que não existe” é uma questão genuína, porque é como criar uma existência. Essa é efetivamente uma questão da arte. Precisamos possibilitar, permitir isso na Bienal. Para mim, “imaginar coisas que não existem” é mais importante do que tentar impor uma mudança política, porque sem a possibilidade de imaginar, ficamos presos em ciclos consolidados e conhecidos, em representações fixas.

Público 2 (integrante do MST) – Vamos falar do concreto então: está tudo no centro. O que pode tudo isso significar para mim: a arte, ir à Bienal...?

Público 3 (jovem estudante de arte e artista) – Exato. O que é esse “não existir”? Como promover transformação, ressignificação real de uma Instituição e dos artistas que estão lá, para um público que não é educado para isso? Como dialogar com um público que não é o de interesse? Porque existe uma estrutura institucional. Será que vamos conseguir criar “isso que não existe” nesse contexto?

Público 4 (curadora adjunta da 10ª Bienal de Arquitetura) – Na 10ª Bienal de Arquitetura procuramos modos de fazer e modos de usar na cidade. Acreditávamos

que o potencial transformador estava em juntar as pessoas sem saber o que poderia acontecer, para pensar a respeito e agir em relação a questões concretas. Então tinha a questão da imprevisibilidade.

Eu (pensamento anotado neste momento da conversa) – Então, parece que juntando “aquilo que se impõe socialmente” com “aquilo que não existe”, surge a dimensão de um imprevisível, uma real abertura do “evento” para o “acontecimento”, da “obra”, para a enunciação e os processos de tradução e contratradução entre escalas e mundos distintos.

Público 5 (artista) - A Bienal pensa que a arte colocada dentro de uma Instituição pode levar à transformação. Mas o brasileiro não acredita mais nas Instituições.

Nuria Enguita Mayo (curadora) – Nós também não acreditamos na Instituição, mas acreditamos na potência de transformação a partir da Instituição.

Charles Esche (curador) – O fato é que a bienal não pertence a nós, pertence a vocês, vocês precisam reivindicar essa responsabilidade, essa plataforma, o que estamos tentando fazer é chegar em um formato a partir das demandas.

A imagem da Bienal como plataforma de todos nunca saiu da minha cabeça, e me pus a refletir sobre isso. A verdade é que, ao longo da minha trajetória como artista e ativista, uma das discussões sempre presentes e bastante acaloradas nos espaços de produção dizia respeito a qual deveria ser a conduta dos artistas e coletivos em relação às instituições. Aos poucos, foi surgindo uma compreensão, entre muitos de nós, de que o espaço institucional não é apartado das questões urbanas, muito pelo contrário. A instituição é puro campo de jogo, importantíssimo para o exercício da crítica como processo de aprendizagem na prática. Brian Holmes entende esse modo de experienciar a crítica como uma *deriva extradis-*

*ciplinar*⁹ – na qual as práticas se conectam com os movimentos e fatos sociais, mas não deixam de voltar ciclicamente ao campo institucional, com o intuito de intensificar e politizar o grau do debate em tais espaços.

Com a intenção de aprofundar essa reflexão sobre a instituição como “plataforma”, fui ler então alguns textos e entrevistas de Esche, nos quais ele comenta esse entendimento através da noção de “arte útil”. Segundo ele, se a arte se oferece como espaço de experimentação, “*esta não deve ser apenas estética, mas implicar-se em termos de organização social*”¹⁰ e de fato imaginar (e produzir) sociedades. Contando de uma experiência realizada por ele como curador, junto com o coletivo dinamarquês Superflex, na qual copiaram um dos Sol LeWitt da coleção e distribuíram as cópias gratuitamente aos visitantes, com o intuito de atualizar uma obra de arte conceitual – cuja matriz é a de que o que importa é a ideia e não o resultado material dessa ideia –, Esche reflete sobre como esse momento lhe pareceu maravilhoso, porque podia ver as pessoas levando uma obra de arte para casa. Assim como ele nos disse, durante o processo de concepção da 31ª Bienal de São Paulo, em diversos momentos, inclusive nessa conversa com o público, que não estavam ali para serem “guardas do portão”, repetiu, nesta entrevista, que este gesto, a princípio, seria o oposto do que se supõe que um museu deva fazer “*que é proteger tudo, garantir que não fuge. Nós, na verdade, escancaramos as portas.*” Porque, contrariamente, o museu que quer garantir que nada fuja, como qualquer velha e boa instituição disciplinar, cria dispositivos diversos, dos mais escancarados aos mais sutis, para dizer, em alto e bom som: daqui nada sai, aqui nada entra sem o “nosso” crivo. A questão, além de não deixar nada passar, é que tipo de critério ético compõe esse crivo. Sabemos o quanto as instituições formais – do congresso às prisões, passando pelas escolas, centros culturais, museus e toda sorte delas que se queira listar – insistem em per-

9 HOLMES, Brian. L'extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique Institutionnelle. *Multitude*, Paris, n. 28, 2007.

10 RATO, Vanessa. Vivemos tempos assustadores, precisamos de conceitos assustadores. Entrevista com Charles Esche. *Pública*, 22/12/2014. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/12/22/culturaipsilon/noticia/instrumentalizar-a-arte-sim-diz-charles-esche-vivemos-tempos-assustadores-precisamos-de-conceitos-assustadores-1680141>>. Acesso em: 7 mar. 2017.

durar à imagem e semelhança do opressor, seja em sua necessidade de *glamour*, seja em seu instinto exterminador de qualquer coisa que ameace a sua existência. Lembro-me com frequência dessa imagem, compondo com sua legenda:



Imagem retirada de uma edição de 2006 da revista *Época*, durante as rebeliões em presídios que ocorreram em todo o Estado de São Paulo.

Trago-a aqui no intuito de radicalizar o argumento, levando-o ao extremo no qual pode chegar sua gravidade. O alívio sentido, a solução encontrada, aquilo que é operado como conduta institucional em seus modos de contenção, diz muito a respeito de quem se sente representado por esses modos e de quem vê neles pura barbárie. Por isso, disputar a representação institucional é tão urgente e, como diz Vera Telles¹¹, trata-se muito mais de produzir uma compreensão do estatuto do conflito contemporâneo e do lugar da cidade e da experimentação nele, do que de categorizar um tipo de disputa como *cultural*, *multicultural*, *artística*, etc. No mesmo sentido, Esche afirma que a arte sempre teve um papel e, por mais que nos recusemos a ver, a questão é como instrumentalizamos a arte e não se podemos instrumentalizá-la ou não. Mesmo a consigna da “arte pela

11 Em fala proferida no Simpósio Direito à Cidade, que ocorreu durante a 31ª Bienal de São Paulo em novembro de 2014.

arte” teve, de acordo com ele, o seu papel político em contextos específicos. Por exemplo, no contexto do excesso burguês, a arte não devia ter uma função, mas ser concebida como um “fora do utilitarismo”. No período da Guerra Fria, por sua vez, a noção de “arte pela arte” foi instrumentalizada para provar a liberdade do mundo ocidental em oposição a uma certa instrumentalização que o leste fazia da arte e dos artistas. Por isso, a ideia da arte como ferramenta ou de uma arte útil não desembocaria necessariamente em uma arte utilitária, mas, sim, na assunção pela arte de

[...] um papel funcional dentro das estruturas de pensamento. E isto implicará determinadas características: uma arte útil terá uma relação real com o mundo, não será apenas simbólica, não usará apenas uma linguagem simbólica, mas fará propostas reais para mudanças reais do mundo real, satisfará talvez uma necessidade ou produzirá um resultado com efeitos fora das instituições da arte.¹²

Mas não é uma idiossincrasia dos museus garantir que nada fuja. Esta é, em realidade, uma característica muito mais ampla e muito mais profunda das sociedades de controle nas quais vivemos. Nas sociedades neoliberais, além de uma “governança cibernética” caracterizada por uma regulação densa e pesadamente codificada¹³ – o que leva a um rastreamento sem fim de cada coisa mínima que fazemos –, a indução para que cada um desenvolva e garanta em si mesmo a conduta de empresa de si e, portanto, de concorrência com os outros¹⁴, tem como fundamento uma regulação de cada gesto e de cada passo, não apenas como dado já inteligível, mas ainda em um nível anterior, na própria dimensão do processo de constituição da subjetividade, naquilo que ainda é ininteligível para nós mesmos. Esta é uma forma de conduzir massivamente os fluxos – de afeto,

12 Entrevista com Charles Esche. *Pública*, 22 /12/2014. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/12/22/culturaipsilon/noticia/instrumentalizar-a-arte-sim-diz-charles-esche-vivemos-tempos-assustadores-precisamos-de-conceitos-assustadores-1680141>>. Acesso em: 7 mar. 2017.

13 HOLMES, Brian. *Escape the Overcode* – Activist art in the control society. Eindhoven, Zagreb/Istanbul: Van Abbemuseum/WHW, 2009.

14 Cf. DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A Nova Razão do Mundo* – Ensaio sobre a Sociedade Neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 400.

de desejo, de pensamento, de gestos – para que haja apenas repetição incessante dos mesmos padrões de movimento e reprodução e, com isso, das formas que interessam ao capitalismo¹⁵. Porque o capitalismo se alimenta, se move e amplia os seus próprios fluxos, a partir da invisibilização permanente daquilo que foge – e que, fugindo, permanece inapreensível e indeterminado. Esse inapreensível, isso que foge, está muito ligado à bios, à vida, àquilo que resta, que é o ponto de fuga e onde começa toda política, como diz Giorgio Agamben, no ensaio “O que é um dispositivo?”¹⁶. Ele é o próprio ingovernável.¹⁷ Agamben trata aqui da possibilidade de profanação dos dispositivos, ou da restituição ao uso comum daquilo que foi apartado deste, “convocando-nos” a intervir sobre os processos de subjetivação justamente no sentido de trazer à luz este Ingovernável. Ele está como que conclamando um certo aproveitamento de um assujeitamento quase total que se torna dessubjetivação no sentido de politizar esse inapreensível, isto que precede ou sucede o sujeito.

É por isso que os fluxos acelerados e padronizados do capitalismo dependem da indeterminação como invisibilidade, que passa a ser cooptada pela logística do poder para esconder exatamente as nuances, brechas e *linhas de fuga* do movimento, dificultando assim a multiplicação de mobilidades e desterritorializações *outras*, fora de seu controle. No ensaio “A Política da Turbulência”, Tim Cresswell nos conta algumas histórias de desvios de curso dos movimentos padrão que fazem com que a potência da indeterminação (e, portanto, as possibilidades políticas da turbulência) retorne para o âmbito da inteligência coletiva. Nessas situações, portanto, a invisibilidade é rompida e o que pode ser claramente visto são as justaposições absurdas, sem sentido, que caracterizam o “**modo como o poder circula pelas veias e artérias do mundo moderno**”.¹⁸

15 CRESSWELL, Tim. A Política da Turbulência. In: BEIGUELMAN, Giselle; LA FERLA, Jorge (org.). *Nomadismos tecnológicos*. São Paulo: Senac, 2011.

16 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinício Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2012, p. 25-51.

17 Ibidem, p. 50-51.

18 CRESSWELL, Tim. *A Política...*, op. cit., p. 85-87.

Abaixo, a narrativa do encalhe de um navio porta-contêiner que ganha a perspectiva de uma “história turbulenta” por Cresswell:

O MSC Napoli

Em 18 de janeiro de 2007, o navio porta-contêineres MSC Napoli foi danificado em uma tempestade na costa sul da Inglaterra. Sua tripulação usou botes salva-vidas e foi resgatada. O navio, que já foi o maior porta-contêineres do mundo, foi rebocado para a baía de Lyme, para o porto de Portland. Em 20 de janeiro, o Napoli estava encalhado em Branscombe Beach, na costa de Devon. Havia 853 contêineres no deque, e, desses, 114 caíram ao mar. Nos dias seguintes, 50 desses contêineres foram dar nas praias da costa sul da Inglaterra. A maioria, em Branscombe Beach. Nos dias 21, 22 e 23 de janeiro, uma multidão se reuniu na praia e começou a salvar o conteúdo dos contêineres. No dia 24, a praia foi isolada pela polícia, tentando restaurar a ordem. Durante a semana dos eventos, a mídia estava cheia de repórteres de olhos esbugalhados, que focavam no tipo de coisas que estavam sendo pilhadas. Motocicletas BMW estavam ao lado de pacotes de fraldas e de sacos de ração, e também de latas de espaguete, e de perfumes franceses. [...] Um repórter da BBC descreveu a cena como “os fragmentos e o peso morto” do capitalismo. E como conseguimos extrair algum sentido dessa turbulência figurada e literal? O Napoli era um porta-contêineres. Sua função era carregar contêineres, que costumam ser fechados e de conteúdo oculto, fazendo parte da estrutura da mobilidade, que esconde o que está movendo. [...] A grande maioria dos objetos são transportados pelo mundo por contêiner, e, mesmo assim, eles continuam sendo uma grande parte invisível da paisagem. Quando vemos contêineres, não temos noção do que existe dentro deles. Eles compõem a máquina que traz as coisas que queremos – motocicletas, fraldas ou ração animal. A aparição repentina desses elementos, juntos, em uma praia, parece algo desordenado, caótico, inesperado. A justaposição de uma motocicleta de luxo e de um pacote de fraldas para bebê encharcadas pode ser a base de uma comédia clássica. Um absurdo.

A questão aqui é que “as pessoas também são capazes de, intencionalmente, introduzir turbulências nos sistemas, e realmente o fazem”¹⁹, cortando e mudando a direção de fluxos²⁰. Podemos dizer que, não por acaso, existe, hoje, todo um modo de produção crítica que opera neste limiar entre as instituições e o indeterminado, buscando, por um lado, evidenciar a indeterminação existente no instituído (ou seja, o fato de que há alternativas e, portanto, uma certa representação institucional é fruto de determinadas decisões humanas e não de um ente [sobre]natural); e, por outro, introduzir as margens no centro, ou seja, inscrever nos centros do poder situações de disputa e negociação do próprio significado e sentido dos fluxos e das normas. As “margens”, segundo Veena Das y Deborah Poole²¹, não são territoriais, não são as periferias, mas sim “lugares situados”, e se trata de entender os processos que produzem tais situações. A partir daí, podemos dizer que a margem não é uma condição estática que existe em si mesma, ou na qual se está fora de algo, ou periférico a algo, mas uma situação que pode ser instaurada propositadamente em qualquer lugar. Da mesma forma, podemos desafiar a determinação de um centro através da disputa de critérios e sentidos que o fundamentam como estrutura acabada, fechada, isolada, um “dentro” de algo. Em última instância, fica nítida a artificialidade de um centro quando este se comporta como um espaço-tempo que não se dá ao trabalho de reconstruir permanentemente o seu sentido ou quando não pode aceitar a sua própria perda de sentido.

19 CRESSWELL, Tim. A Política..., op. cit., p. 89. Segundo David Harvey, as relações de poder estabelecidas nos *espaços de fluxo* como espaços de produção de valor, adquirem cada vez mais centralidade hoje. Associado a isso, há também um deslocamento das lutas anticapitalistas contemporâneas que, do ambiente da fábrica, passam a ocorrer privilegiadamente no território ampliado da cidade, sendo uma estratégia importante o corte dos fluxos. Além de significar uma importante estratégia de negociação, estes cortes adquirem um sentido político, na medida em que colaboram para que haja a retomada da potência contida no controle dos fluxos para o âmbito das lutas de resistência, inclusive como uma forma de subversão das relações entre produção e reprodução da vida urbana. HARVEY, David. *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: NY, Verso, 2012, p. 131, tradução minha.

20 Deleuze e Guattari utilizam o conceito de corte-fluxo para falar de ações de resistência, minoritárias, dissidentes, que são movidas, segundo eles, pelo desejo que faz escorrer, escoar e cortar (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010). A respeito do conceito de corte-fluxo em Deleuze e Guattari, diz François Zourabichvili: “Cortar não é o oposto de escorrer (barrar), mas a condição sob a qual algo escorre; em outras palavras, um fluxo não escorre senão cortado. O que significa então ‘cortar’? Precisamente o regime de escoamento de um fluxo, sua vazão, contínua ou segmentária, mais ou menos livre ou estrangulada” (ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro. Digitalização e disponibilização da versão eletrônica: IFCH-UNICAMP, 2004, p. 17).

21 DAS, Veena; POOLE, Deborah. El estado y sus márgenes. Etnografías Comparadas. *Cuadernos de Antropología Social* [online], Santa Fe, n. 27, p. 19-52, 2008.

Em contraponto a isso, a instauração de margens que desvelem o reverso monstruoso das normas, ao exibí-las em seu sem sentido²² ou em sua perda de sentido, tem acontecido de formas diversas e em vários espaços, dos mais aos menos institucionalizados. A função social da arte hoje, a partir da qual estamos pensando lugares e modos de expressão da potência política, se dá, portanto, neste nível. Porque se o capitalismo trabalha para garantir que nada fuja de seu controle, o que desemboca em uma série de determinações formais – ou, poderíamos dizer, de representações pré-determinadas –, contrariamente, o trabalho de uma ética de resistência ao poder, hoje, tem como compromisso o cultivo incessante da produção de gestos, relações, corpos, situações, pensamentos, instituições, tempos e espaços que garantam que tudo fuja a todo momento. Por isso, não posso deixar de me lembrar quando, em bienais anteriores (especialmente em duas que presenciei como público, a 28ª e a 29ª), fluxos sociais foram de algum modo provocados para, logo depois, serem estancados.

22 COLECTIVO SITUACIONES. *Inquietudes en el Impasse – Dilemas Políticos del Presente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, p. 13-14.





UM APA REECER QUE INTERRROGA



O "vazio" da 28ª Bienal de São Paulo. Foto: Royce W. Smith.
Fotos: Thiago Queiróz/AE.

Imagens do segundo andar da 28ª Bienal de São Paulo (2008), *Em Vivo Contato*, que ficou conhecida popularmente como "Bienal do Vazio", pois em seu segundo andar não havia obras. Nas imagens, vemos pichações feitas, no dia da abertura ao público, por coletivos organizados.



UM APAL QUE INT

QUANDO TUDO FOGE

No dia 26 de outubro de 2008, quando a 28ª Bienal de São Paulo (*Em Vivo Contato*) abriu as portas para o público, cerca de 40 pichadores, integrantes dos coletivos Susto's, Secretos e 4, entraram para pichar as paredes do segundo andar que estava propositalmente vazio. Tal ação repercutiu principalmente pela prisão da pichadora e integrante do Susto's, Caroline Pivetta, e também porque, ao contrário da suposição de que esta seria considerada uma resposta plausível à principal proposição dos curadores Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita, estes foram os primeiros a condená-la. Mas, antes de a ação ocorrer, diziam eles no texto de abertura do guia da exposição:

A transformação do andar térreo do Pavilhão Cicillo Matarazzo numa praça pública, como no desenho original de Oscar Niemeyer para o parque em 1953, sugere uma nova relação da Bienal com seu entorno – o parque, a cidade –, que se abre como a agora na tradição da pólis grega, um espaço para encontros, confrontos, fricções. [...] Ao contrário das bienais anteriores, que transformaram o interior do pavilhão modernista em salas de exposição, desta vez o segundo andar está completamente aberto. É nesse território do suposto vazio que a intuição e a razão encontram solo propício para fazer emergir as potências da imaginação e da invenção. Esse é o espaço em que tudo está em um devir pleno e ativo, criando demanda e condições para a busca de outros sentidos, de novos conteúdos.²³

23 Guia da 28ª Bienal de São Paulo - Em vivo contato. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

Este mesmo argumento era reiterado em textos da grande mídia:

[o território do suposto vazio] faz um corte, suspendendo o processo voraz de produção e consumo de representações, para problematizar o possível esgotamento dos diversos discursos no território da instituição. O corte aqui quer aguçar a crise da organização, do modelo, do sistema, e não recalca-los com mais uma exposição.²⁴

A proposta para a 28ª BSP é suspender a mecânica das sucessivas bienais desde 1951 para considerar o descompasso entre o modelo atual da mostra e a realidade em que ela se inscreve, seja local, seja internacionalmente. Um processo de análise da sua condição presente poderá apontar perspectivas para uma nova etapa do seu programa diante dos desafios do século 21. O objetivo é colocar a Bienal de São Paulo novamente “em vivo contato” com a sua história, a sua cidade, os seus pares e o seu tempo. O meu compromisso, e o do projeto, é com a instituição e o valioso serviço que ela tem prestado à cidade, ao país e à arte contemporânea.²⁵

Tanto a proposição dos curadores quanto a resposta dos pichadores foram precisas no sentido de aproveitar o espaço possível de criação da arte para uma reflexão a respeito do nosso tempo, ao captar uma sensibilidade coletiva mais ampla. Os curadores abriram um espaço real na forma de um vazio em muitos níveis, desde o que permitiria repensar os rumos e sentidos da Bienal diante de uma crise financeira anunciada e de (não)representação, até o que tornaria possível pôr em cheque a eficácia das megaexposições em geral – como “**uma espécie de ‘crise bienal’ que nasce da incapacidade de identificar exatamente a função específica que as megaexposições devem ter nesses dias, que relação devem estabelecer com as histórias dominantes e as sub-representadas**”²⁶. Mas, apesar da potência

24 AGUILAR, Nelson; MESQUITA, Ivo. É positiva a proposta para a 28ª Bienal de SP, que prevê, entre outras coisas, um andar vazio? *Folha de S. Paulo*, 01/12/2007, Caderno Tendências/Debates. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0112200709.htm>>. Acesso em: abr. 2017.

25 Ibidem.

26 SMITH, Royce W. 28th São Paulo Bienal: In Living Contact. *X-TRA Contemporary Art Quarterly* [online], v. 11, n. 4, summer 2009, tradução minha. Disponível em: <<http://x-traonline.org/article/28th-sao-paulo-bienal-in-living-contact/>>. Acesso em: 20 maio 2017.

que ambos os gestos adquiriram, pode-se argumentar, como fizeram os curadores, ou outros artistas participantes da exposição²⁷, que os pichadores foram autoritários por quererem impor sentidos, vandalizando assim o “patrimônio” tanto público quanto privado. A carta de repúdio lançada logo após o ocorrido, pela curadoria e pela Fundação Bienal, dizia o seguinte:

A Fundação Bienal de São Paulo e a curadoria da 28ª Bienal de São Paulo lamentam e condenam a invasão e o vandalismo ocorridos no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera, no último domingo, 26 de outubro de 2008. Trata-se de um ato criminoso, previsto em lei, contra um patrimônio público, o edifício da Bienal, o meio ambiente, a área preservada do Parque Ibirapuera, além de graves agressões físicas a funcionários trabalhando no evento. Embora já tivéssemos sido informados da possibilidade de um ataque desse tipo, em respeito ao público visitante, havíamos optado por manter uma segurança menos ostensiva, além da colaboração de profissionais preparados para a mediação com o público por meio dos serviços educativos. Ainda assim, foi graças à eficiência da segurança contratada e ao apoio dos educadores que esse bando de criminosos não logrou maiores danos em relação às obras expostas. Depois do ocorrido, fomos obrigados a alterar e reforçar o esquema de segurança. Causa-nos profunda surpresa e pesar ver que no momento em que a exposição Bienal se propõe como um espaço democrático, aberto ao público, hospitaleiro, recebamos uma manifestação completamente contrária a esse espírito. O vandalismo causado pela atitude autoritária e agressiva desses jovens representa uma ameaça à constituição de um espaço público coletivo, que respeite a integridade de cada cidadão e o pa-

27 As artistas “Dora Longo Bahia e Mabe Bethônico, também participantes da Bienal, condenaram o que chamaram de ação violenta pelo grupo. Bethônico, que foi testemunha da pichação, disse que os jovens atacaram o público e seguraram ao tentar escapar e quebraram uma janela. Longo Bahia questiona a ação, porque foi reivindicada como sendo “um ato terrorista”. ROITER, Christina. Pichação at the São Paulo Bienal: Art or Crime?. *The Art Section*, v. III, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <<http://zoolander52.tripod.com/theartsection3.1/index.html>>. Acesso em: maio 2017.

trimônio material e simbólico da nossa cultura. A atuação do grupo repetiu o mesmo padrão de ataques anteriores realizados na Faculdade de Belas Artes e na Galeria Choque Cultural, ambas em São Paulo, mas, diferentemente do que ocorreu nessas ocasiões, eles não conseguiram destruir nenhuma obra. Duas pessoas foram detidas e poderão sofrer duras penalidades. A Fundação Bienal de São Paulo e a curadoria da 28ª Bienal de São Paulo pedem a compreensão do público visitante da mostra, pois somos obrigados pelo autoritarismo e violência desses criminosos, a implementar medidas de segurança e controle do público visitante. Portanto, a fim de evitarmos transtornos e embaraços, pedimos a gentileza de que os visitantes não venham com bolsas grandes (mochilas são guardadas obrigatoriamente), pois elas terão de ficar no guarda volumes. Todos os visitantes deverão passar por detectores de metal e, quando solicitados, poderão ser inquiridos sobre possíveis pertences metálicos que estejam portando. A 28ª Bienal de São Paulo estará aberta normalmente ao público, amanhã, terça-feira, a partir das 10h, sem qualquer alteração em sua programação.

Fundação Bienal de São Paulo

Curadoria da 28ª Bienal de São Paulo: “em vivo contato”

As pichações foram rapidamente apagadas. Os artistas Eli Sudbrack e Christophe Pierson do coletivo franco-brasileiro Assume Vivid Astro Focus, que participaram da Bienal e criaram na galeria Casa Triângulo uma instalação inspirada na linguagem das pichações (lâmpadas *néon* coloridas que cobriam os muros como se fossem traços de spray), comentaram sobre isso: “Os curadores poderiam ter deixado as pichações nas paredes, abraçando assim a ação. As perguntas que os pichadores tentaram levantar referem-se ao tema da Bienal que pretendia dis-

cutir o *status quo* e o elitismo da arte”²⁸. A advogada de defesa dos pichadores, por sua vez, declarou:

Os curadores haviam dito em entrevistas anteriores que gostariam que as pessoas interagissem com o vazio do espaço. E foi isso que o grupo fez. Há também uma discussão na ação relativa à Pichação ser arte ou crime. Para muitos jovens, a única maneira de se manifestar é com uma lata de tinta em suas mãos.²⁹

Em um artigo assinado com o pseudônimo “Quando as ideias voltam a ser perigosas”, publicado no site do Centro de Mídia Independente (CMI Brasil), o autor convoca as pessoas a participarem de uma manifestação pela libertação de Caroline Pivetta (que estava então presa há quase dois meses), e afirma que

[...] tão logo a cidade, os confrontos, as fricções e os novos conteúdos ocuparam aquele espaço, a própria curadora adjunta da exposição saiu correndo gritando pelos seguranças. O curador Ivo Mesquita classificou a ação como “arrastão” e “tática terrorista”. Procurado pela imprensa, Rafael Augustaitz, a quem é atribuída a organização desta e de duas pichações coletivas anteriores (uma na Faculdade Belas Artes e outra na Galeria Choque Cultural), respondeu com uma frase do filósofo Friedrich Nietzsche: “Como falta tempo pra pensar e ter sossego no pensar, não se estuda mais as opiniões divergentes. Contenta-se em odiá-las”. Mas se o alargamento da noção de “arte” implicado na ação ainda não está sendo estudado e discutido, o mesmo não se pode dizer da solidariedade com Caroline. Uma série de pessoas já se manifestou publicamente em sua defesa [...].³⁰

Diversos atores tiveram que enunciar o que poderia ter sido encarado como óbvio: houve, no bom sentido, uma provocação da curadoria para a qual as formas

28 ROITER, Christina. Pichação at the São Paulo Bienal..., op. cit.

29 Ibidem.

30 QUANDO AS IDÉIAS VOLTAM A SER PERIGOSAS. Pixação da 28ª Bienal de São Paulo. *Centro de Mídia Independente*, 18 de dezembro de 2008. Disponível em: <<https://brasil.indymedia.org/pt/red/2008/12/435499.shtml?comment=on>>. Acesso em: 20 maio 2017.

de resposta possíveis eram muitas. E essa era, efetivamente, ainda mais na cidade de São Paulo, onde a pichação é uma manifestação cultural viva e importante, uma delas. A pichação é um fenômeno cultural que está localizado na margem da legalidade e desafia justamente a pensar o limiar do legal e ilegal, do formal e informal, do lícito e ilícito, sendo esta a sua potência e a sua meta-mensagem. Como diz Butler, os movimentos organizados fora do campo da lei sustentam “a” pergunta crucial sobre se o Estado e seus aparatos legais são ou continuam sendo legítimos, pergunta que

[...] frequentemente é nomeada, pelo Estado, como um ato de violência... porque [se] esse Estado busca se proteger de qualquer desafio [...] nossa relação política com a lei deve engajar o campo perceptivo que está mergulhado no poder que apoia e produz regimes de violência legal. Claro que não estou dizendo que quero desistir da lei, mas sim pensar em formas extralegais de resistência que exijam um vocabulário não redutível ao vocabulário legal.³¹

Seja pela altura ou pela dificuldade de entrar em determinado espaço altamente controlado, os pichadores põem em risco o seu próprio corpo como a sua principal arma, além do *spray*. É assim que se fazem visíveis e se fortalecem em meio ao genocídio e invisibilidade que vivem em seus lugares de origem (jovens, negros, periféricos): mostrando a sua habilidade corporal e coragem ao chegar a lugares que (quase) ninguém conseguiria ou atacando os espaços do poder. Não interessa aqui pensar de forma redutora que foi o rapaz da Faculdade Belas Artes que, afinal, é de classe média, que “incitou o protesto”, como fizeram alguns críticos depois do acontecido, porque ele queria aparecer, ficar famoso etc. Mesmo porque, ainda que tenha sido o estudante de Belas Artes, Rafael Augustaitz, também conhecido como o artista guerrilheiro Rafael Pixobomb, quem chamou

31 BUTLER, Judith. Conferência magna com Judith Butler, realizada no dia 9 de setembro de 2015, no Sesc - Vila Mariana, integrando o *I Seminário Queer - Cultura e Subversões da Identidade* que aconteceu nos dias 9 e 10 de setembro de 2015, em São Paulo. Grifo meu. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9269_1+SEMINARIO+QUEER+CULTURA+E+SUBVERSOES+DA+IDENTIDADE%23/tagcloud=lista. Acesso em: 20 maio 2017.

a ação, ela encontrou o desejo na adesão de muitos outros pichadores, ou seja, fez sentido para eles, valendo para este acontecimento, portanto, a reflexão da socióloga Silvia Viana a respeito da acusação do comentarista Arnaldo Jabor, de que eram os filhos da classe média quem compunham as Jornadas de Junho e o Movimento Passe Livre, de modo que não faria sentido reivindicarem 0,20 centavos. Segundo Viana, esses rapazes e moças puderam não apenas imaginar, mas assumir o risco de

[...] atentar contra a “segurança pública” e contra sua própria segurança pessoal. Além dos carros, eles peitaram a mesma polícia que mata ordinariamente os jovens que, nascidos e criados em berço não pacífico, devem ser pacificados à bala – e não a de borracha. O encontro desses dois mundos, em imaginação e fogo, foi o pontapé para o deslocamento do campo político que, até agora, parecia invulnerável à política.³²

Se os pichadores já tinham começado a ser, naquele ínterim, considerados “artistas” pelo sistema da arte, ainda assim ficou bastante claro que deveriam responder tão somente às categorias criadas para colocá-los em caixinhas (arte marginal, periférica, suburbana, de protesto, transgressora), pelas quais podiam transitar e até mesmo dar retorno financeiro, sem representar real ameaça. Afinal, a emergência social só pode entrar quando é devidamente convidada, quando assina contrato e recebe cachê. Ou seja, quando deixa de ser emergência através de uma série de mecanismos de neutralização, pacificação e veiculação, cujo verdadeiro sentido é a invenção do “**confronto sem confronto**”³³. Essa formulação de Viana tenta dar conta da divisão feita posteriormente, ao longo das Jornadas de Junho de 2013 – mas que já vinha se anunciando nos anos precedentes, pelo menos desde o início dos anos 2000, e vem se aprofundando e complexificando nos dias de hoje –, entre manifestações e manifestantes pacíficos e manifestações e manifestantes vândalos ou baderneiros. Por trás desta divisão, construída

32 VIANA, Silvia. Será que formulamos mal a pergunta?. In: VAINER, Carlos et al. *Cidades Rebeldes – Passe Livre e as Manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 58.

33 Ibidem.

em grande parte pela mídia oficial, há a difusão da falsa ideia de que é possível fazer política sem nenhum conflito ou em torno do que Paulo Arantes nomeou como “**protestos desengajados, [...] quando protestar se tornou uma questão estritamente pessoal, e o ativismo, a rigor, um estilo de vida**”³⁴. Segundo Viana, essa espécie de mobilização em torno do nada, “do protesto sem protesto”, foi o que tornou

[...] bastante fácil para a mídia recriar por completo seu discurso [...], quando o apoio popular já deixara claro que o bloqueio à política – não o da polícia – havia, de algum modo, sido rompido. [...] A separação [...] entre pacíficos e baderneiros servia à reposição da ordem, segundo a qual nada justifica o entrave à sobrevivência cotidiana que nos arrasta do escritório para casa e de volta. As manifestações pacíficas eram exibidas e celebradas porque deixavam São Paulo trabalhar. [...] O movimento de junho empurrou a classificação midiática, cujo sentido era a recusa de qualquer recusa, a seu ponto de verdade. [...] o protesto que assim merece ser chamado é, em si mesmo, violento³⁵.

A 28ª Bienal veio a público calcada em uma (aparente) abertura ao questionamento – e um “aparecer que interroga” é, segundo o Colectivo Situaciones, um aparecer radicalmente político. Mas foi quando o espaço representacional se viu invadido pelo real na qualidade de conflito e recusa que a verdadeira incógnita se instalou³⁶. Esta que permite inverter o raciocínio e dizer que, no momento em que a atitude dos pichadores é tachada pela direção e curadoria da Bienal como vandalismo, o vazio deixa de *ser* simplesmente e passa a representar um vazio, enquanto uma encruzilhada se inscreve de fato. São as encruzilhadas, por sua vez, que nos permitem distinguir, nessas aparições, “**entre questões pre-sunçosas e aquelas que procuram realmente compreender a dinâmica dos pro-**

34 Paulo Arantes em entrevista a Ivan Mesquita. In: O futuro que passou. *O Estado de S. Paulo*, 22 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,o-futuro-que-passou,1045705>> apud VIANA, Sílvia. Será que formulamos mal a pergunta?, op. cit., p. 55.

35 VIANA, Sílvia. Será que formulamos mal a pergunta?, op. cit., p. 56-57.

36 E pensar que muitos de nós passamos a vida buscando instaurar esses vazios e incógnitas por meio da tentativa de formular dispositivos de enunciação que captem intencionalidades não codificadas.

cessos”³⁷. Por isso podemos dizer que a interrogação ali não se sustentou e, ao final, inscreveu-se como aquilo que de fato era: um arranjo para dar conta das “faltas impostas (falta de dinheiro, falta de cooperação, falta de confiança), situar de forma convincente a conturbada edição de 2008 da Bienal entre [...] pares e impedir que ela colapsasse sob o peso de sua própria história”³⁸. Para o crítico inglês Royce Smith, os curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen priorizaram o esplendor sobre a substância quando não trouxeram à tona de forma direta e mais honesta todos os obstáculos que estavam enfrentando³⁹, optando por um “arranjo erudito e conceitual do espaço vazio”, e é por isso que, tendo a Bienal convidado os espectadores a reconsiderar espaços e contextos, repreendeu depois quem optou por fazê-lo: “**A observação de Mesquita de que os gestos artísticos são, de fato, imprevisíveis e ‘abstratos’, entrou em conflito de modo palpável e decepcionante com o ‘plano aberto’, no qual as regras da exposição não foram apenas reificadas, mas intensificadas.**”⁴⁰

Se muitas instalações e obras de arte contemporâneas tentam expor criticamente a separação entre cenários artificiais (e idealizados) e as realidades brutais que os cercam e minam⁴¹, os pichadores, em um mesmo movimento, souberam desmascarar o verdadeiro vazio de perspectiva do “mundo da arte” e desdobrar o seu sentido, forçando a permeabilidade através de uma relação de reconhecimento social mútuo como presença, não representação. Mas reconhecer e aceitar a presença do mundo urbano, neste caso, ou do mundo como um existente (ou ainda, como diz Suely Rolnik, como força), não é tarefa simples em espaços

37 COLECTIVO SITUACIONES. Politizar a tristeza, op. cit., 2007, grifo meu. Disponível em: <<http://www.sindominio.net/eldinerogratis/TEXTOS/Politizar%20a%20tristeza.htm>>. Acesso em: 15 maio 2016.

38 SMITH, Royce W. 28th São Paulo Bienal, op. cit., tradução minha.

39 “No catálogo da exposição, Mesquita e Cohen camuflaram as dificuldades programáticas da exposição, descrevendo mais propositadamente o procedimento escalonado como ‘uma plataforma de observação e reflexão sobre a cultura e o sistema de bienais no circuito internacional da arte’. Surpreendentemente, com os seus problemas fiscais, a Bienal de São Paulo perdeu uma oportunidade crítica para ligar seu próprio colapso à retórica agora generalizada, cada vez mais global, da ruína financeira, por um lado, e do excesso, por outro”. SMITH, Royce W. 28th São Paulo Bienal, op. cit.

40 SMITH, Royce W. 28th São Paulo Bienal, op. cit., tradução minha.

41 Ibidem.

e corpos de representação. Por muitos motivos. Um deles, trabalhado por Judith Butler, diz respeito ao fato de que, se reconhecemos a presença do outro, isso significa que **“somos despossuídos pela sua presença”**⁴² – e, assim, temos que poder, além de assumir o não saber e a fragilidade, abrir mão do que pensamos ser “nosso”. É por essa razão que situações em que essa presença ocorre como exposição corporal, como no caso dos pichadores, podem levar à submissão ou ao reconhecimento do outro, dependendo da maneira como lidamos com a aceitação, ou não, da nossa própria despossessão – e com a iminente perda de privilégios nela implicada. A exposição coercitiva dos corpos nos *checkpoints*⁴³ é um exemplo extremo dado por Butler de uma presença que acontece e aparece subjugada, e apenas subjugada.



Palestinos em *checkpoints* de Israel. Fonte: Islamic Sunrays⁴⁴ <http://islamicsunrays.com/tag/palestine/>

42 BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge/Malden: Polity Press, 2013, p. 13.

43 *Checkpoints* são barreiras ou postos de verificação, normalmente localizados em fronteiras (considerando que fronteiras podem ser também simbólicas), onde os viajantes estão sujeitos a controles de segurança. Aqui, Butler se refere aos *checkpoints* em geral, mas também especificamente aos *checkpoints* aos quais os palestinos são submetidos toda vez que desejam fazer um movimento para fora dos campos ou das cidades onde vivem.

44 Disponível em: <<http://islamicsunrays.com/tag/palestine/>>.



Segundo o urbanista italiano Alessandro Petti, fundador do projeto Campus in Camps⁴⁵ e DAAR – Decolonizing Architecture Art Residency⁴⁶ junto com sua parceira palestina Sandi Hilal, e que morou durante muitos anos na Cisjordânia com ela e as duas filhas do casal, fazer sofrer e humilhar através da instauração de comandos cujos critérios precisam permanecer insondáveis – pois seu conteúdo é precisamente esse vazio que é o tempo da espera –, é uma clara forma de governo. Em diversas conversas com o Grupo Contrafilé, durante a realização de um trabalho em conjunto no Brasil⁴⁷, Petti nos contou de sua angústia toda vez que tem que sair e entrar em Bethlehem – cidade onde vivem – por não ter sido concedido a ele, até hoje, um visto permanente. Por isso, assim como os palestinos que vão trabalhar todos os dias em cidades israelenses, por exemplo, ele deve enfrentar os *checkpoints*, revistas e toda sorte de humilhações e barreiras que podem acontecer nas passagens. A respeito disso, Petti nos disse, na ocasião, que, para ele, o confinamento desta humanidade residual que estorva acontece porque a sua mera existência põe em cheque a existência do Estado. Embora estivéssemos conversando sobre a sua situação específica, portanto, ele se referia ao Estado de Israel, sua observação se aplica à situação do Estado contemporâneo em geral:

Contrafilé: Os campos de refugiados, os Quilombos, os Quintais⁴⁸, reconectam-se a uma ideia de existência na terra que, ao ganhar visibilidade, rompe formas-

45 Nos últimos anos, Sandi Hilal e Alessandro Petti têm trabalhado na criação da plataforma educativa Campus in Camps (www.campusincamps.ps), que permite às comunidades de refugiados palestinos produzirem novas formas de representação dos campos e de si mesmos que extrapolem os símbolos estáticos e tradicionais, tais como os de vitimização, passividade e pobreza.

46 DAAR - Decolonizing Architecture Art Residency é um estúdio de arquitetura e um programa de residência de arte baseado em Beit Sahour, Palestina. O trabalho combina especulações conceituais e intervenções espaciais pragmáticas, discurso e aprendizagem coletiva. DAAR explora as possibilidades de reutilização, subversão e profanação de estruturas reais de dominação: das bases militares evacuadas à transformação dos campos de refugiados, das estruturas governamentais incompletas aos restos das aldeias destruídas.

47 O Grupo Contrafilé realizou, em parceria com o Campus in Camps, o trabalho *A Árvore-Escola*, no âmbito da 31ª Bienal de São Paulo. A curadora Galit Eilat foi quem propôs esse agenciamento, já que ambos os grupos trabalham na fronteira entre arte, educação, política e cidade. O mote central desse trabalho foi a conexão que estabelecemos entre nós, os quilombolas, os sem-terra, os refugiados, para entender, a partir de uma convivência de um mês, no Sul da Bahia, as diferentes relações com a terra, o exílio, a ideia de retorno e de refúgio que cada um desses grupos trazia como experiência prática e de pensamento.

48 Aqui nos referíamos aos movimentos de hortas e parques comunitários urbanos que vêm crescendo ao redor do mundo.

-pensamento hegemônicas. Assim como os zapatistas que, segundo Eduardo Viveiros de Castro, são uma evidência do que pode existir “depois do fim de um certo mundo”, [a atualidade dos] quilombolas e refugiados possibilitam que relações historicamente proibidas aconteçam.

Alessandro Petti: [E] pelo mero fato de existirem, criam um problema para o poder. Se há refugiados, quer dizer que pessoas foram expulsas; se retornarem, Israel não poderá existir da maneira como existe hoje. Se você aceita essa forma de pensar, você entende que não é só uma questão de resistência, é um problema existencial. Isso significa que, quando olhamos através dessas existências, a única possibilidade é destruir o Estado da maneira como ele é hoje.⁴⁹

Por outro lado, Butler assinala que, quando uma resistência acontece no próprio lugar da espera e do bloqueio, contrapondo-se ao poder (militar, policial), um outro tipo de presença subverte a imagem de uma humanidade apenas oprimida e humilhada. Isso se faz ver, por exemplo, em uma ação promovida por ativistas palestinos durante uma manifestação em Bil'in, vila palestina localizada na Cisjordânia, próxima à cidade de Ramallah, na qual os manifestantes usam espelhos projetando sobre o uniforme dos soldados israelenses frases como “Nós somos contra o muro” – transformando-os, assim, em um exército contra o muro. Ou mesmo no “ato de jogar pedras”, símbolo das demonstrações da resistência palestina que, segundo a jornalista israelense Amira Hass, é uma imagem que persiste desde a “Primeira Intifada”⁵⁰, justamente por não ser um ato casual, mas ligado ao desejo de fazer com que a própria resistência se torne visível, rompendo, desse modo, o isolamento ao qual os palestinos são submetidos em seu

49 Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 23, 2014.

50 Intifada significa agitação, levantamento, levante, revolta, e é o nome popular das insurreições da Cisjordânia contra Israel. O termo surgiu após um levante espontâneo, em dezembro de 1987, no qual a população civil palestina atirou paus e pedras contra os militares israelenses. Este levante ficou conhecido, mais tarde, como Primeira Intifada ou “guerra das pedras”. A Segunda Intifada teve início em setembro de 2000, no dia seguinte à caminhada de Ariel Sharon pela Esplanada das Mesquitas e Monte do Templo, nas cercanias da mesquita de Al-Aqsa, em Jerusalém – área considerada sagrada tanto por muçulmanos quanto por judeus. Ambas intifadas foram utilizadas como campanhas de resistência dos palestinos, e seguidas de mais represálias dos israelenses.

cotidiano⁵¹. Esse ato foi se transformando, aos poucos, em uma espécie de encaenação direta ou, como diz Simon Faulkner, em um “evento de imagem”⁵², quando passou a ser, ao mesmo tempo, uma forma de corporificação da realidade e de ruptura da invisibilidade – deixando passar uma existência que não se conforma com o lugar que o poder colonial lhe atribuiu.



Palestinos projetaram com um espelho pintado a frase “soldados contra o muro” em soldados Israelenses que controlavam os checkpoints, transformando-os, por um instante, em uma espécie de “exército contra o muro”. Essa imagem foi gentilmente enviada pela curadora israelense Galit Eilat. Sem data, autor anônimo.



51 Ver: FAULKNER, Simon. Images and Demonstrations in the Occupied West Bank. *JOMEC Journal: Journalism, Media, and Cultural Studies*, Issue 4, nov. 2013.

52 Ibidem.



Estudantes palestinas atirando pedra em soldados israelenses.
Fonte: Josiel Dias [Blog]⁵³



Jovens palestinos atiram pedras contra a polícia israelense durante confrontos no bairro Shufat, em Jerusalém Oriental. Foto: Ahmad Gharabli / AFP.

53 Disponível em: <<http://josiel-dias.blogspot.com.br/2014/07/entenda-guerra-entre-israel-e-os.html>>.



Grafititeiro trabalhando no muro que separa o território palestino de Israel.
Fonte: Palestine-Israel Journal⁵⁴

O questionamento incorporado e situado em zonas limiares tem, portanto, uma função subversiva, na medida em que deixa bem clara a triagem de “quem” pode passar ou não, “como” e “porquê”. Em seu livro, *O Novo Tempo do Mundo*, Paulo Arantes traça um paralelo entre a realidade palestina e a de São Paulo, pois aqui, assim como lá, as periferias podem ser consideradas como guetos-cárceres, nos quais uma série de medidas destinam-se a “**imobilizar grupos sociais inteiros**”⁵⁵. Embora saibamos disso, é apenas quando esse fenômeno se materializa em um espaço-tempo determinado que o que sabemos chega para nós como experiência corporal irredutível. Em 2004, época em que o Grupo Contrafilé estava

54 Disponível em: <<http://www.pij.org/details.php?id=1350>>.

55 “A periferia deve ficar onde está e as pessoas que nela vivem também [...] [Entenda-se] são milhões que não devem ser eliminados, mas retidos, observados, docilizados.” [RODRIGUES, Thiago. Tráficos e campos de concentração. *Sexta Feira*, São Paulo, n. 8., nov. 2006, p. 132-138 apud ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 185]. “Os deslocados se instalam nas bordas da cidade. É a liminaridade que une todas as situações de êxodo, nas periferias urbanas dos países pobres como nos campos” [AGIER, Michel. *Aux bords du monde, les réfugiés*. Paris: Flammarion, 2002 apud ARANTES, *O Novo Tempo...*, op. cit., p. 185.

elaborando o trabalho Programa para Descatracalização da Própria Vida⁵⁶, perguntamos para várias pessoas, em situações diferentes, histórias e sensações que poderiam ter tido com a catraca. Um cobrador de ônibus nos contou que, naquele ano, as companhias de transportes estavam instalando câmeras em todos os ônibus, no intuito de impedir que eles deixassem as pessoas passarem pela catraca sem pagar. E que existia uma espécie de regra tácita de que eles, em situações extremas, poderiam permitir a passagem por baixo da catraca, mas nunca por cima ou pela porta da frente, de modo ileso. Não à toa, uma das coisas que o Movimento Passe Livre faz é subverter essa ordem dos fatos, construindo formas de aparição pública nas quais sustentam uma presença completamente avessa à humilhação, baseada na alegria do que o antropólogo Arjun Appadurai nomeia de “**saber circulatório**” – a invenção de formas clandestinas, inesperadas de atravessar os bloqueios.



Fonte: Arte Contra a Tarifa⁵⁷

56 *Programa para Descatracalização da Própria Vida* é um trabalho do Grupo Contrafilé desenvolvido quando fizemos parte do projeto Zona de Ação. Este projeto foi criado pelos coletivos Contrafilé, A Revolução Não Será Televisada, Bijari e Cobaia, com participação do teórico-ativista Brian Holmes, da psicanalista Suely Rolnik, do filósofo Peter Pál Pelbart e do Grupo Arte Callejero (Argentina). SESC SP, 2004. A esse respeito ver: MUSSI, Joana Zatz. *O Espaço como Obra*. São Paulo: Annablume/Invisíveis; Fapesp, 2012.

57 Disponível em: <<https://www.facebook.com/artecontraatarifa/>>.

Podemos dizer que a importância de a presença se impor exatamente através de formas como essas, está em que elas nos obrigam a um posicionamento que não tem outro nome possível a não ser “político”. Porque, para tratar com dignidade aquilo que se impõe clandestinamente como presença corporal, é necessário firmar-se na premissa ética de **vivermos juntos em meio às diferenças, às vezes em modos de proximidade não escolhida**⁵⁸ e, no mesmo movimento, resistir ao desejo de conservação do *status quo*. No caso dos espaços institucionais da arte, essa conservação se dá no sentido de manter o seu desengajamento, seja por meio de discursos apenas aparentemente políticos, seja quando tenta, em vão, existir claramente como um lugar apartado da política. Entretanto, como isso não é possível, a política se impõe a todo o momento, desmascarando, na opacidade de pensamentos conduzidos pela lógica da “tendência” e da “polêmica”, ambas apoiadas em binarismos (dentro/fora, arte/cultura [de massa], legal/ilegal etc.), o movimento cíclico de provocar fluxos sociais para depois estancá-los, domesticá-los e cooptá-los – movimento, por sua vez, perfeitamente identificado com a paradoxal operação do capitalismo⁵⁹, ainda mais em sua forma contemporânea. Desmascarando também o fato de que tanto a tendência quanto a polêmica engessam não apenas as matérias de expressão da arte e os seus espaços, mas transformam o posicionamento político em uma série de *clichês* que orientam “contra” ou “a favor” do que devemos ser, e também os argumentos que preenchem cada uma dessas (o)posições. Com isso, ser contra e/ou a favor de algo, ou mesmo a superação, como diz Agamben, de uma certa “oposição topográfica”

58 BUTLER, J. Conferência magna com Judith Butler, op. cit.

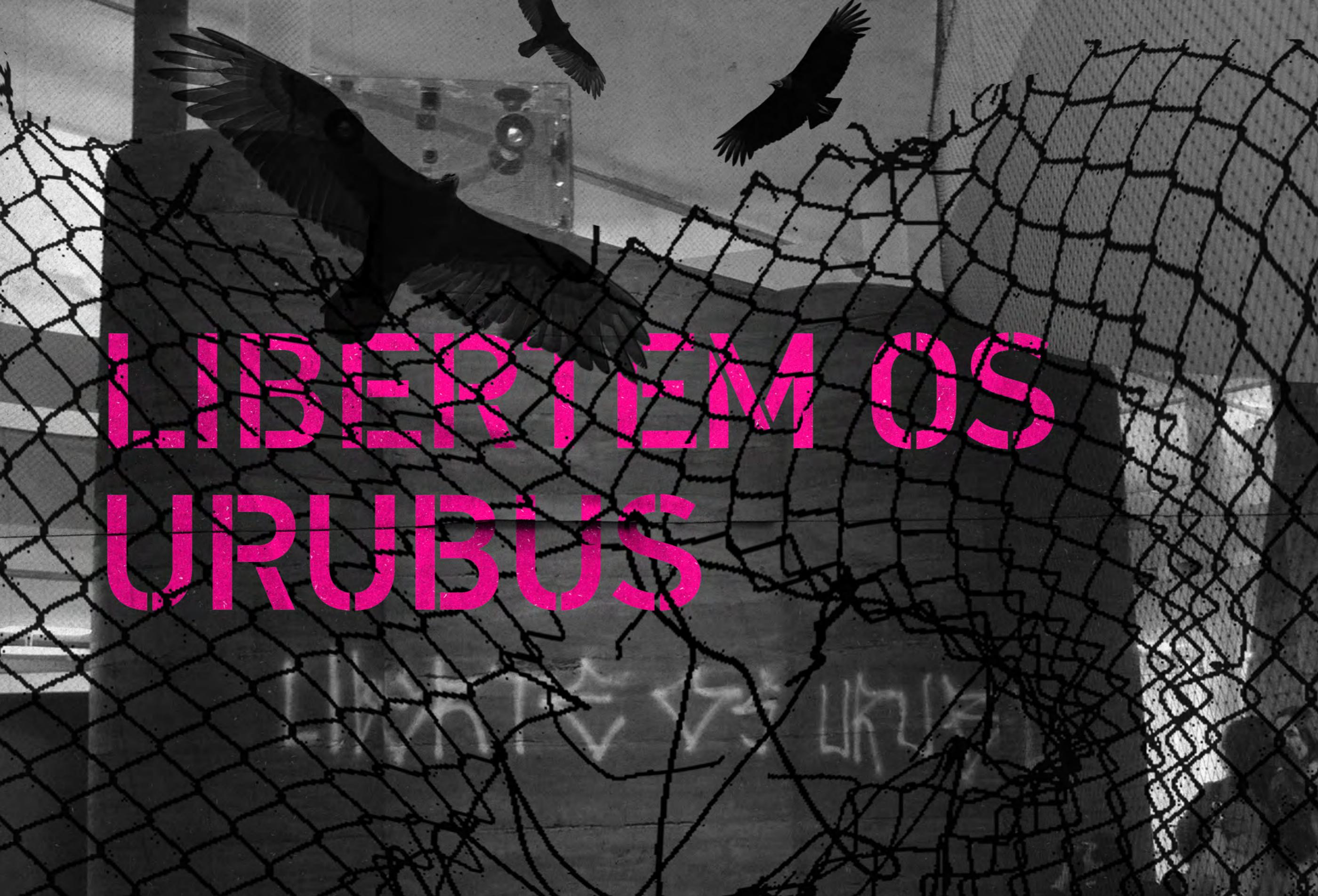
59 Félix Guattari e Gilles Deleuze, ao longo de toda uma entrevista concedida ao magazine *Actuel* (Paris, 1973), que foi publicada no Brasil sob o título “Sobre o Capitalismo e o Desejo” no livro “A Ilha Deserta – e outros textos” (2002), falam sobre esse modo de operar como uma condição muito particular do sistema capitalista: “Em qualquer sistema social houve sempre linhas de fuga; e também endurecimentos para impedir essas fugas, ou então [o que não é mesma coisa] aparelhos ainda embrionários que as integram, que as desviam, as detêm, num novo sistema em preparação. Seria preciso analisar as Cruzadas sob este ponto de vista. Mas no que respeita a tudo isto, o capitalismo tem um caráter muito particular: as suas linhas de fuga não são apenas dificuldades que lhe sobrevêm, são condições do seu exercício. Ele constitui-se sobre uma descodificação generalizada de todos os fluxos, fluxos de riqueza, fluxos de trabalho, fluxos de linguagem, fluxos de arte etc. [...] Ele liga os pontos de fuga e distribui antecipadamente. Alarga sempre os seus próprios limites, e tem sempre de colmatar as novas fugas em novos limites”. (DELEUZE, Gilles. Sobre o Capitalismo e o Desejo. In: *A Ilha Deserta – e outros textos (Textos e entrevistas 1953-1974)*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 339-340).

que pode levar a uma **“relação topológica mais complexa”**⁶⁰, deixa de ser intrínseco a um determinado processo, um campo complexo de silêncio, indeterminação, diálogo, reflexão e imaginação que se instaura durante o próprio jogo, para ser algo separado e independente, transcendente e, no fundo, moral. Era Antônio Cândido quem dizia que, quanto mais vivermos em tempos que ponham em cheque a democracia, mais será preciso **“[...] desenvolver a nossa reflexão em torno deste problema do contra, quer dizer, meditar até que ponto nós devemos ser do contra, contra o quê devemos ser, para depois podermos ser, também, a favor”**⁶¹. Cândido diz aqui da importância de pensar a partir da complexidade exigida por cada situação e, principalmente, sempre abrindo o campo de jogo – ao invés de fechá-lo cada vez mais.

60 AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 39.

61 CÂNDIDO, Antônio. Tempo do Contra. In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.





**LIBERTEM OS
URUBUS**

1.4

LIBERTE
URUBU

CHAMAR A CIDADE SEM QUERER QUE ELA APAREÇA

Se as relações paradoxais entre igualdade e diferença não podem ser inscritas na constituição, em leis, se elas não podem ser aprendidas nem ensinadas, mas apenas experimentadas, então a questão das modalidades de ação conjunta se torna fundamental.

Maurizio Lazzarato

Como em todas as edições do evento, quando a 28ª Bienal terminou, a Fundação Bienal publicou em seu *site* uma pequena sinopse contendo um balanço geral da exposição:

Momento de repensar rumos e funções do evento, a 28ª Bienal - "Em vivo contato" - realiza uma proposta radical ao manter o 2o andar do pavilhão vazio, como uma Planta Livre, uma metáfora da crise conceitual atravessada pelos sistemas expositivos tradicionais e enfrentada pelas instituições que as organizam. Acontecimento marcante naquela edição foi a pichação do guarda-corpo do pavilhão, que germinou uma discussão sobre o tema no meio artístico sobre arte urbana.⁶²

⁶² Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2345>>. Acesso em: 20 maio 2017.

Nesta narrativa, nota-se que os conflitos foram suprimidos ao serem transformados em produtos conceituais e discursivos, o que evidencia as operações, já citadas, de neutralização, domesticação e cooptação de qualquer resquício de uma dimensão efetivamente política – fala “sobre aquilo”, sem querer de fato tocá-lo. Além de funcionar como uma estratégia de pacificação dos “outros”, esse discurso parece servir a uma espécie de “sedação” do pânico que as elites experimentam diante do desordenamento provocado pela “invasão” de seu mundo, afinal, como se atrevem? – pobres, pretos, periféricos... e seus aliados de “classe média”. Ou seja, pela invasão por um mundo tanto de privação quanto de alianças proibidas, um mundo muito diferente daquele que ali se quer ver representado. O que o poder discursivo busca fazer, enfim, é afastar e jogar para longe o que incomoda, pois, se a margem se faz presente, a necessidade da negociação com esses “outros” não tem como não ser incorporada de alguma forma, nem que seja pela negação. Mas se, por um lado, encontramos esse aparente apaziguamento do conflito, por outro, este se mostra, mesmo que de modo velado, no texto-síntese que anuncia a 29ª Bienal (“Há sempre um copo de mar para um homem navegar”, edição seguinte do evento) no *site* da Fundação e também nos discursos que lhe dão sustentação. Discursos nos quais percebemos, principalmente, o movimento paradoxal de “negar incorporando” apenas aquilo que interessa, e apagar tudo quanto possa causar um real estranhamento:

Com *novo fôlego* promovido por uma direção institucional comprometida com a *renovação da fundação*, a Bienal inaugurou sua 29ª edição *apostando* no estabelecimento de um projeto educativo permanente e numa *ampla programação paralela*.⁶³

63 Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2345>>. Grifo meu. Acesso em: 20 maio 2017.

Acreditando nesse poder da arte para educar, a Bienal de São Paulo tem uma atuação pioneira no campo educativo. Para esta edição, de 2010, foram celebradas parcerias com as Secretarias de Educação do Estado e do Município de São Paulo, e de outras cidades vizinhas, e com inúmeras instituições privadas de ensino e ONGs para capacitar mais de 35 mil educadores, de forma que eles possam trabalhar o tema da Bienal em sala de aula e posteriormente levar seus alunos ao pavilhão. No total, esperam-se mais de 400 mil visitas guiadas, o que o torna um dos maiores e mais abrangentes programas educativos já realizados no campo das artes.

De difícil mensuração, o impacto econômico da Bienal é pouco discutido, mas não pode de modo algum ser subestimado. A produção artística é uma das atividades de maior valor agregado na economia. A obra de arte materializa o capital intelectual. Quanto maior valor adquirem as obras de nossos artistas, maior a riqueza gerada para o país. E tal riqueza acaba sendo distribuída entre todos no mundo das artes – artistas, galerias, casas de leilão, instituições culturais, escolas etc. Além disso, o circuito das artes é um grande incentivo ao turismo.

Desse modo, embora o eixo da Bienal seja dado pela arte, não se pode deixar de considerar seu impacto no campo da educação, da cidadania e da economia. O apoio incisivo que a Bienal vem recebendo do Ministério da Cultura, assim como da Prefeitura de São Paulo, das empresas patrocinadoras e da sociedade civil, resulta justamente do entendimento desse impacto ampliado. Uma Bienal forte e representativa interessa a toda a sociedade, na medida em que permite que nossa cidade se posicione como um dos grandes polos mundiais de arte contemporânea, gerando riqueza, progresso e benefícios materiais e simbólicos para todos.

Heitor Martins
Presidente da Fundação Bienal de São Paulo

Handwritten notes:
A PERIFERIA
QUER VIR?
SÓ ASSIM
SE FOR
HEED?
NÃO TEMOS
MÁS ~~PROBLEMAS~~
PROBLEMAS DE
\$\$\$
Cidadania
← QUAL?

Foto do texto de abertura do Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo (“Há sempre um copo de mar para um homem navegar”), “A importância da Bienal de São Paulo para o Brasil”, assinado por Heitor Martins, presidente da Fundação Bienal de São Paulo na época, 2010. Foto e marcações: Joana Zatz Mussi.

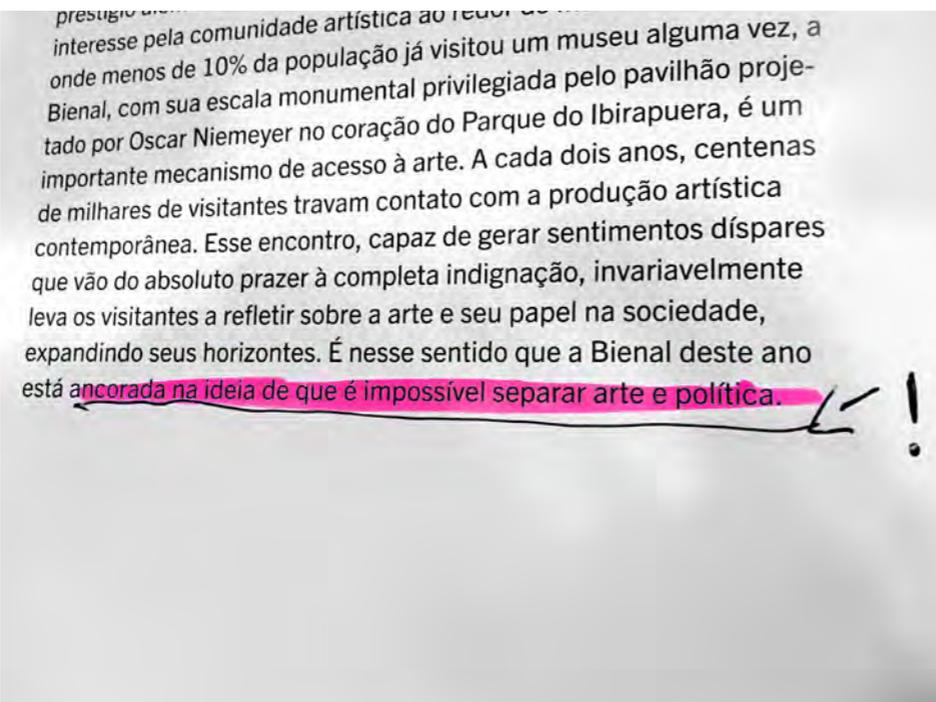


Foto do texto de abertura do catálogo da 29ª Bienal de São Paulo ("Há sempre um copo de mar para um homem navegar"), "A importância da Bienal de São Paulo para o Brasil", assinado por Heitor Martins, presidente da Fundação Bienal de São Paulo na época, 2010.
Foto e marcações: Joana Zatz Mussi.

As partes destacadas chamam atenção porque nelas persiste um tom de superação dos conflitos vividos: a decadência, o vazio de sentido, o desentendimento. É como se tudo aquilo que a Bienal havia, outrora, sido, tivesse encontrado agora algum tipo de redenção – como se isso fosse possível. A plenitude estaria, assim, instaurada.

Coerente com esse movimento (de incorporar o conflito sem de fato nomeá-lo), na 29ª edição da Bienal de São Paulo, três daqueles 40 pichadores de 2008 foram convidados a participar, na condição de artistas, com a obra Pixação SP, representando o movimento do 'pixo'. Segundo informou a assessoria de imprensa da Bienal, "[...] a escolha pela pichação, antes restrita às ruas, muros, paredes e prédios

da capital paulista, se encaixa de modo fiel ao tema deste ano, 'política da arte'⁶⁴.

Em depoimento, um dos pichadores inclusive chegou a dizer:

Tudo o que aconteceu depois daquela ação [na 28ª Bienal] foi positivo. Quebramos a ditadura da arte. Desmascaramos a curadoria, que havia dito que estava aberta a intervenções urbanas, mas não permitia isso. Agora nos abriu as portas. Dessa vez, vamos entrar na Bienal pela porta da frente...⁶⁵

A verdade é que, de fato, ainda que o rapaz pense que sim, nenhuma ditadura da arte foi quebrada, ela permanece forte. Forte o bastante para fazer do pixo outra coisa, algo que "pode" estar na Bienal quando esta decide que sim. Entretanto o que cabe, o que pode estar, na realidade, não é ele, e sim a versão domesticada, que dele subtrai justamente a sua condição de liminaridade.

Mas já se anunciava, nos textos escritos pelos curadores e pelo presidente da Fundação Bienal para o catálogo, ou seja, antes mesmo de iniciada a exposição, qual a expectativa de encaixe tanto da pichação "convidada", particularmente, mas também das periferias e da política, de modo geral. Alguns pontos do texto de apresentação do projeto curatorial são esclarecedores nesse sentido:

64 KLEBER, Thomás. Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal. *Portal G1*, 15/09/2010. Grifo meu. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>>. Acesso em: 20 março 2017.

65 Ibidem.

[...] [o] comprometimento [da 29ª Bienal] com a realidade que a circunda ... não implica, contudo, a subordinação de seu projeto a motivações ou estratégias estranhas à criação artística. Ao contrário, é a insistência na natureza irredutível da arte a outras instâncias da vida que guia esta edição da Bienal de São Paulo, posto que é somente esse caráter singular que lhe concede o poder de mudar a ordem das coisas no mundo e lhe confere, assim, uma dimensão verdadeiramente pública.

[...] Por um lado, a arte é aquilo que, de uma maneira que lhe é própria, interrompe as coordenadas usuais da experiência sensorial do mundo. Por outro lado, justamente por possuir essa potência de desconcerto, a arte é capaz de reconfigurar os temas e as atitudes passíveis de serem inscritas em espaços de convívio e partilha. Nesse sentido, é mesmo impossível separar a arte da política.

[...] A eleição desse princípio organizador do projeto curatorial justifica-se por duas principais razões. Em primeiro lugar, por viver-se em um mundo de conflitos diversos onde paradigmas de sociabilidade são o tempo inteiro questionados... Em segundo lugar, por ter sido tão extenso esse movimento de aproximação entre arte e política nas décadas recentes que se faz necessário novamente destacar a singularidade da primeira em relação a segunda...

[...] Por ser um espaço de reverberação desse compromisso em muitas de suas formas, a mostra vai pôr seus visitantes em contato com maneiras de pensar e habitar o mundo para além dos consensos que o organizam e que o tornam ainda um lugar pequeno, onde nem tudo ou todos cabem. Vai pôr seus visitantes em contato com a política da arte.

[...] Pretende, por tudo isso, oferecer exemplos de como a arte tece, entranhada nela mesma, uma política. Política que não se confunde com práticas parlamentares ou com ativismo social – ainda que por vezes alianças legítimas entre a arte

e essas instâncias sejam realizadas – , mas que é capaz, ao articular opacidade e inteligibilidade discursiva, de desafiar modos já estabelecidos de entendimento do mundo...

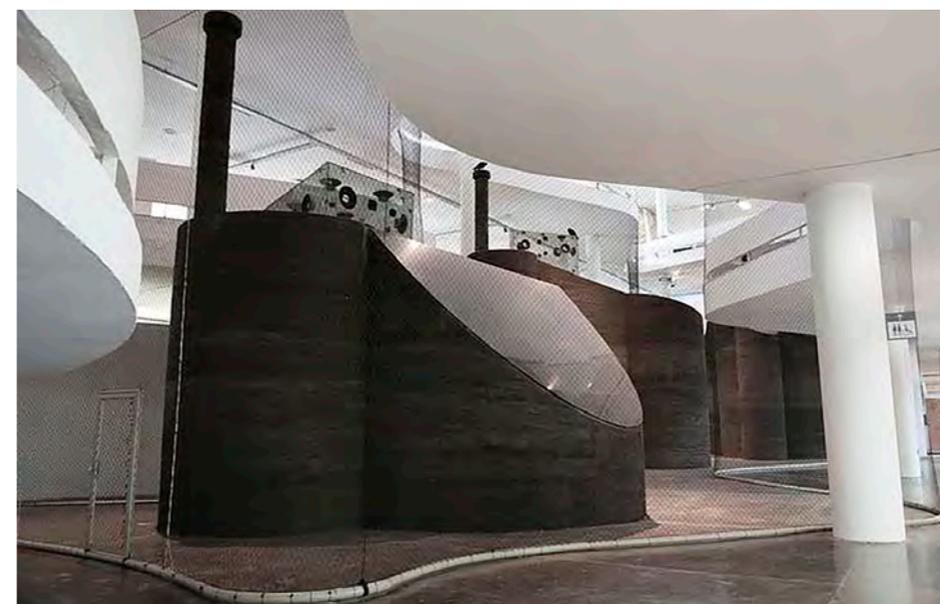
[...] trabalhos e práticas artísticas que são instrumento de propaganda de ideias já concebidas não cabem no campo de interesses que o projeto da 29ª Bienal delimita. E não cabem por serem incapazes de produzir uma reação propositiva ou crítica do público, somente confirmando ideias já partilhadas sobre posturas pretensamente “corretas” ou “erradas” diante de situações de conflito...⁶⁶

No texto, chama atenção a necessidade dos curadores de delimitar muito bem tudo aquilo que “não cabe” na exposição e, por outro lado, o que cabe e de que maneira. Paradoxalmente, eles rejeitam de diversas formas toda ideia já concebida de algo quando dizem, por exemplo, que ideias já partilhadas e propagandas de ideias já concebidas que reduzem conflitos a lados certos e errados não cabem em sua curadoria. E que também não cabem estratégias estranhas à criação artística (seja lá o que isso possa querer dizer); a mistura entre arte, práticas parlamentares e ativismo social (se bem feita, essa mistura pode ser bastante interessante. Hoje, “parlamentos e assembleias” que têm sido levados a cabo por artistas mundo afora mostram que este pode ser um lugar de bastante potência estética). Cabem a natureza irredutível da arte; o caráter singular da arte; reconfigurar temas e atitudes dos espaços de partilha através da arte; destacar a singularidade da arte em relação à política (o que, no contexto da fala, sugere uma distância invencível entre elas); superar consensos em um mundo onde nem todos cabem, pelo contato com uma “política da arte”. O que se percebe nessas delimitações é um discurso que celebra a arte como emancipação do já estabelecido, ao mesmo tempo em que configura um mundo cheio de regras,

66 FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. Há sempre um copo de mar para um homem navegar. In: *Há sempre um copo de mar para um homem navegar*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010, p. 18-21. Catálogo da 29ª Bienal, 25 de setembro – 12 de dezembro 2010, Fundação Bienal de São Paulo. Grifo meu.

determinando o que pode ou não, o que é ou não legítimo – “algumas alianças da arte com o ativismo social são legítimas, mas a maioria não” – e apoiando-se em um pensamento comandado por uma diversidade considerável de *a priori*. Nele, a política está subjugada à arte, pois ela é, afinal, uma *política da arte*, enquanto a arte não pode ser da política.

Mesmo com a construção de tantas demarcações e fronteiras, o perfeito encaixe durou pouco. No dia da abertura, em 25 de setembro, manifestantes de organizações não governamentais de proteção aos animais seguravam cartazes diante da instalação do artista Nuno Ramos pedindo a libertação de três urubus vivos que faziam parte da obra. No fim do mesmo dia, *Bandeira Branca* foi então invadida e pichada com a frase “Libertem os urubu” (sic) pelo pichador Djan Ivson, um dos que, na edição anterior do evento, pichou o segundo andar vazio do prédio e agora participava da exposição oficialmente. Na obra, as aves estavam cercadas por uma rede de proteção e tinham como poleiro várias caixas de som que, de tempos em tempos, tocavam uma tradicional marchinha de Carnaval. Em nota, a Fundação Bienal de São Paulo lamentou o episódio e disse “**repudiar episódios de vandalismo e violência**”, como o ocorrido. Até então, os pássaros, que nasceram em cativeiro no Parque dos Falcões (SE) e estavam sendo monitorados diariamente por uma equipe na Bienal, tinham a permanência na exposição autorizada pelo próprio Ibama que, na sexta-feira 1º de outubro, voltou atrás, alegando que as instalações eram inapropriadas para a manutenção dos animais. Foi então providenciada a retirada dos urubus do trabalho que, com isso, da perspectiva do artista e curadores, e dos críticos de arte a eles aliados, perdeu seu sentido. Mas talvez possamos dizer que, pelo contrário, o trabalho tenha tido – com a discussão que foi capaz de gerar e a intervenção do pichador nele –, a oportunidade de ganhar novos sentidos, a partir de uma presença social que fez questão de se manifestar ali.



Bandeira Branca, obra de Nuno Ramos na 29ª Bienal de São Paulo, 2010.
Fonte: site do artista⁶⁷: <http://www.nunoramos.com.br/>



Foto: Filipe Araújo/Agência Estado

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.nunoramos.com.br/>>.

Em texto escrito pouco depois e publicado no caderno Ilustríssima do jornal *Folha de S. Paulo*, Nuno Ramos conta como essa situação lhe pareceu um pesadelo ou um linchamento nesses tempos de internet, “**criando um caldo de cultura próximo à violência e à intimidação**”⁶⁸. Ainda nesse mesmo texto, e em outras declarações para a imprensa, o artista afirma estar profundamente triste com o fato, e que por causa desse tipo de reação é que “**frequenta uma área da cultura afastada dessa luz radioativa**”, protegendo-se por trás do cumprimento de todas as regularidades técnicas exigidas pelos órgãos competentes e também por trás da história da arte – para isso, dando, como exemplo, “**artistas extraordinários como Joseph Beuys (por sinal, fundador do Partido Verde na Alemanha), Jannis Kounellis, Hélio Oiticica, Nelson Felix, Tunga, Cildo Meireles [que] utilizaram animais em suas instalações**”⁶⁹ e conseguiram, com suas obras, o que ele nomeou então como uma “**oxigenação radical de nosso imaginário**”⁷⁰. Além disso, Ramos cobra coerência dos que reclamam de seus urubus, mas comem carne, visitam zoológicos etc. e diz que, afinal, a obra não era nova, pois já tinha sido exposta em Brasília, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), “**sem nenhum questionamento por parte dos órgãos responsáveis**”⁷¹. O artista salienta, inclusive, a sua prévia definição do trabalho como um “antipenetrável”, pois, segundo ele, “**a cerca delimita o espaço do público, não o dos urubus, que estão em destaque e tomam conta da Bienal**”⁷².

Com esse tipo de argumento, Nuno Ramos justifica-se calcado em protocolos e normas que, de saída, burocratizam o debate, como se ele nada tivesse a ver com a sua obra – e sequer pudesse fazer parte dela. O debate aparece, assim, identificado com um lugar que tanto o artista quanto seus aliados rejeitam: o do “extra-artístico”. O crítico Lorenzo Mammì, em artigo publicado também na

68 RAMOS, Nuno. Bandeira branca, amor. Em defesa da soberba e do arbítrio da arte. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, domingo, 17 de outubro de 2010. Caderno Ilustríssima.

69 Ibidem.

70 RAMOS, Nuno. Bandeira branca..., op. cit.

71 Ibidem.

72 ALZUGARAY, Paula; GAZIRE, Nina. Entre a arte e o cativo. *Isto É*, São Paulo, n. 2478, 8/10/2010. Disponível em: <http://istoe.com.br/104764_ENTRE+A+ARTE+E+O+CATIVEIRO/>. Acesso em: 20 maio 2017.

Folha de S. Paulo, chega a dizer claramente – ao atacar o que entende por uma “**polêmica que não é propriamente estética**”, mas proveniente de uma *linguagem de massa* – que a questão não era técnica, mas, sim, política – como se o fato de ser política a reduzisse de algum modo: “**Na realidade, não é apenas de urubus que se trata. Já antes da Bienal, o autor da pichação, Djan Ivson, declarava ao repórter Diógenes Muniz que Nuno Ramos não teria direito de falar do ‘lado sombrio do Brasil’, porque é um ‘burguês formado em faculdade**”⁷³. Mais adiante, em uma passagem do mesmo texto, afirma: “**Para que uma obra de arte se torne relevante, é preciso que um grupo consistente de pessoas a insira num sistema de valores em que, à primeira vista, ela não deveria estar**”⁷⁴. Já os curadores da 29ª Bienal, Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, atribuem o incômodo com a obra a uma falta de capacidade crítica e de leituras para além do “**superficial entendimento**”. A obra, segundo eles, incomoda justamente porque trata de uma “**contraposição à lógica de nosso solar desenvolvimentismo**”⁷⁵. Por fim, interpretam a ausência dos urubus, por sua abrupta retirada da obra, como algo que agora exporia o que antes apenas simbolizava: “**a existência de um Brasil que se fecha à escuta e que rejeita a conversa com o outro**”⁷⁶.

Partindo, assim, do princípio da exclusão, o próprio artista, bem como críticos e curadores da mostra não cansam de se ressentir do “**momento cultural triste em que vivemos**”, pois se “**a arte é poder ser visto pelo ponto de vista do outro, a violência tem um ponto de vista só**”⁷⁷. Mas será que, apegados em sua posição, estavam eles conseguindo enxergar e escutar os “outros” além da perspectiva da “**defesa do modelo tradicional de arte crítica como adesão ao abismo entre as esferas**

73 MAMMÌ, Lorenzo. Pichações e urubus. Cultura é regra, arte é exceção. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 de outubro de 2010. Caderno Ilustríssima.

74 Ibidem, grifo meu.

75 FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos Anjos. Em defesa de ‘Bandeira Branca’ na Bienal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 de novembro de 2010.

76 Ibidem.

77 Obra polêmica com urubus dentro da Bienal é alvo de pichação [Editorial]. *Portal G1*, 25/09/2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/obra-polemica-com-urubus-dentro-da-bienal-e-alvo-de-pichacao.html>>. Acesso em: 20 maio 2017.

artística e cultural”?⁷⁸ Que “outro” era esse que artista, críticos e curadores queriam que tivesse visto a obra com um ponto de vista do “outro”, e qual foi o outro que efetivamente se apresentou? Podemos dizer que, nessa situação, houve uma espécie de espelhamento, no qual ambos os lados recusaram a recusa do outro. Mas há uma diferença entre essas recusas. Porque enquanto uma nos faz pensar se é tão absurdo assim discordar da presença de um animal vivo no interior de uma obra de arte nos tempos atuais, se o uso de animais, seja qual for, não deve ser sempre questionado, ao invés de virar uma forma vazia, e o quanto a decisão de pôr um animal vivo em uma obra de museu não precisaria ser sempre uma decisão radical (ou seja, algo sobre o qual refletir profundamente, por tudo o que isso implica para o animal ali colocado) – lembrando que Beuys, afinal, era um artista ativista que dizia coisas como “Todo mundo é um artista” e acreditava que a arte tinha um papel útil a cumprir na sociedade; a outra, por sua vez, apenas reitera a exclusão do ocorrido como algo alheio à “arte”. Guardadas as devidas proporções, talvez possamos dizer que, se uma forma de recusa quer excluir a arte para assegurar a vida (do urubu, do pichador, do debate), a outra quer excluir a vida para assegurar a arte – e nesse caso a alegação de que aqueles urubus eram animais de cativeiro não faz sentido, pois se eles estavam no lugar do simbólico, então é também do simbólico que se trata.

O problema é que, para “assegurar o estado da arte”, conta-se com toda uma gama de estratégias argumentativas e concretas que correspondem a uma descrença na capacidade interpretativa do outro, enxergando nele apenas polêmica vazia, para não dizer ignorância, ou burrice mesmo. Essa posição pode ser compreendida como uma forma de reiteração da violência de classe praticada cotidianamente no Brasil. E se somarmos a essa a violência as dimensões étnicas e de gênero, então poderemos dizer que a violência, definitivamente, não tem um ponto de vista só. Ela se presentifica na fala de Mammì, por exemplo, quan-

78 PRYTHON, Angela. “A exceção e a regra, a exceção na regra. Apontamentos sobre estética e política”. 15 de maio de 2015. Disponível em: <<http://outros criticos.com/author/angela-prythion/>>. Acesso em: 20 maio 2017.

do ele deslegitima o sentimento do pichador que acredita que Nuno Ramos não poderia falar do lado sombrio do Brasil por ser um burguês de faculdade, para logo depois naturalizar a questão de classe dizendo que a arte se torna relevante quando um “**grupo consistente de pessoas**” a insere em um determinado sistema de valores. Insidiosa, essa violência também produz efeitos.

Vale apresentar aqui, como contraponto a esse entendimento da arte como um campo excludente e irreduzível, ou seja, que subordina tudo o que está em torno dela, o que o filósofo italiano Maurizio Lazzarato, inspirado no pensamento de Félix Guattari e Michel Foucault, sugere como um trabalho militante nos dias de hoje. Segundo ele, o engajamento é justamente o trabalho de problematização das modalidades de organização e das matérias que fundam, mobilizam e organizam os novos sujeitos de expressão da política. Por isso, trata-se menos de pôr em cena e representar do que de problematizar essa matéria de expressão, no sentido de coletivamente inventá-la⁷⁹. No trabalho militante, entendido dessa forma, o ato de (re)configurar o sensível e se constituir são indissociáveis, o que faz do sujeito produtor dos enunciados apenas o terminal de um agenciamento coletivo de problematização e enunciação. É nesse sentido que a produção estética não pode ser pensada como apartada da experiência política, pois deve consistir precisamente em atos de despersonalização, ou dessubjetivação, portadora da força do risco envolvido na experiência de devir outra coisa com as intensidades do mundo.

Deleuze é outro filósofo a quem interessa problematizar a autoria como uma perturbação na lógica do saber – o que acontece, por exemplo, quando ele e Guattari

79 LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Máquinas, Subjetividades*. Trad. Paulo Domenech com a colaboração de Hortência Lencastre. São Paulo: n-1, 2014, p. 212-213. Em sua visão, “[...] na luta para serem reconhecidos como novos sujeitos políticos, eles [movimentos políticos contemporâneos] não fazem, absolutamente, dessa forma de ação [pôr em cena e representar] a única que pode ser definida como política. [...] Os jovens ‘selvagens’ dos subúrbios franceses, como um ministro socialista os chamou, se assemelham, em alguns aspectos, aos cínicos ‘bárbaros’, que, ao invés dos jogos ordenados e dialéticos de reconhecimento e argumentação, preferem acabar com a cena teatral e inventar um outro artifício, que tem pouco a ver com o teatro. Ao invés de uma cena, os Cínicos nos fazem pensar nas performances da arte contemporânea, em que a exposição pública (no duplo sentido de se manifestar e se colocar em perigo e risco), não se faz necessariamente pela linguagem, pela fala ou através de semióticas significantes” (Ibidem, p. 205-206).

escrevem a quatro mãos –, já que, segundo Deleuze, isso contribuiria para deslocar a ideia fixa do “autor como sujeito”, da “obra como objeto”, do “leitor como receptor” e, por fim, uma relação com a obra limitada à interpretação – seja dos sentidos, da mensagem, do conteúdo ou da intenção. Em sua perspectiva, o que efetivamente mobiliza é o que acontece a partir de uma obra, compreendida, antes de tudo, como uma relação com a exterioridade, algo que capta movimentos de fora e que lança outros para fora dela.

É por isso que o pichador consegue, de novo e de novo, no contato-confronto com a materialidade da obra (obras de arte, prédios, patrimônios etc.) – e apenas assim –, fazer passar, através do seu corpo, e forçosamente, todo um mundo rejeitado em seu desencaixe, desmascarando o Brasil “burguês” que não quer de forma alguma abrir mão de sua autoria, se despersonalizar, enfim, deixar desabar o caráter regular dos lugares ocupados⁸⁰, nesse caso especificamente, o sistema de representação da arte. Pois se é verdade que qualquer artista pode manifestar as mazelas do mundo, não é tão óbvio assim, ainda mais nos dias de hoje, que aquilo que se manifesta como “obra” seja, simultaneamente, negado como conduta. Conduta que não permite perceber, por exemplo, nenhum sentido no gesto de revolta em relação ao confinamento de outros viventes⁸¹. Mas mesmo com toda a negação e à revelia – como quando Nuno Ramos afirma que, ao contrário do que pontuara Frank Stella, em 1960, ao dizer “**O que você está vendo é o que você está vendo**”, conceito inaugural das poéticas minimalistas, hoje é preciso dizer “**O que você está vendo não é o que você está vendo**” –, foi exatamente no lugar de fricção com um mundo insubordinado aos seus parâmetros que sua obra aconteceu. Só faltou coragem, tanto dele quanto por parte de quem chamou

80 SAFATLE, Vladimir. *Circuito dos Afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

81 Essa é uma discussão que pode ganhar incontáveis desdobramentos, porque apesar de voltarem para seu cativo, os urubus de fato deixaram de ser cativos “no mundo da arte”. Há então uma liberação muito real do animal de um certo mundo que, embora seja apenas mais um espaço de confinamento animal dentre tantos outros na contemporaneidade, parece ser uma das últimas fronteiras possíveis – e isso sim está presente em qualquer trabalho que traga o animal vivo e poderá estar em discussão em cada um deles. A fronteira ética aí dependerá de tudo o que compõe o trabalho, da intenção do artista ao seu entorno. A arte é contextual e histórica, mas também há, ao mesmo tempo, uma legítima liberação simbólica que não pode ser diminuída, pelo contrário, deve ser destacada.

a rua⁸², para ver exatamente o que estavam vendo e lidar de fato com a matéria que vinha de lá.

Nota-se, nessas histórias, o quanto ainda há de indisponibilidade por todos os lados, instituições, artistas, curadores, para pensar a partir daquilo que acontece, principalmente se temos muito a perder com isso. Nesse sentido, indisponibilidade para transverter a arte em política e a política em arte a todo o momento, inaugurando um terceiro lugar, no qual uma dimensão nunca está subordinada, mas fortalece a outra. O imperativo de ter um “grupo consistente de pessoas” como um critério importante para a definição do que é “arte” poderia ser, desse modo, desafiado a partir de outros critérios: o da não legitimidade de recorrer à força do intelectualismo e do elitismo excludente, quando não da própria polícia, para defender um patrimônio de poucos e para poucos, e o da emancipação mútua da política e da arte através de sua permanente e inevitável conexão. Assim, se uma obra dispara um acontecimento, este convoca artistas, curadores e críticos a um compromisso com aquela circunstância real que a eles se apresenta e que demanda posicionamentos e reflexões atentas às singularidades do embate. Acontecimento que demanda a eles que se publicizem mediante suas dúvidas e inquietações que, certamente, seriam também coletivas, e não através de certezas monumentalizadas. Porque não é a singularidade de uma arte autossuficiente que será capaz de qualificar o pensamento e a ação social e coletiva, mas, sim, a singularidade das circunstâncias que, ao mobilizar toda uma complexidade de forças em jogo, produzem novas relações capazes de abrir, e não de fechar, o

82 A 29ª Bienal trabalhou com um conceito de terreiro – havia seis terreiros, sendo que um deles tinha como tema “Eu sou a rua”. Segundo os curadores Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, “Se a escolha das obras e sua articulação no espaço são decisivas para enunciar a natureza política da 29ª Bienal de São Paulo, igualmente fundamental para afirmar esse foco é ativar uma relação crítica do público com a exposição e com o espaço que ela abriga. Seria contraditório, afinal, organizar uma mostra focada na relação entre arte e política baseada exclusivamente em obras destinadas à contemplação, ainda que olhar, somente, possa ser ato de emancipação. [...] Seis espaços, seis terreiros construídos por arquitetos e artistas, capazes de remeter aos largos, praças, terraços, templos e quintais, lugares abertos ou fechados, onde em quase todo canto do Brasil as pessoas se encontram para, dançar, cantar, brincar, chorar, jogar, discutir seus destinos e resistir contra os rumos que lhes vão sendo dados à sua revelia... Transpostos e adaptados para o ambiente expositivo, os terreiros desempenham seu papel como lugar de encontro, fala, escuta, disputa, comunhão e dúvida, ecoando a potência da política como ato de criação do que não é dado ou do que sequer se adivinha como possível”. [Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010, p. 26-27].

campo das conexões e das ideias. Posturas que convidem a conversar; condutas que deem vazão à vulnerabilidade de todos e, assim, embaralhem os lugares socialmente construídos de autoridade; espaços nos quais novos sentidos para o que nos acontece possam ser coletivamente inventados – inclusive novos sentidos para questões difíceis como a da violência, por exemplo. Tudo isso também faz parte da “arte”.

Mas para fazer efetivamente, é fundamental aceitar que, sim, **“Com a quebra das noções universais, os particulares (ecologia, minorias étnicas, minorias sexuais etc.) firmaram-se, cheios de si, pontudos, zelosos de suas verdades”**⁸³. Todavia, longe de tais “particulares” se tornarem universais abstratos, eles são corpos que não aguentam mais, esgotados que estão justamente de viver em um mundo povoado não por arte – mundo que somente alguns parecem ter o direito de inventar –, mas povoado por racismo, classismo, homofobia, misoginia, transfobia, genocídios etc. Em que a invenção seria apenas artigo de luxo ou lugar clandestino onde se corre perigo de vida – não fossem as inúmeras batalhas cotidianas travadas no mundo todo, justamente com as “minorias”⁸⁴. Por isso, Nuno Ramos tem razão quando diz que esta arte, que ele vê como **“a última experiência universalizante, ou ao menos não simétrica à discursividade do mundo [...], tende a ser cada vez mais atacada, toda vez que discrepar, como soberba e como arbítrio”**.⁸⁵ Soberba presente também no argumento de Mammì, quando usa outra obra da exposição, o vídeo *Je vous salue Sarajevo*⁸⁶, de Jean Luc Godard, para reduzir a pichação à mera repetição esvaziada e sem sentido:

83 RAMOS, Nuno. *Bandeira branca...*, op. cit., 2010.

84 Deleuze relaciona o conceito de minoria com a capacidade de fabular, diferenciando-a da maioria não numérica, mas qualitativamente. Ele diz, sobre isso, referir-se a uma certa sensibilidade, um modo de ser, uma maneira de subtrair-se ou desviar de um padrão ou modelo global tido como inevitável (branco, europeu, adulto, macho, ocidental). O “devir minoritário” que foge a esse padrão teria, para ele, diferentemente do poder constituído do Estado, o poder constituinte. Cf. DELEUZE, Gilles. *Controle e Devir*, op. cit.

85 RAMOS, Nuno. *Bandeira branca, amor...*, op. cit., 2010.

86 O filme, de 1993, encontra-se disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o70KuDg>>. Acesso em: 20 maio 2017.

Numa sociedade de comunicação de massa, que tende a anular o silêncio, a pichação preenche, no fundo muito docilmente, os vazios. O inimigo não é o sistema, mas o vizinho, cujo espaço pode ser ocupado. Quando uma obra de arte original é inserida num sistema de valores, é preciso repensar o sistema inteiro. Para a pichação, como antes para o grafite, isso não é necessário. É suficiente acrescentar mais um setor, sem interferir nos demais. Logo os pichadores terão suas associações, editais e linhas de financiamento do governo. Elegerão vereadores. Quando sua linguagem se tornar muito gasta, outra cumprirá o mesmo papel. [...] No pequeno vídeo que está entre as melhores dádivas desta boa Bienal, diz Jean-Luc Godard, nosso eterno mestre em transgressão: “A cultura é a regra, a arte é a exceção. Faz parte da regra querer eliminar a exceção”. Vivemos numa época da regra, a sociedade está se enrijecendo em oposições simplórias. A arte incomoda mais, quando for boa, porque não há regra onde caiba. É provável que perca essa guerra. Que os urubus fiquem sossegados.⁸⁷

O espantoso nesse argumento é o crítico sequer ter cogitado que Godard pudesse estar usando outros critérios para pensar a exceção que não os dele.

No caso de *Bandeira Branca*, é possível ver uma linha de exceção com um sentido bastante diverso deste que Mammì procura afirmar. Essa linha começa com toda a polêmica envolvida no que o artista nomeia como uma espécie de “linchamento”, mas que pode ser também compreendido como um acontecimento **“capaz de quebrar a substancialização do ‘individualismo possessivo’ através da afirmação da produtividade de situações de insegurança ontológica”**⁸⁸ que nos obrigam a uma ligação com os outros. Estar em contínua ligação com os outros é saber que tem algo fundamental de mim naquele outro, que não controlo porque nunca saberei como e se responderá. Portanto, essa ligação me desampara, ela me despossui e pode vir a liberar formas sociais arraigadas⁸⁹.

87 MAMMÌ, Lorenzo. Pichações e urubus - Cultura é regra, arte é exceção. *Folha de S. Paulo*, 17 de outubro de 2010. Caderno Ilustríssima

88 SAFATLE, Vladimir. *Circuito dos Afetos...*, op. cit., p. 75-76.

89 Ibidem. Safatle, aqui, dialoga com Judith Butler.

E, então, a linha de exceção continua com os fenômenos sociais que trouxe à tona: reflexões politicamente corretas ou profundas a respeito de pôr seres vivos como arte no interior de museus, disputas de classe, redes cortadas, ocupação, pichações e urubus voando. Por essa razão, ainda que o artista possa ter pensado que não seria aí, nestes fenômenos, que desejava que estivesse a potência, pois não era para estar aí e, portanto, ele não irá se aproveitar disso porque não é como “eles”, os que usam as polêmicas para aparecer – algo dito não dessa forma, mas muito semelhante em alguma das entrevistas que concedeu aos meios de comunicação –, o fato é que a potência de sua obra pode, sim, ser extraída deste seu desdobramento infeliz. Ou feliz, se a relação com tudo o que o mundo carrega de atual for encarada como evidência de um outro uso possível da arte – e não de sua alienação. Nesse sentido, vislumbrar de modo simétrico o desdobramento imprevisível da obra como parte dela – como a própria obra, se quisermos levar essa ideia ao seu extremo –, é o que nos permite entender o que liberou, de fato, o seu potencial de exceção, assim como o do mundo ao qual ela pertencia. Tanto é que, mesmo do fundo de seu desconforto, o próprio artista foi capaz de enunciá-lo: **“Os urubus, definitivamente, haviam conseguido escapar e, para usar os versos de Augusto dos Anjos, pousaram na minha sorte.”**⁹⁰

90 RAMOS, Nuno. *Bandeira branca...*, op. cit., 2010.







NINGUÉM FALA
A EXCEÇÃO

1.5

NINGUÉM A EXCEÇÃO

EXCEÇÕES E EXCEÇÕES

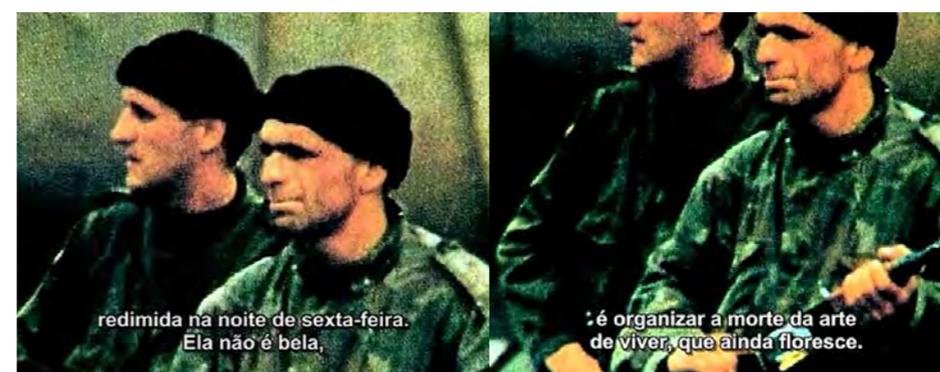
No filme, ao qual o crítico Lorenzo Mammì se refere, *Je vous salue Sarajevo* (1993), realizado por Jean Luc Godard há mais de vinte anos, a voz em *off* do próprio cineasta narra o texto abaixo, no qual reflete sobre a cultura Europeia, os nacionalismos e, mais especificamente, sobre a guerra da Bósnia, a partir de uma foto de guerra de Ron Haviv. Porém, em seu discurso, Godard está apenas aparentemente separando arte e cultura com base em uma concepção estética modernista, concepção que liga o sublime ao desvio e opõe a obra de arte à mercadoria. O próprio vídeo funciona, contrariamente, como um contexto de experimentação com a imagem que não separa essas esferas e resiste à simples oposição. De fato, se, num primeiro momento, essa separação é afirmada, logo depois ela passa a ganhar contornos mais complexos, quando o artista diz que todos “falam a regra”, mas “ninguém fala a exceção”, porque ela é escrita, pintada, filmada, composta e, por fim, vivida (como massacre e como guerra). Por isso não pode ser “falada”, apenas experimentada.

Texto lido por Godard, em off, ao longo de *Je vous salue Sarajevo*

De certa forma, o medo é a filha de Deus, redimida na noite de sexta-feira. Ela não é bela, é zombada, amaldiçoada e renegada por todos. Mas não entenda mal, ela cuida de toda agonia mortal, ela intercede pela humanidade. Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E arte a exceção. Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, TV, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoiévski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. A regra quer a morte da exceção. Então a regra para a Europa Cultural é organizar a morte da arte de viver, que ainda floresce. Quando for hora de fechar o livro, eu não terei arrependimentos. Eu vi tantos viverem tão mal, e tantos morrerem tão bem.



Foto: Ron Haviv, Bósnia, 1992



Frames do vídeo *Je vous salue Sarajevo* (1993), de Jean Luc Godard

Nesse ponto (“Ninguém fala a exceção”), ele então inverte o raciocínio excludente, deixando claro, no fim, que é a Europa Cultural que exclui quando organiza a morte da arte de viver, que ainda [assim] floresce. O que vai sendo mostrado durante todo o vídeo é a guerra, ou o próprio Estado de Exceção. Podemos com isso pressupor que a exceção como arte, da qual Mammì fala, não é a mesma exceção da Europa Cultural que leva à guerra, que está, no entanto, também presente de modo contundente no vídeo. Ora, se a Europa Cultural excludente é precisamente o que leva ao Estado de Guerra, em seu vídeo a lógica binária não se aplica, pois nele a exceção não se reduz a uma concepção de arte como um campo de consenso formado por um “grupo consistente” de especialistas. Sendo fiel ao raciocínio de Godard, diríamos que esta já não é arte, mas cultura, porque ninguém fala a exceção – ou a arte, ou aquilo que é impossível enunciar antes que aconteça. Não sendo possível reduzi-la a algo que pode ser encerrado no discurso, a “arte” não está destinada a um lugar dado por ele, assim como, inversamente, somos forçados, como diz Homi Bhabha, a

[...] encarar o conceito de cultura exteriormente aos objets d’art, ou para além da canonização da ideia de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e de valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social.⁹¹

O próprio Rancière, tomado como base teórica da 29ª Bienal de São Paulo, formula a noção de partilha do sensível no intuito de apontar a dupla acepção do termo: distribuir e dividir, estendendo os próprios limites da estética, quando escolhe **“firmemente não rejeitar o mundo da cultura, não isolá-lo, nem opô-lo diametralmente ao mundo da arte”**⁹². Nesse sentido, há uma irreducibilidade da arte, mas esta se dá apenas no paradoxal encontro com a política e com a cultura, através

91 BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

92 PRYTHON, Angela. A exceção e a regra, a exceção na regra. Apontamentos sobre estética e política. *Outros Críticos*, n. 6, dez. 2014. Artigo disponível em: <<http://outroscriticos.com/author/angela-prythton/>>. Acesso em: 20 maio 2017.

de sua igualdade na diferença e mesmo como divergência. Por isso, a zona entre a ação estética e a ação política é uma zona liminar, na qual a ação estética como ação política, não à toa, reverte-se, a todo o momento, no problema de como produzir potência política na atualidade – o que não se restringe, obviamente, a uma linguagem artística, dizendo respeito a uma sensibilidade que procura, de muitos modos, restituir o potencial revolucionário da exceção ao uso comum, uma questão na qual insiste Agamben.

O filósofo, um dos precursores da teoria da consolidação do estado de exceção como paradigma de governo na contemporaneidade, reflete a respeito dos fenômenos capazes de criar uma zona indeterminada em relação ao ordenamento jurídico, uma zona que não se localiza nem dentro e nem fora dele. Segundo ele, enquanto um autor como Carl Schmitt tenta superar essa indistinção justificando a exceção como forma necessária de manutenção da relação com o direito (nesse sentido o Estado de Exceção é uma ruptura com o direito e tem, portanto, a norma como referência), Walter Benjamin, inversamente, procura implacavelmente libertar a exceção dessa relação ao afirmar ser preciso chegarmos a um conceito de história que corresponda ao “estado de emergência” no qual vivemos (guerras e fascismos), pondo, assim, como tarefa, a produção do que nomeia como um Estado de emergência ou exceção *efetivo*⁹³. Neste, a “violência pura”, que é, segundo ele, medialidade sem fim, pura manifestação de resistência e “existência fora do direito”, põe em jogo o que Agamben vai nomear como **“o problema do significado jurídico de uma esfera de ação em si extrajurídica”**⁹⁴. Isso significa, segundo Agamben, que é um outro uso do direito que nos permitirá uma libertação de seus usos canônicos, não para encontrarmos **“um valor de uso mais próprio**

93 “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra. Precisamos chegar a um conceito de história que corresponda a isso. Então nos surgirá como tarefa nossa fazer com que surja o verdadeiro estado de exceção; e através disso há de melhorar a nossa posição na luta contra o fascismo. A chance deste reside, não em última instância, em que os seus adversários se voltem contra ele em nome do progresso como norma histórica. Admirar-se de que as coisas que vivenciamos ‘ainda’ sejam possíveis no século XX não é filosófico. Não está no começo de um conhecimento, exceto o de que a concepção de história do qual se origina é insustentável”. (BENJAMIN, Walter. Oitava tese. In: *Teses sobre filosofia da história*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991, p. 157).

94 AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 13-24.

e original e que precederia o direito, mas um novo uso, que só nasce depois dele. [...] Essa libertação é a tarefa do estudo, ou do jogo⁹⁵. Esse “jogo estudioso”, que desativa o direito, é o que permite ter “acesso àquela justiça que um fragmento póstumo de Benjamin define como um estado do mundo em que este aparece como um bem absolutamente não passível de ser apropriado ou submetido à ordem jurídica (Benjamin, 1992, p. 41).”⁹⁶

Agamben nos auxilia a entender, com isso, as posições possíveis às quais podemos recorrer quando estamos diante da iminência de situações de indeterminação, medo e vazio instaurados por um ato profanatório: podemos tentar assegurar o ordenamento refundando as suas fronteiras ameaçadas (e, assim, recuperar os argumentos e justificativas para o que está dentro ou fora delas), ou podemos, pelo contrário, assegurar e promover experiências e usos que desafiem qualquer ordenamento, trazendo algo de fato novo. Não à toa, as batalhas urbanas atuais ganham forma, justamente, através de uma prática de profanação de dispositivos que, no corpo a corpo com (e contra) eles, produz usos – e, portanto, corpos, relações, temporalidades e espacialidades – antes inexistentes. É nesse sentido que entendo a ideia de *utopias bem tangíveis* de Paulo Arantes, quando este escreve que a cidadania insurgente atual se expressa (nas lutas pelo uso do solo urbano, da mobilidade na cidade e pelo direito à cidade de modo mais amplo), em formas bastante concretas, como pular a catraca⁹⁷, pichar a Bienal, transformar o exército israelense em um exército contra o muro – e tantos outros gestos que ao longo do texto acrescentaremos a essa lista. Este é o lugar, portanto, de onde partimos para poder imaginar uma subversão dos usos e encontrar, através dela, a conexão entre a arte e a política.

Em entrevista concedida à Folha de São Paulo, em outubro de 2005, Agamben diz claramente que

95 AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*, op. cit., p. 98.

96 Ibidem.

97 ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 383.

O que está realmente em questão é, na verdade, a possibilidade de uma ação humana que se situe fora de toda relação com o direito, ação que não ponha, que não execute ou que não transgrida simplesmente o direito. Trata-se do que os franciscanos tinham em mente quando, em sua luta contra a hierarquia eclesiástica, reivindicavam a possibilidade de um uso de coisas que nunca venha a ser direito, que nunca venha a ser propriedade. E talvez “política” venha a ser o nome dessa dimensão que se abre a partir de tal perspectiva, o nome do livre uso do mundo. Mas tal uso não é algo como uma condição natural originária que se trata de restaurar. Ela está mais perto de algo novo, algo que é resultado de um corpo a corpo com os dispositivos de poder que procuram subjetivar, no direito, as ações humanas⁹⁸.

É por isso que aqui a reflexão parte do campo artístico, mas não quer e não pode se limitar a ele. Pois a arte não é invólucro que fala sobre ou tematiza o político, que o suprime como se fosse um atributo nela encerrado ou o afasta toda vez que ele chega desobediente e anárquico. A arte mostra-se, pelo contrário e cada vez mais, um modo de ativá-lo. Até porque, mesmo quando se tenta apartá-lo, isso não pode ser feito, simplesmente porque o mundo força sua entrada. Se, por acaso, é conquistado o espaço pretensamente autônomo, asséptico, do cubo branco, a “conquista” também diz respeito a um certo fluxo do mundo, com deixar ou não deixar entrar ali certos entes, coisas, pessoas, mundos; gesto que parte de uma visão que concebe sempre o dentro e o fora de algo, mas que não se abre para o que excede essa relação. Contrariamente, Agamben, Benjamin, Godard, os pichadores paulistanos e a insurgência palestina, estão enunciando o que excede. Godard narra a exceção como aquilo que não pode ser falado, apenas experimentado (ele conecta diretamente essa situação ao inenarrável da guerra). Agamben vislumbra uma ação humana que supera a relação com o direito e a linguagem. Ele diz: o que está fora do *logos* é o ser puro (vazio de toda determinação e de todo predicado real), enquanto o que está fora do direito é a anomia ou o vácuo ju-

98 Entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, 18 de outubro de 2005, citada por Paulo Arantes em *O Novo Tempo do Mundo...*, op. cit., p. 393, grifo meu.

rídico⁹⁹. Benjamin nos coloca como tarefa reconquistar o direito a uma existência fora do direito (mesmo que seu nome seja “violência pura”¹⁰⁰). Tanto pichadores quanto palestinos insurgentes inventam todo um modo de atravessar o dado, para inscrever uma presença potente e não submissa. Todos eles estão, portanto, acionando a dimensão do indeterminado como real condição para a emergência de algo. Dentro ou fora da norma, dentro ou fora da instituição, dentro ou fora da arte: sempre faz parte deste corpo a corpo permanente, o desejo de sair dessa relação, ultrapassá-la.

99 Segundo Agamben (*Estado de Exceção*, op. cit., p. 93), “Tudo acontece como se o direito e o logos tivessem necessidade de uma zona anômica (ou alógica) de suspensão para poder fundar sua referência ao mundo. O direito parece não poder existir senão através de uma captura da anomia, assim como a linguagem só pode existir através do aprisionamento do não linguístico. Em ambos os casos, o conflito parece incidir sobre um espaço vazio: anomia, *vacuum* jurídico de um lado e, de outro, ser puro, vazio de toda determinação e de todo predicado real”.

100 A violência que Benjamin admira e chama “pura” é a violência revolucionária: nunca é meio em relação a um fim, apenas ação e manifestação – diferentemente da violência jurídica que, como meio fundador do direito, é violência que governa e executa. A este respeito, ver: BENJAMIN, Walter. *Crítica da Violência: crítica do poder*. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Sel. e apres. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986.




JUICIO Y
CASTIGO

A ARTE ATIVA O POLÍTICO



1.6

A ARTE POLÍTIC

CONVERSAS COM GALIT EILAT

[...] trabalhar como curador [trabalhar como artista] em uma zona de conflito não é uma questão de escolha. A escolha é se o conflito deve ou não ser o ponto focal da prática curatorial [artística]

Galit Eilat

Depois de encerrada a 31ª Bienal de São Paulo, entabulei uma série de conversas com Galit Eilat, uma das curadoras da exposição. As conversas giraram em torno de sua visão curatorial, da compreensão que tem da relação entre arte e política e também de como ela estava pensando, passado algum tempo, um conflito em especial que aconteceu quando artistas e curadores discordaram da diretoria e do conselho da Fundação Bienal em relação ao apoio de Israel à exposição. O conflito teve início no choque vivido por artistas libaneses e palestinos ao verem o logotipo de Israel entre os patrocinadores da exposição, uma semana antes da abertura – Israel havia prometido um apoio relativamente pequeno para a Fundação Bienal¹⁰¹, mas como esse dinheiro demorou a chegar, a questão emergiu quando a abertura já estava bastante próxima. Na época, a decisão dos artistas foi de se posicionar tendo como referência a campanha Boicotes, Desinvestimento e Sanções contra Israel (BDS)¹⁰². Assim, disseram que desistiriam de participar

¹⁰¹ Especula-se que o valor do patrocínio de Israel para a Bienal de São Paulo foi de R\$ 89.560. O orçamento da 31ª Bienal, por sua vez, foi estimado em R\$ 24 milhões.

¹⁰² A campanha BDS começou como uma ideia de 170 grupos palestinos da sociedade civil na Cisjordânia, em 2005. Cresceu em uma rede mundial de milhares de voluntários pressionando e contatando empresas, artistas e instituições acadêmicas para cortar os laços com Israel. Seus membros incluem ativistas universitários, grupos religiosos e até mesmo judeus liberais americanos desiludidos com as políticas israelenses. O movimento BDS tem três objetivos: acabar com a ocupação, por Israel, de territórios capturados na guerra de 1967; acabar com a discriminação sofrida pelos cidadãos árabes de Israel; e promover os direitos dos refugiados palestinos de retornar às propriedades familiares perdidas na guerra, durante o estabelecimento de Israel, em 1948. Disponível em: <<https://bdsmovement.net/what-is-bds>>. Acesso em: 20 maio 2017.

da exposição se os logos não fossem retirados. Toda uma discussão foi conduzida com a presença da maioria dos artistas participantes da exposição e dos curadores, pela urgência que representava, para aqueles participantes provenientes do Oriente Médio, um evento que tinha o símbolo do Estado de Israel a ele atrelado: além de ir contra tudo o que estavam construindo como pensamento e obra no mundo, havia um perigo real quando retornassem a seus países – sem esquecer que, exatamente nesse período, Gaza estava sendo bombardeada¹⁰³. Abaixo, as cartas escritas coletivamente pelos artistas para a Fundação Bienal: antes desta acatar o seu pedido de não aceitar o dinheiro de Israel e após chegarem a uma resolução; e aquela escrita pelos curadores, apoiando a reivindicação dos artistas:

103 A Guerra de Gaza de 2014 foi uma campanha militar lançada pelas Forças Armadas de Israel contra a Faixa de Gaza, governada pela organização palestina Hamas, que teve como disparador o assassinato de dois adolescentes israelenses. A operação aérea foi iniciada em 8 de julho de 2014 e encerrada em 26 de agosto de 2014, após sete semanas de luta e muitos mortos: mais de 2000 palestinos, em sua maioria civis, dentre eles, mulheres e crianças, e 60 militares israelenses.

ANTES DE UMA RESOLUÇÃO:

CARTA ABERTA DOS ARTISTAS À FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO ¹⁰⁴

Nós, os artistas abaixo assinados participantes da 31ª Bienal, fomos confrontados, às vésperas da abertura da exposição, com o fato de que a Fundação Bienal de São Paulo aceitou dinheiro do Estado de Israel e o logo do Consulado de Israel aparece no pavilhão da Bienal, em suas publicações e em seu website. Numa época em que o povo de Gaza volta para os escombros de suas casas, destruídas pelo exército israelense, não sentimos que seja aceitável receber patrocínio cultural israelense. Ao aceitar esse financiamento, o nosso trabalho artístico exibido na exposição é prejudicado e, implicitamente, usado para legitimar agressões e violação do direito internacional e dos direitos humanos em curso em Israel. Rejeitamos a tentativa de Israel de se normalizar dentro do contexto de um grande evento cultural internacional no Brasil. Com essa declaração, nós apelamos à Fundação Bienal de São Paulo para recusar esse financiamento e agir sobre esse assunto antes da abertura da exposição.

104 Assinaram a carta 55 dos 81 artistas participantes da mostra (dentre eles, haviam alguns israelenses): Agnieszka Piksa, Alejandra Riera, Ana Lira, Andreas Maria Fohr, Asier Mendizabal, Coletivo Chto Delat: Dmitry Vilensky, Tsaplya Olga Egrova e Nikolay Oleynikov, Danica Dakic, Débora Maria da Silva (Movimento Mães de Maio), Erick Beltran, Etcétera..., Federico Zukerfeld e Loreto Garin Guzman, Farid Rakun, Francisco Casas e Pedro Lemebel (Yeguas del Apocalipsis), Gabriel Mascaro, Graziela Kunsch, Grupo Contrafilé, Gulsun Karamustafa, Halil Altindere, Heidi Abderhalden, Imogen Stidworthy, Ines Doujak, Jakob Jakobsen, John Barker, Jonas Staal, Lia Perjovschi e Dan Perjovschi, Liesbeth Bik e Jos van der Pol, Lilian L'Abbate Kelian, Loreto Garin, Luis Ernesto Díaz, Mapa Teatro - Laboratório de Artistas, María Berríos, María Galindo & Esther Argollo (Mujeres Creando), Mark Lewis, Marta Neves, Michael Kessus Gedalyovich, Miguel A. López, Nilbar Güres, Otobong Nkanga, Pedro G. Romero (Archivo F.X.), Prabhakar Pachpute, Rolf Abderhalden, Romy Pocztaruk, Ruanne Abou-Rahme Basel Abbas, Sandi Hilal e Alessandro Petti, Santiago Sepúlveda, Sergio Zevallos, Sheela Gowda, Tamar Guimarães e Kasper Akhøj, Thiago Martins de Melo, Tiago Borges, Tony Chakar, Voluspa Jarpa, Walid Raad, Ximena Vargas, Yael Bartana, Yonamine. Agosto de 2014. Arquivo pessoal.

DEPOIS DE UMA RESOLUÇÃO:

ARTISTAS DA BIENAL DE SÃO PAULO SE DISSOCIAM DO FINANCIAMENTO DE ISRAEL

Nós, a maioria dos artistas e participantes da 31ª Bienal de São Paulo, que nos opusemos a qualquer associação de nossos trabalhos com o financiamento do Estado de Israel, tivemos, hoje, nosso apelo ouvido pela Fundação Bienal de São Paulo. Há uma semana fomos confrontados com o fato de que o Estado de Israel figura como um dos financiadores da exposição como um todo, o que, para a maioria de nós, é inaceitável. Após negociações coletivas, a Fundação Bienal de São Paulo se comprometeu a desassociar claramente o financiamento israelense do financiamento total da exposição. O logo do Consulado de Israel, que havia sido apresentado como patrocinador master do evento, agora será relacionado aos artistas israelenses que receberam aquele apoio financeiro específico. Essa transparência será aplicada a todos os financiamentos nacionais para artistas na Bienal. Nós, artistas e participantes da 31ª Bienal de São Paulo, recusamos apoiar a normalização das ocupações conduzidas continuamente por Israel na Palestina. Acreditamos que o apoio cultural do Estado de Israel contribui diretamente para manter, defender e limpar suas violações de leis internacionais e direitos humanos. Os artistas deste evento não apenas mostraram que têm organização ao demandar transparência referente ao financiamento de eventos culturais, mas também levantaram a questão fundamental de como o financiamento pode comprometer e minar a razão de existência de seus trabalhos. A luta por autodeterminação do povo palestino se reflete nos trabalhos de muitos artistas e participantes da Bienal, envolvidos com direitos humanos e lutas populares em escala global. A opressão de um é a opressão de todos.

COMUNICADO DOS CURADORES DA 31ª BIENAL DE SÃO PAULO¹⁰⁵

Nós, os curadores da 31ª Bienal de São Paulo, apoiamos os artistas e entendemos sua posição. Acreditamos que a declaração e a demanda dos artistas deve ser também um gatilho para pensar sobre fontes de financiamento de grandes eventos culturais. Na 31ª Bienal, muitos trabalhos buscam mostrar a luta por Justiça no Brasil, na América Latina e em outros lugares do mundo. A ideia de viver numa era de transformações é fundamental para essa Bienal, tempos em que antigos padrões e comportamentos estão esgotados e crenças arraigadas são questionadas. Essas transformações também afetam a relação entre curadores e organizadores de grandes eventos culturais como essa Bienal. No início, aceitamos o tradicional acordo no qual curadores têm liberdade artística e a Fundação é responsável por assuntos financeiros e administrativos. A Fundação Bienal, com muita correção, manteve esse acordo. De nossa parte, ajudamos no financiamento internacional. No entanto, em consequência dessa situação, junto com outros incidentes e similares eventos, está claro que fontes de financiamento cultural têm um impacto dramático na suposta “independência” das curadorias e narrativas artísticas de um evento. O financiamento, seja ele estatal, corporativo ou privado, molda de maneira fundamental a forma com que o público recebe o trabalho de artistas e curadores. Por ser esse um tema maior do que a 31ª Bienal, pedimos à Fundação que revise suas regras atuais de patrocínio e se certifique de que artistas e curadores concordem com qualquer apoio para seu trabalho que possa ter um impacto em seu conteúdo e recepção.

105 Quando o conflito estava em seu auge, os curadores nos disseram sentir que havia, por parte do conselho da Fundação Bienal, do meio artístico e mesmo da imprensa, uma certa ridicularização deles, por terem tido participação na captação desse recurso de Israel – considerando que dois deles eram judeus israelenses (Oren Sagiv e Galit Eilat) e um terceiro, Benjamin Seroussi, judeu francês; e alguns artistas participantes da mostra judeus israelenses também. Os curadores nos explicaram, diante disso, que esse pedido havia sido feito muito antes do aprofundamento mais sério do conflito em Gaza e que, como demorou a chegar, não estavam mais contando com esse apoio. Poderíamos nos entreter nesse argumento, mas isso seria, em meu ponto de vista, mera perda de tempo. O que importa na construção que aqui venho tentando fazer, é perceber a chance que os curadores deram ao próprio debate de vir à tona, não se prendendo em posturas defensivas que negam o conflito como forma de subestimá-lo. Esta carta foi escrita em agosto de 2014. Arquivo pessoal.

Apesar de a Fundação Bienal, em comunicado oficial, respondendo tanto à carta aberta dos artistas quanto a carta dos curadores, ter informado que se comprometeria em “**levar ao Conselho a discussão sobre os modelos de participação e captação de recursos internacionais para a realização das mostras futuras**”¹⁰⁶, sua postura com os curadores e artistas foi muito diferente, pois em reuniões presenciais o que se ouvia era que “muita confusão” estava sendo feita a respeito de um “logo estúpido”. A avaliação de um gestor cultural, que deu uma entrevista para o jornal *O Globo* na condição de anonimato, mostra o tipo de pensamento daqueles que se opunham ao posicionamento tomado por artistas e curadores:

[...] os artistas estão “sendo autoritários” e tentam impor um ponto de vista político à Fundação Bienal, exigindo que ela tome um partido sobre uma questão que não lhe diz respeito. [...] A mostra costuma receber patrocínios de diversos países, uma tradição que vem desde o tempo em que ela era dividida por delegações nacionais. Recusar patrocínio de Israel seria o equivalente a recusar financiamento dos Estados Unidos por discordar da guerra no Iraque ou da Rússia, por ser contra a ingerência na Ucrânia.¹⁰⁷

Para o artista libanês Tony Chakar, “a decisão de aceitar dinheiro do estado de Israel e colocar seu logotipo no material de divulgação da Bienal” também era uma decisão política. Terminada a exposição, o discurso de neutralização de qualquer possibilidade de debate mais profundo teve início, apoiado na ideia de que os curadores, por serem estrangeiros, “não conheciam o Brasil” e, portanto, o Brasil não estava realmente representado naquela exposição – e muito menos, é claro, neste debate que nela tomou seu curso. Algumas falas do presidente da Fundação Bienal na época, Luis Terepins, dão pistas dessa visão. Ao abordar o fato de os curadores da 31ª Bienal não terem sido aqueles a selecionar os artistas brasileiros para representar o país na Bienal de Veneza seguinte, como

106 ABOS, Márcia. Após polêmica por patrocínio de Israel, Fundação Bienal se compromete a discutir financiamento. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29/08/2014.

107 Ibidem.

tradicionalmente ocorre, disse Terepins que, “**Embora tenha havido um desgaste, a questão é que pensamos melhor e decidimos que eram dois projetos distintos e devemos dar chance a outros curadores. Como se trata de uma representação do país, optamos por alguém que tenha um olhar mais do Brasil**”¹⁰⁸. Já a respeito do curador escolhido para estar à frente da 32ª edição do evento, Jochen Volz, alemão radicado em São Paulo, Terepins afirmou que

Poucos têm a competência e o conhecimento acumulado do Brasil e do exterior como Volz [...]. Depois do teor político da última 31ª Bienal de São Paulo, encerrada no domingo no Ibirapuera, o historiador de arte alemão seria um curador capaz de promover uma exposição “mais poética, mais objetual”, considera o presidente da instituição.¹⁰⁹

Essas são apenas duas documentações de um processo bastante longo de construção de discurso – que se deu do encerramento da 31ª até a abertura da 32ª Bienal –, no qual essa ideia, que teria sido visível na edição anterior do evento, de um “desconhecimento do Brasil” atrelado a uma visão “política demais” foi sendo construída. Como as conversas que mantive com Galit Eilat se deram algum tempo depois de encerrada a Bienal, apresentei a ela toda essa situação. Eilat, que vive entre Berlim e Amsterdã, não estava ciente desses discursos que vinham sendo feitos após os curadores da 31ª Bienal terem deixado o país. Propus que pensássemos um pouco sobre isso. Abaixo, um trecho da nossa conversa¹¹⁰:

Galit Eilat: O discurso de que não entendíamos o Brasil chegou para nós desde o início e, no final, não conseguimos provar que conhecíamos o Brasil do modo

108 GHIVELDER, Debora. Fundação Bienal de São Paulo escolhe Luiz Camillo Osorio para cuidar de Veneza. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16/10/2014. Argumento no mínimo discutível, pois na 31ª Bienal estavam expostas obras que falavam do genocídio indígena, disputa indígena e quilombola por terras, feminicídio, assassinato de jovens negros nas periferias das cidades brasileiras, violência policial nos protestos que estavam ocorrendo naquele momento, entre outros assuntos “bastante brasileiros”.

109 MOLINA, Camila. Jochen Volz será o curador da Bienal de São Paulo de 2016. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09/12/2014.

110 Realizada por e-mail e skype entre março de 2015 e maio de 2016.

como o “Brasil é”. E isso chegou de várias formas, por exemplo, no começo tivemos muitas conversas com curadores e gestores e lhes perguntávamos sobre a “identidade nacional”. As pessoas nos diziam que “aqui não tinha isso”. Mas por trás dessa afirmação, havia um tom desafiador, como se eles estivessem dizendo que nunca íamos entender Brasil.

Joana: Vocês são curadores que vieram da Europa e aqui no Brasil existe uma espécie de submissão ao estrangeiro, principalmente à Europa e aos EUA. Então, provavelmente havia, ainda assim, uma aposta de que vocês entenderiam um pouco do Brasil, ou ao menos do Brasil como visto aos olhos dos gestores e conselho da instituição. Aos poucos, eles foram percebendo que o que vocês propunham não tinha nada a ver com aquilo e, num certo sentido, vocês os surpreenderam, tendo a situação do logo de Israel sido o desfecho disso, quando eles se sentiram de fato traídos...

Galit Eilat: Vou te dizer por que nós os surpreendemos. Eles poderiam aceitar uma Bienal mais política, já que hoje está no foco, especialmente por causa da Bienal de Veneza, mas eles não puderam aceitar que a gente não se identifica como uma elite e não se identificou com eles como elite. Não existem muitos curadores e críticos sobrando que não se identificam com isso e não fazem as coisas da forma ditada por eles. Historicamente, movimentos artísticos e sociais estiveram engajados conjuntamente em vários momentos da história. O que vemos, hoje, é uma luta entre a elite que deseja que a arte represente o seu estilo de vida e suas normas, e os movimentos sociais que entendem que a arte é um dos campos de batalha para lutar contra a elite e suas representações.

Nessa fala de Galit, ela claramente se desidentifica com as elites globais e seus modos de (auto)representação. Como já dissemos anteriormente, tais modos são muitas vezes dissimulados, já que, enquanto uma megaexposição como é a Bienal, ou qualquer outro tipo de evento cultural ou artístico que seja monopólio de

grandes capitais, pode se apresentar como “atenta ao contemporâneo” – tendo, entre suas obras, artistas críticos e situações atuais conflitivas –, quando um conflito de fato se apresenta o que se observa é o seu estancamento, mais ou menos violento. Portanto, é isso o que estaria representando, efetivamente e não apenas nesse contexto, o “pensamento em ação” dessa elite. Diante da dissimulação – na qual se fala uma coisa e se faz outra –, não resta outra saída exceto agir, já que é a ação que espacializa o conflito, tornando-o inescapável. No caso dos curadores, isso significou se colocar publicamente a favor da abertura dessa discussão sobre o apoio financeiro à arte e à cultura – no fim, sobre se importa ou não de onde vem o dinheiro – e contra a postura que estavam esperando deles os seus patrões, qual seja, não apoiar essa “insurgência” dos artistas que, afinal, eram artistas desconhecidos em sua maioria e à margem do sistema, como diziam várias matérias da grande mídia. Com isso, puseram em xeque, no mínimo, a sua participação como curadores do Brasil em Veneza.

No caso da Bienal, por sua vez, significou a criação de medidas para impedir maiores constrangimentos, especialmente com Israel – tais como associar o logo aos artistas israelenses e prometer revisão de políticas de financiamento –, sem que isso tenha impactado ou representado uma mudança dessas políticas, ou ao menos encorajado a abertura dessa discussão nas edições seguintes do evento, ou no circuito das artes de modo mais amplo. As medidas da Fundação foram tomadas, assim, no intuito de superar o mais rápido possível esse tipo de “polêmica” e seguir em frente, como se a própria Fundação e os rumos de suas políticas não estivessem (ou não pudessem estar) no âmbito de um debate democrático – como se fosse impensável que esse espaço pudesse ser experienciado como um espaço público *de fato*.

Olhando com atenção, é possível dizer que o que estava em jogo nessa disputa não era apenas o logo de Israel, mas também uma tentativa de, através da questão iniciada pelo logo, desassociar certos lugares sociais e institucionais (cura-

dor, artista) com a identificação imediata ao modo de vida e às crenças das elites. Assim, de desnaturalizar ou embaralhar os lugares de “quem representa” e tem os meios para tal, e de quem é representado e deve aceitar essas representações e seus efeitos. Esse caso, com toda a sua especificidade, lembra-nos, portanto, uma situação de (contra)conduta¹¹¹, na medida em que não há uma recusa por parte dos artistas e curadores em se relacionar com a instituição e sim uma entrada nela, porém tendo como parâmetro a desobediência, ao invés da obediência – razão pela qual muitos dos artistas selecionados para essa edição do evento não estão “encaixados” no sistema das artes. Como escreveu Galit Eilat, “Pode-se considerar a exigência institucional de obediência, para então objetá-la [...]”¹¹².

Desobedecer pode significar muitas coisas, mas uma bastante importante é romper com a lógica do tabu. Com aquelas “coisas sobre as quais não se pode falar” e muito menos ativar, quanto mais em público. Falar sobre o que não se pode falar, aquilo que tacitamente é imposto como proibição, não pode se restringir à uma fala desincorporada. No momento em que esse só pode ser um gesto em público, aquele corpo que se propôs a dar a volta e entrar em determinada questão proibida, como forma de publicizar o seu próprio enfrentamento em relação àquilo, põe em movimento, ao mesmo tempo, a necessidade de um enfrentamento coletivo. Podemos ver hoje, bem claramente, o quanto qualquer avanço por uma cidadania com traços de insurgente, nessas zonas sobre as quais “não se pode falar”, “não se pode pensar coletivamente”, tem sido recebido violentamente pelas forças sociais reativas, apoiadas pelo Estado neoliberal contemporâneo e seus aparatos de segurança máxima. A “ousadia” dos curadores pode ser subestimada diante do fato de que eram, em sua maioria, estrangeiros.

111 Tal como o elabora Michel Foucault em *Sécurité, territoire, population* (Paris, Gallimard/Seuil, 2004, Coll. Hautes Études, p. 195-232 apud DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A Nova Razão do Mundo...*, op. cit., p. 399).

112 EILAT, Galit. *A Curator's Ethical Code in Conflict Zones*. MONTMANN, Nina (Org.). *Scandalous: a reader on art and ethics*. Berlin: Sternberg Press, 2013. Apresento aqui uma edição do texto feita por mim. Galit me enviou esse texto respondendo a uma pergunta que lhe fiz em uma de nossas conversas. Tradução minha. Disponível em: <http://www.academia.edu/12827905/A_Curator_s_Ethical_Code_in_Conflict_Zones>. Acesso em: 15 dez. 2016.

Porém, poderemos ver como esse modo de atuar já foi exercido por Galit Eilat em outras situações, nas quais se colocou em risco por utilizar a crítica institucional como um embate real com as condições da exceção – inclusive em Israel, sua terra natal, onde essa questão não é nada simples.

Galit Eilat¹¹³

[...] trabalhar como curador em uma zona de conflito não é uma questão de escolha. A escolha é se o conflito deve ou não ser o ponto focal da prática curatorial. Escolhi trabalhar no Centro Israelense de Arte Digital [Galit não trabalha mais nesse centro], com todas as suas especificidades, como uma forma de usar o ato artístico para expressar a esperança de uma sociedade liberada e delinear um horizonte ético que permitisse a crítica da situação existente, destacasse sua contingência como resultado de decisões sociais e políticas e propusesse introduzir modelos alternativos à ideologia e ao pensamento político dominante. O [meu] último projeto incluiu um trabalho com curadores e artistas de Kosovo e da Albânia. Os artistas dessas regiões foram convidados a esboçar analogias entre Israel e estes lugares, em relação a conflito, limpeza étnica, luta territorial, nacionalismo violento, negação da liberdade do indivíduo e controle da mobilidade dos cidadãos. Eu elaborei meu argumento a partir de Leibowitz¹¹⁴, porque ele não só se posicionava contra qualquer forma de governo como desafiava a viabilidade de um estado democrático apenas para judeus. O conflito inerente a uma democracia judaica – um conflito com o Estado – é um conflito que enfrento em meu trabalho. Em outras palavras, estou em constante conflito com meus empregadores. A decisão de trabalhar em uma instituição pública é uma decisão de trabalhar dentro do sistema, talvez com a esperança de mudá-lo de dentro e

113 EILAT, Galit. *A Curator's Ethical Code...*, op. cit.

114 Yeshayahu Leibowitz (1903-1994), segundo Galit Eilat, é um dos mais *outspoken* (franco, sincero, sem rodeios, sem reserva) intelectuais públicos judeu-israelenses do século XX.

infundindo-o com valores universais. Uma das missões que assumi como curadora foi abrir o campo da arte israelense à arte, centros de arte e artistas de países árabes. Os curadores ou diretores de centros de arte públicos em Israel que desejam manter relações de trabalho com artistas e centros de arte em países vizinhos ou com artistas palestinos que vivem em Israel, com a Autoridade Palestina ou Gaza não são comuns e tornaram-se praticamente inexistentes depois da Segunda Intifada em 2000. Hoje, a recusa dos artistas palestinos em co-exibir ou trabalhar com artistas israelenses é quase absoluta, principalmente quando os participantes são especificamente palestinos e israelenses (e não uma mistura de artistas internacionais individuais). De 2007 a 2009, Eyal Danon, Phil Misselwitz, Reem Fadda e eu comissariamos o projeto “Liminal Spaces”, coordenado pelo Centro Israelense de Arte Digital (que eu dirigia na época), envolvendo artistas vivendo na Autoridade Palestina, artistas internacionais e israelenses. Durante o processo, eu frequentemente violava a lei israelense - não uma mera violação de normas sociais, mas a lei real - e muitas vezes fazia com que outros também violassem a lei, alguns conscientemente, outros fechando os olhos. Não estou falando de crimes maiores, mas sim de ofensas que só os privilegiados (judeus israelenses) podem executar, como passar tempo em territórios da Autoridade Palestina (territórios nos quais os israelenses não judeus não têm permissão para entrar, assim como palestinos não têm permissão para entrar em Israel. Em ambos os casos, se exige uma autorização da Shin Bet (Agência de Segurança de Israel). De acordo com o Ministério dos Negócios Estrangeiros de Israel, eu conscientemente os enganei, quando pedi para que o Ministério da Cultura ajudasse artistas estrangeiros a entrarem em Israel, quando, de fato, o verdadeiro objetivo era que eles pudessem entrar nos territórios da Autoridade Palestina. Eu também fui acusada de explicar para os artistas como responder se fossem questionados no aeroporto. Alguns chamam esses atos de ofensas à segurança nacional, mas eu nunca fui oficialmente acusada (o preço pago foi o Ministério dos Negócios Estrangeiros ter congelado o seu apoio ao Centro Israelense de Arte Digital). Da mesma forma, a transferência de dinheiro de Israel

para a Autoridade Palestina não é uma violação da lei, mas um processo muito complicado que não poderia ter acontecido sem o apoio público do centro e do município no qual eu trabalhava. Este foi, talvez, um dos principais códigos éticos que me guiou no uso do meu poder público simbólico. Através da minha filiação com uma instituição artística, eu era capaz de trabalhar contra os aparelhos repressivos de Israel, mesmo que algumas dessas ações fossem contra a lei. Esta é, no entanto, uma situação que só os cidadãos judeus israelenses podem permitir-se, uma vez que o sistema jurídico israelense distingue entre judeus e outros cidadãos israelitas. Atualmente, artistas antes apoiados pelo Ministério da Cultura já não são apoiados, devido ao seu envolvimento com conteúdos alegadamente antissionistas. Nestas novas condições, uma das principais questões é ter que obedecer às instituições de arte, códigos ou instruções dos tomadores de decisão no Ministério da Cultura ou no governo em geral. Mesmo que a maioria dos israelenses envolvidos de alguma forma com o campo da arte se oponham à ocupação de Israel na Palestina e até protestem nas ruas ou assinem petições públicas contra ela, tendem a distinguir seu trabalho público como artistas ou em instituições de arte e suas convicções políticas. Eles relutam em usar o poder público que lhes é dado para mudar a realidade à qual se opõem... Infelizmente, a maioria das pessoas tende a seguir obedientemente as ordens, ao invés de lutar contra o que consideram errado.

Mais adiante, neste mesmo artigo, Galit continua insistindo na necessidade de que artistas, curadores e acadêmicos, ao se recusarem a algo, tornem essa recusa pública, pois, segundo ela, uma recusa ou boicote somente se concretizam quando são inscritos na dimensão coletiva. Nesse sentido, a força, tanto da ação quanto da escrita de Galit, está em pôr publicamente em xeque o lugar ocupado, transformando-o em lugar poroso e aberto aos conflitos. Quando se torna um lugar “ocupável” por aquilo que, independentemente dos nossos tabus e medos, precisa ser dito, pensado, acionado, deslocado etc., tanto subjetiva quanto

socialmente, *de fato* se publiciza. Portanto, na medida em que vai havendo um reconhecimento da inexistência de algo como um “território próprio”, que seria também um “território em si” e “para si”, pôr à prova o lugar de poder passa a ser um problema não pelo medo de perdê-lo, mas pela necessidade de suportar a tensão entre o rigor que constitui o campo de atuação específico e a desobediência aos moldes que subtraem dele a potência política. Pois suportar esta tensão é o que configura a possibilidade de sair e retornar ao campo, para restaurar nele a conexão com um “fora”¹¹⁵ que o desestabilize.

No fim, um dos sentidos mais importantes desta batalha (em primeira instância, de cada um consigo mesma/o), é transformar cada lugar ocupado, qualquer que seja ele, em lugar no qual aquilo que está se manifestando como urgência social possa e deva se fazer presente. Essa se torna uma postura na qual um corpo dá passagem a muitos outros corpos, transformando uma estada (funções, papéis, cargos, obras) em verdadeira ocupação e prática extradisciplinar, pois se sustenta como posição conectora entre diversas experiências, lutas, pensamentos, postos simetricamente no campo de ação, no intuito de poder oferecer perspectivas complexas do que se passa no mundo, assim como de nele intervir. Torna-se, também, estratégia de produção de inteligibilidade para um processo de subjetivação alheio a uma lógica identitária, a qual reproduz de forma quase mimética uma estética determinada, autorreferente no modo de gestionar a sua comunicação com o exterior; um processo orientado por problemas e por situações de “transversalidade política”, a qual produz estéticas que tentam dar conta do encontro e do dissenso. Por todos esses motivos, Galit não entende o seu trabalho como uma tentativa de construir pontes entre campos (artístico, social, político), mas como um modo de ativar o estético e o político em uma ressonância na qual um não seja possível sem o outro.

115 Utilizo o “fora” no sentido atribuído a ele por Deleuze e Guattari, como *linhas de fuga* e *zonas de desterritorialização* que obrigam a pensar: “[...] que relação com o estranho, que proximidade do caos suporta o território? Qual é seu grau de fechamento ou, ao contrário, de permeabilidade (crivo) ao fora (linhas de fuga, pontas de desterritorialização)? Nem todos os territórios se equivalem, e sua relação com a desterritorialização, como vemos, não é de simples oposição”. (ZOURABICHVILI, François, *O Vocabulário de Deleuze*, op. cit., p. 24).

Galit Eilat: Eu coloco mais o peso na prática do que na mensagem. Importa mais como algo funciona do que como se parece. Às vezes, tem um trabalho que está lidando com questões políticas, mas não é político porque ele não está de fato ativando o político. Por isso, eu gosto de entender o meu trabalho como socio-político e isso se refere ao modo como eu trabalho e não somente aos assuntos ou tópicos de uma exposição, exibição ou projeto. Um trabalho de “arte-política” é aquele que ativa o político e não o que fala sobre questões políticas. Aliás, em geral, eu prefiro não utilizar o termo “arte-política”, porque soa como um gênero da arte.¹¹⁶

No intuito de oferecer um exemplo que, para ela, manifestasse essa zona indistinta, transitiva, a curadora enviou-me imagens da ação, já brevemente comentada, promovida por ativistas palestinos que usaram espelhos com frases como “Nós somos contra o muro”, projetando-as sobre o uniforme de soldados Israelenses.

Galit Eilat: Por um momento, o IDF [Israel Defense Forces] se tornou um exército contra o muro. Isso é arte para mim. Mesmo que tenha sido criado fora do discurso da arte e nunca tenha pretendido ser arte, ou nunca pretender ser arte. Ainda assim, todos os componentes estão lá.¹¹⁷

Na impossibilidade de ter garantidos espaços formais de representação nos quais se possa dialogar simetricamente com a autoridade, esse gesto anônimo nasce de um esforço por encontrar estratégias que permitam a um corpo político inscrever-se como ato. Sendo esta a sua potência, faz parte, portanto, do gesto crítico a inscrição da própria plataforma que dá vazão à existência reivindicada. Pois, como diz Butler, muitas vezes uma mobilização acontece previamente para criar, manter ou abrir a plataforma para a expressão política em si:

116 Trecho de conversa realizada por e-mail e skype entre 2015 e 2016.

117 Ibidem.

Sabemos que a liberdade só pode ser exercida se houver apoio suficiente para o seu exercício. As condições materiais é o que tornam um ato possível. De fato, quando pensamos no sujeito personificado que exercita um discurso, move-se por um espaço público ou através das fronteiras, geralmente presume-se alguém que já tenha liberdade de discursar e se mover sem medo de prisão, deportação ou perda da vida. Se esse sujeito não está em dúvida quanto à sua liberdade, podemos dizer que vive o espaço público como um espaço no qual o seu movimento é possível porque encontra apoio. O termo mobilização depende de um senso operativo de mobilidade. Algo que muita gente não tem garantido. Para o corpo se mover, é necessário algum tipo de superfície.¹¹⁸

Nesse sentido, o gesto da resistência palestina fala de algo muito similar ao que pudemos observar no modo de ocupação do espaço formal pela curadora, quando, considerando que este espaço está a serviço de um Estado repressor, ela não atua como se simplesmente se encaixasse em uma estrutura que, em última instância, pudesse ser experienciada como “dada”. Pelo contrário, Galit golpeia a estrutura ao levar e trazer artistas israelenses e palestinos de um território a outro, criando, com isso, um trânsito não apenas físico, mas afetivo, simbólico e político. Do seu gesto faz parte, por conseguinte, entender a arte como um terreno que precisa não apenas acolher a emergência de modos de vida contra-hegemônicos, mas também produzi-los.

118 BUTLER, Judith. Conferência magna, op. cit.



O QUE NOS ENGAJA



1.7

O QUE É ENGAJADA

ENGAJAMENTO COM O MUNDO

Durante a 31ª Bienal, fui convidada para participar como palestrante do “Simpósio Direito à Cidade”¹¹⁹, realizado nos dias 22 e 23 de novembro de 2014, no âmbito da exposição. Quando Galit Eilat me perguntou, como mote para a minha participação, “*o que é arte engajada e a quem ela beneficia?*”, confesso que um certo mal-estar produtivo se instalou em mim. “Arte engajada” me soou como um estereótipo e “beneficiar alguém” como um objetivo mais assistencial do que estético ou político. Até que, ao refletir sobre sua provocação, comecei a entender este engajamento como uma série de operações materiais e imateriais que possibilitam um “engajamento com o mundo”. Se, como expressa Galit, “arte política” não é aquela que reflete sobre, mas que ativa o político, ela se torna algo mais parecido com um modo de produção, ou com uma potência produtiva. Nesse sentido, o que importa é a própria transitividade inerente ao engajamento como evidência de um percurso feito para engajar-se. É por essa razão que certos agenciamentos coletivos têm como objeto do militantismo não apenas a intervenção no mundo, mas também no próprio interveniente, operando modalidades de organização e ruptura de “programas” que ultrapassam papéis, sujeitos dados e funções¹²⁰. Inspirando-nos em Deleuze, que escreve coisas como

119 Este Simpósio contou com a presença de estudiosos brasileiros e estrangeiros, tais como: Raquel Rolnik (uma das organizadoras), Vera Telles, Vera Pallamin, Gerald Raunig, Gabriel Feltran, Zeyno Pekünlü, Stephen Wright, dentre outros; que pesquisam a relação entre cultura, cidade, arte e política, tanto do ponto de vista dos estudos da linguagem e da história da arte, quanto do ponto de vista sociológico, urbanístico, antropológico e histórico. Nele, apresentei um trabalho intitulado “Engajamento com o mundo” (que consistia numa primeira elaboração do texto que aqui segue) como parte da Mesa Redonda *O Papel da Arte Engajada (ativista) e seus beneficiários*, na qual estavam também presentes teóricos e artistas brasileiros e estrangeiros: Galit Eilat, Ali Taptik (Istambul, Turquia), Comboio e Moinho Vivo (São Paulo, Brasil), Meir Tati (Tel Aviv, Israel) e Serkan Taycan (Istambul, Turquia).

120 Aqui, Lazzarato dialoga diretamente com ideias de Félix Guattari. Diz ele: “Guattari nos lembra que, no interior dessa tradição [o autor vinha falando do problema da organização política autônoma e não representativa agen-

“Nós perdemos o mundo, nos desapossaram dele [...]” ou “Acreditar no mundo é também suscitar novos espaços-tempo [...]” ou “Acreditar no mundo é acreditar nas possibilidades do mundo, é estar em condições de conectar-se com as suas forças”¹²¹, podemos entender que o “engajamento” não é um processo exterior a nós (para alguém, sobre algo...), mas uma experiência que possibilita um tipo de travessia, um tipo de percurso no qual “**reencontramos o mundo**”.

Faz parte do engajamento com o mundo a experiência de atravessar certa questão/problema/urgência/angústia reais para nós, para melhor compreendê-las. Na verdade, esta travessia se trata, justamente, de ir ao encontro “do que engaja”. Talvez seja essa a pergunta: “o que nos engaja”? E nessa travessia, na qual estamos às voltas com “o que engaja”, torna-se intenso um certo jogo entre “colocar em crise a própria subjetividade” e os processos de subjetivação aos quais estamos submetidos (com suas formas prontas e estereotipadas) – e este é um trabalho de prontidão, isto é, de atenção às forças do mundo e a como elas nos atravessam. É a própria possibilidade de abolir ou prescindir deste lugar no qual somos “sujeitos”, para viver experiências de dissolução da identidade e chegarmos mais próximos do invivível e do impossível¹²².

Mas se perdemos essa capacidade de fazer mundos e nos constituirmos com eles, o engajamento tem também a ver com criar contradispositivos que nos ajudem a enxergar nossos esforços nesse sentido, fazendo frente aos dispositivos

ciada com a dimensão micropolítica], as rupturas dizem respeito menos aos programas do que às modalidades de organização, isto é, às modalidades de constituição e de funcionamento da ação diagramática e dos agentes de enunciação. O problema da organização remete ao mesmo tempo à construção de uma máquina de guerra capaz, por um lado, como no leninismo, de bater de frente com os aparelhos políticos, econômicos, sindicais do capital e da ‘socialdemocracia’; e, por outro lado, à ação diagramática, isto é, à ação que ultrapassa os sujeitos individualizados, que contorna as semióticas significantes que atribuem aos indivíduos funções e papéis na divisão do trabalho. Ela se desdobra para além da representação, se recusando a separar os fluxos de signos dos fluxos econômicos, sociais, políticos”. (LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Máquinas, Subjetividades*, op. cit., p. 211-212).

121 Todos os trechos foram extraídos de: DELEUZE, Gilles. *Controle e Devir*, op. cit., p. 222.

122 Isso eu aprendi com Peter Pál Pelbart em seu livro *O Averso do Niilismo – Cartografias do Esgotamento* (São Paulo: n-1, 2013), quando ele fala sobre a diferença da noção de experiência para a fenomenologia e para Foucault. Segundo Pelbart, enquanto o fenomenólogo entende a experiência como um pouso do olhar reflexivo sobre um objeto qualquer do vivido cotidiano, em sua forma transitória, extraindo dele significações; para Foucault a experiência não trata do vivido, mas de um “ponto da vida que seja o mais próximo do invivível. Não a vida vivida, mas o invivível da vida. Não a experiência possível, mas a experiência impossível” (Ibidem, p. 207).

que atuam justamente na obstrução dessa nossa potência, quando, como assinala Bruno Latour, proibem a apreensão de como passamos da nossa ação humana às forças autônomas que ali se revelam (que é uma outra forma de dizer que proibem a apreensão de que nossas ações tem consequências reais no mundo, criam mundos, etc.)¹²³. Para o autor, o pensamento moderno ocidental evidencia um limite de sua capacidade crítica (“**é moderno aquele que acredita que os outros acreditam**”)¹²⁴, quando diferencia e separa “fatos” e “fetiches”, tendo a noção de crença o objetivo de distinguir saber e ilusão; formas de vida prática – e que não fariam tal distinção – de formas de vida teórica – que a manteriam. Apesar das duas palavras guardarem a mesma etimologia ambígua, de acordo com Latour, cada uma significa o inverso da outra – o “fato”, a realidade exterior, e o “fetiche”, as crenças absurdas do sujeito. Essa postura do pensamento ocidental daria vazão ao que ele denomina uma postura “antifetichista”. Latour propõe, a partir disso, uma perspectiva na qual as duas fontes etimológicas são sobrepostas – ao que ele dá o nome de fe(i)tiche –, baseado na convicção de que, do pensamento à ação, existem *mediadores* que permitem a passagem entre construção e realidade, transcendência e imanência: “**O fe(i)tiche pode ser definido [...] como a sabedoria do passe, como aquilo que permite a passagem da fabricação à realidade [...]. O fe(i)tiche é o que faz-fazer, o que faz-falar**”¹²⁵. Se os mediadores são, segundo Latour, aqueles que encarnam a sabedoria do passe, então posso dizer que o que procuro demonstrar aqui é que o engajamento na arte diz, da perspectiva que tomo, de uma forma de ativar uma presença política que, em sua força mediadora, efetivamente faz-passar mundos.

123 LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)itiches*. Trad. Sandra Moreira. Bauru: Edusc, 2002.

124 Ibidem, p. 15.

125 Ibidem.





SEJA MARGINAL,
NÃO SEJA HERÓI

1.8

SEJA MA
NÃO SEJ

PORQUE PENSAR ATRAVÉS DA INSTITUIÇÃO

Acredito que muito pode ser pensado a respeito da relação entre arte e política hoje – mais precisamente, sobre o sentido dessa conexão –, a partir de situações disparadoras que nos permitem enxergar questões latentes quando se trata de classificar aquilo que pretensamente deve estar “dentro” das instituições da arte (ou da arte como instituição) e o que deve, desde o olhar lançado pelos que se sentem confortáveis ou “donos” deste lugar institucionalizado, manter-se “fora” dele. Se, como foi dito, a arte nos faz enfrentar permanentemente a tensão entre a representação e o irrepresentável – sendo, por isso, campo fértil para compreender o fazer político de outros modos e ampliar a percepção dos espaços nos quais a política tem sido ativada como potência –, as falas, dúvidas, reflexões, embates e ações produzidos neste âmbito podem ser úteis para pensarmos essa relação sempre difícil entre o instituinte e o instituído em qualquer espaço formal de representação.

Para além da 28ª, da 29ª ou da 31ª Bienais, há inúmeras situações nas quais a relação entre enunciação e desdobramento na realidade saiu do controle, provocando um fluxo muito diverso daquele que se quis provocar. Nessas ocasiões, o estado inerte ou contemplativo é ocupado pela oportunidade, nem sempre aproveitada, de travar uma reflexão social mais cuidadosa. Mas se a arte ainda pode ser considerada como um campo privilegiado para dialogar com o “inexistente” – e, como tal, deve habitar esse compromisso –, também é verdade que, no momento em que ele se apresenta, transformar essa onda em clareira habitável,

para cultivar um espaço-tempo no qual possamos pensar coletivamente como queremos viver, não é uma atitude que depende de uma vontade descompromissada, mas, sim, como diz Safatle, de uma **“verdadeira disciplina sobre si”**¹²⁶:

Nenhuma verdadeira construção se ergueu sem essa impressionante crueldade de artista que se volta contra si mesmo até produzir dos seus próprios desejos a plasticidade do que faz nascer de si toda forma. Só a verdadeira disciplina, esta que não é repressão ou submissão da minha vontade à vontade de um outro, mas que é trabalho sobre si, que é produção de uma revolução na sensibilidade, salva. Uma disciplina de artista. É ela que falta a nossa política.¹²⁷

Por essa razão, quando a arte deixa de ser representação, e passa a ser ativação do político de fato, deixa também de ser bem-vinda dentro das instituições que, em sua maioria – e a não ser que se proponham a isso como um trabalho ético de (des)construção inerente a sua própria estrutura –, não sabem lidar com as forças instituintes. É nesse sentido que entendo haver uma responsabilidade também daqueles que estão nas instituições formais, no sentido de abri-las, de transformá-las em instituições capazes de lidar com a força daquilo que está se constituindo, com as fugas da representação. As instituições não são, definitivamente, “entes abstratos”, mas efeito do trabalho de pessoas e coletivos de pessoas que preferem identificar-se ou que se propõem de muitas formas a desidentificar-se em relação a elas – e a pagar um preço por isso. Laval e Dardot associam as formas de identificação com figuras institucionais formais no neoliberalismo, sejam elas públicas ou privadas, com a **“empresa” que “[...] deve produzir o que chamamos [...] de sujeito do envolvimento total”**.¹²⁸ Segundo os autores, rupturas em relação ao papel social exercido por nós nessas instituições-empresas demandam **“estabelecer uma distância ética em relação a nós mesmos”**,

126 SAFATLE, Vladimir. *Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência*. São Paulo: n-1, 2016, p. 29.

127 Ibidem.

128 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A Nova Razão do Mundo*, op. cit. p. 339 e 399.

o que faz parte do tipo de exercício da “cultura de si” de que trata Foucault, cujo objetivo é justamente a possibilidade de desenvolver uma verdadeira *tekhné*, a *tekhné tou biou* [arte da vida], que faz do “si” o fim de toda uma ascese (*askésis*) que cultiva essa distância como um ato de desvio ou, como diz Butler, um ato de desidentificação em relação ao opressor¹²⁹.

Para isso, no entanto, são necessárias rupturas profundas, a serem produzidas nos processos de subjetivação que nos determinam como homens e mulheres-empresa que se veem espelhados nas categorias da gestão. É assim que qualquer espaço ocupado por nós pode ou não tornar-se geografia simbólica¹³⁰, ou seja, virar ou não uma plataforma de disseminação e publicização do que está, de fato, acontecendo, e que emerge como desafio experienciado na escala do corpo. Se o medo da despossessão pelo indeterminado é grande, o impulso é, portanto, conter, abafar tudo aquilo que desafia por não ter um lugar definido. Nesses casos, a (pré)potência da racionalidade estritamente gerencial aplica as leis e as normas como instrumentos que colaboram, em seu valor relativo, exclusivamente para a consecução de certos objetivos¹³¹ e obtenção de determinados resultados, enquanto tudo o que obstaculiza o previamente planejado é compreendido como invasão e vandalismo – como é perceptível nas situações aqui apresentadas e sobre as quais nos debruçamos.

Não é simples realizar a passagem da “política” como tema para a política como um mote que deve, necessariamente, agregar-se numa relação indissociável com qualquer coisa que estejamos fazendo. A política em sua potência não é recorte disciplinar a partir do qual fazer “arte” (ou ciência, ou mesmo política), mas um modo de estar no mundo, em que arriscamos nosso próprio corpo como plataforma de contraconduta e insurgências diversas. Talvez por isso muitos dos

129 Cf. BUTLER, Judith. Conferência magna, op. cit.

130 Segundo Charles Tilly, a ‘geografia simbólica’ acontece quando os lugares ocupados carregam, em si, significados que comunicam o que um movimento quer disseminar. Cf. TILLY, Charles. Spaces of Contention. *Mobilization*, v. 5, n. 2, p. 135-59, set. 2000.

131 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A Nova Razão do Mundo*, op. cit., p. 382.

pensadores que refletem a respeito da crítica institucional na atualidade¹³² falem de um modo de operar dos artistas, curadores e críticos “engajados” como um trânsito. Um trânsito no qual importa menos ser estrela, individualidade ou um sujeito atrelado a um “papel social” (tal como mencionado por Laval e Dardot) e mais gesto, uma série de gestos que compõe uma certa figura. Esta, por sua vez, inaugura um lugar que não é nem um dentro – de si, de uma instituição, de uma empresa – protegido e nem um fora difuso, mas um ir e vir entre diferentes escalas e situações, das mais institucionalizadas às menos, das mais caoticamente urbanas (ou rurais) às mais aparentemente protegidas por um sistema. Esse trânsito funciona, então, como um exercício que possibilita a prontidão como abertura para aquilo que chega de modo imprevisível, assim como a disponibilidade em compreender os fluxos que atravessam qualquer espaço no qual se esteja atuando.

Uma provocação feita pelo artista Amilcar Packer¹³³ ajuda a pensar, nesses termos, o que pode ser considerado o papel do artista-ativista (e, inversamente, ou igualmente, do ativista-artista), hoje. Para ele, o artista-ativista deve estar à margem e não ser herói (fazendo referência a Hélio Oiticica em seu trabalho *Seja Marginal Seja Herói*), firmando-se em seu papel e em sua função que seria a de colaborar na radicalização da imaginação política – meio de exigência e invenção do impossível. Em termos de produção enunciativa, Amilcar aposta na potência do caráter não representativo que pode ser acionado em enunciados performativos. Seu questionamento é, no fundo, sobre a capacidade e a coragem que têm tido os artistas, mesmo aqueles considerados engajados, de inscrever imaginação política radical a partir de seus enunciados estético-políticos, pois isso significa a construção de posições efetivas no mundo, não meramente representacionais ou predicativas.

132 Dentre eles estão, por exemplo, Ricardo Basbaum, Brian Holmes, Suely Rolnik, Marcelo Expósito.

133 Por ocasião do II Colóquio Cidades no Centro Universitário Maria Antônia de 17 a 19 de maio de 2015.

Não posso deixar de lembrar, aqui, do desenvolvimento da noção de *parresía* (falar com franqueza) por Foucault, pois ela nos faz refletir sobre os discursos que somos efetivamente capazes de pronunciar sobre nós mesmos e nossa experiência no mundo (ou não) e os porquês, mas também, e na mesma medida, sobre aqueles que somos (ou não) capazes de escutar, amparar, acolher, ou ao menos tentar entender. É em *A Coragem da Verdade*, livro no qual se encontram reunidos os seus últimos cursos, que o filósofo desenvolve o estudo do dizer-a-verdade nas culturas antigas (grega e romana) como uma prática, uma postura, cuja utilidade é desvelar “**o véu que cobre o presente e o que a cegueira dos homens não pode perceber**”. Nas palavras de Foucault, “**O parresiasta não deixa nada a interpretar. Claro, ele deixa algo para fazer: deixa àquele a quem ele se dirige a rude tarefa de ter a coragem de aceitar essa verdade, de reconhecê-la e fazer dela um princípio de conduta**”¹³⁴. A enunciação é, neste caso, política, porque tem uma potência singular de introduzir algo novo, de produzir uma dobra subjetiva que foge das configurações dadas ou esperadas. Ao mesmo tempo em que este é, segundo Foucault, um ato de coragem em relação aos outros, já que pode levar ao rompimento do vínculo entre aquele que diz e aquele ou aqueles para quem é dito, pois, necessariamente, o dito vincula-se diretamente com o enunciador; é também um ato de coragem para consigo mesmo, pois manifestar permanentemente a experimentação de si no mundo leva a uma constante diferenciação do entorno e à invenção de um “**sujeito antipredicativo**” – como tem dito Safatle em seus textos recentes¹³⁵.

Essa espécie de indeterminação no próprio cerne do sujeito e de sua construção enunciativa abre um campo que talvez seja, hoje, o único capaz de ressimbolizar¹³⁶ tanto a arte quanto a política. Daí o motivo da disputa entre este tipo de ação enunciativa e enunciações que podemos considerar hegemônicas se dar em

134 FOUCAULT, Michel. *A Coragem da Verdade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 15-16.

135 SAFATLE, Vladimir. *Circuito dos Afetos*, op. cit.

136 Segundo Laval e Dardot, “[...] não estamos lidando com um simples ‘desencantamento democrático’ passageiro, mas com uma mutação muito mais radical, cuja extensão é revelada, a sua maneira, pela dessimbolização que afeta a política”. (DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A Nova Razão do Mundo*, op. cit., p. 382).

torno do lugar do corpo: porque enquanto as enunciações hegemônicas, para garantir que nada mude, procuram se apoiar em abstrações previamente construídas e, portanto, desincorporadas, as insurgentes tentam garantir que nós, como corpos que somos, possamos produzir anúncios incorporados que se iniciam na escala da intimidade, onde ainda encontramos e nos conectamos com uma força imprevisível que configura o espaço de gestação e a fonte do gesto¹³⁷. É nesse sentido que um processo de politização se dá somente na medida em que nos reapropriamos da potência do gesto em sua não binariedade e em tudo aquilo que ele pode nos ensinar como modo de instituir o comum através das “**nossas verdadeiras perguntas, [quando nos dispomos] a escutar o conteúdo das situações, o que não requer condições excepcionais, mas a instituição não estatal do coletivo. Se trata, em todo caso, do que as Mujeres Creando¹³⁸ chamam de políticas concretas**”¹³⁹: um modo de exercício da política que tem como principal função lembrar-nos incansavelmente que existem corpos por trás dos monumentos, dos parlamentos, das leis, das bibliotecas, das escolas, das universidades e das instituições de arte... E que, afinal, se são corpos, em sua (in)significância, que inventam o que é patrimonializável ou não, representável ou não, quais as formas e conteúdos legítimos da aprendizagem ou não, que decidem quem merece viver e quem deve morrer, são também corpos que podem questionar e/ou abdicar dessas invenções e decisões.

137 De acordo com Holmes, na medida em que a “sociedade mundial” opera em uma escala que, apesar de extensiva, é rala e pode reivindicar apenas parte da vida, a existência dissidente confronta-a por experienciá-la como uma “ação combinada de escalas” – tornando-se, com isso, esteticamente potente. Holmes descreve as escalas da seguinte forma: escala global, regional ou continental, nacional, territorial (da vida cotidiana) e da intimidade. HOLMES, Brian. *Escape the Overcode...*, op. cit.

138 Fundado em La Paz, em 1992, Mujeres Creando é um movimento autônomo (constituído por prostitutas, poetisas, jornalistas, vendedoras de mercado, empregadas domésticas, artistas, costureiras, professoras, etc.) em luta contra o sexismo e o patriarcado institucionalizado, tanto na Bolívia quanto no resto do mundo. Com essa finalidade, as integrantes de Mujeres Creando atuam como guerrilheiras, abrindo espaços de visibilidade e descobrindo outros com seus próprios corpos; na rua, nos meios de comunicação e nos espaços da arte contemporânea internacional, inserindo em seus circuitos ideológicos frases icônicas como: “Não se pode descolonizar sem despatriacalizar!” ou “Não há nada mais parecido com um machista de direita que um machista de esquerda!”. Site do movimento disponível em: <<http://www.mujierecreando.org/>>.

139 COLECTIVO SITUACIONES. Politizar a tristeza, op. cit.



TOPIA IMPLACÁVEL





FIGURAR FUTUROS

FIGURAR FUTUROS

UM GESTO INCORPORADO

O poder neoliberal contemporâneo, a governança neoliberal do momento atual investe - política, psíquica e economicamente - na produção e gestão de formas de vida: ela "faz viver" alguns enquanto destrói e esgota economicamente certas condições de vida, excluindo-as, tornando-as descartáveis e perecíveis. Essa dinâmica político-afetiva de (des) subjetivação através da constante produção, governo¹⁴⁰ e destruição de aspirações parece ser fundamental para as "economias de abandono" liberais tardias [...]. Nesta visão, pode ser útil levantar, de novo e de novo, a questão do que [...] tal compromisso com as reconfigurações atuais da governança biopolítica significaria para o pensamento crítico e as políticas progressistas no liberalismo tardio, na esteira dos movimentos anticolonialistas e anticapitalistas [...]. O que poderia tornar-se o presente do cenário da política performativa da sobrevivência e das formas alternativas de vida?

Judith Butler e Athenas Athanasiou

Longe de valer por si mesma, independentemente de qualquer articulação com a política, a subjetivação individual está ligada no mais profundo de si mesma à subjetivação coletiva [...]. A invenção de novas formas de vida somente pode ser uma invenção coletiva, devida à multiplicação e à intensificação das contracondutas de cooperação. A recusa coletiva de trabalhar mais, ainda que seja apenas local, constitui um bom exemplo de atitude que pode abrir o caminho para essas contracondutas [...].

Laval e Dardot

¹⁴⁰ Em inglês, "governing". Cf. BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athenas. *Dispossession: The Performative in the Political*. Malden: Polity Press, 2013, p. 31.

A crítica é a construção do estranhamento no interior do que até então fora familiar e bem conhecido, ela opera ao desintrinchar o Real no interior do Imaginário. Extração de fragmentos de outro tempo, um tempo das promessas ainda não realizadas, mas nunca completamente esquecidas. Uma porta de confiança na política foi aberta para Freud a partir da crença de que traumas sempre permanecem em pulsação e de que em alguns desses traumas se encontram nossas experiências mais valiosas. Confiança que se alimenta de uma crítica que opera com as estratégias do estranhamento, que escava o tempo com a certeza de que os desejos de transformação que nos habitam vêm de longe e que, dessa forma, fornecem a base de uma política que descobre a força transformadora do desamparo.

Vladimir Safatle

O fortalecimento de uma sensibilidade destituente de si - ou seja, que aceita, como diz Safatle, abrir-se a afetos que a despossuem dos predicados que a identificam¹⁴¹ - e de tudo ao redor, não se restringe a um certo modo de compreensão da arte, mas abarca uma sensibilidade política particular, que tem se aprofundado nas últimas três décadas, quando movimentos sociais, políticos e contraculturais começam a não mais responder ao sentido restrito de um “corpo coletivo organizado”. Não se quer mais ser dirigido, porém, por outro lado, também há uma constante atenção à ideia de uma “autonomia” que, na realidade, apenas mascara a conformidade com a internalização das diversas estratégias de sujeição (identitária, econômica, histórica, disciplinar etc.) – afinal, a pior polícia é aquela que cada um traz dentro de si¹⁴². Assim, os movimentos que se iniciam na escala do corpo como destituição permanente das imagens encerradas de si e do entorno e de produção de uma inteligibilidade para isso, tornam-se uma alternativa possível de resistência à sociedade capitalista globalizada que, aos

141 SAFATLE, Vladimir. *O Circuito dos Afetos – Corpos Políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 26. Aqui me refiro também a ideias já mobilizadas neste trabalho, como à de “desposseção pelo indeterminado”, de Judith Butler, quando diz que “somos despossuídos pela presença do outro” e, portanto, há um exercício político fundamental, a ser permanentemente praticado, de aceitação dessa desposseção. Ver nota 42.

142 SAFATLE, Vladimir. *Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência*. São Paulo: n-1, 2016, p. 24.

poucos, vai encerrando tudo – formas, tempos e espaços, não apenas objetivos, mas também subjetivos. Enunciar a destituição é, nesse sentido, iniciar um fluxo de criação de aberturas naquilo que parecia até então fechado, uma forma de recusa a esse fechamento e um dos principais campos de batalha hoje.

A publicização de experiências que enunciam esses processos destituíntes são, por sua vez, formas de confronto como *contraconduta* e, portanto, resistências ao poder como conduta. Laval e Dardot, ao tomarem para si “a ideia de ‘contraconduta’”, formulada por Foucault, dirão que ela “**apresenta a vantagem, portanto, de significar diretamente uma luta contra os procedimentos postos em ação para conduzir os outros**”¹⁴³, diferentemente de inconduta, que se refere ao sentido passivo da palavra¹⁴⁴. Contracondutas são formas de tensionar e evidenciar desvios possíveis a partir de uma necessária tensão com a estrutura socialmente dada, ponto de partida comum, hegemônico, em um enfrentamento com expectativas, estruturas ou imagens previamente construídas que não estariam “fora de nós”, ou, pelo contrário, “dentro de nós”, mas que nos atravessam – e, ao fazê-lo, sufocam o que há de aberto e indeterminado em nossa experiência. Por isso, há um trabalho de intervenção nesse processo de enclausuramento das formas a partir daquilo que está mais próximo de nós e conforme percebemos os seus efeitos concretos em nossos corpos e em nossas vidas.

Em entrevista concedida por Deleuze a Toni Negri, em 1990¹⁴⁵, essa questão é posta como uma tensão entre a história, como conjunto de condições quase negativas, e a experimentação de algo que dela escapa. Sem a história, a experimentação disso que dela escapa permaneceria indeterminada, incondicionada, no entanto, a experimentação não é histórica - pois a bifurcação por ela inscrita, abre possibilidades inesperadas diante daquilo que vinha antes. Vemos aqui que

143 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A Nova Razão do Mundo...*, op. cit., p. 400.

144 Ibidem.

145 DELEUZE, Gilles. *Controle e Devir*, op. cit., p. 214.

esta tensão é necessária para que a experimentação ocorra, senão ela poderia se configurar apenas como um ato isolado, sem lastro, sem potência. Podemos também pensar, com Agamben, nesse elo que foge, tomando sua definição da contemporaneidade como “[...] **uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo**”¹⁴⁶, o que possibilita enxergar o escuro do próprio tempo, o não vivido do vivido, a origem “que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente”¹⁴⁷. Ou também com Benjamin, que constrói a figura do materialista histórico como aquele que atenta para o que permanentemente escapa à história dominante, não deixando de manter fixo o olhar em seus escombros¹⁴⁸.

Aqui se mostra a importância de a experimentação se contrapor ao condicionamento e apodrecimento da história, ou ao sem sentido da normalização por ela operada, em tempos e espaços concretos e determinados, nos quais a força necessária àquilo que escapa de algo, ou de algo que escapa, torne-se evidente e se sobreponha. Diversamente do limbo em que pode cair uma experimentação que não escapa claramente de algo, a tensão com a história hegemônica e com o poder especializado como um processo que acontece, ao mesmo tempo, dentro e fora do corpo, como tentativa de fuga dos elos que fecham, encontra sua força ao originar bifurcações no esforço de produzir curtos-circuitos que abrem “**o presente para o futuro**”¹⁴⁹ e também para o passado, o espaço mesmo para um espaço outro, um corpo individual para um corpo coletivo, um corpo isolado para um corpo dilatado. Esta tensão se coloca, por sua vez, como um certo nível da situação política contemporânea que, para ser encarado, obriga a um *materialismo perceptivo* capaz de “[...] **captar a eficácia da performatividade do capital nos**

146 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?...*, op. cit., p. 59.

147 Ibidem, p. 69.

148 BENJAMIN, Walter. *Teses sobre filosofia da história*, op. cit.

149 Comentário de Toni Negri na conversa com Deleuze. In: DELEUZE, Gilles. *Controle e Devir*, op. cit., p. 214.

corpos e nos espaços de suas interações”¹⁵⁰, tanto quanto as variações infinitesimais que conseguem romper os efeitos do poder sobre a vida. Segundo o Colectivo Situaciones, apesar de o *impasse* ser uma imagem escorregadia e difícil de teorizar, pode ajudar a caracterizar essas situações concretas, nas quais um desvio infinitesimal acontece, quando é pensado não apenas como bloqueio de algo, mas também como possibilidade de inscrição de um espaço-tempo baseado no próprio instante que se inicia a partir da força enunciativa do “não”. O que se desdobra a partir disso, como gesto dissidente, é mais próximo de uma situação de indeterminação ou de encruzilhada, que nos empurra a reiniciar a atividade política por debaixo da “naturalização” do governo das vidas¹⁵¹:

As numerosas e incessantes fissuras desta normalização (as vidas que não entram neste projeto, mas também os momentos fissurados de todas as vidas) são apresentadas como espaços de precariedade temporal. Uma fragilidade que se pretende conjurar e na qual o abismo do vazio funciona como chantagem que convoca à adaptação submissa. E, contudo, essas inconsistências, que nos colocam lado a lado da ausência radical de sentido, evocam o que Santiago López Petit chama “querer viver”: nos colocam entre a morte (experiências extremas de medo, angústia, etc.) e o desafio às formas de normalização. A possibilidade de ocupar o tempo de outros modos constitui o reverso monstruoso da norma ao exibi-la em seu sem sentido. [...] O *impasse* não implica ausência de atividade, mas atividade nesse “entre” no qual a constituição de sentido – que não preexiste – parece travada. No *impasse* convive a abertura mais radical junto a conteúdos dos mais decepcionantes. A figura do *impasse* descreve um estado de ânimo histórico. E o nosso modo de nos situarmos nele é a *inquiétude*. Conquistar uma espontaneidade, advertia Nietzsche, é buscar o mais difícil: a inquiétude como terceiro termo entre a passividade resignada e o ativismo reativo, quer desamarrar a pacificação à qual convida a época (com sua economia fantasmática) e desativar

150 COLECTIVO SITUACIONES. *Inquietudes en el Impasse*. In: *Conversaciones en el Impasse: Dilemas Políticos del Presente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, p. 15.

151 Ibidem, p. 15-16.

a pura reação especular. Inquietude política, então, como ponto de partida de uma contraperformatividade e lugar de enunciação coletiva para reformular, de novo a cada vez, o modo pelo qual nos é apresentada uma realidade polarizada, binária, simplificada. [...] O que reivindicamos, em todo caso, é a capacidade de ampliar e multiplicar zonas, regiões e modalidades do pensamento construtivo-político partindo das resistências mais cotidianas, aparentemente mais simples. Nossa própria trajetória fez com que em algum momento chamássemos de investigação militante a esse tipo de ocupação. [...] Dar forma pública (nesse sentido insistimos com a palavra “política”) a esta “produtividade antiprodutivista” e inventar, a partir do cotidiano, formas de reapropriação criativas capazes, porque não, de se tornar “momento comunitário”. [...] Se trata, então, de assumir(nos) como seres singulares e coletivos ao mesmo tempo, quer dizer, como “núcleos de verdade histórica” (como diz León Rozitchner): lugares de elaboração e verificação do sociohistórico e, portanto, campos de disputa do poder e da política.¹⁵²

A figura do impasse se torna, por conseguinte, um importante foco de resistência. Não à toa, o impasse é uma forma política disputada hoje. Sua retomada pela resistência reconfigura esse modo de operar como imobilização positiva, forma de negar a negação, isto é, negar a figura do “**não não-homem**”, do qual nos fala Paolo Virno¹⁵³ e, por isso, recusar prosseguir em um caminho imposto de constante e ampliada desposseção através de violência, humilhação e chantagem. Essa recusa muda a figura do impasse de direção e de sentido, ao politizar a imobilidade, transformando a recusa e a paralisia em retomada da potência do indeterminado para as mãos da coletividade.

Portanto, o corpo a corpo com as formas hegemônicas produz um modo de resistir como invenção e proliferação de indícios das tentativas de bloquear o sistema

152 COLECTIVO SITUACIONES. *Inquietudes en el Impasse*, op. cit., p. 16-18, tradução minha.

153 Virno constrói seu argumento considerando a capacidade que tem o ser humano – em sua ambivalência, por ser produtor de linguagem – de enunciar a negação, em última instância, a negação de si mesmo e da alteridade. Cf. VIRNO, Paolo. *Ambivalencia de la multitud: entre la innovación y la negatividad*. Trad. Emilio Sadier e Diego Picotto. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.

global para fazer nascer outra coisa, sendo “**cada movimento, cada revolta, cada levante, como uma tentativa vertical de parar o tempo e de bifurcá-lo numa direção menos fatal**”¹⁵⁴. As evidências de reviravoltas que rompem uma relação submissa com o tempo teleológico e o espaço abstrato tanto alimentam a desconfiança, no sem sentido das normas ditadas por uma organização estatal que devasta e desorganiza as formas de vida, quanto a confiança, no sentido de desobedecê-las para acionar outros modos de estar, pensar e dizer.

“**Todo mundo, sob um ou outro aspecto, está tomado por um devir minoritário que o arrastaria por caminhos desconhecidos caso consentisse em segui-lo**”¹⁵⁵, ou pelo que Deleuze nomeia como uma espécie de virtude artística do homem, uma capacidade de fabular que parte de uma relação ancorada com o mundo para dele escapar, criando, com isso, formas que disseminam a força envolvida no embate como um ato de desvio. Esse é um movimento de aproximação com aquilo que há de vivo em nós mesmos e no mundo e, assim, de aproximação também com a dimensão processual e em aberto da experiência coletiva, impregnada em nossa própria experiência.

Se tudo ou quase tudo o que vivemos são nuances de uma experiência social e coletiva muito mais ampla, então é possível encontrar modos menos solitários de lidar com essas nuances e que, de alguma forma, ainda que lenta ou fragilmente, possam constituir plataformas nas quais as recusas à aceitação passiva das constantes ameaças ou tentativas de destruição a que somos submetidos, quando resistimos ou desviamos, possam ser compartilhadas. Para isso, somos forçados a, constantemente, rasgar as camadas impostas sobre nós, como quem fura uma bolha ou derruba muros, para poder habitar e compartilhar a complexidade de uma experiência com os outros, colaborando para a invenção de brechas no mundo e, portanto, de vetores de conexão uns com os outros que desafiem a

154 COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos Amigos – Crise e Insurreição*. São Paulo: n-1, 2016, p. 113.

155 DELEUZE, Gilles. *Controle e Devir*, op. cit., p. 218.

ideia de que tudo estaria destinado. As experiências estético-políticas fundamentadas na necessidade de enunciar a própria indeterminação tornam-se, assim, uma possibilidade de invenção de saídas inscritas na medida em que se publiciza a própria batalha para continuar existindo num limiar¹⁵⁶.

A sensibilidade política à qual nos referimos diz respeito a isso, na medida em que se desenvolve como uma atenção constante tanto à naturalização das formas de submissão quanto aos modos de sua desnaturalização. É nesse contexto que as maneiras pelas quais reproduzimos e/ou desviamos dos modos de vida hegemônicos e buscamos inscrever essas descobertas socialmente se tornam matérias-primas de primeira ordem, para que a circulação da crise e da crítica possa subsidiar a invenção de formas de estar e nos relacionar que prescindam de um encerramento naquelas já determinadas, sem deixar, no entanto, de estar em permanente contato e confronto com elas. A tensão entre um pré-determinado hegemônico e o indeterminado é o que impulsiona, segundo Butler, a produção de um tipo de postura crítica que é mais performativa do que produtiva. A respeito disso, Butler e Athanasiou, em *Dispossession: The Performative in The Political*¹⁵⁷, apontam para o performativo no político como aquilo que resiste à assimilação pela despossessão, e para a importância de gestos que tornem essa resistência inteligível. Nós nos tornamos ao nos tornarmos inteligíveis para os outros, e a despossessão, para as autoras, é composta também por esse sentido. Despossuímo-nos um pouco de nós mesmos para podermos encontrar com os outros. Assim, inteligibilidade é, por um lado, tornar-se inteligível à alteridade ao se dispor a certa regulação pelas normas para se endereçar aos outros. Nesse sentido, há um corpo a corpo com as normas de inteligibilidade, mas o tornar-se

156 O que, nos termos de Judith Butler, não é apenas aceitação do fato de sermos vulneráveis, é também aceitação, mas vem acompanhada de uma postura crítica tanto em relação à transformação da vulnerabilidade em arma de dominação política, ou seja, à sua expropriação como forma de sujeição através da precarização da vida, quanto em relação ao embrutecimento social, em razão do medo de ser vulnerável. A partir de Deleuze, talvez possamos dizer que o medo da vulnerabilidade poderia ser descrito como o medo do "fora" que nos fragiliza – que pode ser o outro, o cosmos, ou tudo aquilo que nunca foi colonizado, dominado (se colocarmos nos termos de Safatle [2016], falaríamos da vulnerabilidade como abertura ao que não é de hoje nem de ontem, aquilo que não conhece a lei do estado atual).

157 BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athenas. *Dispossession...*, op. cit.

sujeito acontece tendo como horizonte a relação com a alteridade, o que abre brechas no processo – já que, ao falar de relação e encontro, algum imprevisível já se coloca, assim como inteligibilidades não esperadas. Por outro lado, inteligibilidade é intervenção exterior dos poderes normativos que legitimam o que deve ser inteligível ou não. Aqui, a inteligibilidade está dada a priori, impondo-se, e a despossessão é o processo de sujeição a ela. Vemos que **“em ambos os sentidos, a despossessão envolve a relação do sujeito com as normas e o seu modo de se tornar por meio da assunção e ressignificação de interpelações injuriosas e paixões impossíveis”**¹⁵⁸. Tornar inteligíveis os conflitos de sujeitos individuais e coletivos com esses processos de subjetivação é uma forma de resistência que se produz e opera para inscrever as possibilidades e impossibilidades contidas no “vir a ser”. O que importa, aqui, não é atentar exclusivamente para o conflito em si, mas também para as inteligibilidades que vão sendo criadas no intuito de que os processos que levam a situações de conflito não sejam descartados como se nunca tivessem existido como processos de produção crítica performativa.

A inteligibilidade associada ao processo de subjetivação dissidente é, pois, como uma chave para um código que se abre e que pode inspirar a libertação de uma forma; é também um modo de traduzir experiências performativas de encontro com a alteridade e de ruptura, mesmo que efêmera, com os processos de subjetivação dominantes. Por essa razão, parece-me importante olhar para o modo como tem se dado, hoje, a crítica: como possibilidade de abrir mão de uma espécie de estado desértico, no qual somos, de tempos em tempos ou permanentemente, postos, compreendendo-se que o combate comunicativo produzido como resistência ao poder sempre se inicia em nós, na produção crítica que se dá a cada momento como um processo infinitesimal de construção de gestos, posturas, interrogações e posicionamentos que um corpo ausculta, sustenta, publiciza e, assim, e apenas assim, vai se tornando político, colaborando, com isso,

158 BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athenas. *Dispossession...*, op. cit., p. 2

para “construir um corpo outro no mesmo lugar”¹⁵⁹ e “desativar corporeidades que sempre se repetem”¹⁶⁰.

Na governamentalidade neoliberal, o que se deseja verdadeiramente alcançar é que cada um conduza a si mesmo como empresa. Portanto, uma conduta em relação a si é imediatamente uma conduta de concorrência com os outros. Resistir a essa forma de governamentalidade, na qual o que importa é competir, “[...] **deve corresponder a uma conduta que seja indissociavelmente uma conduta para consigo mesmo e uma conduta para com os outros**”¹⁶¹. Isso significa que, se há uma recusa em aceitar a imposição da concorrência como modo de governo coletivo e de governo de si – e, conseqüentemente, uma recusa em assistir passivamente às diversas ordens de desdobramentos às quais isso nos conduz como sociedade –, não faz sentido que esta recusa seja experienciada como angústia, enfrentamento ou solidão individuais, e não, pelo contrário, experienciada com os outros. Haveria, então, um compartilhamento da própria recusa que não se dá de um modo qualquer, mas como uma abertura propositiva e que é, nesse sentido, imediatamente estético-política.

Habita-se a recusa mediante uma estética corporal-espacial do risco, na qual são expostas fragilidades, aquilo que há de mais delicado, exatamente aquilo que está tão facilmente sendo eliminado e no momento mesmo de sua eliminação. Quando isso que subsiste¹⁶² em cada um de nós (pessoas, movimentos, coletivos) transforma-se em obra e a obra em arma de resistência, vemos que é aí também onde se encontra o cerne da batalha, hoje, que é uma batalha do vivo. É isso, portanto, o que podemos compartilhar de mais genuíno e também estratégico:

159 SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos...*, op. cit., p. 135.

160 Ibidem.

161 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A Nova Razão do Mundo...*, op. cit., p. 400.

162 Utilizo aqui esse termo na acepção dada a ele por Alexandre Nodari, quando este fala na necessidade de “intensificar aquilo que subsiste nas coisas”, de ir ao fundo delas para mobilizar “os restos de um mundo devastado não apenas para novos usos, mas também para uma nova relação com as coisas, inclusive para uma nova estética [...]”. NODARI, Alexandre. *Limitar o Limite: Modos de Subsistência*. São Paulo: n-1, 2016, p. 24. Voltarei a isso mais adiante.

a criação de espaços-tempos nos quais os nossos medos, angústias e limites tornam-se novamente fluxo de vida compartilhável.

Mas para isso, é preciso instalar-se¹⁶³ como um corpo que se permite habitar este lugar a partir do qual recusa a recusa da vida. Conforme este corpo, em sua pragmática do risco, percebe, confronta e dá a ver os mecanismos concretos de recusa da vida operados pelo Estado e pelo mercado, vetores vão surgindo que o ajudam a se conectar com outros corpos com a mesma **“habilidade corporal de ocupar um certo ponto de vista”**¹⁶⁴. A antropóloga dinamarquesa Stine Krøijer fala do corpo coletivo como um **“pertencimento corporal a um mesmo momento no tempo”**¹⁶⁵, uma **“experiência de devir um corpo sincrônico”**¹⁶⁶. A autora analisa uma situação de protesto específica, na qual manifestantes da esquerda radical europeia, no contexto de uma manifestação durante a conferência de aniversário dos 16 anos da NATO¹⁶⁷ em 2009, em Strasbourg, são encurralados em uma ponte pela polícia. A imagem dos corpos todos comprimidos na ponte, com manifes-

163 A instalação, nesse caso, entendida enquanto categoria estético-política e existencial, torna evidente que existem mundos sendo disputados no interior do nosso próprio mundo: “[...] trata-se de instalar-se nos entremundos, nos entremundos, nas passagens, transições, viradas, deslizamentos, cruzamentos, reviravoltas de perspectiva, até mesmo nas negociações entre modos e mundos. [...] É no entrecruzamento com tais modos de existência diversos, nos entremundos, que algo pode ser gestado ou cuidado.” PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência ‘que não existem’. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Como (...) coisas que não existem*. Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 2014.

164 Segundo Stine Krøijer: “No caso dos protestos de rua, é o confronto corporal entre manifestantes e polícia (em suas formas variadas) que funciona como ponto de transição entre tempo ativo e tempo morto. Penso ambos como diferentes perspectivas corporais ao longo das linhas sugeridas por Viveiros de Castro (1998, 2004) em sua teorização do perspectivismo Ameríndio. Em seu trabalho sobre a cosmologia Ameríndia, Viveiros de Castro redefine as categorias de natureza e cultura, e critica o uso do naturalismo ocidental, fundado na ideia de uma natureza compartilhada e múltiplas culturas, para descrever cosmologias não ocidentais. Baseado em seu estudo sobre como humanos, animais e espíritos se veem na cultura Araweté, no Brasil, Viveiros de Castro (1998) argumenta que todas essas categorias compartilham uma essência antropomórfica (cultura), mas que se mostram em diferentes ‘roupas’, ou seja, em diferentes aparências corporais (naturezas). Assim, o multiculturalismo ocidental é substituído pelo multinaturalismo amazônico, implicando uma unidade espiritual e uma diversidade corporal. O resultado é uma cosmologia de múltiplos pontos de vista corporais. Sua existência não significa, todavia, que o mesmo mundo está sendo compreendido de diferentes ângulos, mas que ‘todos os seres veem o mundo da mesma maneira – o que muda é o mundo que eles veem’ (Viveiros de Castro, 1998, p. 477). Obviamente, a cosmologia de um ativista europeu é diferente da cosmologia dos indígenas amazonenses, mas a *habilidade corporal de ocupar um certo ponto de vista é análoga. É o corpo que faz a diferença*”. KRØIJER, Stine. Figurações do Futuro. Da forma e temporalidade dos protestos entre ativistas da Esquerda Radical na Europa. *Alegrar*, Dossiê Na rua | Em movimento, Curitiba, n. 12, dez. 2013, p. 15, grifo meu.

165 Ibidem, p. 17.

166 Ibidem, p. 13.

167 Sigla em inglês que quer dizer North Atlantic Treaty Organization, em português conhecida como OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte).

tantes ainda assim tocando bateria, alguns vestidos de palhaços, cria, segundo a autora, uma *figuração corpórea do futuro*: “o corpo de manifestantes temporariamente se torna a fonte, no plano de imanência, de um outro modo de existência que implica a potencialidade de um mundo diferente”¹⁶⁸.

Em meu ponto de vista, esse corpo sincrônico que figura perspectivas dissidentes de futuro no aqui e agora pode ser experienciado em configurações performáticas de protesto e em outras configurações estético-políticas mais processuais, nas quais esta batalha por produzir, através de perspectivas concretas, outras experiências de vida esteja colocada – tenham sido elas já tornadas públicas, ou ainda em estado latente. O que ocorre, acredito, é que este “corpo sincrônico”, que pode ser formado por um grupo mais ou menos fixo, para ocorrer, precisa dessas duas linhas de força atuando sobre si: a diacrônica e a sincrônica; e ambas perpassadas pela concretude (dos processos, dos acontecimentos e enfrentamentos), pois é ela que vai produzindo novos e reais sentidos para um corpo coletivo.

Muitos pensadores que têm se debruçado sobre o problema das novas resistências admitem que a materialidade nelas presente é um fenômeno fundamental para a liberação de modos e formas que passem à margem da lógica neoliberal. Anselm Jappe, por exemplo, nomeia de *antipolíticas* as experiências concretas que conseguem configurar situações de vida social para além da economia e do mercado¹⁶⁹. Já Laval e Dardot falam de um “**sistema de práticas que faz prevalecer a coatividade como indissociável da codificação**”¹⁷⁰, querendo com isso deixar claro que é da atividade coletiva que deve sair a decisão coletiva, como dois elementos inseparáveis – não há, portanto, uma instância “abstrata” ou transcendente que supere ou seja mais importante do que aquilo que está sendo praticamente realizado pelas pessoas, com seus desejos e dificuldades. É assim que esses

168 KRØIJER, Stine. *Figurações do Futuro...*, op. cit., p. 1.

169 JAPPE, Anselm. As camadas mais reacionárias do Brasil retomaram seu antigo poder. *Blog da Boitempo*, 19/08/2016. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2016/08/19/anselm-jappe-as-camadas-mais-reacionarias-do-brasil-retomaram-o-seu-antigo-poder/>>. Acesso em: ago. 2016.

170 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A Nova Razão do Mundo...*, op. cit., p. 9.

autores associam a potência política contemporânea com uma práxis criativa, única capaz, segundo eles, de pôr novamente a nossa imaginação política para trabalhar¹⁷¹. Não prescindir desta materialidade dos processos e dos atos é uma exigência colocada pela espacialização do poder tanto para as lutas de resistência atuais quanto para a arte que anda de mãos dadas com elas. Pois se o poder é cada vez mais imanente à vida, se ele designa o mundo, não há como agir sem constantemente tentar encontrar formas de confrontar essa realidade, expressa da seguinte forma pelo Comitê Invisível:

É em estruturas de aço que as leis contemporâneas se escrevem, e não com palavras. [...] No tempo em que o poder se manifestava por editais, leis e regulamentos, ele deixava lugar à crítica. Mas um muro não se critica: ou ele é destruído ou grafitado.¹⁷²

Esta materialidade não pode, portanto, ser reduzida a corpos em confronto com a polícia no espaço urbano. Existe uma materialidade que certamente nasce deste impulso necessário do confronto com o poder que se materializa no espaço. Mas a profusão de modos de lidar com ele, mais ou menos sincrônicos, através de enfrentamentos mais ou menos diretos, em espaços extremamente diversos entre si e apoiados em uma profusão de linguagens, é algo que merece atenção. Um corpo se pondo criticamente no espaço, permitindo-se performatizar aquilo que está pensando, sentindo, interpretando dos fatos sociais, através de usos subversivos, não é um corpo qualquer. Assim como desenhos, fotografias, vídeos desses corpos em ação no espaço e de seus gestos estranhos não são imagens quaisquer. Pois ambos nos fazem ver coisas que, sem eles, não veríamos¹⁷³. Por

171 DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A Nova Razão do Mundo...*, op. cit., p. 9.

172 COMITÊ INVISÍVEL. *Aos Nossos Amigos...*, op. cit., p. 99-103.

173 Em uma recente entrevista para o jornal argentino *Página 12* sobre a exposição *Sublevações*, da qual é curador, Georges Didi-Huberman disse, a respeito do ato de captar imagens: “Verónica Engler - Você escreveu o livro ‘Imagens apesar de tudo: memória visual do Holocausto’ (2003) a partir de quatro fotos tiradas pelos Sonderkommandos (que eram os judeus que tinham que colocar na câmera de gás os seus companheiros e enterrá-los; depois eles mesmos também eram condenados), um texto em que, entre outras questões, propõe a necessidade de mostrar essas imagens sobre o inimaginável. De que maneira estas fotos estão presentes em *Sublevações*? Didi-Huberman - Estas quatro fotos formam parte da exposição, mas se olhamos o que representam, podemos perguntar “por que

exemplo, na página de Facebook do “Movimento Arte Contra a Tarifa”, na qual ativistas do Movimento Passe Livre e simpatizantes postam peças artísticas, situações, acontecimentos que de modos muito diferentes mostram, segundo eles, **que lutar contra a tarifa não é só levar bomba. É imaginar e desenhar uma outra cidade**¹⁷⁴. Vemos, dentre uma profusão de peças artísticas, mulheres pulando uma catraca na década de 1980, em um ônibus, em Belém do Pará. Tanto nessa imagem quanto em várias outras presentes na página, percebemos uma atitude em que não há como diferenciar “formas de protesto”, cotidiano, arte e performatividade, porque ali a política é uma aparição que se configura no próprio ato – de pular a catraca, pelas estudantes; de enfrentar a polícia através de uma performance; de imaginar outras possibilidades coletivas para a cidade ou de desenhar em um muro. Mesmo em desenhos dos artistas Kiko Dinucci, Ingrid Laís ou em um grafite na cidade, o que vemos são corpos confrontando espaços, dispositivos de controle e modos de se comportar cujos gestos, algo deslocados, passam a fazer, pouco a pouco, parte de uma espécie de neologismo gestual do corpo na cidade. Nada disso seria possível sem a implicação do corpo.

estão nesta exposição?” [...] Onde está a sublevação? A resposta precisa é que não se deve olhar as imagens apenas pelo que representam. As imagens não são somente coisas para representar, elas mesmas são coisas que estão no extremo dos nossos corpos. [...] Uma imagem é um gesto e o gesto de fotografar esses pobres cadáveres, o gesto mesmo de decidir fotografá-los, apesar de que quem tirou a foto saber que ia morrer assim, é um gesto de sublevação. E qual é o resultado? O resultado é que nós podemos ver isso hoje. O que era terrível era que tudo isso era invisível para o mundo inteiro. Graças a esse homem que morreu, nós temos acesso a esta verdade histórica. [...]” ENGLER, Verónica. Las imágenes no son sólo cosas para representar. *Página 12*, 19 de junho de 2017.

174 Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/artecontraatarifa/photos/?ref=page_internal>. Acesso em: jun. 2017.



Mulheres pulam a catraca em Belém do Pará na década de 1980.
Fonte: Arte contra a tarifa¹⁷⁵



Performance de Daniela Pinheiro no Ato Contra a Tarifa de 27 de janeiro de 2015.
Fonte: Arte contra a Tarifa¹⁷⁶

175 Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/artecontraatarifa/photos/?ref=page_internal>.

176 Ibidem.



Desenho de Kiko Dinucci em colaboração com o MPL, 2015.
Fonte: Arte contra a Tarifa¹⁷⁷

177 Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/artecontraatarifa/photos/?ref=page_internal>.



Desenho de Ingrid Laís em colaboração com o MPL, 2015.
Fonte: Arte contra a Tarifa¹⁷⁸



Grafite do MPL em São Paulo, 2015.
Fonte: Arte contra a Tarifa¹⁷⁹

178 Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/artecontraatarifa/photos/?ref=page_internal>.

179 Ibidem.

A respeito disso, a artista paulistana Graziela Kunsch¹⁸⁰ (Grazi), uma das organizadoras da página, diz entender haver “uma inteligência nesses posts. O que estou dizendo é que aquela produção nasce atrelada à luta, ela precisa da luta. Aquela página nasceu totalmente atrelada à luta, era uma tentativa de contribuir, de criar um arejamento”¹⁸¹. Segundo Grazi, a arte tem um potencial de colaborar para a construção coletiva de um outro imaginário de cidade, no sentido de que “coloca coisas no horizonte”, a partir de várias formas de concretização do que seriam outras experiências – uma delas seria uma cidade na qual houvesse a chamada “tarifa zero”¹⁸². Um exemplo disso, que me foi dado pela artista, é o projeto “Ônibus Tarifa Zero”, apresentado por ela como um de seus trabalhos na 31ª Bienal de São Paulo. Na ocasião de nossa conversa, ela me disse que o seu projeto consistia em propor para a prefeitura de São Paulo uma linha circular de ônibus que deveria passar pelas ruas normais da cidade, parar nos pontos de ônibus normais, mas sem destino conhecido. Cada vez que ele parasse, todas as portas se abririam, as pessoas poderiam entrar e sair por qualquer porta, não teria uma catraca dentro, seria gratuito e, onde normalmente está escrito o destino, estaria escrito Tarifa Zero: “Então o destino dele é a Tarifa Zero”¹⁸³.

180 Graziela Kunsch é uma artista paulistana que vem trabalhando muito em colaboração com movimentos sociais diversos, como o movimento por moradia, fazendo parte da USINA e do MPL. Em fevereiro de 2015, a artista me recebeu para uma conversa.

181 Aqui, a artista está se referindo às postagens que têm mais visualizações, e passa a levantar algumas hipóteses dos porquês disso, além do atrelamento direto à luta: “[Um post que] bombou, a gente pegou uma matéria da Folha, que o título original fala que o ato do MPL terminou sem violência, sem repressão, mas na matéria fala que o ato termina com violência no metrô e eles não mudaram o link, então a própria Folha mostra que o ato já tinha terminado e depois a polícia foi na estação. [...] eu tinha pedido para um amigo fazer para mim um post apontando as duas coisas e eu fiz um textinho. Esse foi um dos que teve mais visualização, então no fundo os que mais agradaram foram os mais conceituais e sempre nessa linguagem mais punk mesmo. Sempre muito simples, preto e branco, com uma ideia legal”. [Conversa com a autora, São Paulo, fevereiro de 2015, arquivo pessoal].

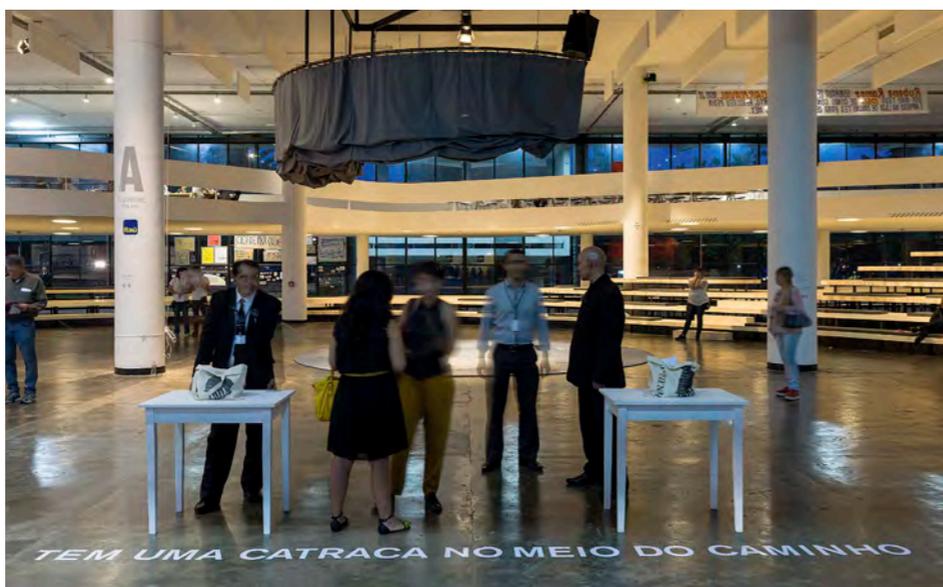
182 Segundo Diego Augusto Diehl, Greicy Rosa e Victor Alexander Mazura, o projeto chamado “Tarifa Zero”, proposto por Lúcio Gregori, em 1990, então secretário de transportes do Município de São Paulo, corresponde à formulação de um conceito de atuação estatal efetiva, que garante o acesso de toda a população ao sistema de transporte coletivo e, conseqüentemente, concretiza o direito à cidade de forma material. De maneira sintética, o projeto propõe o subsidiamento total da tarifa através das receitas gerais do Município e a municipalização do serviço de ônibus. Ver: “Direito à Cidade: Mobilidade Urbana e Tarifa Zero”, em TarifaZero.org. Disponível em: <<http://tarifazero.org/2009/09/02/direito-a-cidade-mobilidade-urbana-e-tarifa-zero/>>. Acesso em: jun. 2017.

183 Na visão da artista, “este projeto é diferente de quando o pessoal faz um ônibus no extremo sul da cidade pra viver, pra se movimentar, pra ir trabalhar, pra passear e tudo mais, porque, nesse caso, ele precisa de um destino muito determinado. Esse projeto tenta ser uma contribuição artística que, um pouco, explicita uma experiência de tarifa zero”. Por isso, diz, se recusou a usar a verba da Bienal para tentar realizar a experiência do ônibus, porque o que lhe interessava realmente é que fosse, de fato, uma colaboração com a prefeitura: “porque um dia pra ter tarifa zero na cidade, a prefeitura vai ter que ter vontade política também, então isso estava dentro do trabalho.” [Conversa com a autora, São Paulo, fevereiro de 2015, arquivo pessoal].

Esse ônibus não chegou a existir, portanto, segundo Grazi, ele ainda não se materializou no corpo e no espaço. Ao mesmo tempo, ela diz que ele se materializa como projeto, já que chegou efetivamente a ser debatido com as educadoras e os educadores da Bienal, que fizeram ateliês durante a exposição, com crianças e outros grupos, para pensar os trajetos do ônibus; com a prefeitura, com o próprio MPL, e diversas pessoas do movimento que a ajudaram a elaborá-lo. Para Grazi, essas também são formas de materializar um projeto, porque trazem a tarifa zero para o horizonte do possível.

Tem um grupo que visita a Bienal, que talvez nunca tenha pensado nisso, ou um grupo que passa necessidade e ouviu falar e defende etc. E essas pessoas, num momento, vão pensar juntas por onde poderia passar o ônibus. Talvez passe muito mais pelo corpo, afeta muito mais o corpo, atravessa muito mais o corpo do que de fato produz espaço. O ter uma catraca no meio do caminho, de repente, tem mais a ver com espaço, porque é um espaço que é aberto, gratuito, todas as paredes são de vidro, chama área-parque, se propõe a ser continuação do parque como espaço público pra dentro da Bienal e, de repente, tem uma frase ali que é quase uma catraca mesmo, que desacelera, a pessoa tá entrando e ops, tem uma catraca no meio do caminho. Se materializa como obra e aí se materializa espacialmente. Mas não é a produção de um contraespaço, o mais forte ali é a ideia. As pessoas podem parar, desacelerar, mas não chegam a tropeçar na catraca ou ter que pagar pra virar a catraca. [...] Tudo isso vai colocando de novo e de novo aquilo que ainda parece uma coisa impossível, utópica, distante, que parece uma coisa de ‘ah vocês são loucos’, como algo possível. E a arte acho que tem esse potencial. O Simon Sheikh fala bonito sobre isso, a arte pode funcionar como um vetor do possível. Então um pouco ela vai apontar pra esse possível. Eu acredito muito nisso.¹⁸⁴

184 [Conversa com a autora, São Paulo, fevereiro de 2015, arquivo pessoal].



"Para fazer esta foto, pedimos para abrir a porta inteira; mas somente metade da porta estava aberta". Foto: Leo Eloy/Fundação Bienal. Fonte: Não caber (site da artista Graziela Kunsch).¹⁸⁵

Ela está então falando sobre este jogo entre real e imaginário presente em seu pensamento, em seu trabalho, e também no próprio processo do movimento do qual ela é parte, desta passagem irreduzível pelos sentidos do corpo e pela lógica do espaço, de processos impalpáveis, imaginativos. Retomando uma ideia trazida anteriormente por Galit Eilat – de que a arte política não é aquela que fala sobre o político, mas ativa o político, que opera politicamente o/no mundo –, podemos então pensar se esse tipo de imagem, ao operar criando legibilidade para a dissidência, não acaba também por inscrever imagetivamente uma zona de indistinção entre fabulação e realidade. Para pensar isso, é esclarecedora a noção de *regime cristalino de imagem*¹⁸⁶ formulada por Deleuze. O autor, para construir essa noção, primeira dúvida da ideia de imaginário que, segundo ele, é extremamente complicada, pois está no entrecruzamento entre real e irreal, falso e verdadeiro, não sendo o imaginário, nesta perspectiva, o irreal, mas jus-

185 Disponível em: <<https://naocaber.org/o-publico-de-fora/>>. Acesso em: jun. 2017.

186 DELEUZE, Gilles. Dúvidas sobre o Imaginário (1986). In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 84. Deleuze parte de seus escritos sobre cinema mas estendendo a discussão da imagem também a outros campos, como as artes, ciência e filosofia.

tamente a indiscernibilidade entre real e irreal. Enquanto **“o real é a conexão legal, o encadeamento prolongado dos atuais; o irreal é a aparição brusca e descontínua à consciência, é um virtual enquanto se atualiza”**¹⁸⁷. Se o real e o irreal são sempre distintos, é a indiscernibilidade que dá vazão para o “falso”, que deve ser considerado não como um erro ou uma confusão, mas como uma potência que **“torna o verdadeiro indecível”**¹⁸⁸. Assim, real e irreal não se correspondem, mas também não **“cessam de trocar sua distinção”, algo que pode ser visto no “fenômeno cristalino”**¹⁸⁹. Por isso, segundo Deleuze, interessava-o menos, em seus livros sobre cinema, refletir sobre o imaginário e mais uma tarefa prática, a de disseminar **“cristais de tempo”**, como uma operação que se faz no cinema, na ciência, nas artes, na filosofia, na medida em que as imagens são consideradas, do ponto de vista de sua composição e de sua gênese, como imagens-cristal que trocam com o meio, deste modo, podendo irromper em outros lugares. A fabulação se apresenta aqui na **“potência do falso como um devir”**¹⁹⁰, que consiste em uma singularidade da imagem que é, ao mesmo tempo, uma singularidade na imagem: expandir a partir do concreto, fabular a partir do que temos em mãos.

Há outro trabalho que Grazi realiza desde 2004, o *Projeto Mutirão*, composto pelo que chama de *excertos* ou **“momentos de peças de um processo maior”**, no qual esse olhar próximo – constituído a partir do engajamento em um movimento ou processo social apontando dali algo mais que depois volta para a vida, e assim sucessivamente –, também acontece. Esses *excertos* são compostos por vídeos curtos de plano único, nos quais ela acompanha ações de movimentos sociais para **“arrancar da vida trechos de energia autêntica”** ou **“deixar as coisas como elas são, quase que por si mesmas, criarem o seu próprio significado especial”** (como, segundo ela, diziam respectivamente Dziga Vertov e Cesare Zavattini)¹⁹¹: **“A cada**

187 DELEUZE, Gilles. Dúvidas sobre o Imaginário, op. cit., p. 88, grifo meu.

188 Ibidem, p. 89.

189 Ibidem, p. 89-90.

190 Ibidem, p. 90.

191 KUNSCH, Graziela. *Projeto Mutirão*. Dissertação de mestrado apresentada para a Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, 2008, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior.

apresentação do projeto escolho excertos diferentes para mostrar e comentar, produzindo narrativas únicas, que não se repetem”¹⁹². A partir deste trabalho, ela me fala de um necessário inacabamento comum entre luta e obra (que nunca se fecham e não podem ser determinadas por alguém), o qual diz respeito a uma prática de cuidado com o que não é estanque, “porque não são como esculturas em praça pública, feitas com muito subsídio e que vão ficar lá pra sempre [...] são obras mais abertas a transformações, justamente porque tem uma escuta de contexto e o contexto muda o tempo todo, tem muita coisa em movimento e é bonito a arte acompanhar esse movimento...”¹⁹³.

O vídeo *Escolas*¹⁹⁴, que ela criou em colaboração com o Movimento Secundarista¹⁹⁵, faz parte do seu Projeto Mutirão. Neste vídeo, a partir principalmente de objetos e espaços, o olhar engajado da artista vai mostrando-nos como os estudantes foram, através de sua sublevação, deixando de ser objetos e se tornando sujeitos. Conforme isso vai ocorrendo, as cadeiras, por exemplo, deixam de ser objetos de aprisionamento e passam a ser partícipes da agência emancipadora que fez parte do processo. São espaços, corpos, objetos, usos que, em suas aberturas e fechamentos, evidenciaram uma transformação, e é esse o valor do gesto da artista. Multiplicando o gesto dos próprios estudantes, ao fazer uma montagem, como diria Didi-Huberman¹⁹⁶, de algumas cenas por ela escolhidas, ajuda-nos a enxergar isso.

192 KUNSCH, Graziela. *Projeto Mutirão*, op. cit.

193 Conversa da autora com a artista em fevereiro de 2015.

194 O vídeo *Escolas* (2016), de Graziela Kunsch, foi exibido de março a junho de 2017 no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

195 No fim de 2015, e ao longo de 2016, uma rebelião de estudantes secundaristas do Estado de São Paulo surpreendeu a todos com mobilizações de rua e ocupações em quase duzentas escolas estaduais, em protesto contra uma reorganização imposta unilateralmente pelo governo (que significava o fechamento de várias escolas e de salas de aula, com transferência de alunos e professores entre unidades, sem consulta prévia a nenhuma das partes). Os aparatos de contrainsurgência foram logo acionados, e os estudantes passaram a ser fichados, perseguidos, levados constantemente para delegacias, e, nos protestos, duramente reprimidos. Ainda hoje, os secundaristas relatam vigilância e perseguição sistemática pelos órgãos repressivos do Estado.

196 Diz Didi-Huberman: “Há um filósofo de que gosto muito, que se chama Gilles Deleuze, e ele disse uma coisa que adoro: não vivemos numa civilização da imagem – isso não é verdade –, vivemos numa civilização dos clichês. E nosso trabalho é olhar imagens ou criar imagens que desconstruam os clichês. Por isso, interessa-me colocar em relação as imagens entre si através de um recurso constante à ideia da montagem. O importante é colocar em relação as imagens, porque elas não falam de forma isolada”. ENGLER, Verónica. As imagens não são apenas coisas para representar, op. cit. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/568830-as-imagens-nao-sao- apenas-coisas-para-representar-entrevista-com-georges-didi-huberman>>. Acesso em: jun. 2017.

[...] o vídeo sobre o levante secundarista de 2015 é composto por 26 imagens fotográficas filmadas, com oito segundos de duração cada. As imagens originais foram produzidas pela autora ou coletadas na rede, em diferentes escolas estaduais na capital, sem áudio, formando uma pequena composição visual alegórica desta mobilização estudantil: uma forma de revelação de uma verdade oculta que opera não como mera apresentação do real, mas como uma versão, no campo da representação, de como foram ou poderiam ser as coisas, segundo uma narrativa que é política, mas também estética. [...] Há uma progressividade na escolha das fotografias, com sentido de movimento e organização. O ponto de partida é uma imagem de cadeiras e mesas escolares dispostas de modo convencional, disciplinar, em uma sala precária, com pintura descascada, trincas e massa corrida em pontos da parede. Logo após, as cadeiras estão empilhadas nos corredores, em situação caótica, formando barricadas e bloqueando a passagem de quem vem de fora. É o primeiro momento de negação, que remete à tradição das barricadas (da Comuna de Paris a Maio de 1968, dos bloqueios de vias pelos piqueteiros argentinos ao “como ocupar uma escola” dos estudantes chilenos e, também, às ocupações e barricadas de sem teto no Brasil). A seguir, uma sala com um carrinho de pedreiro, material de pintura e cerâmicas para o piso. Na sala esvaziada para reforma, ainda há algumas cadeiras espalhadas. Um close em duas delas nos faz imaginar dois estudantes ou trabalhadores que estivessem ali sentados. O sentido de diálogo e construção começa a surgir no ar. A negação é determinada e agora positiva algo novo: é instituidora de uma nova relação que emerge nas imagens seguintes. Nas salas de aula já reformadas e pintadas, surgem cadeiras e mesas dispostas de forma não linear, sem as fileiras de espectadores em relação ao professor. São dispostas em círculos concêntricos, aonde todos se veem, em diagonal, em grupos de trabalho, indicando outras formas de diálogo e interação na classe, mais democráticas e participativas, menos hierárquicas e disciplinadoras. O pulo seguinte é para fora da sala, quando cadeiras em roda, no pátio da escola, já dispensam os limites das quatro paredes da classe. Não há como não imaginar, em todas essas cadeiras vazias, que ali

estão pessoas, crianças e adolescentes em formação, corpos irrequietos querendo o novo. As cadeiras são, assim, sinais da mobilização insurgente, metáforas narrativas dos estudantes em movimento, e pelo modo como são apresentadas, aparecem como dotadas de vontade e intenção transformadora. [...] Essa ironia alegórica constitui um “primeiro ato” do vídeo, que irá a seguir introduzir, afinal, os sujeitos estudantes. A décima segunda imagem faz essa transição. Aparecem um colchonete no chão e um violão branco sobre mesas – rastros de alguém acampando, ocupando a escola de forma não convencional. Na imagem seguinte os colchonetes se multiplicam, cada um com seu lençol cheio de desenhos, um deles com um ursinho de pelúcia sobre a cobertura e, no canto, o pé de alguém. Feita a transição para o “segundo ato”, aparecem finalmente os jovens ocupando e transformando o espaço e sua vida cotidiana na escola. Nas cinco fotos seguintes, os estudantes cuidam da casa-escola organizados em mutirão: preparam refeições na cozinha, tratam do jardim, limpam salas, pintam muros etc. A escola é tratada não mais como espaço disciplinar de uma escola estatal impessoal, mas como espaço experimental do comum. [...] A escola é assim reinventada pela autogestão dos estudantes, com seus corpos, ritmos, cores, movimentos – num exercício experimental de liberdade. Mas, lembremos, esse território livre não é um fato dado, está em luta, em enfrentamento com o poder autocrático estatal. As cadeiras sujeito voltam à cena, dispostas agora na rua, sobre uma faixa de pedestre, já fora dos muros da escola. Estão em meio a uma névoa de gás lacrimogênio, resultado das bombas lançadas contra os estudantes. Grazi retoma aqui a narrativa alegórica das carteiras, reencarnadas pelo sentido emancipador do ensino, desta vez no front, em choque com a polícia violenta enviada pelo governador. Este é o único momento em que há um movimento de câmera, no interior da imagem, desde cones laranja até um carrinho de supermercado, no qual os estudantes transportavam as cadeiras para a rua. A passagem seguinte choca. Do meio da avenida esfumaçada, passamos a um close da lata de carne empacotada da Friboi para a merenda escolar. De novo a lembrança do estudante objeto, número, ensino enlatado. [...] Mas a sequência de comida enlatada de má

qualidade se transforma numa imagem de um rapaz cercado de cenouras, cortando-as em rodela [...]. O vídeo se encerra apresentando a fachada da escola Rachid Jabur, com uma enorme faixa: #ocupado – para quem ainda não entendeu do que se trata, essa é a imagem mais direta do vídeo. A surpresa fica com a última imagem, que faz a conexão do looping, quando o vídeo volta automaticamente ao início. É um rapaz pulando um muro. Não se sabe para qual lado ele pula, mas não importa. Seja pulando para dentro da escola ocupada ou desta para fora, ele está em movimento, com sua capacidade de invenção, mobilização e transformação para outros lugares da cidade. [...] ¹⁹⁷



Frame do vídeo *Escolas* (2016), de Graziela Kunsch. Imagens cedidas pela artista.

¹⁹⁷ ARANTES, Pedro. Refazendo Escolas. In: GRUPO CONTRAFILÉ (org.). *A Batalha do Vivo*, editado por ocasião da exposição *Playgrounds 2016*, Museu de Arte de São Paulo, p. 148-149.



Frame do vídeo *Escolas* [2016], de Graziela Kunsch. Imagens cedidas pela artista.

Frame do vídeo *Escolas* [2016], de Graziela Kunsch. Imagens cedidas pela artista.



Cadeiras penduradas em escola ocupada. Fonte: *O Mal-educado*.¹⁹⁸



Alunos em manifestação pelas ruas da cidade, carregando as suas cadeiras. Fonte: *O mal-educado*.

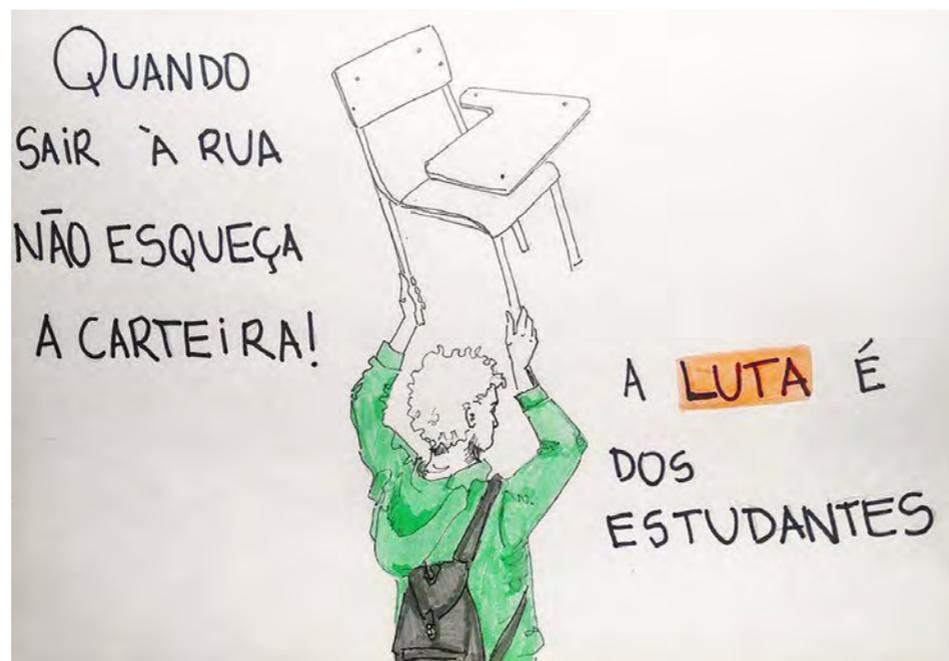


Frame do vídeo *Escolas* (2016), de Graziela Kunsch. Imagens cedidas pela artista.

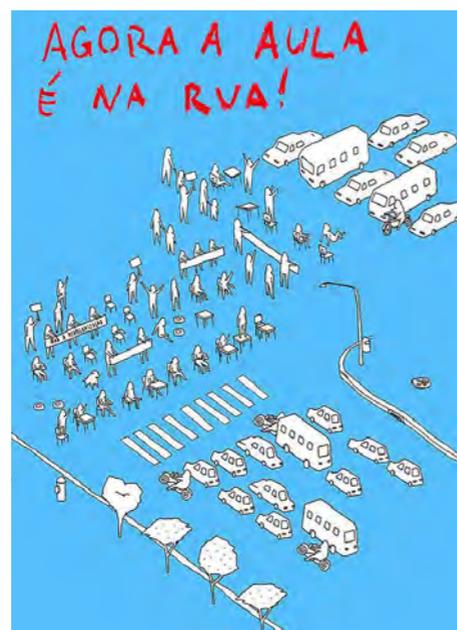
198 Disponível em: <O mal-educado <https://www.facebook.com/mal.educado.sp/>>. Acesso em: maio 2017.



Alunos em manifestação pelas ruas da cidade, carregando as suas cadeiras, fugindo da polícia. Fonte: *O mal-educado*.



Desenho de Layla Cruz. Fonte: *O mal-educado*.



Cartazes do movimento secundarista. Fonte: *O mal-educado*.



Cartaz feito em oficina com o coletivo Bijari para a produção de cartazes pelos secundaristas, na ocupação da Diretoria de Ensino Centro-Oeste, São Paulo, 2016. O símbolo da cadeira com asas, que se transformou em um dos mais significativos do movimento, foi criado por este coletivo. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé.

Todos os gestos aqui envolvidos – dos estudantes, da artista, do intelectual que escreve um texto a partir do vídeo feito sobre a luta, de quem produziu esses cartazes –, falam da indissociabilidade entre luta e imaginação, que põe a própria luta como obra e, portanto, da capacidade de imaginar outras formas de viver. Isso, ainda segundo Grazi, tem a ver com uma qualidade da ocupação dos espaços, que é o que a interessa de fato: apreender uma

[...] ocupação do corpo no espaço que realmente seja transformadora do espaço, que não seja mais do mesmo, a marcha, a polícia... Me interessam essas ações em que a gente vê concretamente essa coisa acontecendo, essas imagens me dão pistas do que poderia ser um espaço socialista, eu abordei isso no meu mestrado. Eu tive oportunidade de conversar com o David Harvey... mostrei pra ele um trabalho que fiz com o Mathias Fingerhann, um projeto nosso chamado Projeto Moradia. É um trabalho super simples, a gente pega uma rua aqui na Vila Mariana, eu fico com a câmera só parada numa esquina, observando e o Mathias faz tudo, tem uma dessas lixeiras grandes de prédio, ele entra em cena com uma mochila e um colchão de solteiro, coloca o colchão na lixeira, aí ele coloca o lençol, coloca o travesseiro, vai transformando a lixeira numa cama, coloca um tapetinho do lado, aí ele sai de cena e volta com uma privadinha, coloca em cima do bueiro da rua, pendura um quadrinho na árvore e depois passa uma noite ali, tendo que lidar com alguns imprevistos. Isso foi em 2003, numa exposição a gente mostrava três excertos, três momentos dessa noite, cada um com mais ou menos cinco minutos. Eu mostrei um para o David que era esse da transformação e ele ficou maravilhado, ele falava isso é produção do espaço, porque passa a acontecer uma coisa completamente diferente do que estava acontecendo antes, no sentido de que você muda o uso daquele espaço. Aquilo que servia só pra colocar sacos de lixo, de repente é transformado numa moradia e fora do contexto mais protegido da arte. Esse clique simples me ajudou muito a compreender que a produção do espaço é sempre dinâmica. Quando eu tentava explicar pras pessoas, eu falava que não é um espaço físico, um quadrado, uma parede, o espaço

é produzido pelas nossas ações, é produzido a todo o momento. Um exemplo um pouco mais sofisticado tem a ver com pensar a abertura das portas do ônibus como produção do espaço também. Porque normalmente qual é o espaço produzido? A gente entra pela porta da frente, paga, passa pela catraca e vai descer pela porta de trás. E, de repente, quando o pessoal entra pela porta de trás e aí já não tem mais pagamento, não tem catraca, isso cria o contraespaço, uma outra expressão do Lefebvre que eu gosto muito. Seria um momento contra o espaço hegemônico. A gente tem uma forma das coisas funcionarem, uma hegemonia espacial e, de repente tem essas ações que abalam completamente essa estrutura existente, mesmo que sejam temporárias.¹⁹⁹

Nesse sentido, é a própria vida, em todas as suas dimensões, que se torna terreno de produção estético-política, o que exige fazer o que se diz no próprio espaço sobre o qual se diz, já que o imaginado está colado à necessidade de fazer nascer novas linguagens, resultado de conexões efetivamente estabelecidas no mundo. Por exemplo, a imagem dos estudantes correndo com uma cadeira que passou a servir como uma espécie de escudo contra a força policial descontrolada, e também de instrumento para batucar, não corresponde àquela forma política hoje esvaziada, porque fala de uma coisa que está lá, na qual o corpo está fazendo aquilo que está falando e, por isso, se torna um corpo heterogêneo. Nesses corpos políticos (do estudante, do radical da esquerda européia, dos palestinos insurretos e mesmo da artista implicada nesses movimentos etc.), é possível enxergar o cotidiano sendo subvertido concretamente por uma ação desejada. Assim, o que é visto por nós como artistas está exigindo ser visto, já que a potência está em sua própria organização corporal-espacial. Os estudantes tiram a bunda da cadeira e dizem “esta cadeira não vai me oprimir mais” e, assim, a cadeira que disciplinou gerações e gerações de estudantes, durante séculos, é acoplada ao corpo não mais pela sujeição, mas pela emancipação. É por isso que

199 Conversa da autora com a artista em fevereiro de 2015, arquivo pessoal.

a forma do protesto não é banal, ao contrário, ela é fundamental, pois quanto mais corresponde a uma determinada potência política, mais é possível reconhecer socialmente o que está em jogo e o que pensam, fazem e querem esses corpos em transição. Ou seja, para que reconheçamos presenças dissidentes, é a imagem do *tornar-se* que precisa ser apreendida. Produzir modos de circulação daquilo que é vivido experiencialmente como dissidência passa a importar cada vez mais para que vínculos sociais sejam estabelecidos entre presenças que se reconhecem mutuamente – porque já sabemos, hoje, que não há como pressupor que uma situação política possa estabelecer vínculos somente por ter uma forma que, a *priori*, poderia ser compreendida como tal. Quando velhas fórmulas são acionadas, como grandes manifestações nas quais todos usam roupas com emblemas de partido, ou bandeiras com siglas, parece que dali a política já se esvaiu, não está mais presente:

Grupo Contrafilé: ...comecei a pensar nas imagens que os secundaristas produziram. Eu não sei, é difícil captar em imagem a imaginação política desse movimento das ocupações das escolas porque tá muito nesse lugar, de uma potência que é muito do afeto²⁰⁰, não é a despotência da bandeirona vermelha e disso que tá totalmente estabelecido, que não produz nada que desloca, não chacoalha nada. Mas tem alguma coisa que acontece ali, da ordem dos afetos e que pode ser visto em algumas imagens, por exemplo na barricada de carteiras escolares fechando o trânsito, tem alguma coisa que se produz num lugar que é muito invisível mesmo, mas que, se instalando enquanto imagem ou não, ou enquanto experiência no corpo, eu acho que isso se movimenta numa rede. É quase como se a gente não conseguisse capturar como símbolo isso que acontece enquanto potência, não é símbolo, é alguma outra coisa que se movimenta e que pega num outro lugar, num lugar que é muito corporal.

200 "Nas notas de tradução de *Mil Platôs*, Massumi apresenta o conceito deleuziano de afeto. Ele argumenta que o afeto é 'intensidade pré-pessoal que corresponde à passagem de um estado experiencial do corpo a outro, envolvendo um aumento ou uma diminuição da potência de agir do corpo' [Massumi apud Deleuze; Guattari 1987, p. xviii]. Assim, o afeto é uma experiência de intensidade, um momento de potencialidade informe que não pode ser capturado na linguagem [Massumi, 2002, p. 30]." KRØIJER, Stine. *Figurations of the Future*, op. cit., p. 139-152.

Igor Miranda: O que a gente traz é uma ideia acho que da Rosa de Luxemburgo, o que ela fala é bem isso: a tática traz o povo e não o povo traz a tática. A gente tem esse mesmo olhar, a gente não tem bandeira nem nada. São os estudantes que estão ali, as pessoas que estão ali, uma revolta popular, é o desejo da população, não o desejo de um grupo ou de outro. Então, as pessoas começam a se sentir parte disso, isso dá outro nível pra luta²⁰¹.

A instauração de um fluxo imprevisto, diferente, no interior do fluxo hegemônico é um movimento que só pode ser realizado por um corpo vivo no espaço (e nunca por um ente abstrato), pois somente um corpo vivo é capaz de mobilizar uma inquietude que permite perceber que "alguma coisa está acontecendo"²⁰², ou que alguma coisa pode vir a acontecer como efeito dos gestos mais simples. Trago essa formulação aqui porque, em sua despreensão, ela desdobra este aspecto que as práticas estético-políticas têm acionado ou buscado acionar: partir de gestos de confronto com espacialidades e modos de organização do poder que representam uma espécie de "mínimo denominador comum", a partir dos quais é possível enxergar uma ruptura, um desvio, uma quebra, algo impactante, desdobrando-se através de um confronto, uma dificuldade, das dúvidas e tristezas que um corpo ou corpos inserem ali, exatamente ali, naqueles espaços-tempos que todos reconhecerão, porque é ali que também poderão reconhecer a potência de uma produção diferencial do espaço e do tempo acontecendo – e não em outro lugar. Quando a arte se põe como inerente a determinados processos sociais, como mais um dos elementos que os compõem, os seus usos passam a ser subvertidos, então, por esse mesmo princípio, ou pelo que podemos nomear de um "corpo urgente", confrontando-se às coisas – na esteira do que me disse

201 GRUPO CONTRAFILÉ [org.]. *A Batalha do Vivo*, op. cit., p. 140.

202 A formulação de que um ato artístico pode servir para mostrar, quando inscrito na malha do existente, "que alguma coisa está acontecendo", foi feita por uma professora de ensino fundamental em um curso de formação de professores ministrado pelo Grupo Contrafilé no Instituto Tomie Ohtake em 2005, quando mostramos para os participantes o trabalho de nossa autoria, "Monumento à Catraca Invisível". Este trabalho consistiu na ação inaugural do "Programa para a Descatracalização da Própria Vida", em que uma catraca foi instalada sobre um pedestal situado em frente à Academia Paulista de Letras, no Largo do Arouche, em junho de 2004.

Luaa Gabanini, atriz do grupo de teatro paulistano Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, sobre o seu trabalho como *performer*:

É o corpo que cria uma maneira de acionar a urgência do agora. É um corpo urgente. Não é o improviso em si ou o prazer pelo novo. O fato é que a vida está em prejuízo. Às vezes, alguém vê uma cena e fala: “Se você ensaiasse aquela cena, ficaria tão bom...” E eu respondo: “Mas, então, é essa a urgência, e ela é inacabada, porque o mundo está inacabado e tem gente com prejuízo na vida, então ela vai ficar em prejuízo. É a estética do precário. O corpo político, para mim, é esse que dorme inquieto e acorda performando.”²⁰³

203 Em conversa com a autora em maio de 2017 em São Paulo, arquivo pessoal.



Monumento à Catraca Invisível, Grupo Contrafilé, Junho de 2004, Largo do Arouche, São Paulo. Foto: Peetssa. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé.

O teórico e curador Stephen Wright diz que há um “trabalho” envolvido neste tipo de ação, uma precisão necessária ao gesto, a partir da qual circula-se e socializa-se uma competência artística que põe em xeque e subverte a lógica própria da arte ao torná-la **“uma caixa de ferramentas que pode ser refeita a cada momento e desafia o propósito das coisas”**²⁰⁴. A arte pode tornar-se ferramenta ao ser manipulada das mais diversas formas, por exemplo, quando **“imagens são levadas para as manifestações dentro dos corpos. [Porque] não são apenas representações de uma realidade pré-existente, mas coisas que permitem às pessoas interpretar e agir no mundo”**²⁰⁵. Se fossemos colocar isso em termos de figura e fundo, poderíamos dizer, acompanhando Brian Holmes, que o fundo em relação ao qual este viés de compreensão da arte se coloca não é mais determinado pelo **“estado do meio ou das mídias”**, mas pelo **“estado da sociedade”**: **é a sociedade mundial o palco no qual a arte ativista, ou afetivista**, como o crítico a denomina, **aparece e o circuito no qual produz transformações**²⁰⁶. Por isso, vemos hoje que, em certos momentos, uma instalação, uma *performance*, uma ocupação, um conceito, uma situação de aprendizagem, uma residência artística, um livro, ou uma imagem mediada, etc., ao constituir a **“arte de operar territórios afetivos e torná-los visíveis”**, podem vir a *balizar mudanças reais ou possíveis* em relação às leis, costumes, comportamentos, medidas, dispositivos organizacionais ou técnicos que definem como devemos nos comportar e relacionar uns com os outros²⁰⁷. Com este fundo, funde-se e confronta-se, por sua vez, uma determinada figura, que produz sua potência na permanente conexão entre a dimensão afetiva e o ativismo – ou seja, aquela na qual afeto e ação não se separam – e que, ao operar e tornar visíveis os territórios afetivos, desafia clichês discursivos que paralisam a verdadeira ação, ao ancorá-la, contrariamente, na escala da intimidade (a escala da vida, que é a escala do gesto). Sem nunca abdicar do corpo e de seu rastro, passa então pela

204 Trecho de fala de Wright, em ocasião do Simpósio Usos da Arte, realizado em setembro de 2014, na 31ª Bienal de São Paulo, grifo meu.

205 FAULKNER, Simon. *Images and Demonstrations in the Occupied West Bank*, op. cit., p. 2.

206 HOLMES, Brian. *Escape the Overcode – Activist art in the control society*. Eindhoven, Zagreb, Istanbul: Van Abbemuseum/WHW, 2009, p. 15, tradução minha.

207 *Ibidem*, p. 14.

escala territorial (da vida cotidiana), nacional, regional ou continental, chegando, assim, através do corpo e não apesar dele, à possibilidade de inscrever enunciações incorporadas em escala global.

Se o devir-revolucionário das pessoas²⁰⁸ não pode ser reduzido às reivindicações limitadas ao existente, é porque um “sensível inquieto” não existe *a priori*, mas acontece na medida em que se age e pensa no presente e a partir dele, contra ele. Podemos dizer que a potência ético-estética disso reside no fato de que essa figura manipula as coisas do mundo de outros modos, para tanto, deslocando-se permanentemente entre escalas, sem nunca deixar de voltar a agarrar-se ao seu não saber, como uma espécie de “marco zero” localizado em seu próprio corpo, a partir do qual se liga ao mundo e pode, assim, responder a ele em sua urgência. *Afetivismo* é, portanto, figurar corporalmente possibilidades clandestinas, a própria passagem que nos faz descolar de uma estrutura hegemônica, criar um caminho singular no confronto com ela, e inscrever, na mesma estrutura, em sua volta emergente a ela, o caminho deste desencontro, ou de partes dele, via um *hackeamento* da própria estrutura, ou seja, de um corte nela, de um **“talho oblíquo – que abre uma fenda difícil de consertar”**²⁰⁹.

Como dentro dos paradigmas e modelos vigentes não há âmbito de negociação possível para inscrever a **“repugnância pela vida que somos forçados a viver”**²¹⁰, já que isso não pode ser reduzido a uma reivindicação, pois trata-se precisamente de **“outra ideia de vida”, “que consista, por exemplo, em partilhar em vez de economizar, em conversar em vez de calar, em lutar em vez de sofrer, em celebrar as vitórias em vez de invalidá-las...”**²¹¹, uma saída encontrada tem sido tornar um

208 “O que a história capta do acontecimento é sua efetuação em estado de coisas, mas o acontecimento em seu devir escapa à história”, diz Deleuze, pois há uma enorme diferença entre o devir revolucionário das pessoas – que, segundo ele, passaria ao largo do acontecimento efetuado na história –, e o futuro das revoluções, sujeitas à degradação e apodrecimento.” DELEUZE, Gilles. *Controle e Devir*, op. cit., p. 214.

209 WRIGHT, Stephen. *Toward a Lexicon of Usership*, op. cit., tradução minha.

210 COMITÊ INVISÍVEL. *Aos Nossos Amigos*, op. cit., p. 57.

211 *Ibidem*, p. 61-62.

processo dissidente imediatamente público²¹², a constituição de singularidade inseparável da produção de enunciações que façam circular algo de fato novo. Mas aí todo o cuidado é pouco, porque, como pontuam Laval e Dardot, se o discurso foucaultiano de que o *sujeito está sempre por construir* foi totalmente assimilado pelo neoliberalismo, como modo de fazer com que haja uma superação indefinida de si mesmo, em uma corrida pela produtividade total e máxima (o homem-empresa)²¹³, é preciso, então, “[...] **saber como articular a subjetivação à resistência ao poder**”²¹⁴. Se a questão é, portanto, precisamente esta, podemos dizer que há técnicas²¹⁵ e habilidades envolvidas na reconfiguração do mundo através de práticas e condutas que em tudo destoam da razão neoliberal. Tanto

212 Segundo Maurizio Lazzarato, em seu livro *Signos, Máquinas, Subjetividades* (2014), Foucault, em suas últimas palestras, tenta entender o novo paradigma estético que emerge no pós-1968, segundo o qual a ação e a transformação política e de si deveriam ir em direção a novas formas de organização baseadas em uma compreensão da política como invenção e experimentação. A atenção aos enunciados produzidos seria, neste caso, tão importante quanto as modalidades de sua produção. O pensamento de Foucault traria, assim, um certo modo de ação revolucionária, uma forma também de problematizar o presente do pós-1968 e de sugerir a necessidade de compreensão de que ali havia uma passagem sendo operada – ou seja, de uma política totalizante e normativa para uma política de experimentação e alteração dos valores. Lazzarato nos ajudará, então, a compreender a extensão deste pensamento para os dias de hoje, por se tornar urgente refletir a respeito dos novos sujeitos da política a partir de uma ruptura com modelos que já não mais respondem aos acontecimentos. De acordo com a sua leitura inspirada em Foucault, tanto a Vida Cínica quanto formas contemporâneas de enunciação dissidente (que a primeira ajuda a pensar) são compostas por uma multiplicidade de semióticas que expressam modos de vida através de modalidades não verbais de enunciação, ou seja, técnicas performáticas, gestos, ações, exemplos, comportamentos, presença física; e que ultrapassam a fala e a língua, com suas funções denotativas e representativas, na medida em que essa multiplicidade tem a função de dar conta da dimensão existencial. Além disso, o princípio de exposição de sua própria materialidade, que torna a Vida Cínica imediatamente pública, reconfigurando todos os espaços, dos mais públicos e comuns aos mais íntimos e privados, também é algo presente, hoje, na constituição de modos de existência e visibilidades dissidentes: “O exame do modo que os Cínicos têm de considerar o bios, a existência e a subjetivação militante, pode fornecer armas para resistir aos poderes do capitalismo contemporâneo, que faz da produção de subjetividade a principal e mais importante de suas operações [...]. No capitalismo, a ‘grande cadeia de preocupações e solitudes’, ‘o cuidado da vida’, de que Foucault fala em relação à Grécia antiga, foi tomado nas mãos pelo Estado. [...] A questão que colocam os conceitos de bios, existência e vida não nos manda de volta ao vitalismo, mas, antes, nos força a perguntar como politizar essas relações de micropoderes através da subjetivação, através de uma relação para consigo que rompa com as sujeições. A formação do ethos, do bios e a existência militante que os Cínicos praticam não é uma variedade do discurso moral, mas um ‘foco de experiência’ e uma ‘matriz de experiência’ [...]”. LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Máquinas, Subjetividades*, op. cit., p. 205-209.

213 Dizem os autores: “Especialista em si mesmo, inventor de si mesmo, empreendedor de si mesmo: a racionalidade neoliberal impele o eu a agir sobre si mesmo para fortalecer-se e, assim, sobreviver na competição. Todas as suas atividades devem assemelhar-se a uma produção, a um investimento, a um cálculo de custos. A economia torna-se uma disciplina pessoal. [...] Precisamente, a grande inovação da tecnologia neoliberal é vincular diretamente a maneira como um homem “é governado” à maneira como ele próprio se governa. [...] Trata-se do indivíduo competente e competitivo, que procura maximizar seu capital humano em todos os campos, que não procura apenas projetar-se no futuro e calcular ganhos e custos como o velho homem econômico, mas que procura sobretudo trabalhar a si mesmo com o intuito de transformar-se continuamente, aprimorar-se, tornar-se mais eficaz. [...] É essa equivalência da valorização mercantil do trabalho e a valorização de si próprio”. DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A Nova Razão do Mundo*, op. cit., p. 330-333.

214 Ibidem, p. 398-399.

215 Como diz o Comitê Invisível, “[...] uma perspectiva revolucionária não tem mais a ver com a reorganização institucional da sociedade, mas com a configuração técnica dos mundos”. COMITÊ INVISÍVEL. *Aos Nossos Amigos*, op. cit., p. 113.

Vladimir Safatle (2016) quanto o Comitê Invisível (2016) chamam atenção para a prontidão e disciplina necessárias, neste sentido, a um trabalho sobre si: não se pode contar com a espontaneidade ou a *tiranía do informal* para que tais práticas e condutas se constituam, se transformem e se expandam. É por isso que podemos considerar esse como também um trabalho de artista, assim como essas são hoje, também técnicas, habilidades e disciplinas envolvidas em um certo viés tanto da arte quanto do ativismo, mais propriamente, o lugar em que se encontram. Não cansar de se conectar com os rumores anônimos do mundo, os seus restos, as suas margens e de conectá-los aos rumores anônimos de si, os nossos próprios restos, as nossas margens e as nossas sombras.



AMAR NO EXÍLIO



AMAR IN EXÍLIO

POLITIZAR A TRISTEZA

Exércitos de zumbis se transformam em uma coletividade de corpos vivos, muito vivos, como nos disseram os secundaristas de luta²¹⁶. Vivos “até demais”. Corpos que percebem seu poder de desfragmentar o mundo através da produção crítica que se sustenta na

[..] *inquietude que não se adequa ao ambiente, condição indispensável para incluir realidade no mundo. Para recriar coletivamente as perguntas que nos conduzem a escutar, quer dizer, a ver de *outro modo*, explorando formas de percepção excluídas pela máquina mediatizadora.*²¹⁷

Esse corpo inquieto é, portanto, aquele que se arrisca a dilatar o próprio instante, aparentemente sem saída, de expulsão, sujeição, opressão, criando, a partir dele, instantes de perigo que tornam visível uma outra saída, antes inexprimível. Aprendi com o Colectivo Situaciones que fazer isso é uma forma de “*politizar a tristeza*”. Dizem eles:

Há mais de cinco anos dos sucessos insurrecionais daquele dezembro argentino de 2001, constatamos até que ponto foram variando nossas interpretações e estados anímicos em torno daquele acontecimento. A tristeza foi o sentimento que acompanhou, para muitos de nós, uma fase deste sinuoso devir²¹⁸.

216 Esta fala foi feita para o Grupo Contrafilé, em um dos encontros que fizemos com eles e que resultou no livro *A Batalha do Vivo*. Falarei mais sobre isso adiante.

217 COLECTIVO SITUACIONES. Inquietudes en el Impasse. In: *Conversaciones en el Impasse*, op. cit., p. 18.

218 A tristeza política, segundo eles, é permeada: pela lógica do especialista, que substitui a lógica de rompimento das fronteiras entre estética, política, ciências sociais que vemos nos momentos insurrecionais; pela transformação do que foi produção de diferença em fórmula e repetição; pela invisibilização do que eles denominam como um “afora comum” nas experiências dissidentes que, por mais que sejam efêmeras, criam a potência de um “terceiro

Politizar a tristeza não quer dizer pensar e falar sobre ela, mas partir de sua realidade. Assim, uma política “na tristeza” não é uma política triste, mas

[...] justamente o contrário de uma política falsamente festiva, na realidade sórdida, e essencialmente melancólica, a politização da tristeza busca enfrentar a tristeza com a alegria da politização: um exercício de reapropriação e reinterpretação do fato até aqui como processo e não como mera facticidade que nos é imposta²¹⁹.

Essa politização da tristeza requer, segundo eles, uma nova intimidade que cria espaços de escuta cuidadosa, tempos e espaços de vida diária coletiva; requer elaborar os acontecimentos à luz da memória como potência, ou seja, soltar as formas políticas anteriores, mesmo que exitosas, permitindo-se também sair do binômio vitória/derrota e despertando a intuição e a sensibilidade para novas formas, para todas as possibilidades; sair do vitimismo e reintegrar-se continuamente aos processos de politização, de reinvenção da própria política que é sempre conexão – o poder entristece porque corta a conexão com a política como processo; introduzir o tempo do “preferiria não” fazer, da prudência que acompanha a permanente politização da tristeza como modo de não renunciar a dar-se tempos, palavras e formas próprias que evitem que se seja arrastado ou conquistado – e isso exige um pensamento atento e ágil; requer elaborar formas de produzir um público ou um coletivo não estatal, através de políticas concretas, nas quais este público não estatal se constitua de nossas verdadeiras perguntas e de nossa disposição em escutar as situações. A reelaboração do coletivo não é um lugar de chegada, assim como o coletivo uma forma adequada a certo

grupo” e de procedimentos destinados a dar-lhe forma; por uma reação normalizadora que recodifica as significações circulantes e retoma o mando sobre elas, esvaziando os sentidos das consignas comuns, literalizando-as; pela reinserção do dilema resistência X instituição, que é superado nos momentos de maior energia social, pois os grupos, movimentos, coletivos, conseguem gerar modos criativos de usar os recursos, através de processos de democratização radical das instituições pelas dinâmicas experimentais; pela regressão da autonomia, que volta a ser uma espécie de doutrina, adquirindo sentidos morais e de uma política restrita e restritiva; e pela vedetização e espetacularização de certas vozes, que após o momento de euforia passam a ser ignoradas. COLECTIVO SITUACIONES. Politizar a tristeza. *Global*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 22-23, mar./abr./maio, 2007. Disponível em: <<http://www.sindominio.net/eldinerogratis/TEXTOS/Politizar%20a%20tristeza.htm>>. Acesso em: 15 maio 2016.

219 COLECTIVO SITUACIONES. Politizar a tristeza, op. cit., p. 22-23.

período histórico, espaço de autoajuda ou grupo de agitação, mas é sempre um esforço de escuta e tradução, no qual um nível da produção política cooperativa se desenvolve – como um acompanhar-se na experiência, uma aventura em converter-se, como corpo coletivo, em uma “interface situacional no mundo”, uma “instância viva de elaboração”. É essa instância viva que nos permite, no confronto com a alteridade, estar sempre atentos às formas que nos aprisionam e aos modos de subvertê-las, em ação, criativamente, e não abstratamente.

Uma das situações mais recentes experienciadas pelo Grupo Contrafilé, na qual esse tipo de embate se transformou na própria obra, aconteceu durante os momentos de convivência que tivemos com o grupo Campus in Camps, TC Silva²²⁰ e os integrantes do Assentamento Terra Vista²²¹, no Sul da Bahia, em 2014, quando estávamos produzindo o livro-dispositivo *A Árvore-Escola*²²². A ideia do trabalho, proposta por Galit Eilat, era a de colocar os dois grupos em contato para que o próprio agenciamento mostrasse o que poderia ocorrer. O seu desejo de juntar os dois grupos nasceu da apreensão de que havia algo comum entre nós. No Brasil, o Grupo Contrafilé parte da produção de espaços de escuta, nos quais o encontro entre pessoas, movimentos, coletivos e comunidades é o que faz surgir as ações – sejam elas intervenções urbanas, livros, conversas, ou o que o grupo decidir que precisa ser feito. Temos já uma longa conexão com a Rede Mocambos, da qual TC Silva é uma importante referência. Com TC, desenvolvemos²²³ diversas

220 Músico, compositor, arranjador e um dos fundadores da Casa de Cultura Tainã - espaço político de produção cultural e educativa, é ponto inicial da Rede Mocambos (de produção de conhecimento e comunicação entre comunidades quilombolas).

221 Assentamento do Movimento Sem Terra - MST - em Arataca, sul da Bahia.

222 “Árvore-Escola” foi um trabalho realizado pelo Grupo Contrafilé em parceria com Campus in Camps e colaboração de diversos parceiros: TC Silva, Pedro Cesarino, Eugênio Lima, Assentamento Terra Vista, entre outros. Parte do trabalho foi realizada no Sul da Bahia, criando uma conexão entre quilombolas, Movimento sem Terra e refugiados palestinos. O trabalho foi comissionado pela 31ª Bienal de São Paulo com apoio do FfAI (Foudation for Art Initiatives). Como resultado do processo, foi feita uma instalação na exposição e um livro impresso. O livro encontra-se disponível em:

<http://www.bienal.org.br/content/Arvore%20Escola_Livro%20DIGITAL.pdf>.

223 Conhecemos TC em 2005, quando eu, Jerusa Messina, Cibele Lucena e Rafael Leona fazíamos parte, além do Grupo Contrafilé, do coletivo Política do Impossível. O coletivo Política do Impossível trabalhou intensamente com a Casa de Cultura Tainã, de 2005 a 2010, quando deixou de existir. Em parceria com os seus referentes, educadores e gestores, idealizou e executou diversas ações: festas comunitárias; intervenções urbanas em espaços ligados à memória da escravidão – visando questionar o esquecimento da memória reiterado na sociedade brasileira; rodas de debate sobre intervenção urbana e a possibilidade de atualizar as estratégias do movimento negro através da arte;

discussões e materiais artísticos para circular na rede dos quilombos brasileiros. Essas discussões sempre nascem de lugares de questionamento profundos, como podemos ver na conversa abaixo:

TC Silva: Afinal, quem é vítima do quê? Não estamos só resistindo, estamos querendo propor.

Contrafilé: E, no momento em que a questão é “existir”, e não “se integrar”, que existência é essa?

TC Silva: Eu quero existir por mim, não da forma que o outro quer que eu exista, ou que eu não exista. Quando falamos do que nos oprime, não estamos aceitando o lugar de vítima, mas buscando formas descolonizadas de pensar. Na escola, tudo que eu ouvia falar do meu povo é que a gente era escravo. Eu, menino, acreditava que preto nascia acorrentado na barriga da mãe e não que havia sido violentado e escravizado. O africano que chegou aqui, foi colonizado para se acostumar com essa ideia. E o que colonizava também, para acreditar que escravizar, mentir, matar a cultura era bom. Colonização é algo sério, nega experiências humanas importantes. Por que as sociedades não experimentaram ver como o mundo ficaria, orientado por essas práticas ancestrais?

Contrafilé: Quando fizemos o *Quintal* em São Bernardo do Campo (2013), ouvimos de um jovem que, abrindo buracos, plantando, construindo, encostando a mão na terra, ele havia se conectado com conhecimentos que tinha, mas que não sabia que tinha, porque a vida na cidade nunca permitiu que ele acessasse, como se fossem invisíveis. Ele foi entendendo a ancestralidade indígena, negra, se reconectando

entrevistas com referentes da Casa de Cultura Tainã e da luta negra. Em todos estes momentos, utilizou diversas linguagens para dar forma aos desejos e potências. Faziam parte deste coletivo, além dos já citados: Daniel Lima, Luciana Costa, Eduardo Consonni e Beatriz Carvalho. Para conhecer mais, ver: *Cidade Luz – Uma investigação-ação no centro de São Paulo*, publicação realizada com o apoio do Minc/Funarte, São Paulo, 2008 e “Quilombo Brasil” (2009-2010), projeto apoiado pelo Prêmio Interações Estéticas: Residências Artísticas em Pontos de Cultura (Minc/Funarte) que possibilitou a realização de seis viagens a diferentes regiões que concentram quilombos do Brasil. Depois de terminado o PI, muitos dos seus ex-integrantes continuaram realizando parcerias diversas com TC, a Casa de Cultura Tainã e a Rede Mocambos.

com avó, bisavô, tia, que tem um terreiro de candomblé que a mãe, evangélica, nunca deixou ele ir.

TC Silva [Cantarolando]: “Não importa onde eu esteja no mundo, vou estar bem se estiver com a casa dos meus pais dentro de mim”. Eu sou o território, quando tenho a referência de território. Quando eu não tenho isso, não tenho mais nada. Nada é mais que você, dentro de você é só você, e dentro de você não é nada seu.

Contrafilé: Parece que o corpo, quando toca na terra, percebe imediatamente que a terra não é propriedade de ninguém, porque pertence a todos, é prova irredutível de uma dimensão comum.

TC Silva: O território é o seu lugar, onde você semeia, se alimenta, lida com a terra. É algo carregado de sentido, que envolve valores ancestrais, dos quais a gente se desconectou. Vivemos uma vida inteira sem botar a mão na terra, mas nada é sem ela. Por isso, não tenho que carregar o território de ninguém. O território é nosso, podemos transitar por ele para nos conectarmos com outras realidades. [Mostrando a mucua, fruto do Baobá] Essa é a casa do Baobá. Como se fosse um útero, um abrigo temporário. Tudo o que sai vai expandir.²²⁴

Com ele, chegamos à formulação de perguntas que nos norteiam em tudo o que fazemos, como, por exemplo, “o que é ser quilombola hoje?”. A partir desse encontro, viajamos para diversos quilombos do Brasil, o que transformou o nosso olhar em relação ao território urbano. Já fazíamos intervenções urbanas, mas elas passaram a estar também acompanhadas do desejo de intervir em espaços maiores, de cavar o solo, descobrir a sabedoria quilombola e indígena no **presente reminiscente**²²⁵. Foi assim que começamos a construir quintais e parques

224 PETTI, Alessandro; HILAL, Sandi; GRUPO CONTRAFILÉ. Conexão Baobá. In: FUNDAÇÃO BIENAL. *Como (...) coisas que não existem*, op. cit., p. 21-25

225 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 176. O autor se refere a uma expressão de Pierre Fédida, “Passado anacrônico e presente reminiscente”, artigo publicado em *L'Écrit du temps*, n. 10, 1986.

com outras pessoas, comunidades periféricas, num ato arqueológico de escavar o solo e descobrir, nessa escavação conjunta, a potência quilombola em nós e neles, algo que podia de fato atravessar a todos. Em uma dessas ocasiões, no espaço que chamamos de *Quintal*, construído junto com uma comunidade na periferia de São Bernardo do Campo, em 2013, propusemos uma conversa sobre as brincadeiras que fazíamos, cada um em sua infância, e qual poderia ser o sentido de construir um espaço comum. A essa altura, já nos acompanhava a ideia de que poderíamos pensar o espaço como um quintal comum. Então, propusemos que cada um lembrasse quais haviam sido os quintais onde brincavam quando crianças, do que brincavam etc. Um homem deu uma resposta que depois veio a ser uma espécie de mantra no processo: “Meu quintal era o mundo”. A partir disso, entendemos que aquelas pessoas não usavam o terreno baldio no qual agora faríamos o *Quintal*, porque a lógica da propriedade os apartava de seu uso. O terreno, que ficava em frente de diversas casas, mas não era usado por seus moradores (apenas como lugar para jogar lixo), passava por uma disputa entre Estado, associações de bairro e posseiros. Com isso, o que poderia tornar-se um espaço de experimentação, tornava-se, como sempre, um espaço de confronto e abandono. Quando começamos esse processo, as pessoas foram lembrando que sabiam plantar, que podiam plantar, que sabiam brincar, que aquele poderia ser um espaço de brincadeiras²²⁶ etc. Como dizia Peter Webb, permacultor que nos acompanhou nesse trabalho, elas foram acessando as suas próprias “paisagens internas soterradas”, assim como vendo nascer o desejo por novas paisagens, renovadas na fricção entre aquelas soterradas e as desejadas, nascidas da produção urbana e coletiva. Charles Esche, curador da Bienal para quem apresentamos esse trabalho, disse-nos, em uma de nossas conversas, que, para ele, o mais significativo desse processo era o fato de que, de algum modo, criamos ali uma possibilidade de os códigos trazidos pelas pessoas, a maioria migrantes recentes de zonas rurais do Brasil, pudessem existir de alguma forma nesse

226 Foucault fala de “saberes menores, mais particulares, mais locais, mais artesanais”. (FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 216). [Aula de 25 de fevereiro de 1976].

ambiente; serem descodificados não como modo de captura, mas de invenção de um lugar coletivo, singular. Aquele conhecimento encontrava, assim, um solo no qual inscrever-se – não apenas o solo literal, mas um corpo coletivo como solo.

Processo do Quintal, trechos de registro produzidos pelo grupo:

Colocar grama no chão como intervenção artística: relações proibidas. Possibilidade de ruptura de lugares pré-determinados por classe social, encontro de uma forma possível de aproximação. Colocando grama no chão junto. Por que buscamos formas de nos exercitar egóicas, de trabalhar egóicas, de suprir necessidades egóicas, ao invés de usar nossos corpos para colocar grama no chão?

O “Quintal” reconecta todos com a natureza, abafada pela cidade nos corpos de quem chegou de longe. Quem chegou carregando saberes ancestrais foi oprimido e minimizado, como se aqui só se pudesse saber do que é “progresso”, construção e fábrica. E o quintal instaura, inscreve, na cidade este saber. Essa é uma intervenção! Reconecta com o sentido de autonomia, de produzir o próprio alimento (horta), de viver em liberdade, de trabalhar de forma horizontal, usando os materiais disponíveis. Então, o quintal pode ser até um quilombo urbano. O quintal é símbolo de tudo isso. Quando a gente anda hoje pelo quintal, vem tudo isso no corpo: o ensinar-aprender horizontal, a ancestralidade, a natureza, a coletividade. O quintal olha para a criança como criança e não como criminoso, o quintal vai no sentido contrário da lógica carcerária, de aumentar prisões. O quintal é o oposto do genocídio do jovem negro. O quintal vê saber em todos e todos podem estar juntos. O quintal mudou a vida, porque agora os jovens que antes só viam o emprego padrão (pião de fábrica) como futuro, enxergam um horizonte amplo de possibilidades criativas. (Registro a partir da conversa com Jean, Raul e Paloma, três jovens que participaram ativamente do processo).



Quintal Comunitário construído pelo Grupo Contrafilé, de forma colaborativa, com a comunidade do Montanhão, em São Bernardo do Campo, 2013. Foto: Peetssa. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé.



Parque para Brincar e Pensar, realizado pelo Contrafilé, Comunidade Brás de Abreu e Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC, atelier-escola da artista Mônica Nador localizado no Jardim Miriam), São Paulo, 2011. Nesse terreno, fizemos uma verdadeira escavação arqueológica com os moradores, porque antes da construção das torres elétricas da Eletropaulo, em 2008, ali se encontravam diversas casas que tiveram que ser desapropriadas e destruídas. Conforme preparávamos o terreno, vários objetos e memórias foram sendo encontrados: moedas, bonecas, desejos, tristezas, brincadeiras de quando eram crianças. Foto: Peetssa. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé.

Seja por falta de superfícies nas quais os códigos possam se tornar novamente operativos, mesmo que de novas formas, seja pela supressão desses saberes (plantar, brincar, colher, produzir espaços férteis de sentido, criativos) nos ambientes urbanos, o fato é que encontramos, juntos, por breves momentos, novos usos para nossos saberes e para as coisas que nos rodeavam, através da ação conjunta. Pensamos coisas que não teríamos pensado sem passar por essa experiência.

O Campus in Camps, nos campos de refugiados, também parte desse tipo de exercício de escavação de si e dos corpos, dos espaços e das palavras, para desenvolver o seu trabalho na Palestina. Segundo Hilal e Petti, existe uma situação total de impasse nos campos, porque, ao mesmo tempo, nada é privado e também não há um Estado interno que gestione o dia a dia, de modo que as pessoas se organizam entre elas e com a ajuda de organizações internacionais. Então, o que eles fazem é, a partir dessa situação, subverter categorias e retomar outras, discutindo o estatuto da terra nos campos (pública, privada, comum), ou recolocando a categoria do refugiado como uma categoria que pode abarcar uma espécie de “nação difusa”, ajudando-nos a repensar as lutas contemporâneas não do ponto de vista da liberação nacional, mas de uma profanação e descolonização contínuas das fronteiras nacionais-estatais²²⁷:

[...] o retorno terá um efeito material simultâneo em ambos, o lugar de origem e de deslocamento. O resultado será uma extraterritorialidade recíproca que conecta os dois lugares em um único espaço deslocado. O direito ao retorno é, então, o aspecto quintessencial da descolonização porque o direito ao retorno é o direito à mobilidade, à capacidade de se mover livremente entre as regiões e viver em mais de um lugar. O direito ao retorno é o direito à urbanidade, à condição de heterogeneidade e multiplicidade que se distingue do lugar de origem. Além disso, o direito ao retorno desafia a estrutura do direito à propriedade e significa

227 PETTI, Alessandro; HILAL, Sandi; WEIZMAN, Eyal. *Architecture After Revolution*. Berlim: Sternberg Press, 2013, p. 62.

que novas formas de coabitação deverão ser desenvolvidas.²²⁸

Eles nos ensinaram, assim, que muitas subversões são possíveis quando se ocupa o espaço e o tempo de refugiado a partir da lógica da potência, já que, desta perspectiva, o campo se transforma em uma *urbanidade em exílio*. Se o campo é uma urbanidade que se produz a partir da experiência coletiva do exílio, tudo o que ali se produz passa a ter, de alguma forma, um estatuto de suspensão – algo muito recorrente no pensamento crítico dos refugiados e palestinos com os quais convivemos e nas conversas com eles. Um deles, Ahmad Al Lahham, chegou a dizer, certo dia, quando estávamos juntos no Sul da Bahia, que estar em exílio – uma condição passageira que se tornou, para os palestinos, permanente – é “*comer todos os dias a comida do exílio, amar no exílio, aprender e ensinar em exílio etc.*” Sandi Hilal e Alessandro Petti, arquitetos urbanistas, pensam toda a espacialidade a partir do exílio, como uma ferramenta de descolonização, de produção de uma potência política desde esse lugar, não normalizando-o, mas entendendo que há uma perspectiva única que as pessoas constroem a partir dali. Para eles, “*Todo ato banal, desde a construção de um teto à abertura de uma nova rua é lido como uma declaração política sobre o direito de retorno. Nada no campo pode ser considerado sem implicação política*”²²⁹. Essas espacialidades são também produzidas por intervenções artísticas e arquitetônicas concretas no espaço, mas há outras espacialidades que permeiam essa, mais sutis, poéticas e educativas, de invenção de espaços de escuta, definição conjunta de conceitos e noções (eles constroem, por exemplo, uma série de pequenos livros com essas definições: *Knowledge, School in Exile, The Municipality*, entre outros). Por isso, eles têm duas linhas de trabalho que se entrecruzam a todo momento: Decolonizing Architecture Art Residency (DAAR), mais ligada às residências artísticas e intervenções urbanas, e Campus in Camps, uma plataforma educativa, um modo de produzir conhecimento a partir do campo.

228 PETTI, Alessandro; HILAL, Sandi; WEIZMAN, Eyal. *Architecture After Revolution*, op. cit.

229 DAAR; CAMPUS IN CAMPS. *School in Exile*. Livroto financiado por Rosa Luxemburg Stiftung, Shufat Refugee Camp, s.d., p. 17. Disponível em: <https://issuu.com/campusincamps/docs/schoolinexile_issuu>. Acesso em: jun. 2017.

Em *O Novo Tempo do Mundo*, Paulo Arantes se dedica a analisar o mundo contemporâneo, no qual constata haver uma sobreposição entre o campo de experiências e o horizonte de expectativas, fazendo com que o campo de experiência seja rebatido em um presente prolongado; nessas condições, a ideia de futuro muda completamente e, pela primeira vez na história, o presente passa a ser vivido como uma espécie de “*zona de espera emergencial*”, na qual o futuro desaparece enquanto experiência social. O rebaixamento do horizonte de expectativas nos deixa somente o presente como espaço de algum tipo de possibilidade – é assim que o acontecimento se torna o nosso horizonte de expectativas e o único futuro do qual dispomos, pois ele condensa em si o tempo ativo, a mobilidade intensiva. Esse teor intransitivo é trabalhado por ele de diversos modos, nos quais vai mostrando como o tempo morto, o compasso de espera, a contenção do tempo, são formas de punição em um mundo no qual o estatuto diferencial da mobilidade significa maior ou menor poder. Esperar não é parar e nem se mover, segundo Paulo Arantes. É um eterno movimento que não leva a nada²³⁰. Mas o autor sugere que nesses espaços se produz uma circunstância que, historicamente, como outras experiências liminares²³¹, desdobra uma potência de subjetivação constituída por condutas de difícil governo. Segundo ele, é preciso, então, rever por este ângulo o paradoxal movimento imobilizador das populações liminares “[...] *como peregrinações nas quais se está de fato reaprendendo a esperar [...]*”²³². O que Alessandro Petti e Sandi Hilal fazem é justamente adentrar, através de práticas concretas, nesses aspectos que se complementam e confrontam, ou seja, o campo como espaço de disciplina e controle, por um lado, e de luta e experimentação, por outro:

230 O presentismo das elites, que ele alegoriza como uma eterna espera pela próxima grande festa, é um modo de rebaixamento do horizonte de expectativas que não leva a uma “lentidão emancipadora”, mas a um “medo de parar” e ver que não há nada. ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo*, op. cit., p. 141-198.

231 Como, por exemplo, os “portadores” de uma escolha de conduta de vida ‘cristã’ entre escravos, libertos e fugitivos na Roma antiga. Sem falar, para apenas mencionar um segundo caso de primeira grandeza, na gênese subterrânea, nas zonas de espera na nascente sociedade industrial [...]. Ibidem, p. 198.

232 Ibidem.

Sandi Hilal: Uma das coisas em que Petti e eu estamos nos focando, são os campos de refugiados palestinos, que não são propriedade privada nem pública. São uma comunidade de pessoas lutando conjuntamente pelo direito de retornarem às suas casas. Talvez o conflito verdadeiro nasça do questionamento de como as comunidades podem permanecer juntas, para além da construção estatal.

Alessandro Petti: Em 1948, quando Israel foi fundado, a primeira coisa que fizeram foi achatar toda a terra, que era coletiva, e colocá-la sob uma categoria única de propriedade pública. Isso foi uma maneira de expropriar as pessoas. Sempre pensamos que a propriedade pública é boa para todo mundo. Mas não percebemos que isso é bom apenas para o colonizador. Deixem-me dar um exemplo: havia várias categorias dessa terra coletiva, uma delas se chamava *Al Masha* e se referia a “pessoas juntas”. Todo mundo sabia que não pertencia a mim ou a você, mas que era terra comum.

Sandi Hilal: Quando começava a temporada de plantio, os fazendeiros dividiam e distribuíam a terra, cada um tinha seu pedaço para plantar. A ajuda mútua era importante e uma forma de viver conjuntamente. E se você não cultivasse, você não tinha o direito de estar ali. O pedaço de terra que te designavam não era fixo, justamente para que ninguém se sentisse dono dele.

Alessandro Petti: A questão para nós agora é “o que é a *Al Masha* hoje?” Como para vocês é “o que é o quilombo hoje?”. Vemos a *Al Masha* nos campos de refugiados, porque há 65 anos, apesar dos refugiados viverem em circunstâncias muito difíceis, existe uma autonomia total em como se organizam. É o espaço mais político que você pode imaginar. Eu entendo o desejo de retorno às memórias, às raízes, mas foram os poderes coloniais que inventaram as noções de nativo e autêntico. Essa é uma maneira de administrar na qual se reconhece um sujeito, mas ele nunca exercerá influência ou será contemporâneo.

Sandi Hilal: Após terem sido expulsos em 1948, os refugiados ficaram por quatro anos morando em tendas. Quando levantavam quatro paredes, se perguntavam se deveriam ou não construir um telhado. Tinham medo, se fizessem isso, de não voltar mais para casa. Uma vez no campo, ouvi algumas mulheres perguntarem a um dos líderes: “Quando a gente vai voltar para casa?” E ele: “Não temos transporte suficiente para levar vocês”. Temos aí uma questão central para elas: como levar a vida atual de volta para a história? Assim é a vida no exílio.

Alessandro Petti: Para entender como falar a partir do Campo hoje e não só sobre o passado, sentimos que era necessário construir uma universidade lá dentro e a chamamos de Campus in Camps. Isso tem a ver com o que vocês estão fazendo na Rede Mocambos, ao conectar os Quilombos.

Sandi Hilal: O princípio do Campus in Camps não é simplesmente levar a estrutura de uma universidade do jeito que ela é para dentro do campo, mas pensar o campo como fonte de conhecimento. É assim que as universidades deveriam ser, lugares onde a gente dá nome às coisas, problematiza nossas vidas.²³³

Um confronto que vivemos com eles teve a ver com o fato de que, para Sandi Hilal, era inconcebível que, no Assentamento Terra Vista, os sem-terra se autodenominassem “assentados” ou entendessem que estavam “ocupando” uma terra. Porque em sua concepção, um assentamento e uma ocupação remetem diretamente aos assentamentos ilegais de colonos israelenses nas terras palestinas. Isso abriu toda uma discussão, na qual ela dizia que não era possível que eles achassem normal ocuparem algo que já era, a princípio, deles – todos descendentes de indígenas, quilombolas, negros/as, etc. ou uma mistura de tudo isso.

233 PETTI, Alessandro; HILAL, Sandi; GRUPO CONTRAFILÉ. Conexão Baobá. In: FUNDAÇÃO BIENAL. *Como (...) coisas que não existem*, op. cit., p. 21-25.

retorno ao mar

De 16 a 24 de julho de 2014

Sandi: Ontem, durante o funeral da dona Ana, e ouvindo você, Solange, falar sobre seu esforço em coletar as histórias dos anciãos, eu refleti sobre o fato dos palestinos tentarem documentar o maior número possível de histórias do passado, antes que os mais velhos morram. Em 1948, quando foi estabelecido o Estado de Israel, os refugiados palestinos foram obrigados a deixar seus vilarejos e cidades e muitos perderam o acesso ao mar. O símbolo do refugiado palestino é a chave da casa que ele ou ela perdeu. Representa o direito de retorno às suas casas, ou simplesmente, de retorno. Só que a chave parece representar apenas a propriedade privada perdida. Mas nós perdemos muito mais coisas que não eram privadas, mas coletivas, como as cidades de Haifa, Jafa e Acre. E o mar. Chegou o momento de pensarmos o retorno ao Mar Mediterrâneo como um direito comum perdido por todos os palestinos, refugiados e não-refugiados. Eu não sou refugiada, não perdi minha casa, mas perdi o Mediterrâneo. Sou uma pessoa mediterrânea que não tem acesso físico ao mar. O desejo de retorno ao mar é um desejo comum a todos os palestinos. Um mar em que nossos olhos possam enxergar além do fechamento e das fronteiras que nos cercam em nossa vida cotidiana. Quando os palestinos finalmente têm uma chance de cruzar a fronteira, é para o mar que eles vão.

Solange: Sobre esse sentido de *retornar*, fico às vezes pensando que a minha mãe tem um conhecimento muito grande de ervas medicinais, mas ela nega a própria cultura. Ela é negra e sofreu muito na infância, porque foi dada pelos pais para uma família branca que sempre falava para ela: "Nunca case com um homem preto". Então, ela internalizou isso e achava que a pele dela era culpada pelo seu sofrimento. E para aliviar toda essa dor, passou a ser evangélica. Ela abomina o candomblé, os tambores, por exemplo; e acha que o paraíso está lá no céu. Eu percebo que a minha mãe não tem mais retorno, mas que eu preciso compreender esse processo dela, porque a partir de uma certa idade, para muitos, parece que não faz mais sentido retornar. Por isso, eu fico feliz quando vejo pessoas que conseguem retornar. Fico feliz quando vejo dona Maria Muniz, indígena da etnia Hã-Hã-Hãe que mora aqui perto. Ela tem a mesma idade da minha mãe e foi expulsa junto com sua mãe para a cidade quando criança. Mas, recentemente, retomou as suas terras. Ela retornou, ela teve o privilégio de retornar.

Sandi: Como viemos da Palestina, quando ouvimos a palavra "ocupação", para nós é estranho que vocês, o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, sejam os "ocupantes". Fico pensando que, como palestinos, nós consideramos os israelenses como os "ocupantes" quando tomam algo que não é deles. Pensamos muito nisso quando aqueles movimentos na Europa e nos Estados Unidos se chamaram de *occupy*, aquilo nos incomodou. Porque você só ocupa algo que não é seu. Por isso, quando eu te ouço falar, eu sinto que, se indígenas estavam nessas terras antes da colonização, então retornar a terra depois de tantos anos não é uma ocupação, mas uma espécie de retorno.

Solange: Achei bonito pensar como retorno, mas gosto da palavra "ocupar", porque diferencia de "invadir". Quando se fala "invasão" para descrever o nosso movimento, para a gente é ofensa, machuca, porque na verdade os invasores foram os colonizadores que proibiram que índios e negros tivessem terra para viver.

TC: Nos quilombos, não se quer retornar a um outro lugar, eles sentem que já estão no lugar deles. O quilombo é o meu lugar, é ligado à minha memória e minhas raízes estão aqui. O processo de colonização nos fez perder a referência africana que tínhamos. Não sabemos de onde viemos. Então, para onde retornaríamos na África? A ideia de retorno existe, mas é um retorno diferente, um retorno para um lugar dentro de nós. Um retorno para uma visão cósmica, seja ela africana ou indígena, para que a gente possa reconstruir nossa sociedade a partir de uma outra perspectiva. Não é um retorno para um lugar específico.

Isshaq: Na Palestina, algumas pessoas entendem o retorno como a volta a um passado perfeito. Outras, como a ida a um futuro perfeito. Mas, enquanto isso, nós dizemos "retorno ao comum", retorno ao Mar Mediterrâneo. Há uma busca pelo que somos.

Ahmad: Sinto que nossa geração, a terceira após o *Nakba*, é como a nova geração do baobá. Ambas nasceram no exílio e tentam se redefinir hoje, não sabendo nada sobre o seu contexto original. Bebemos a água e comemos a comida do exílio, construímos nossas vidas inteiras no exílio. Então, que significado pode ter para nós a "terra natal"? Que significado pode ter o retorno? Retorno para o quê? Se viermos a retornar, o que faremos com essa vida que construímos no exílio? Talvez o baobá no contexto brasileiro não tenha feito essas perguntas, mas o baobá palestino, sim.

Eugênio: Pra mim o baobá não é nem retorno para a África, nem formação da identidade brasileira, o baobá não é uma árvore em exílio, é uma árvore criadora de mundos.



A Árvore-Escola. Grupo Contrafilé e Campus in Camps.
Publicação impressa por ocasião da 31ª Bienal de São Paulo, 2014.



Palestinos, quilombolas, Grupo Contrafilé, Campus in Camps e outros parceiros na Mujawara da Árvore-Escola (que, em árabe, significa "vizinhança"); um encontro que aconteceu entre 4 de julho e 15 de agosto de 2014 no Sul da Bahia, com o intuito de discutir prática e teoricamente conceitos como os de deslocamento, exílio, direito ao retorno e construção de identidade e/ou de subjetividade, dentre outros, inerentes à definição de "coletividade" hoje. Foto: Peetssa. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé.

Mas foram justamente os embates, as diferenças de concepção que geraram os aprendizados do que viemos a chamar de Árvore-Escola.²³⁴

234 A apresentação que fizemos do trabalho, que foi colocada na exposição e está também presente, em versão um pouco diferente, no livro, diz o seguinte: "O grupo Contrafilé e a dupla Sandi Hilal e Alessandro Petti, representando a plataforma educacional Campus in Camps no campo de refugiados Deheishe/Cisjordânia, foram provocados pela curadoria da 31ª Bienal de São Paulo a criarem um projeto juntos. Logo no início da convivência, perceberam diversas conexões entre os seus percursos e desejos. Ambos trabalham a ambivalência na relação com a terra, ao mesmo tempo prova irredutível do comum e terreno fértil em contradições. Deste impasse, surgiu a necessidade de criar *imagens-indícios* do esgotamento das relações sociais baseadas em dicotomias como propriedade X Estado, natureza X cultura, vítima X algoz, civilizado X selvagem. Considerando este caminho comum, o Contrafilé apresentou Hilal e Petti a TC Silva, idealizador da Rede Mocambos e um dos referentes da luta quilombola no Brasil contemporâneo, Eugênio Lima, DJ, ator-Mc, pesquisador da cultura diáspórica, membro fundador do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e da Frente 3 de Fevereiro e integrante da banda CORA - Orquestra de Grooves Afrobrasileira e Pedro Cesarino, professor do Departamento de Antropologia da USP, especialista em etnologia indígena, tradições orais e antropologia da arte. Neste encontro, o que estava em jogo é um modo de vida e de subjetivação que inventa formas de tornar visível o próprio instante em que estas *conexões imprevisíveis* se estabelecem, anunciando territórios autônomos de realização e representação. Nosso interesse na potência dos quilombos, assentamentos sem-terra e campos de refugiado é uma forma de entender comunidade, território e política para além do Estado-nação. Quando você olha hoje para quilombos ou campos de refugiados, você vê que as pessoas estão vivendo hoje, e não no futuro, uma vida alternativa. Então uma das questões seria: como os quilombos se relacionam com o Estado-nação e o que pode trazer a experiência palestina? A partir desta *Mujawara*, foi ficando cada vez mais forte a imagem de uma escola que nasce quando professores e alunos, sem saber que são professores e alunos, sentam embaixo de uma árvore e conversam sobre assuntos urgentes para eles e sua comunidade. Percebemos, então, que estávamos sendo, ali, uma escola embaixo das árvores, as árvores sobre e sob as quais estávamos conversando. Por isso, chamamos esta *Mujawara*, ou este coletivo de pessoas em ação, de 'Árvore-Escola', nomeando 'o que' e 'como' estávamos aprendendo juntos. Seres vivos se tornaram para nós grandes escolas". Grupo Contrafilé e Campus in Camps, 2014, arquivo pessoal.



Joana: A "Árvore-Escola" é um coletivo de pessoas em ação, nomeando "o quê" e "como" aprendemos juntos. Seres vivos se tornaram para nós grandes escolas!

Sandi: Nossa Árvore-Escola é uma árvore em diáspora e uma escola em exílio. A árvore não representa um território nacional e a escola não tem um currículo nacional. É uma Árvore-Escola que se move e produz conhecimento por meio de seu próprio deslocamento.

Alessandro: Na verdade, a escola deveria ser, acima de tudo, um local de encontro, um espaço comum, onde ideias e ações podem surgir por meio de discussões livres, críticas e independentes entre os participantes. Uma Árvore-Escola só pode existir com a participação ativa de seus membros. Chamamos esse espaço de *Al jame3ah* (universidade em árabe), que significa literalmente "local de reunião." Entendemos *Al jame3ah* como um local de encontro, um espaço para o aprendizado comunal, onde o conhecimento surge como um trabalho em grupo, e não apenas recorrendo a fontes externas. Assim, sua estrutura, constantemente reformulada, permite acomodar interesses e assuntos nascidos da interação entre os participantes, grupos de professores e o contexto social mais amplo. Para muita gente, o conhecimento se baseia em habilidades e informação. Mas a *Al jame3ah* enfatiza o contrário, um processo de aprendizado baseado em mudanças de percepção e abordagem crítica.

A Árvore-Escola. Grupo Contrafilé e Campus in Camps. Publicação impressa por ocasião da 31ª Bienal de São Paulo, 2014.

Os conflitos, que não eram apenas racionais, mas de tradução, de sensações, percepções, emoções, formas de estar etc., nos fizeram inventar dispositivos para, mesmo na dificuldade, encontrar com o outro. Esses dispositivos têm a ver com inventar espaço-tempo para estar juntos, observar uns aos outros, escutar as conversas uns dos outros, enfim, criar um espaço de convivência de fato. Com isso, pudemos ir desmembrando diversos conceitos, palavras, como essas já mencionadas, e outras, como “retorno”, “colonização” e “descolonização”, assim como significados de espaços, lugares, e mesmo sonhos. Discutimos, por exemplo, o significado do mar para os refugiados e para os negros escravizados trazidos para o Brasil. Também conversamos sobre as árvores como “entes” que nos conectam, nos ensinam e nos mostram, através de si, os nossos próprios processos colonizadores ou descolonizadores. Por exemplo, o cacauero, no Sul da Bahia, onde estávamos, é uma árvore que por muito tempo foi “colonizada”, tendo sido submetida à monocultura, mas, nos últimos anos, o movimento sem-terra do Assentamento Terra-Vista está fazendo todo um trabalho de se reconectar com a sabedoria de seus ancestrais, para plantar o cacau no sistema de cabruca, dentro da mata. A descolonização do cacau, discutimos, é também a descolonização das pessoas.

Sobre o conhecimento...



Alessandro: Nesta nossa escola, achei relevante que pudemos estabelecer uma produção de conhecimento por meio da inclusão de pontos de vista radicalmente diferentes. Essa Árvore-Escola não tem como objetivo padronizar o conhecimento e fazer as pessoas concordarem em tudo. As pessoas acham que o conhecimento é produzido quando pessoas semelhantes se reúnem, mas foi na diversidade que o conhecimento pôde, de fato, se ampliar.

David: Para mim, foi muito importante aceitar que não entendo tudo mas, ao mesmo tempo, manter um olhar crítico e refletir o bastante para poder desfrutar daquilo que não consigo entender.



Floriana: Um aprendizado que eu tive na Árvore-Escola e que acho que poderia ser interessante para a construção dessa escola é a capacidade de suportar o desconhecido. Permitir-se ser permeado e, por um instante, não julgar.





Deysi Ferreira
Mora no assentamento Terra Vista e é militante do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

descolonizando o chocolate

Na nossa região, as pessoas contam a história do cacau apenas de cem anos pra cá. Fala-se muito vagamente sobre os 250 anos do cacau no Sul da Bahia. Com o passar dos anos após a colonização, foi aumentando a devastação costa adentro do país. Esse território todo de Porto Seguro até Ilhéus era dos Tupinambás, enquanto que os Camacãs e os Pataxós habitavam a região de Arataca. Após tanto genocídio, esse povo foi fugindo e criando aldeias de refugiados, que hoje unem três tribos: Pataxós, Hã-Hã-Hães e Camacãs.

Para introduzir o cacau, os pioneiros vieram desbravar, colonizar — não diria nem colonizar porque vieram pra matar mesmo. Foram matando várias famílias que estavam dentro daquelas áreas, porque queriam fazer vilarejos, introduzir o cacau e ocupar esse espaço, marcar o território. Muitas índias foram estupradas, eles matavam os homens e ficavam com as índias. Aconteceu com minha bisavó, que foi índia capturada em território tupinambá. Ali, os que não foram mortos, fugiram. E os que não fugiram, foram obrigados a ir pra outros territórios e não se identificar mais como indígenas.

Depois de todo esse período de conflitos, de 100 anos pra cá, o cacau se intensificou muito. Mas os únicos que se beneficiaram disso foram os grandes coronéis, que acumularam os espólios. Eles se chamavam coronéis porque tinham tanto poder quanto o exército e o Estado.

Quando o cacau já tinha se consolidado na região, os coronéis deram o golpe final. Expulsaram as famílias de pequenos fazendeiros, indígenas e quilombolas. Mandavam capitães irem na frente e onde havia refúgio, destruíam.

Seu poder se resumia ao cacau. Quanto mais cacau, mais poder se tinha. Em algumas fazendas, mataram vários empregados porque achavam que não trabalhavam o suficiente. Meu avô, que queria sair da roça, era ameaçado de morte pelo coronel de quem era empregado. Ou saía, e lá na frente o capitão matava, ou aguentava o tranco até morrer de cansaço, como burro de carga.

Até que, 30 anos atrás, veio a praga da vassoura de bruxa. Há várias teorias sobre por que ela foi introduzida: competição entre coronéis, guerra bacteriológica provocada pelos Estados Unidos, porque o Brasil não se enquadrava no projeto deles... Tem gente que fala que foi Deus. Outros, que foi simplesmente um resultado da mudança na maneira de plantar, quando os coronéis acabaram com a cabruca, um método onde se faz o plantio do cacau junto com outras árvores, dentro da floresta. Esse fungo devastou a área inteira, mas, como efeito colateral, acabou com o poder dos coronéis.

Muitos coronéis se mataram. E os que já tinham mandado dinheiro

para fora, foram para as grandes metrópoles: Salvador, Rio e São Paulo. Seus filhos não tinham mais interesse nas terras, já que a região estava devastada. As roças de fazenda, um grande espólio, de repente estavam abandonadas. Nessas terras, ficava o burareiro ou o meeiro, o antigo empregado que se tornava o zelador e gerente da fazenda e que cuidava do espaço, entregando parte da produção pro coronel e ficando com parte pra si. Esse foi o caso do Assentamento Terra Vista, que se chamava antes Fazenda Bela Vista, cujas três irmãs herdeiras moravam no Rio de Janeiro.

A população estava desorientada, tinha perdido o rumo. Como a única alternativa era migrar para as grandes metrópoles, houve um grande êxodo rural. Com essa crise, naquele momento a região ficou vulnerável, não a ataques, mas no sentido de que tinha a possibilidade de o povo voltar para a terra. As pessoas começaram a voltar para as suas raízes. Grupos organizados, como o MST, começaram a chamar esse povo das cidades. Apesar de não se identificarem mais como agricultores, essas pessoas tinham vontade de voltar para a terra e de produzir seu próprio alimento.

Como parte de uma estratégia muito sistemática de ocupações maciças pelo MST, em 1992 ocorreu a ocupação que resultou em Terra Vista. Seu lema nunca foi só “ocupar e resistir”, mas a questão do ser humano em si: “Como tornar o território livre, pra poder se libertar para um território maior?” E assim, houve o retorno de pessoas que haviam sido expulsas da agricultura.

Durante um tempo, reproduzimos em Terra Vista a lógica do colonizador, ou seja, a monocultura e a organização hierárquica. E fracassamos. Mas no ano 2000, criamos o lema “Começar de novo”. Recomeçar com uma nova perspectiva. O assentado, que antes só sabia aplicar um método de trabalho, entendeu que tinha poder nas mãos. Tinham trabalhado 50 anos com cacau pro coronel e podiam, agora, trabalhar no seu próprio cacau. Pegaram a ferramenta que o coronel usava para explorá-los e a usaram em seu benefício.

Os indígenas, quilombolas e sem terra que conhecem a história dessa região sabem que o simbolismo inicial do cacau foi a escravidão. Mas também puderam ver o cacau ressurgir com o sistema da cabruca, dentro da mata. Com a mão do homem e da mulher cultivando naquele espaço, sem ninguém dizer o que tinham que produzir. A gente se reinventou com o cacau, fizemos o cacau brotar com o significado da liberdade. É o chocolate rebelde!

TERRA VISTA O CHOCOLATE REBELDE!



“...é tão legal que as crianças no assentamento possam pegar o chocolate delas nas próprias árvores, sem precisarem comprar no supermercado.”

São práticas que nascem de um lugar íntimo que, aos poucos, nos permitem entrar em crise e nos reconfigurar diante de uma outra experiência de mundo. E essa crise acaba sendo propulsora da necessidade de se chegar em um outro lugar, o que tem a ver com a dessubjetivação – quando a tensão, o desconforto, o conflito interno-externo nos fazem conectar com o mundo a partir de outras perspectivas. Nesses “dispositivos de travessia” para encontrar com os outros, há também o desenvolvimento de um saber que deseja disseminar aquilo que está sendo vivido – não apenas os “conteúdos”, mas as dificuldades, a própria necessidade de sustentar uma situação de embate, uma dor, e de transformá-las em algo potente. Há, portanto, uma travessia de engajamento (vertical), do corpo a corpo consigo mesmo e com o mundo, e uma outra, atrelada a esta, mas que opera em uma dimensão transversal, horizontal, global, de conexão com outros corpos física/materialmente distantes. Poderíamos chamar este, talvez, de um trabalho de constituição de imagens-e(vento)²³⁵.

Didi-Huberman constrói, a partir de Walter Benjamin, a ideia da “imagem crítica” como um turbilhão que perturba “o curso normal do rio”, ao mesmo tempo em “que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio”²³⁶. Segundo Didi-Huberman, a imagem crítica, oriunda da imagem dialética de Benjamin, tem, em si, a potência da origem ou da autenticidade, não num sentido abstrato ou de fonte arquetípica. A origem é “um turbilhão no rio”²³⁷. A dimensão crítica, tal como a traz Didi-Huberman, ecoando Benjamin, tem a ver, assim, com produzir “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem [...] e, por isso, uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas

235 Deleuze fala em uma escrita que “venta”, no sentido de que se dissemina, interfere no mundo, não sendo apenas interpretação do mundo ou “interpretável”. Para Deleuze, “A escritura não tem outro objetivo: o vento...”. Ou seja, as imagens, ao carregar os agenciamentos sociais que as tornaram possíveis, criam visibilidade justamente para o nascimento de uma experiência singular. DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Heloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998, p. 61.

236 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, op. cit., p. 171.

237 Ibidem.

para constituí-lo.”²³⁸ A imagem crítica, com sua potência fulgurante, surge, por conseguinte, como uma origem não no sentido de volta ao passado, mas de inscrição de um devir autêntico, que ocorre quando algo é constituído. Mas isso não é possível sem esse trabalho crítico que condensa na imagem todas as eclosões e destruições – ou seja, os devires, assim como os vestígios. A memória é compreendida aqui, portanto, não como posse, mas como atividade de escavação arqueológica, operação de exumar “alguma coisa ou alguém há muito enterrado na terra...”²³⁹, como um revirar a terra em busca de um dentro profundo que faz ressurgir diante de nós “corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela ‘restitui’, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de ‘novidade’ sempre inacabada, sempre aberta, como diz tão bem Walter Benjamin”²⁴⁰.

Esse movimento fala, assim, desse partir de um solo atual para abri-lo, fazendo emergir, naquele preciso lugar, uma interpenetração entre passado e presente que os liberta, produzindo um devir. A “conjunção fulgurante” do passado, presente e devir, que faz a beleza da imagem, não tem a ver com o desvelamento de uma verdade pré-existente, mas com a “incandescência do invólucro”, um “incêndio da obra, no qual a forma atinge seu mais elevado grau de luz”²⁴¹. Esse é o momento crítico por excelência, segundo Benjamin e Didi-Huberman, porque ele é exatamente o momento do lapso, no qual o inexprimível “manifesta a sublime violência do verdadeiro”²⁴², a “linguagem do mundo real [...] que quebra em toda bela aparência o que nela sobrevive como herança do caos: a falsa totalidade, a enganadora – a absoluta. Só completa a obra o que primeiramente a quebra, para fazer dela uma obra em pedaços, um fragmento do verdadeiro mundo, o destroço de um

238 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, op. cit., p. 171-72.

239 Ibidem, p. 175.

240 Ibidem, p. 171.

241 Ibidem, p. 173.

242 Ibidem.

símbolo [...]²⁴³. Didi-Huberman se pergunta, então, se tudo isso diz respeito ao artista apenas ou também ao historiador da arte – ou colocando em outros termos, a um momento da história ou a uma categoria interpretativa dela. E conclui tratar-se de bem comum a ambos, na medida em que tentam produzir formas poéticas e de conhecimento que inquietem verdadeiramente os campos circundantes, como formas que geram outras formas não na lógica da tomada de posse da memória, mas da pergunta devolvida, em um movimento no qual a criação é conhecimento e o conhecimento é criação – e não mito, de um lado, e discurso positivista sobre a coisa, de outro.

Podemos nos valer dessa filosofia para pensar o artista e o ativista, hoje, como figuras que compartilham esse tipo de urgência de instauração de potências originárias através do embate com alguns solos determinados. Os usos que mexem e remexem esses solos são como essas escavações das quais nos falam Benjamin e Didi-Huberman. Essa é uma maneira encontrada para lidar com a espacialização total do poder, porque escavar é primeiro passar pela superfície das coisas (no sentido dessa preocupação trazida pelos filósofos acima, de partir do mundo real) podendo, a partir delas, percorrer outras direções, encontrar outros corpos e escavar junto topografias diversas que, em algum lugar (ou em alguns lugares), se encontram. Os corpos que ressurgem no encontro não são apenas corpos de outros, mas nossos próprios corpos *outros*, ou os corpos dos outros, soterrados, exilados, massacrados, que podemos fazer ressurgir através de nós. Aquilo que escavamos para a produção da crítica começa, assim, em nosso próprio corpo como solo e se estende, então, para as outras superfícies do mundo. Logo, nessas travessias, possíveis apenas através de nossa implicação corporal, ou seja, da passagem pela experiência, o corpo também se torna um solo que, ao ser aberto, figura futuros.

243 BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand [1928]*. Trad. S. Muller. Paris: Flammarion, 1985, p. 234 apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, op. cit., p. 173-174.





CORPO - VAGALUME

2.3

CORPO- VAGALU

CORPO: ATOR HETEROTÓPICO

Aquele ideal de subjetividade que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, encontra-se, em nossa civilização, encerrado no que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica dentro dos domínios do pensamento domesticado: a arte. No caso do ocidente, é como se o pensamento selvagem tivesse sido confinado à prisão de luxo que é o mundo da arte; fora dali ele seria clandestino ou “alternativo”. Para nós, a arte é um contexto de fantasia, nos múltiplos (inclusive pejorativos) sentidos que poderia ter a expressão: o artista, o inconsciente, o sonho, as emoções, a estética [...]. A arte é uma “experiência” apenas no sentido metafórico. Ela pode até ser emocionalmente superior, mas não é epistemologicamente superior a nada, sequer ao “senso prático” cotidiano. [...] É justamente essa distinção que parece não fazer nenhum sentido no que eu estou chamando de epistemologia xamânica, que é uma epistemologia estética. Ou estético-política, na medida em que ela procede por atribuição de subjetividade ou ‘agência’ às chamadas coisas.

Eduardo Viveiros de Castro



Ativistas sobem em árvore para resistir à desocupação do Parque Augusta pela polícia. São Paulo, 04 de março de 2015. Foto: T. Benedicto. Fonte: FOLHAPRESS.

[...] uma performance de protesto eficaz tem efeito no tempo. [...] Percebi que prestar atenção ao corpo e à questão do tempo em confrontos entre manifestantes radicais de esquerda e a polícia é decisivo para o entendimento da forma que as ações políticas assumem entre esses mesmos manifestantes. O confronto corporal é a chave aqui, uma vez que tem um efeito no tempo: é o corpo que divide o tempo quando enfrenta um obstáculo (nesse caso, a polícia). [...] O corpo engendra o tempo. [...] O confronto não implica múltiplas epistemologias do tempo, mas diversas perspectivas corporais, ou o que eu chamo de 'figurações do futuro'. [...] A figuração não é uma pré-figuração – ou seja, não é uma antecipação ou um prenúncio de um futuro por vir. Ao invés disso, a figuração é um modo de dar corpo ao indeterminado. [...] o tempo é não-cronológico e [...] múltiplos tempos são simultâneos ou coexistentes. Tal como as diferentes naturezas que os xamãs e os espíritos podem assumir nas sociedades amazônicas, argumento que, por meio da alteridade corporal, os ativistas contraem diferentes perspectivas temporais. O que se convencionou pensar como futuro não está vinculado com o presente e nem pode ser deduzido a partir dele; mais propriamente, ele só existe como uma espécie de tempo ativo latente. No contexto atual, é o confronto performativo que faz aparecer o futuro.

Stine Krøijer

Que modos de vida desejamos? Para continuar traçando um pensamento a respeito de como a potência política tem sido acionada hoje, especificamente adentrando o campo da arte, considere relevante refletir sobre a relação entre as estruturas dadas e as forças destituíntes que com elas necessariamente se confrontam, para a produção de tempos e espaços nos quais a inscrição do indeterminado torna possível inventar outras regras e, portanto, outro jogo, a partir dos mesmos elementos. Desejamos usar de outras formas os elementos que a própria humanidade inventou, ou os elementos da natureza, além de afirmar a liberdade de poder inventar e desvelar outros fluxos e elementos a partir desta espécie de “uso proibido” que nos permite enunciar, em ação, e não antes, novas possibilidades de relação e existência. A própria disputa pelo espaço (lugar por excelência de produção e reprodução no capitalismo avançado) como mercadoria (valor de troca), ou como obra (valor de uso) que caracteriza o conflito contemporâneo – considerando a espacialização cada vez mais robusta não apenas do mercado, mas também do Estado²⁴⁴ – é central para compreender a razão pela qual os usos e seus “comos” (táticas, estratégias e modos de efetivamente produzir *contraespaços*) foram, aos poucos, tornando-se tão fundamentais como focos da resistência. É isso o que promove o deslocamento da demanda de participação das esferas estatais para a disputa efetiva pelos *ordenamentos* dos espaços.

Como explicou Vera Telles, em sua participação no Simpósio Direito à Cidade,

244 “Não à toa, como uma das principais agendas de pesquisa atuais, estão as questões políticas envolvidas nas migrações transnacionais e a questão de como pensar teoricamente identidades e soberanias pós-nacionais e extraterritoriais em movimento, processos de subjetivação que se fazem de forma rizomática. Neste sentido, hoje se torna fundamental repensar o próprio conceito de sociedade – já que as relações sociais se fazem em rede, conexão e movimento –, sem, no entanto, abandonar os jogos de poder que compõem o campo social e os Estados nacionais operantes (Levitt e Schiller, 2004). Schiller e Levitt buscam construir uma teoria que parte de uma prática etnográfica para formular evidências de como os jogos de poder, que são jogos situados de escalas, acontecem, na tentativa também de espacializar o Estado’ (Ferguson e Gupta, 2002) para subverter as imagens verticalizadas e de abrangência do mesmo (que seriam decorrentes da naturalização da ideia binária de Estado como contraponto à sociedade civil) e vê-lo operando como prática situada. É a escala da cidade que, ao tornar inteligíveis as tensões em jogo, possibilita, por um lado, não ficar cativo da noção de Estado-Nação como definidor das identidades e, por outro, não cair em uma noção líquida das mobilidades, como se o poder soberano do Estado, que detém o poder de suspender a norma, já não fosse uma das soberanias que disputam a produção do espaço”. MUSSI, Joana Zatz. *O Espaço como Obra*. São Paulo: Annablume/Invisíveis, 2012, p. 121-122. Para saber mais, ver: FERGUSON, James; GUPTA, Akhil. Spatializing states: toward an ethnography of neoliberal governmentality. *American Ethnologist*, v. 29, n. 4, p. 981-1002, 2002; e LEVITT, Peggy; GLICK SCHILLER, Nina. Conceptualizing Simultaneity: A Transnational Social Field Perspective on Society. *International Migration Review*, v. 38, n. 3, p. 1002-1039, 2004.

realizado pela 31ª Bienal de São Paulo em 2014, se as manifestações foram inúmeras nesses tempos, isso não surgiu do nada. Segundo ela, entram em cena, nos últimos anos, cada vez mais, miríades de associações, articulações políticas, coletivos, movimentos de moradia e novas formas de ativismo que se condensam em torno das formas de protestos contra as figuras da cidade-mercado (efetivadas, por exemplo, em remoções forçadas, dispositivos excludentes de uso e acesso aos espaços e vias de circulação, exclusão de comércio e ocupação da rua pelos habitantes considerados “indesejados”). A cartografia política dos protestos e os pontos sensíveis aos embates dão traços, portanto, do que constitui o próprio metabolismo urbano e a sua face política e contraditória, e é nesse sentido que a cidade não é apenas uma “arena” onde os conflitos acontecem, um contexto, mas algo que está posto no modo como os espaços e estruturas são produzidos, geridos e agenciados na dinâmica da produção da riqueza e de sua apropriação. Esses modos de produção do espaço que estão em jogo nos conflitos, também dizem respeito ao simbolismo da repressão que vai sendo construído tanto pelo poder estatal-mercadológico militarizado, quanto pela miríade de associações, coletivos, movimentos, enfim, todos aqueles que se colocam no lugar do manifestante.

A repressão policial-estatal-mercadológica que temos visto, tem uma lógica amparada nas figurações construídas da insurgência urbana como uma guerra urbana, o que aciona a lógica militarizada da contenção, da defesa da lei e da ordem. Assim, o poder que figura a guerra, submete o corpo que se coloca em risco no confronto. Mas, por outro lado, este corpo tenta, a todo custo, não se deixar reduzir ao mero confronto, mas sobrepor a essa lógica outros usos do espaço e de tudo o que pode nele encontrar, figurando futuros. Esse embate, traçado no âmbito de um urbanismo militarizado, ocorre, portanto, entre as práticas e discursos constituídos na vida cotidiana das cidades, pelas pessoas, em contraposição à sua crescente conversão em assunto de guerra. O governo da cidade e o governo da segurança se entrelaçam, se confundem, colonizando tempos e espaços sob o primado desta metaforização da guerra.

Isso, que se acentuou desde as chamadas Jornadas de Junho, em 2013 e logo depois nos protestos contra a organização da Copa do Mundo de 2014, é algo que atravessa as periferias urbanas há muito tempo, assim como os territórios ditos “problemáticos” pelos gestores urbanos (ou seja, aqueles que, em sua visão, colocam algum tipo de risco à “segurança urbana”). Portanto, o antes limitado a situações determinadas (guerra às drogas, ao crime, aos comportamentos ilícitos), agora vai mostrando o que efetivamente é: uma política ilimitada que submete todos os territórios da vida ao mercado e à pacificação pelas forças da ordem – através também do controle dos modos, das condutas, dos circuitos e dos deslocamentos. Por isso, parte considerável da conflitualidade urbana desses últimos anos gira em torno da violência que acompanha a gestão policial-militar da vida cotidiana, da qual deriva uma inversão dos sinais do que é ordem e do que é não ordem. Dessa forma, pode-se dizer, de acordo com Vera Telles,

[...] que o conflito na cidade, nos espaços da cidade e pelos espaços, se confunde cada vez mais com o conflito em torno do próprio ordenamento da ordem social e do ordenamento urbano. E talvez seja este o estatuto do conflito que nós temos que pensar, nas suas várias formas e modalidades de manifestação. Porque é uma política que está inteiramente incrustada nos modos pelos quais os espaços são produzidos e geridos. Portanto, os protestos colocam em cena o coração dinâmico da cidade. E, talvez, estejam aí as pistas para a gente repensar uma reinvenção da política.²⁴⁵

Estamos em um limite no qual a simples experimentação de um uso singular, incorporado, um uso, em sua acepção mais ampla, do espaço (com tudo o que nele pode ser encontrado, de coisas fixas a móveis), parece ser uma grande subversão. Por um lado, porque, ao mexer nos ordenamentos, toda a lógica puramente mercadológica neles materializada acaba por ser descoberta e, por outro, porque a instauração de situações de uso alternativas mostra-se não apenas possí-

²⁴⁵ Simpósio Direito à Cidade, realizado nos dias 22 e 23 de novembro de 2014, no âmbito da 31ª Bienal de São Paulo. Já citado anteriormente. As falas de Vera Telles foram transcritas por mim a partir de um vídeo feito da conferência, na qual estive presente.

vel, mas produtiva socialmente. Se os deslocamentos dos usos urbanos atraem forças repressivas aparentemente desproporcionais, na realidade, percebemos que toda a repressão à qual os movimentos socioculturais têm sido submetidos, apesar de injustificável, é proporcional à sua potência, que toca o âmago das questões mais caras ao mundo contemporâneo quando remexem nos critérios daquilo que consideramos ser “riqueza” e “beleza”, como diz o filósofo e ativista italiano Franco Berardi, o “Bifo”:

O movimento anticapitalista do futuro no qual eu penso não é um movimento dos pobres, mas um movimento dos ricos. Aqueles que sejam capazes de criar formas de consumo autônomo, modelos mentais de redução da necessidade, modelos de habitar com o fim de compartilhar os recursos indispensáveis, serão os verdadeiros ricos do tempo que vem. À ideia de uma riqueza aquisitiva é necessário contrapor uma ideia de dissipação, à obsessão é necessário opor o prazer.²⁴⁶

Não à toa, o uso do solo e – como diz Paulo Arantes – a democratização do solo urbano vêm sendo o centro da disputa urbana atual. Porque é a partir do solo que se tem acesso a todos os outros recursos e é também nele que podem ocorrer todas as suas possíveis subversões. Segundo Arantes, essa já pode ser considerada uma longa batalha **“travada por uma geração de insurgentes, geração que soube criar um acesso sem precedentes a seus recursos [aos recursos urbanos]”,** configurando, assim, um **“novo tipo de direito adquirido sobre a cidade”**²⁴⁷:

246 BERARDI, Franco. *Generación Post-Alfa - Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2007, p. 15-16. Bifo diz, além disso: “A pergunta que devemos nos fazer e, sobretudo, que devemos fazer para as pessoas que estão se formando hoje, aos jovens, às crianças, à nova geração, se refere ao prazer, à beleza: o que é uma vida bela? Como fazer para viver bem? Como fazer para estar aberto ao prazer? Como gozar da relação com os outros? Estas são as perguntas que devemos nos fazer, perguntas que não são moralistas e que fundam a possibilidade mesma de um pensamento ético. Mas a pergunta que devemos nos fazer é, sobretudo, esta: o que é a riqueza? É sobre este plano que o capitalismo ganhou a batalha do século XX. Riqueza significa acumulação de coisas, apropriação de valor financeiro, poder aquisitivo? Esta ideia da riqueza (que é própria da ciência triste, a economia) transforma a vida em carência, em necessidade, em dependência. Não tenho a intenção de fazer um discurso de tipo ascético, sacrificial. Não penso que a riqueza seja um fato espiritual. Não, não, a riqueza é tempo: tempo para gozar, tempo para viajar, tempo para conhecer, tempo para fazer amor, tempo para comunicar. É precisamente graças à submissão econômica, à produção de carência e de necessidade que o capital torna nosso tempo escravo e transforma nossa vida em uma merda”. (Ibidem).

247 ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 383. Arantes está dialogando com ideias de James Holston, em que o autor de *Cidadania Insurgente* atribui a nova cidadania que vimos em movimentos como o Movimento Passe Livre à cidadãos que, desde a década de 1970, nas periferias das grandes cidades

Afinal, a explosão de Junho se deu em torno de um de seus componentes fundamentais, a livre circulação, sem a qual uma cidade não existe, como se podia ler desde 2010 no grafite-manifesto do Movimento Passe Livre (MPL): “Pule a Catraca! Passe Livre Já! Uma cidade só existe para quem pode se movimentar por ela”.²⁴⁸

Vemos que o acesso aos recursos sob a forma do que Arantes nomeia de **“direito adquirido”** tem uma ligação direta com a existência da própria cidade que, subentende-se, depende da possibilidade de experimentá-la: não somos apenas nós que existimos na cidade, mas também ela existe através de nós. Arantes cita ainda um comentário que Teresa Pires do Rio Caldeira faz sobre a frase do MPL (citada acima) inscrita na via elevada de uma das avenidas mais movimentadas de São Paulo: **“Esse tipo de manifesto urbano afirma o desejo de se apropriar da cidade percorrendo-a em todas as direções...”**²⁴⁹. Aqui, vemos que tanto Arantes quanto Caldeira não lidam apenas com a ambivalência entre questões de direito e questões de fato²⁵⁰. A verdade é que, quando a norma e o fato passam a ser campo de um jogo de subversões e profanações, cria-se um terreno fértil no interior do próprio “fato”, em que uso e mobilidade, apoio e movimento, apropriação e circulação, podem adquirir significados cada vez mais complexos – e este balanço pode propiciar interrogações mais bem fundamentadas em relação à norma.

A palavra escolhida por Caldeira – percorrer – tem, entre seus significados, tanto o sentido de “passar ao longo de” quanto o de “investigar algo”, o que sugere uma apropriação fundada no movimento e na imersão: somente apoiado um corpo pode se mover. Mas, para apropriar-se, é preciso percorrer. Quanto mais

brasileiras, batalham cotidianamente para autoconstruir as suas casas e pelos serviços básicos em seus entornos: “[...] na contramão dos clássicos, o que Holston está dizendo sobre as classes trabalhadoras, não só no Brasil mas em todo o Sul do planeta, é que seus integrantes se tornaram novos cidadãos – e urbanos, para começar – não por meio das lutas trabalhistas, mas pelas lutas pela cidade”. (Ibidem, p. 384).

248 ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo*, op. cit., p. 383.

249 CALDEIRA, Teresa. Inscricão e Circulaçãõ. *Novos Estudos* – Cebap, São Paulo, n. 94, p. 31-67, 2012, p. 58.

250 Paolo Virno fala sobre as inversões entre norma e fato quando constata que, à instauração de um “estado de exceção permanente [que] atenua – até fazer quase desaparecer por completo – a diferença entre ‘questões de direito’ e ‘questões de fato’”, as “instituições da multidão” respondem encarando as normas como fatos empíricos e os fatos empíricos como poder normativo. VIRNO, Paolo. *Ambivalencia de la multitud: entre la innovación y la negatividad*. Trad. Emilio Sadier e Diego Picotto. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006, p. 10-11.

apoiado, mais se move²⁵¹. Quanto mais se move, mais apoiado, mais apropriado. Portanto, este “percorrer a cidade em todas as direções” não diz apenas de uma caminhada ou exploração físicas, por mais que essas possam ser o ponto de partida para qualquer tipo de uso, inclusive e sobretudo um uso subversivo, mas de muitas apropriações que podem ser feitas no momento em que um corpo percorre direções previsíveis e, a partir disso, também imprevisíveis. A questão que se coloca para mim, desde esses autores, é que quanto mais um corpo percorre e se apropria, se apropria e percorre uma superfície (aqui entendida como o solo urbano), mais tem condições de forjar uma existência e uma subjetividade de outra ordem, passando a se movimentar tanto intensiva quanto extensivamente em superfícies *outras* – outros corpos são superfícies, as palavras são superfícies, os museus são superfícies, assim como as escolas, as catracas, os saraus, as universidades, a poesia etc.²⁵²

Sem querer encerrar a ambivalência tentando encontrar para ela um começo e um fim previamente determinados, eu diria que, quando começa a se mover, percorrendo a superfície das coisas em todas as direções, permitindo-se adentrar camadas mais profundas (ou tudo aquilo em que consiste a produção da norma, esbarrando nos absurdos nela expressos²⁵³), essa mobilidade possível dá vazão

251 Aqui, faço referência à ideia de Judith Butler, já comentada anteriormente, de que as condições infraestruturais para o exercício da política, são fundamentais, pois apenas através de uma superfície, um corpo pode se mover. Ver: “Conferência magna com Judith Butler” no *I Seminário Queer* realizada no dia 29 de agosto de 2016 no Sesc Vila Mariana. O Seminário Queer aconteceu nos dias 9 e 10 de setembro/2015.

252 Isso, por sua vez, pode dar vazão ao estabelecimento de uma série de relações historicamente proibidas entre pessoas, pessoas e espaços, usos e espaços, e assim por diante. “No livro *Ninguna Mujer Nace para Puta*, Maria Galindo e Sonia Sánchez (2007) usam a imagem da relação proibida como uma força subversiva interpeladora que ativa conexões entre mundos e o trabalho de tradução e contratradução: “É um lugar proibido e por isso pode ser muito subversivo, porque romperia com a forma mais profunda de controle e de poder de um ser sobre outro”. MUSSI, Joana Zatz. *O Espaço como Obra*, op. cit., p. 93-96. Maria Galindo faz parte do coletivo feminista boliviano “Mujeres Creando” e Sonia Sánchez, uma ativista feminista argentina que foi explorada sexualmente durante seis anos, tem sua prática e reflexão girando em torno das questões de gênero e da prostituição. Nesse livro, em um intenso diálogo, as duas mulheres conectam o fato de Galindo ser lésbica, Sánchez ex-prostituta, e de colaborarem com mulheres indígenas, para chegarem à essa ideia de potências que nascem apenas quando encontros historicamente proibidos se tornam possíveis. Para saber mais ver: MUJERES CREANDO. *La Virgen de los Deseos*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005 e GALINDO, Maria; SÁNCHEZ, Sonia. *Ninguna Mujer Nace para Puta*. Buenos Aires: Lavaca, 2007.

253 Isso fica evidente em alguns escritos do Grupo de Arte Callejero (GAC/Argentina), a respeito de como foram traçando o seu percurso enquanto artistas ativistas em Buenos Aires. O GAC sempre atuou a partir de questões sociais e da lógica de uma intervenção que passa pelo espaço em algum momento, através de marcas inscritas por esse corpo ativo: “Nesse tempo [quando o GAC iniciou o trabalho com os movimentos de direitos humanos, no fim da década de 1990] sentíamos a necessidade de marcar e sinalizar os espaços da cidade que haviam funcionado como CCD [Centro Clandestino de Detenção], pensando na não visibilidade desses lugares e nas formas pelas quais

a usos do espaço e do tempo que inscrevem neles indícios de um corpo que vê, pensa, emerge e não se submete. O corpo se torna, assim, uma espécie de farol de algo que está sendo experienciado, apesar dos limites a ele impostos. Com isso, tudo quanto é matéria condutora das expressões do poder passa a poder ser, antagonicamente, matéria condutora de desejos e pensamentos que conectam as pessoas pelo risco que assumem para fazer uma cidade existir também através de si.

O que se coloca, hoje, escancaradamente, para nós, como uma tensão e atenção constantes e necessárias ao enfrentamento da espacialização micro e macro do poder, apesar de ter adquirido versões mais complexas nos últimos vinte anos, tem sido algo discutido intensamente pelo menos desde Foucault. Essa discussão se entrelaça com outra, sem a qual não alcança todo o seu sentido: a da possibilidade de abertura, no agora, do tempo linear, vazio e homogêneo do capitalismo, através de contracondutas de uma resistência que não abdica de pôr o corpo em risco para confrontá-lo.

Foucault mostrou, ao analisar as sociedades disciplinares e depois as sociedades de controle, que as formas materiais de expressão do poder evidenciam mecanismos cada vez mais precisos de poder sobre a vida e a existência. Se o poder atuava determinando os movimentos individuais nas sociedades disciplinares, nas sociedades de controle atuais são criadas condições para modular em “espaço aberto”, e a partir do próprio fluxo, as possibilidades que lhe interessam. Nesse sentido, o capitalismo incide mais profundamente na subjetividade, por-

eram ou não registrados pelas pessoas que transitavam por ali, ou em seus arredores. Nos propusemos a trabalhar sobre os espaços físicos do terrorismo de estado e sobre a sua invisibilidade com o objetivo de desvelar [escrachar] os sujeitos cúmplices da ditadura” [...] “Quantas vezes designamos, ao longo de nossas vidas, uma rua que leva o nome de um genocida? Quantas vezes nomeamos uma marca de uma multinacional que escraviza e mata? Estão tão internalizados estes nomes e produtos em nossa cotidianidade, que é uma utopia pensar simplesmente que poderíamos nos desfazer deles, já que em parte eles nos construíram. Porém, ao reconhecê-los e reconhecer as políticas que os tramam, podemos desconstruir seus nomes e imagens. Esta é a luta política do simbólico, que não apenas nomeia os esquecidos e vítimas da violência do poder, como nos restitui, a nós mesmos como aos demais, o poder de construção de uma identidade autônoma em relação à que nos é imposta, que encontra a liberdade no processo vivencial das utopias”. In: GAC. *GAC (Pensamientos, Practicas, Acciones)*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, p. 80 e 304, tradução minha.

que, ao mesmo tempo em que cria as condições de possibilidade desde as quais os processos de subjetivação podem ou não ocorrer, observa e se apropria de movimentos de singularização que, de algum modo, podem interessar aos seus propósitos²⁵⁴. Não à toa, no desenvolvimento do capitalismo, o investimento do poder na relação consigo, no cuidado e na ética, torna-se cada vez mais refinado e intrínseco às formas de dominação sobre a subjetividade (sujeições sociais e servidões maquínicas)²⁵⁵. Assim, a espacialização do poder o faz penetrar o espaço mais íntimo e os espaços mais amplos²⁵⁶. Nós carregamos a lógica do poder nas condições de possibilidade do que podemos (ser) ou não, assim como diariamente os espaços do poder nos carregam e limitam alguns dos nossos movimentos, enquanto incitam, capacitam e encorajam outros. São **ações sobre ações**²⁵⁷, como dizia Foucault. Uma retroalimentação para a reprodução dos mecanismos do poder se instaura, pois cada pequeno gesto executado por nós, cada curtida de facebook, cada aceitação passiva de situações (espoliações, bloqueios, confinamentos) que nos coloca ou a outros em condições submissas, cada silên-

254 Paolo Virno elucida essa operação do capitalismo: “[...] a cooperação do trabalho social perderia parte de sua potência (e de sua eficácia para a valorização capitalista) se fosse dirigida e disciplinada em cada detalhe. [...] Para o capitalista é necessário apropriar-se da inovação a posteriori, selecionando nela os aspectos afins à acumulação e eliminando tudo o que possa dar lugar a livres instituições da multidão”. VIRNO, Paolo. *Ambivalência de la multitud...*, op. cit., p. 13.

255 Maurizio Lazzarato, em *Signos, Máquinas, Subjetividades*, constrói grande parte do seu argumento tendo como a base a distinção e, ao mesmo tempo, convivência entre sujeição social e servidão maquínica na contemporaneidade. Enquanto a sujeição social, segundo ele, nos dota de uma subjetividade (sexo, profissão, corpo, nacionalidade, etc.) em resposta à divisão social do trabalho, fabricando sujeitos individuados, sua consciência, representações, comportamentos; a servidão maquínica, que vai de par com esse processo, procede através da dessubjetivação, desmantelando o sujeito individuado, sua consciência e suas representações, agindo sobre os níveis pré-individual e supraindividual. De acordo com ele, Marx já falava na natureza essencialmente maquínica do capitalismo, que hoje em dia invadiu a nossa vida cotidiana, tendo em vista que os maquinismos “assistem nossos modos de falar, ouvir, ver, escrever e sentir ao constituir o que poderíamos chamar de ‘capital social constante’”. LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Máquinas, Subjetividades*, op. cit., p. 17.

256 Ou seja, o poder é espacializado tanto como biopoder quanto como ordenamento do espaço. Biopoder é um termo derivado da noção de biopolítica, que aparece pela primeira vez na obra de Foucault na conferência de 1974, “O nascimento da medicina social”, para designar a socialização do corpo acarretada pelo capitalismo como uma modalidade de exercício de poder sobre a vida, vigente desde o século 18: “Para a sociedade capitalista, é o biopolítico que importava antes de tudo, o biológico, o somático, o corporal. O corpo é uma realidade biopolítica. A medicina é uma estratégia biopolítica.” (FOUCAULT, Michel. *La naissance de la médecine sociale*. In: *Dits et écrits III*. Paris: Gallimard, 1994, p. 210-211). Poucos anos mais tarde, Foucault situa a biopolítica como parte do “biopoder”, uma estratégia de poder que, segundo ele, é posterior ao poder de soberania e possui uma relação distinta com a vida e com a morte. Se o poder soberano, de acordo com Foucault, faz morrer e deixa viver, o biopoder faz viver e deixa morrer. A distinção na lógica do poder operada aqui teria a ver com a mudança de uma lógica repressiva para uma lógica produtiva, a qual se evidencia com a entrada do corpo e da vida nos cálculos explícitos do poder, que passa a ter por objeto, a população em seu conjunto, e a visar o incitamento de sua força.

257 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1997 apud LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Máquinas, Subjetividades*, op. cit., p. 32.

cio quando um jovem negro periférico ou um morador de rua é assassinado, nos faz não apenas cúmplices, mas também trabalhadores deste sistema proprietário, excludente e assassino. Esse é um jogo difícil, pois exige tentar encontrar, incansavelmente, formas de burlá-lo. É por isso que, diante de uma modalidade de exercício do poder que nos toma por inteiro (corpos, mentes, ruas, espaços micro e macro, e até mesmo nosso inconsciente), tenta-se criar maneiras de fazer e dizer que partam do confronto com os espaços e a eles retornem. Pois para confrontar a lógica que rege o capitalismo, é necessário introduzir em seus espaços-tempos “**uma essencial desomogeneidade**”²⁵⁸.

Para Agamben, “contemporâneo” é o que introduz no tempo essa desomogeneidade, através da instauração de uma cesura, uma descontinuidade, traçando, assim, o *lugar de um compromisso* – o de fazer com que diferentes tempos e gerações nele se encontrem: nele, nesse lugar, que pode ser entendido como o próprio “contemporâneo”. É isso que o coloca à altura de seu tempo. A exigência de transformar-se em um vetor de conexão entre tempos torna-o sempre um pouco deslocado, inatural, residindo nisso a sua singularidade e potência intempestiva. A preocupação que mobiliza Agamben aqui diz respeito a como uma revolução pode ser pensada não teleologicamente, e sim em ações que abram o tempo no agora, através da introdução nele de pequenas profanações capazes de interromper a ordem cronológica: portanto, de embates com a linguagem, o direito, a disciplina, uma cadeira ou um aparelho celular, tudo isso que coincide com a definição de dispositivo por Agamben – que amplia a definição dada anteriormente por Foucault a essa noção²⁵⁹.

258 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2012, p. 71.

259 Agamben resume assim a definição de dispositivo em Foucault: “a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos. b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder. c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber”. Mais adiante, ele então amplia e aprofunda essa noção: “Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões, e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a cane-

Nesse caso, Agamben está desenvolvendo a ideia de “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes”²⁶⁰. Essa “neutralização das luzes” pode ser entendida como um corpo a corpo com dispositivos que nos impedem de ver esse escuro do tempo. Contemporâneo é, então, aquele que encontra formas de perceber esse escuro e de interpelá-lo. Nessa interpelação é que ele pode produzir cesuras, cortes que inauguram o que o autor denomina como um “limiar inapreensível” entre um “ainda não” e um “não mais”. O contemporâneo produz, assim, esquinas no mundo. Ele é o próprio exu, senhor guardião e produtor de encruzilhadas. Exu-artista – poeta, segundo Agamben – que, nessas esquinas suturadas, coloca o alimento que nos permite reencontrar a potência da imaginação.

Didi-Huberman, preocupado em combater o tom apocalíptico que nos toma de tempos em tempos, fazendo-nos atribuir à máquina totalitária **“uma vitória definitiva e sem partilha”, “a ver senão a noite ou a ofuscante luz dos projetores e o todo”, a “agir como vencidos”**²⁶¹, é outro que recorre à possível abertura do tempo e do espaço promovida por luminosidades discretas que se sustentam na penumbra do quase invisível, a partir dali instaurando aquilo que Hannah Arendt nomeou como **força diagonal**: uma força que tem um ponto de partida conhecido, que se localiza onde as forças antagonicas se chocam, mas **“cujo fim último se encontra no infinito”**²⁶². O conceito de **força diagonal** inverte, assim, a lógica da

ta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar.”. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?...*, op. cit., p. 29-41.

260 Idem, p. 63.

261 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011, p. 42.

262 “As duas forças antagonicas são ambas ilimitadas quanto a sua origem, uma vinda de um passado infinito e a outra de um futuro infinito; mas, ainda que não tenham um início conhecido, elas têm um ponto de chegada, aquele onde se chocam. A força diagonal, ao contrário, seria limitada quanto a sua origem, tendo seu ponto de partida lá onde se chocam as forças antagonicas, mas seria infinita no que concerne a seu fim – sendo o resultado da ação combinada de duas forças cuja origem é o infinito. Essa força diagonal, cuja origem é conhecida, cuja direção é determinada pelo passado e pelo futuro, mas cujo fim último se encontra no infinito, é a metáfora perfeita para a atividade do pensamento”. ARENDT, Hanna. *De 1 humanidade dans de “sombres temps”: réflexions sur Lessing (1959)*. Trad. B. Cassin e P. Lévy. In: *Viespolitiques*. Paris: Gallimard, 1974 (éd. 1997), p. 22-23 apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, op. cit., p. 153-154.

força do passado como reação, ou desejo de retorno para um lugar que não se sabe bem qual seja, e do futuro como realização utópica em um tempo diferente daquele no qual está fundada a existência que a imaginou. Assim, essas forças deixam de estar fundadas num infinito inacessível, mas cujo fim é finito ou fechado em si mesmo; para estarem fundadas “lá onde se chocam” – o que nos faz acreditar que existe um “lá”, ou seja, um *topos* no qual se fundam, que é finito, mas que se abre, no próprio choque, para o infinito – para os possíveis, os devires, etc. A este *topos* do encontro como choque que se abre para o infinito, Didi-Huberman agrega um corpo. O corpo do vaga-lume:

Tal seria [...] o infinito recurso dos vaga-lumes: sua retirada, quando não se tratar de fechamento sobre si mesmo, mas “força diagonal”; sua comunidade clandestina de “parcelas de humanidade”, esses sinais enviados por intermitências, sua essencial liberdade de movimento; sua faculdade de fazer aparecer o desejo como o indestrutível por excelência [...]. Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. [...] Devemos, portanto, – em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca. Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje – por uma cruel e hollywoodiana antífrase – alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* – as estrelas, que, como se sabe, levam nomes de divindades [...] Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. Povos-vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar

seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros.²⁶³

Tudo isso diz de uma batalha para abrir os espaços e os tempos opressivos da abstração global²⁶⁴, liberando, a partir daí, energias de conexão com outros pontos de fuga.

Um corpo ocupa um espaço.

O corpo ocupa uma ideia, uma palavra, um sistema de pensamento.

Um corpo cria, ao ocupar, uma situação única, capaz de desfigurar tudo, produzir texturas, intensidades, cortar, colar, romper. Porque é um corpo que pode ver, ouvir, dizer, pensar, anarquizar²⁶⁵ o passado e devir o futuro. E, nesse sentido, é esse corpo ativo que tenta a todo custo nos mostrar o mundo que está vendo. São corpos-tradutores que, conectados a esse desejo de liberar os espaços e os tempos, nos ajudam e nos ensinam a ver esse movimento. Segundo o Comitê Invisível, a tarefa revolucionária é precisamente uma tarefa de tradução, porque tem a ver com conectar as consistências locais. Mas é também uma tarefa de tradução porque diz respeito a traduzir situações singulares, experiências concretas de conflito. Assim, constelações de traduções, de traduções de traduções, vão sendo formadas: planos de fabulação tradutória, de tradução fabulatória:

Qualquer comuna declarada suscita ao seu redor, e por vezes até bem longe, uma nova geografia. [...] Nossa força não nascerá da designação do inimigo, mas do esforço para que uns entrem na geografia dos outros. [...] É preciso ir ao en-

263 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, op. cit., p. 153-156.

264 Opressivos justamente porque, para impor a abstração, qualquer sinal de vida precisa ser suprimido.

265 Aprendi este termo com a pesquisadora e curadora Ana Pato, que estuda a "arte de anarquizar". Em uma conversa que tivemos, em 2015, ela me disse que entende "[...] o arquivo como um dos caminhos da práxis para ocupar (as instituições), uma estratégia para encontrar a história do lugar ocupado. O anarquizar tem o potencial de recuperar para a arte o que a história prefigurou como passado, aqui significando, silêncio. O arquivo é silencioso, invisível e exige a capacidade de escutar o 'rumor anônimo'. Vejo o liberar como um romper a acomodação das camadas de histórias depositadas nos fundos do arquivo. Seria a arte capaz de 'forçar' os limites de arquivos permeados por histórias de violência secular?". (Conversa com Ana Pato, São Paulo, 2015, arquivo pessoal).

contro. E discernir, na complexidade dos movimentos, as comunas amigas, as alianças possíveis, os conflitos necessários. Segundo uma lógica da estratégia, e não da dialética [de acordo com Foucault, a lógica da estratégia é a lógica da conexão do heterogêneo, não a lógica da homogeneização do contraditório, como a lógica dialética]. [...] Desde que existam vínculos entre nós, a dispersão, a cartografia fragmentada de nosso partido não é uma fraqueza, mas, pelo contrário, uma forma de privar as forças hostis de qualquer alvo decisivo. [...] o que não se organiza como Estado, como uma organização, só pode ser disperso e fragmentário e encontrar, em seu caráter de constelação, a própria matéria para sua expansão. Cabe a nós, portanto, organizar o encontro, a circulação, a compreensão e a conspiração entre as consistências locais. A tarefa revolucionária se tornou, em parte, uma tarefa de tradução.²⁶⁶

No entanto, se um uso diferencial do espaço e do tempo promove uma ocupação singular, também descortina o que não pode nunca ser totalmente desfrutado por ser permanentemente revistado, humilhado, convidado a se retirar, expulso, quando não diretamente assassinado pelas forças repressivas do Estado – e que, portanto, mesmo tendo sido visto, pensado e, de fato, experimentado socialmente (e, por isso, reverberar como experiência no corpo coletivo), na maioria das vezes permanece fugidivo. Nesses espaços-tempos de corpos e existências fugidias, prenhes de vida vivida e, ao mesmo tempo, de vida morrida em escombros, esmagada como vida residual, temos contato com a potência da vida e com a iminência da morte. É por isso que dali emerge uma arqueologia do presente movida pela urgência de produzir evidências²⁶⁷ de corpos que existem e resistem e que

266 COMITÊ INVISÍVEL. *Aos Nossos Amigos...*, op. cit., p. 275-277.

267 Uso aqui "evidência" na acepção que dá a este termo o arquiteto e urbanista israelense Eyal Weizman e seu grupo de pesquisa Forensic Architecture, um projeto de investigação do Centre for Research Architecture da Goldsmiths University of London que trabalha para desbloquear o sentido de "forense", retomando o seu sentido original: um "espaço multidimensional de negociação e busca da verdade, uma prática política através da qual organizações e indivíduos detectam e confrontam violações estatais" [Ver: <<http://www.sternberg-press.com/?pageId=1488>>, acesso em: ago. 2016]. Este é um trabalho que mobiliza diretamente todo um campo conceitual que, hoje, tem ganhado cada vez mais importância nos estudos situados na fronteira entre a arte e a política, pois trata da produção de evidências como produção crítica que volta para o domínio do comum, com o objetivo de intervir no campo geral do sensível, naquilo que pode ou não ser visto, ser ou não ouvido e em seus efeitos na vida social, política, cultural e na imaginação coletiva.

delineiam situações e processos como **“modo de dar corpo ao indeterminado”**²⁶⁸: portanto, atualmente, além de batalhar para continuar existindo, batalha-se para fazer aparecer, através do corpo, o futuro nele já incorporado. É no corpo que está a potência de ocupar e percorrer a si mesmo, os tempos, espaços e tudo aquilo que neles pode ser acessado. A experiência corporal de ocupar um certo ponto de vista no embate com as coisas pode ser, por isso, transformada na potência de abri-las para produzir uma outra experiência social. Ao destacar esse efeito de potência não se pretende sugerir uma superpotência ou uma (pré)potência de um grupo determinado, seja de artistas, ativistas, ou interessados na transformação radical da sociedade, mas insistir no corpo como topos fundamental para a compreensão da indissociabilidade entre arte e política hoje.

Por um lado, porque não há outro modo de enfrentar a espacialização e temporalização (quase totais) do poder, a não ser produzindo essas aberturas (heterotopias e heterocronias²⁶⁹), por meio da habilidade corporal em ocupar um certo ponto de vista que seja, em si, um desvio cujo efeito é de instaurar, a partir dele, outra série de desvios. Por outro, porque é necessário enfrentar a realidade do próprio corpo como **topia implacável**²⁷⁰, última fronteira que nos mostra claramente que dele não podemos abdicar. Se não é possível de forma nenhuma abdicar do corpo, além dos motivos óbvios, é também porque ele é o **ponto zero de onde “saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos”**²⁷¹.

Quando estava lendo o livro *O Corpo Utópico, as Heterotopias*, que reúne duas conferências radiofônicas proferidas por Michel Foucault em 1966, em Paris, essa

268 KRØIJER, Stine. *Figurations of the Future...*, op. cit., p. 139-152.

269 No texto “As Heterotopias”, “Michel Foucault (1986) descreve a época atual como aquela de uma simultaneidade de espaços. Ele fala de ‘heterotopias’ como lugares reais, mas também como contra-lugares ou utopias efetivamente realizadas que têm a propriedade de estar em relação com outros espaços ‘de forma a por sob suspeita, neutralizar ou inverter as relações que designam, espelham ou refletem’ (Foucault, 1986, p. 24). De acordo com Foucault, é um princípio da heterotopia justapor diversos espaços num único lugar real. Além disso, as heterotopias são vinculadas a ‘fatias no tempo’, ou seja, heterocronicidade (Foucault, 1986, p. 26), o que implica a emergência de diversos modos simultâneos de ser no tempo.” (Ibidem).

270 FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico, As Heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013, p. 7.

271 Ibidem, p. 14.

imagem ficou muito forte para mim: do corpo, por um lado, como topos intransponível e, por outro, exatamente por isso, como única possibilidade que temos, a última fronteira, para subverter algo. Portanto, mesmo que a utopia, segundo Foucault, seja uma das formas encontradas para criar um lugar fora de todos os lugares, onde seria possível um corpo desprovido de corpo e, em última instância, apagar o poder do corpo, como isso não é de fato possível, passa a ser uma urgência entender como o corpo pode se tornar um condutor da utopia; e também como a utopia imaginada por este corpo, no aqui e no agora, pode ser inscrita não em um tempo deslocado do corpo que a carrega, mas, pelo contrário, ser engendrada por ele no espaço-tempo atual – porque, quando isso acontece, o corpo dá vazão ao incorporal não abdicando de si, tampouco da materialidade de seu entorno.

Safatle traz uma imagem muito interessante para falar desta aporia, presente quando, inversamente ao exposto acima, o tempo é pensado sob o paradigma da linearidade: a distância entre a **“localização temporal na qual o possível torna-se efetivo, e esta na qual ele é inicialmente enunciado como possibilidade”**²⁷². Nesta aporia, que acredito também estar presente de alguma forma naquilo que mobiliza Foucault a criar tanto a noção de “corpo utópico” quanto de “heterotopia”, o que acontece é que o corpo que imagina algo que o excede não pode experimentar o que imaginou. Por outro lado, aquilo que experimenta é a sensação de impossibilidade de toda e qualquer transposição: do tempo, do espaço e de si mesmo. O problema da utopia tem, portanto, como cerne esta tensão: se a imaginação e a construção do futuro possível e imaginado atravessam os tempos, têm no corpo, ou seja, em um espaço situado e material, a sua condição de transposição.

Para lidar com esse problema, vemos que Foucault vai produzindo imagens e pensamentos que nos levam, então, a perceber que existem formas de liberar essas *topias* de seu encerramento. As heterotopias são, nesse sentido, utopias situadas; modos de inscrição de vetores de sobreposição, de justaposição de es-

272 SAFATLE, Vladimir. *Circuito dos Afetos...*, op. cit., p. 141.

paços *outros* em um lugar real e que produzem diferenças nele em relação a ele mesmo. Quando algo a princípio incompatível com um espaço é nele inscrito, algo que o excede, ele pode se tornar um *contraespaço*. Importante dizer que Foucault não fala apenas de espaços de alguma forma libertários. Na sociedade ocidental, por exemplo, as clínicas psiquiátricas, prisões, casas de recolhimento, são exemplos do que ele nomeia como “heterotopias de desvio”²⁷³.

Segundo Foucault, as heterotopias de desvio, lugares reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante, substituíram, pouco a pouco, as heterotopias de crise ou biológicas, que nas “sociedades chamadas primitivas” são lugares sagrados ou proibidos para indivíduos em “crise biológica” – “adolescentes no momento de puberdade”, mulheres “em época das regras” etc. Assim, a “margem”, de lugar das passagens e crises necessárias se torna lugar do desvio em relação à norma. Podemos, com isso, pensar que, enquanto a primeira heterotopia diz respeito a um pressuposto vital, a segunda se ancora em um pressuposto normalizador, fruto da violência em relação àquilo que socialmente “não queremos que esteja em nosso campo de visão”. Se, diz ele, todas as sociedades têm as suas heterotopias, e se estas podem assumir “formas extraordinariamente variadas”, poderíamos inclusive classificar as sociedades de acordo com as heterotopias que preferem e que constituem, considerando, além disso, que no interior de uma mesma sociedade elas também variam. Pois enquanto algumas são diluídas, novas sempre podem ser organizadas²⁷⁴ - imaginamos que Foucault, com isso, esteja se referindo à possibilidade sempre existente de que o espaço e o tempo se encontrem com um teor subversivo, produzindo heterotopias emancipatórias. E que esse vá, assim, se tornando um lugar de disputa, pois se as heterotopias de desvio são evidências da vida apartada dela mesma, entendemos que existem cada vez mais tentativas de reintroduzir as “heterotopias de crise” – não necessariamente biológicas, mas como lugares de passagem – no interior

273 FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico...*, op. cit., p. 22.

274 Ibidem, p. 21-22.

da vida social, no sentido de transformar o “fora da norma” na “necessária passagem”, a margem em instauração do lugar de um negociável condizente com aquilo que irredutivelmente transita – a própria vida²⁷⁵.

É então que entra o corpo como lugar onde se origina essa possibilidade – porque é ele a origem de toda utopia: ele é o “ator utópico” por excelência. O corpo, como “ator utópico”, usa máscaras, maquiagens, tatuagens que não significam que se está adquirindo um outro corpo, mas que o próprio corpo está entrando em contato com poderes secretos, forças invisíveis, que está sendo tomado por toda uma linguagem que o projeta para um outro espaço: “a máscara, a tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro”²⁷⁶. As vestimentas e tudo o que concerne ao corpo fazem justamente desabrochar as utopias nele seladas²⁷⁷. Em certos casos, diz Foucault, é o próprio corpo que faz entrar em si o poder utópico – o espaço do sagrado, do contramundo, do outro mundo. E o corpo, então,

[...] na sua materialidade, na sua carne, seria como o produto de seus próprios fantasmas. Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior?²⁷⁸.

Assim, Foucault nos permite não apenas pensar criticamente a noção de utopia, retomando nela uma potência, como também entender que é no corpo que re-

275 Aqui, estou pensando também no que diz Eduardo Viveiros de Castro, em diálogo com Pierre Clastres, sobre o Estado como “a encarnação do absoluto”, “a posição de um inegociável, como algo que, por definição, nos coloca diante de um Fato Consumado”: “Os cidadãos podem ter pontos de vista, mas eles não podem ter um ponto de vista sobre o ponto de vista. Eles podem ter ponto de vista a partir do Estado, mas não podem ter ponto de vista sobre este ponto de vista, o Estado. Este ponto de vista não é negociável, a não ser em momentos rituais específicos, como na Constituinte. [...] O conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari proposto em *Mil platôs: aparelho de captura*. O que estamos discutindo é isso. O primeiro aparelho de captura está distribuído no universo; é o próprio universo dentro do qual nos encontramos. Ou antes, é a transformação por captura do multiverso em universo. Podemos imaginar o Estado como o inventor do universo: a monopolização da personitude ou agentividade distribuída no cosmos, sua concentração num só lugar. O Estado deseja ser universal. Universal no duplo sentido: no sentido também de que não há ‘outros’ Estados, só há um. O Estado é um Eu que nunca é Outro.” SZTUTMAN, Renato [org.]. *Eduardo Viveiros de Castro*. São Paulo: Azougue Editorial, 2008, p. 229-230. (Col. Encontros)

276 FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico...*, op. cit., p. 12.

277 Ibidem, p. 13.

278 Ibidem, p. 14, grifo meu.

side a possibilidade de romper a distância em relação ao futuro (e ao passado), ativando-os como espaços-tempos políticos no agora. Um corpo que excede a si mesmo, quando inscreve esse excesso no espaço, é capaz, então, de “heterotopizá-lo”. É precisamente por isso que podemos sentir efeitos desse corpo como algo que explode em uma determinada situação ou nas imagens dela compartilhadas: porque “isso que explode” são desejos, pensamentos, sonhos, antes carregados pelo corpo condutor, que passa, então, quando os inscreve no espaço material, a ser por eles carregado. Um corpo dilatado é, portanto, aquele que ali está (ou seja, em um *topos* que tem uma origem finita, visível, precisa), mas que traz com ele todo um universo que o ultrapassa. Quando, mesmo que efemeramente, consegue materializar esse universo ali, o *topos* finito se abre para o infinito indeterminado.

Mais tarde, quando tive contato com o pensamento de Hans Belting, não pude deixar de traçar um paralelo com o “corpo utópico” de Foucault, pois ele também diz de um corpo como intermediador de algo impalpável e que o excede. Em *Antropologia das Imagens* (2011)²⁷⁹ Belting diferencia imagens e meios: imagens precisam de meios para se tornarem visíveis, mas não podem ser a eles reduzidas. O meio seria “**um suporte, um anfitrião e uma ferramenta para a imagem**”²⁸⁰, mas ela tem a capacidade de mover-se entre meios, através de reincidências, reinterpretações e reusos. As imagens, para Belting, existem tanto nas manifestações e meios específicos quanto entre eles, onde está, por sua vez, o corpo humano, “**o locus natural**” e um “**órgão vivo para as imagens**”²⁸¹. A *intermedialidade* das imagens acaba por consistir, segundo Belting, a sua natureza nômade, na medida em que as imagens viajam não do real para o meio, mas de outras imagens para os corpos que reformatizam atos e acontecimentos, promovendo variações e novas versões delas. A sobreposição de versões de imagens entre

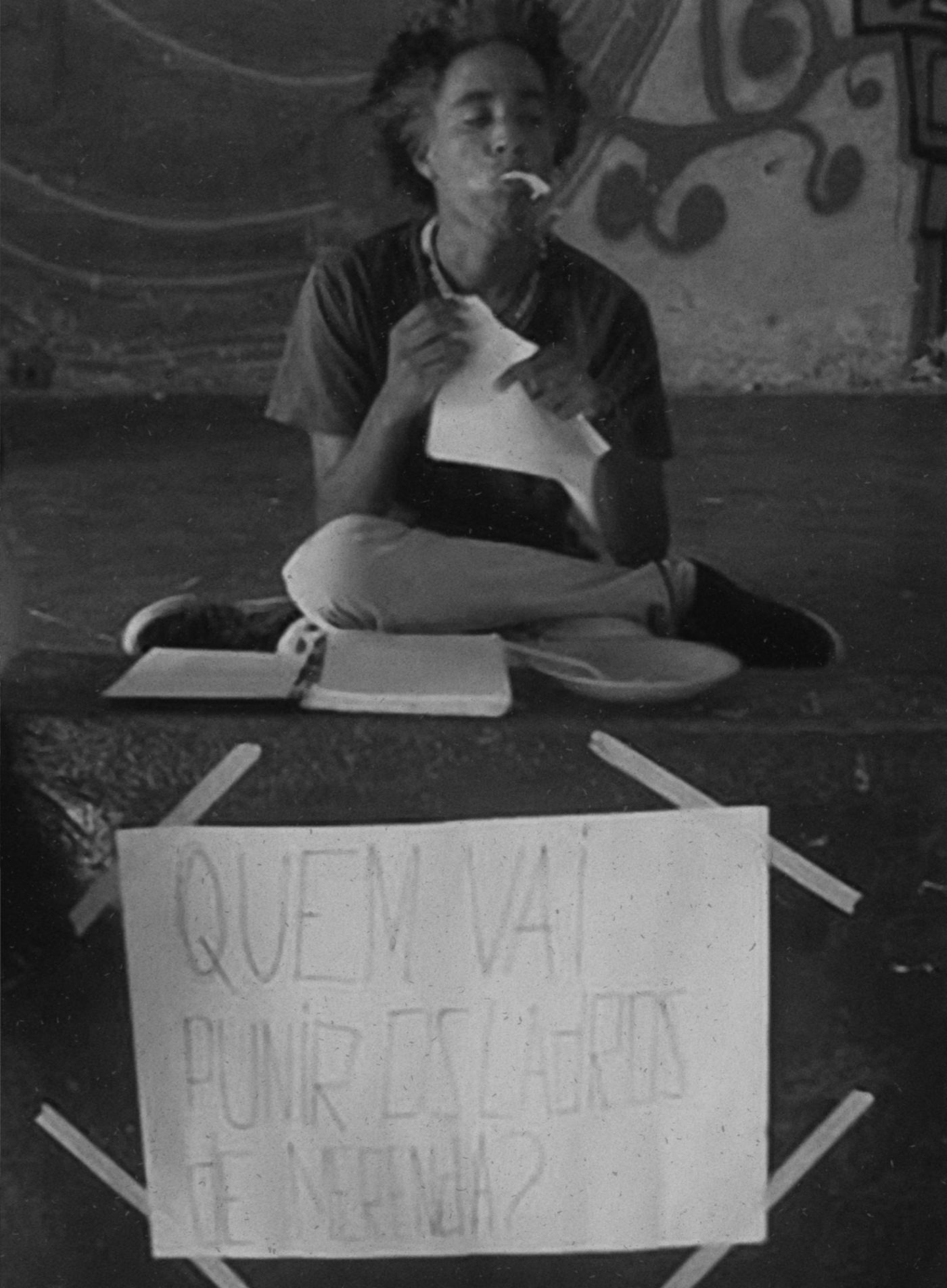
279 BELTING, Hans. *An anthropology of images*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2011.

280 *Idem*, p. 5.

281 *Idem*, p. 37.

corpos e meios é o que cria, por sua vez, uma densidade na produção de certos territórios, tanto materiais quanto imateriais. Portanto, é a internalização da imagem que permite que ela seja refeita em uma nova mídia, de uma nova forma; assim, ela não pode ser definida somente por sua visibilidade, mas pelos diversos usos e incorporações que acumula ao longo de sua trajetória.

O corpo carrega as utopias, as imagens; o corpo inscreve-as no espaço através de seus gestos, de sua coragem, ou de seus medos: é nele que está a potência não apenas de secretar novas existências, mas também de fazê-las viajar através de si. Tudo converge para falarmos de modos de ativação da potência política – uma arte que ativa a política, uma política que ativa a política, um pensamento que ativa a política etc. – em relação aos quais um corpo íntegro e conectado com o seu espaço e seu tempo é *topia* (superfícies visíveis e invisíveis) implacável não porque insuperável, mas porque sem o corpo não existirá uma nova política.





NINGUÉM ALGUÉM

QUEM VAI
PUNIR OS LAÇOS
DE VIOLENCIA?

NINGUÉM ALGUÉM

CORPO ATIVA-SE

As escolas ocupadas, por exemplo, foram tão perigosas por isso. Cássia Quézia, uma jovem que participou ativamente do processo proposto pelo Grupo Contrafilé, no qual pensamos junto com os secundaristas sobre o que estava acontecendo e sistematizamos em um livro-obra²⁸², disse-nos que chegava a ser irônico o fato de estarem fazendo todo esse movimento para ocupar um espaço que já estavam ocupando desde sempre, ou desde muito pequenos: sua própria escola. Mas precisou ser assim, pois apenas através de uma ocupação incorporada, esse espaço pôde ser aberto.

Esse novo “modo de estar” rompe de fato com aquilo que vinha antes, pois diz respeito a um estar ali por inteiro, com tudo o que cada um tem, tudo o que cada um carrega – a ancestralidade, as lutas, buracos e traumas, dores e alegrias, cor, gênero, histórias, vergonhas. Diz respeito, assim, a ocupar o próprio corpo como um território real – e legítimo. Um território que existe, não um inexistente que deve ser escondido ou posto debaixo do tapete, ou da catraca... ou da carteira. Se cada um (alunos, professores, funcionários, famílias, todas as pessoas) passa a se entender e a entender o outro como território legítimo, não é difícil imaginar as rupturas, as percepções que daí emergem.

Essa pode ser compreendida como uma qualidade que compõe o modo de resistir hoje. Porque a resistência, na atualidade, ganha uma conotação muito forte de insistência em fazer existir e fazer continuar existindo modos de vida dissidentes em relação aos modos de vida hegemônicos. Quando essas dissidências ocor-

282 GRUPO CONTRAFILÉ (org.). *A Batalha do Vivo*, op. cit.

rem, quando elas existem, partindo também de processos de subjetivação, operando em várias escalas – da mais micro à mais macro –, elas instalam, apenas pelo fato de existirem, uma situação de conflito entre categorias e perspectivas de mundo. Nas negociações entre esses mundos que batalham por instalar-se e os mundos já instalados, e que não querem deixar instalarem-se mundos *outros* ou que estes se façam evidentes, se coloca a tentativa de tornar visível o próprio limiar produzido nessa tensão. Esse limiar concerne ao que ocorre quando alargamos o significado deste embate produzido entre a dimensão do possível-impossível e a do existente-inexistente. Essa relação entre o impossível e o inexistente configura uma linha da batalha da resistência hoje, e tem uma relação direta com resistir como desenvolvimento não apenas da capacidade de ser um corpo emissor de algo que o transpassa como desvio, mas também de enxergar esses “vagalumes”²⁸³. Foi em uma fala proferida²⁸⁴ por Vladimir Safatle na Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo, 2016) que consegui encontrar as palavras exatas para algo que já sentia há muito tempo: que **“uma das questões fundamentais do tipo de governo ao qual estamos submetidos, é fazer com que acreditemos que todo impossível é um inexistente”**²⁸⁵. Mas, como dizia ainda ele, **“tudo o que é real hoje no sentido mais forte do termo, o que nos mobiliza de verdade, o que nos faz entrar em movimento, o que nos faz lutar e transformar, foi impossível ontem”**.²⁸⁶ Em conversas do Grupo Contrafilé com os estudantes secundaristas, podemos ver esse corpo que se apropria de si, dilatando-se pelo efeito de seu próprio desejo de passar a existir:

Estudante: Aquela comodidade de ficar só na sala de aula vendo tudo acontecer, ver a escola, o estudo desmoronando, eles dando privilégio pra outras coisas, vendo o que é nosso fechando e a gente lá sentado sem fazer nada, acho que isso

283 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*, op. cit.

284 Por ocasião do lançamento do livro *Crise e Insurreição – Aos Nossos Amigos*, do Comitê Invisível (2016). Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, 2016.

285 Em fala proferida no lançamento do livro *Crise e Insurreição – Aos Nossos Amigos*.

286 Ibidem.

revolta. Agora tenho sede, quero justiça. Estávamos acomodados, não fazíamos nada pra mudar, não nos movíamos, digo por mim, onde eu moro nunca teve isso, da gente lutar pelo que é nosso, esta foi a primeira vez.

[...]

Grupo Contrafilé: Ela falou do movimento do corpo, que estava parado, vendo um monte de coisas acontecendo, meio que entre aspas, sem fazer nada e, de repente, fala: “Não!, pera aí”. E começa a se movimentar. Tem a ver com as cadeiras andantes, né? Vocês fizeram as cadeiras andarem, as salas de aula andarem! Essa cadeira que está andando tem a ver com esse corpo que está andando, agora meu corpo anda, meu corpo não vai ficar parado. E não existe mais a dúvida se o espaço é ou não é seu, você fala não, pera aí, é meu sim, e isso tem a ver com habitar o corpo, você se apossar do seu corpo, não é só do espaço externo, é do espaço interno também, eu vou passar na USP sim, esse corpo é meu, eu sou eu!

Suely Rolnik: Dá a impressão que esse corpo, antes das ocupações, é quase um corpo que não está vivo, como se fosse um morto vivo, um zumbi, inerte, só seguindo o que mandam. De repente, parece que o corpo acorda, tá vivo e toma a vida nas mãos. E se move, daí as cadeiras se movem, daí você passa a ter a sensação de que teu corpo existe, de que esse espaço é teu e isso mexe com muita coisa da história do Brasil, porque o espaço não era teu, não é verdade? E não podia se mover. O que eu acho lindo é que isso mexe também em toda uma tradição parada.

Estudante [Cássia Quézia]: Eu queria explicar um pouco porque a gente se enquadrava no “padrão zumbi” e o que fez a gente se mover. Como você disse, acho que tradição é uma das coisas que faz a gente ficar muito estagnado, na carteira, assistindo a aula e, para mim, a palavra que definia os estudantes é submissão. A educação não é de liberdade, de construir pessoas, pensamentos críticos pra

que esses possam voar livres. Ela sempre foi dominadora e padronizada. Ela produz zumbis em massa, como no videoclipe do Pink Floyd. Somos produzidos em série, o professor é o centro do medo, diretor, então, coordenador, nem se fala! E, a partir do momento em que no Ensino Médio temos pelo menos um professor bom, de História, de Filosofia, aliás aulas essas que são muito poucas comparadas a Matemática – temos uma aula de Filosofia, uma aula de Sociologia por semana e o material é pouquíssimo –, e este nos instiga a procurar uma educação que liberta, a gente começa a pensar com a própria cabeça, aí esse zumbi se dá conta do tanto de coisa que tá acontecendo em volta e começamos a nos levantar, um por um... Então, é uma questão de tempo e de esforço pra um vivo conseguir transformar os outros zumbis em vivos e assim todo mundo se unir e fazer esse movimento. E isso causa medo, tanto que a polícia, na quinta-feira, quando ocupamos aqui, ela não teve ordem pra jogar bomba de gás e mesmo assim jogou, porque eles se assustaram quando começamos a pular a grade. A partir do momento em que começamos a nos libertar, a sair da coleira, começam as represálias, o que retarda um pouco mais o movimento, mas agora que a gente já tem uma quantidade boa de zumbis acordados, de vivos, é um “Apocalipse Zumbi ao contrário”, a gente começa a viver e é impossível parar.



Cássia Quêzia em encontro com o Grupo Contrafilé, junho de 2016, São Paulo. Foto: Aline Arruda. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé.

Igor Miranda: Você cresce aprendendo a se vestir direito, a falar direito, se você usar uma roupa mais curta você é errada, o mercado de trabalho não vai te aceitar assim. Você tem que entrar naquele padrão, tem que esconder seus *piercings*, tem que esconder o seu cabelo, tem que esconder a sua essência.

Ícaro Pio: Eu sempre estudei e tirei notas boas, só que com o tempo eu comecei a ver que eu não estava aprendendo, só estava me adequando a um sistema. E no fim das contas, quando fazemos um plano para ocupar a escola ou responder à polícia, o que, na minha opinião, é uma quebra desse sistema, uma quebra dessa hierarquia, dessa imposição de como usar esse espaço, quando quebramos esse sistema de alguma forma, começamos a enxergar ele melhor. Por exemplo, meus pais sempre deixaram claro pra mim, por eu ser negro, que racismo existe, ao contrário de muitas pessoas que dizem que não existe. Mas, para mim, o racismo existiria quando alguém me chamasse de macaco, de carvão, de ladrão, e hoje eu vejo que não, que o racismo tá muito institucionalizado, tá nas menores coisas. Acho que a partir do momento em que a gente começa a quebrar esses paradigmas, a gente começa a enxergar o mundo de outra forma. O mundo vira outra coisa.



O secundarista Ícaro Pio em ação contra o desvio de dinheiro público destinado à compra de merenda. São Paulo, 2016. Fonte: *O Mal-Educado*.

Grupo Contrafilé: Você começou a entender melhor o seu corpo com as ocupações?

Ícaro Pio: Depois das ocupações eu pintei meu cabelo. Já existe uma resistência com relação ao cabelo crespo e ainda pintar o cabelo, sabe?

Jéssica Lopes: Eu tinha um plano antes das ocupações, que com 18 anos eu ia fazer cirurgia plástica no nariz. Depois das ocupações eu até furei o nariz. Pra mim foi o maior tabu que eu já quebrei na minha vida, porque eu cresci com as pessoas odiando o meu nariz, dizendo que era a pior coisa que eu tinha no meu corpo e pra mim, furar o meu nariz... desculpa gente, eu não consigo nem falar... foi a coisa que mais me impulsionou a ser eu. Não é vitimismo, sabe? A minha mãe fez até a 3ª série e tinha que ajudar os pais porque não tinha dinheiro em casa. Cresci com a ideia de que eu tinha que ganhar dinheiro, tirar ela da favela, esse era o meu plano. E, como eu já disse, eu nunca, nunca consegui me encaixar na escola. Na 6ª série eu cantei um funk e a professora fez um boletim de ocorrência contra mim e fui parar na Febem. Me disseram que eu era uma puta, que eu ficaria grávida com 13 anos, falaram coisas horríveis, minha mãe chorava, eu tinha 12 anos. A periferia tem essa ideia conservadora de que temos que nos encaixar em alguma coisa. Eu fui pra 7ª série com o pensamento de que eu tinha que estudar, mas mesmo assim eu não conseguia, tirava duas vermelhas e o resto azul, uma vermelha e o resto azul.

Grupo Contrafilé: [...] isso que você está falando também é motivo para você estar aqui. Você está aqui também porque não pode acontecer isso com uma criança de 12 anos.

Jéssica Lopes: Uma professora minha de Filosofia falou: gente, vocês sabiam que vai ter uma reorganização e que os alunos vão ter que estudar a 1,5 quilômetros de casa? Fiquei desesperada, tinha acabado de sair de uma escola que

era do lado da minha casa, atrás de um ensino melhor. Foi quando começaram as articulações. E o período de ocupação, pra mim, foi a maior coisa da minha vida, aprendi a me politizar, conversei com os meus colegas, aprendi a aceitar as ideias deles, a me sentir bonita... e ainda estou aprendendo. Com as pessoas das ocupações eu consigo falar o que eu quero, consigo ser o que eu quero, usar o que eu quero. E acho que isso é o que me motiva mais. E ver a resistência que essa galera tem, a coragem.



Jéssica Lopes, estudante, contando as suas histórias em conversa com o Grupo Contrafilé, Delegacia de Ensino Centro-Oeste, junho de 2016. Foto: Sato do Brasil. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé.

Igor Miranda: O ambiente escolar te ensina a obedecer, simplesmente isso. Não existe diálogo entre saberes. O papel do professor é passar a matéria, para ele pouco importa se o estudante vai ou não saber aquilo, é passar matéria, é tirar nota, ou dez ou zero. E isso vai definir quem você é, isso é ser "normal". Agora, se questionamos qualquer coisa, se saímos do normal, somos um produto que deve ser eliminado.

Lilith Cristina: [...] Na ocupação a gente se olhava, olhava pro outro, se percebia no espaço e pensava nas nossas ações, o que que eu estou fazendo aqui, o que eu posso fazer pra melhorar a minha pessoa, isso não acontece na escola por-

que não somos preparados para nos reconhecermos, para nos percebermos no espaço. A gente nem sabe o que está fazendo na escola. Existe um mecanismo automático: sentar direito, olhar pra frente, ouvir o professor, levar aquilo que ele tá falando como verdade absoluta ou nem prestar atenção e acabou.



A jovem estudante Layla Xavier Silva conversando com o Grupo Contrafilé sobre a insurreição dos secundaristas, junho de 2016, São Paulo. Foto: Aline Arruda. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé.

Layla Xavier Silva (estudante): Na escola a gente não é estimulado a sonhar, a olhar pro mundo e para si mesmo e pensar “o que eu quero ser?”, dentro do Estado, da escola, não somos estimulados a ter um olhar crítico pro mundo. Quando a gente entra na escola a gente se depara com a ideia de que o conhecimento está apenas nos livros e que o olhar das pessoas sobre o mundo, as vivências, independente da idade das pessoas, não são conhecimento.





SOMOS TODOS
ERRORISTAS

SOMOS ERRORIS

CORPO ATIVANDO-SE

Esse corpo que apareceu na insurreição secundarista materializou-se, por sua vez, como gesto vivo no espaço, porque foi no âmbito do que é mais concreto na vida, os amigos, o ir e vir da escola, a comida, a relação com o espaço de aprendizado, com os outros vivos (árvores e plantas das escolas, por exemplo), com a comunidade do entorno e aquilo que outras pessoas, de fora da escola, desejavam oferecer, que a insurreição deu, à sua maneira, um limite para o insuportável. A partir de então, ao invés de sentados dentro de uma sala de aula, obedientes a uma ordem que quase nunca os ouve, quase nunca os representa, estes estudantes se tornaram corpos públicos subvertendo as funções e usos de tudo aquilo que viam. Podemos ver aí um modo de fazer política no qual o estudante aparece como estudante, mas um estudante diferente das representações estatais, que ora o coloca como número, ora como vândalo, ora como ambos. Um estudante cuidadoso com o espaço, consigo mesmo e com outros, e que nos faz, através desse cuidado, até mesmo problematizar a questão do anonimato, algo que tem sido uma tática importante da resistência e de uma arte associada a ela, inclusive nos ciclos de protestos atuais. O anonimato é uma forma de afirmar a ausência de lideranças e de autoria, portanto, o caráter horizontal das lutas e o caráter coletivo e conectivo da arte. Com isso, torna-se uma tática para que aquilo que é fundamental, os fluxos de desejo que mobilizam uma certa inscrição estético-política insurrecional, se espraie de modo mais efetivo. Uma batalha na qual vemos mais os gestos das pessoas, as suas maneiras de estar e, portanto, sua inscrição não assinada no espaço (ou seja, na qual uma inscrição é feita por um corpo, não importa qual seja seu nome), é uma batalha com a qual todo mundo pode se identificar. Mas a identificação é com a transversalidade de

certas problematizações que se mostram, efetivamente, como ações criativas e experimentais incorporadas no espaço e no tempo: **pule a catraca, escolas livres, somos todos terroristas**. Nesse sentido, pintar a escola e lutar contra uma reunião de cúpula são gestos simétricos, gestos de um corpo que está inventando, em ação, uma maneira de se colocar diante do enfrentamento. Mesmo que o *errorismo*, por exemplo, seja um movimento que tenha começado com o Grupo Etcétera – um grupo de artistas argentinos que trabalha, desde a década de 1990, com teatro e intervenções políticas no espaço urbano –, e carregar uma cadeira na rua ou varrer a escola seja um ato simbólico-concreto de estudantes, há um caráter comum a ambos: romper a impermeabilidade dos espaços do poder, seja ele material, ou simbólico, através de uma experimentação que passa pelo corpo.



Erroristas em ação na Cúpula das Américas, Mar del Plata, 2005. Foto: Etcétera.

INTERNACIONAL ERRORISTA²⁸⁷

A “Internacional Errorista” foi fundada no mês de novembro de 2005 na cidade de Buenos Aires, um movimento internacional que reivindica o erro como uma filosofia de vida. Composta por membros da Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Colômbia, Venezuela, México, França, Itália, Espanha, Alemanha, Áustria, Suíça, Canadá, Romênia, Croácia, Estados Unidos e Taiwan; no marco das atividades programadas para repudiar a presença do presidente dos EUA, George W. Bush, e a reunião de todos os presidentes da América (Cúpula das Américas) na cidade de Mar del Plata, Argentina. A “Internacional Errorista” participou da contra-cúpula chamada “A Cúpula dos Povos” onde houve um encontro internacional de organizações sociais, movimentos de camponeses, partidos de esquerda, ONG’s e meios de comunicação independentes, órgãos de direitos humanos, sindicatos e organizações estudantis. Se realizaram diferentes manifestações e atos culturais. O contexto era de uma cidade sitiada por policiais e militares. O centro da cidade estava fechado, vigiado por três cordões de segurança. Também podiam ser vistos Mariners dos EUA vigiando as ruas e praias. Ali se realizou a primeira declaração que hoje encabeça este manifesto: “**TODOS SOMOS ERRORISTAS**”, junto a uma série de ações erroristas que foram realizadas nos protestos e manifestações de rua. Hoje, o errorismo ... difunde as suas práticas e sua filosofia, e novas células autônomas da Internacional Errorista se expandem por todo o mundo.

287 Disponível em: <<https://loretogaringuzman.wordpress.com/internacional-errorista/>>. Acesso em: jun. 2017. O Grupo Etcétera, criador desta ação, se formou no ano de 1997, em Buenos Aires, reunindo artistas que estavam na casa dos 20 anos de idade, provenientes de diversas disciplinas, como o teatro, as artes visuais, a poesia e a música. Seu objetivo inicial foi o de criar estratégias para atuar na vida política e social, levando a arte para as ruas. Uma das experiências fundamentais para o Etcétera foi a de compartilhar com H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) é um agrupamento independente e horizontal de direitos humanos, formado, em princípio, por filhos de desaparecidos, ex-detentos e exilados da última ditadura militar Argentina. Luta pela justiça e punição aos repressores durante a ditadura militar, impulsiona investigações, juízos e ações contra os repressores) e outros grupos artísticos, como o GAC (Grupo de Arte Callejero), a realização dos Escrachés. Os integrantes do Grupo Contrafile e do Etcétera se conheceram em 2005, quando participaram da exposição Collective Creativity, em Kassel, na Alemanha, com a curadoria do coletivo croata WHW (What, How and For Whom).

TODOS SOMOS ERRORISTAS

1. O “Errorismo” baseia seu conceito e sua ação sobre a ideia do erro como princípio ordenador da realidade.
2. “Errorismo” é uma posição filosófica equivocada, ritual da negação, uma organização desorganizada: a falha como perfeição, o erro como acerto.
3. O campo de ação do “Errorismo” abarca todas as práticas que tendam à LIBERAÇÃO do ser humano e da linguagem.
4. Confusão e Surpresa – Humor Negro e Absurdo são as ferramentas preferidas dos “erroristas”.
5. Os “lapsos” e atos falhos são um deleite “errorista”.



Erroristas em ação na Cúpula das Américas, Mar del Plata, 2005. Foto: Etcétera.

Mesmo nos protestos do MPL, em 2013, pudemos ver essa dimensão do anonimato presente, e o cartaz “**Anota aí, eu sou ninguém**”, levado por uma manifestante e que depois se espalhou pela sua força, mostrava isso. Mas, mesmo ali, algo já chamava atenção, porque não está escrito “não sou ninguém”, e sim “eu sou ninguém”. Safatle, comentando esse enunciado que, antes de ser cartaz, foi algo dito para uma jornalista por um jovem, no final de uma entrevista sobre as manifestações, afirma que o que estava sendo posto em circulação era um *vazio que destituía* o Outro da possibilidade de nomeá-lo – o anonimato como estratégia para proteger a possibilidade de expropriação de um trabalho coletivo que reivindica o comum e do qual aquele momento é uma aparição: **“Eu sou o que você não nomeia e não consegue representar. Para existir, é necessário fazer a linguagem encontrar seu ponto de colapso”**²⁸⁸. No momento em que um ou uma manifestante dizem “eu sou ninguém” e instaura este vazio do qual fala Safatle, este nada, tudo para. Mas não é um bloqueio apenas das vias de circulação, é uma suspensão cognitiva e performativa, porque de fato este dizer está associado a um modo de existência que ali está se constituindo. Não é apenas um “ser ninguém” do anonimato que impede ou ao menos atrapalha o outro em sua permanente tarefa de enclausurar as formas; isso também. Mas há algo mais. É um ser ninguém porque, de fato, naquele momento, há um processo de subjetivação sendo instaurado, e isso produz pavor não apenas no *modus operandi* do poder hegemônico, mas em qualquer um de nós²⁸⁹.

John L. Hammond, um dos autores do chamado debate Pré-Figurativo norte-americano, por exemplo, interpreta o fato de manifestantes levarem cartazes

288 SAFATLE, Vladimir. *Quando as ruas queimam...*, op. cit., p. 7.

289 Sabemos que desta encruzilhada se abriram trilhas substancialmente muito diversas. Tendo a acreditar que isso não é um fracasso porque, se retrocedemos, ainda assim algo fica de todo aquele modo existencial que ali se tornou visível, inscrevendo uma pauta profundamente poética e política na imaginação coletiva – a pauta da mobilidade como um direito fundamental. Se depois essa frase apareceu escrita e carregada na forma de cartazes por outros manifestantes na rua, transformando-se em fotografias nas mídias e assim se propagando ao lado de dizeres como “por uma vida sem catracas”, é porque esse embate performativo entre os que podem circular porque são alguém e os que não podem porque são ninguém, aconteceu. Em outros termos, foi o estatuto diferencial da mobilidade que se propagou como discussão, consciência e revolta. A inteligibilidade dos sujeitos que compõem uma sociedade estava sendo ali discutida no sentido de que apenas aqueles que correspondem a uma determinada forma de subjetivação são reconhecidos e podem, portanto, circular e, assim, serem socialmente visíveis. Todos os outros, não.

com dizeres individuais como um modo de evidenciar a rejeição à subserviência a uma organização hierárquica. Este exemplo, e também o que ele denomina como uma “pedagogia da participação”, na qual todos exercem tanto as funções cotidianas numa ocupação quanto tarefas que demandam habilidades mais específicas (comunicação, parte legal), uns aprendendo com os outros, se tornam formas de tentar criar relações sem alienação ou exploração, sem hierarquizações, que antecipem (ou “prefigurem”) **as relações sociais da nova sociedade que o movimento espera contribuir para inventar**²⁹⁰. Os “gestos públicos”, como o de escrever à mão cartazes com dizeres singulares para uma manifestação, cozinhar, conversar, discutir, ensinar, aprender nas ocupações de praças, escolas, casas, colaboram, por sua vez, para que, simultaneamente, se exerça aquilo que se deseja e se faça esse desejo circular na imaginação coletiva. Segundo Raquel Rolnik, dialogando com esse pensamento:

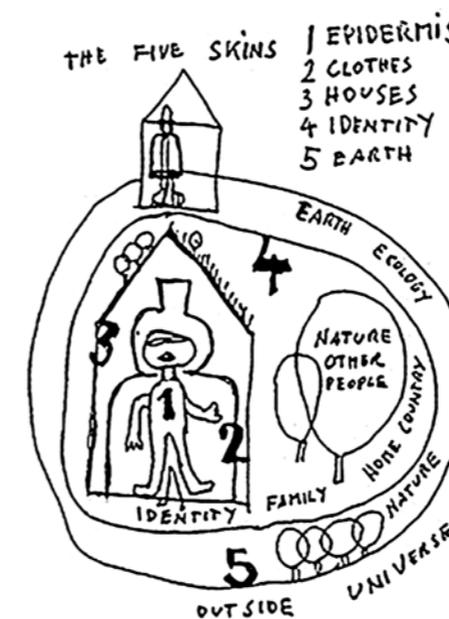
As ocupações temporárias representam [...] uma freada brusca no moto-contínuo do funcionamento das cidades, tornando visíveis temas submersos sob a avalanche do cotidiano. Mas a ocupação de longa duração – como a experimentada na praça Tahrir, no Cairo, na praça Taksim, em Istambul, ou no Zuccotti Park, em Nova York, assim como em edifícios vazios de São Paulo e de outras cidades brasileiras – traz outro componente: a possibilidade de experimentar e ‘prefigurar’, ou seja, de exercer formas de organização, de tomada de decisão, de autogoverno e de gestão da vida coletiva, e de instaurar alternativas no presente, ensaiando futuros possíveis.²⁹¹

Ainda assim, e mesmo que tudo isso esteja presente nas escolas, algo diverge um pouco disso, provavelmente pela própria natureza material de onde parte a

290 HAMMOND, John. The Significance of Space in Occupy Wall Street. *Interface*, v. 5, n. 2, p. 499-524, nov. 2013. Diz Jean Tible a respeito desse debate: “[É como] a frase do Gandhi: ‘Seja a mudança que você quer ver no mundo’, mas a forma é diferente. Então, a assembleia tenta ser a democracia que a gente quer e tenta exercer. A ocupação também. [...] Agora, na Praça da República em Paris está tendo um Occupy, onde se organiza a comida comunitária, segurança comunitária, assembleia comunitária, então, ali você está num esboço de mundo diferente”. NABUCO, Aray; PRIMI, Lillian; FIDELES, Nina. Jean Tible: Novos Mundos. Entrevista concedida à revista *Caros Amigos* edição especial Novas Esquerdas, ano XIX, n. 80, 2016, p. 29.

291 ROLNIK, Raquel. *Guerra dos Lugares – A Colonização da Terra e da Moradia na Era das Finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 377.

insurreição: a escola disciplinadora no Brasil. Porque se, por um lado, houve essa dimensão do anonimato, tanto no sentido da suspensão que o processo de subjetivação, como processo que inaugurava algo, causou socialmente, quanto pela ausência de lideranças e de uma lógica horizontalista do movimento; por outro, as muitas caras que apareceram nas ocupações das escolas foram se tornando “caras de pessoas com caras”, cores, jeitos, desfazendo, assim, a imposição de corpos sem uma cara muito definida. Foi parte fundamental do movimento dos secundaristas mostrar e assumir essa dimensão corporal e aquilo que puderam ir se tornando: em sua negritude, sua sexualidade, seu gênero, com suas cores de cabelo, seus *piercings*, suas roupas, como diz Foucault, suas “utopias seladas no corpo” – ou ainda, aludindo ao pensamento estético-político do artista austríaco Friedensreich Hundertwasser (1928-2000), essas peles foram se tornando, uma a uma, parte da insurreição e reverberando através de uma lógica não cronológica, mas fractal.



As Cinco Peles do Homem, Friedensreich Hundertwasser, desenho a tinta, 29,7 cm x 20,9 cm, Viena, 1998. Fonte: Pierre Restany. *O Poder da Arte*, Alemanha: Taschen, 1997.

Não à toa, porque os corpos dos estudantes secundaristas, e não apenas no Estado de São Paulo, mas no Brasil, estão entre aqueles que mais sofrem com a violência estatal, por serem jovens de classes menos favorecidas e muitos deles negros – portanto, considerados potencialmente os mais “perigosos” e descartáveis pela sociedade racista e classista na qual vivemos. Mostrar-se em sua beleza, em seu cuidado de si, dos outros, do espaço, mostrar-se mais em “zoom”, foi um modo encontrado de romper com o anonimato utilizado pelo Estado para continuar promovendo a sua violência sem rosto de cada dia. No mesmo movimento, instaurou-se um processo de conexão com a sociedade, de configuração de rede, pois à medida que os jovens foram se apossando de seus próprios corpos, produzindo com eles um espaço que espelhava todo o desejo que sentiam por si mesmos, pelos outros, e pelo que estavam podendo produzir, esta pulsação de vida pôde conectar o vivo com o vivo.

Assim, as escolas ocupadas misturaram o empenho em ocupar com o corpo um determinado território – subverter os usos de tudo aquilo que o povoava através de uma série de ações e modos de estar que passavam por uma incorporação material dos desejos, afetos, utopias, aproximando-se de outros fenômenos recentes de ocupação – com o empenho em produzir um corpo que, em si, como o corpo *queer*²⁹², configura-se como outra coisa *de fato*. Podemos falar da produção de corpos que são poéticos, estéticos, éticos, sociais e de uma política que está nesses corpos e em sua performatização – em como formam/performam outros corpos. O reconhecimento do corpo, nesse caso, se dá como uma presença e não como uma forma representativa. E, no entanto, para que reconheçamos essa presença dissidente, a imagem do tornar-se precisa ser apreendida. A força da instalação desse corpo se deu, por conseguinte, na configuração desse estudante que, mesmo anônimo – porque não é um líder, mas parte de uma coleti-

292 A teoria *queer* parte dos estudos de gênero para afirmar o caráter performativo presente na produção da subjetividade. Nesse sentido, a orientação e a identidade sexual ou de gênero dos indivíduos são o resultado de um constructo social e, portanto, não existem papéis sexuais essenciais ou biologicamente inscritos na natureza humana, antes formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis. Por outro lado, romper com isso é um processo performativo de embate com a norma que vai compondo um corpo e uma forma de se relacionar desviantes. Judith Butler é uma das principais teóricas do campo.

vidade –, aparece como um “ninguém alguém” de outro tipo; um estudante que não se encaixa em nenhuma das categorias com as quais estamos acostumados, nem na escola privada, nem na pública. A sua reivindicação foi e continua sendo, em si, uma produção: poder ser e poder instaurar uma situação institucional que corresponda àquilo que acontece neles. Desse modo, durante as ocupações, esses jovens produziram corpos completamente diferentes daquele que estava sendo imposto desde sempre a eles; e estes corpos puderam dar início, através de seus gestos, espaços e tempos de aprendizado social ativos e próprios, um outro espaço.

Assim sendo, essa insurreição é um claro exemplo de um modo de fazer política não descolado da prática ou do cotidiano, em que tudo conflui para que o dia a dia ganhe a potência da política e vice-versa, o que não apenas alarga a compreensão do que pode ser a política, como faz com que seja bastante difícil retroceder para uma compreensão dela como outra coisa que não uma *antipolítica* – como ética de afirmação da vida que recoloca em discussão e negociação o “como queremos” comer, morar, conversar, amar, sair, sentar, nos movimentar pela cidade, aprender, enfim, como queremos viver e morrer. Lilith Cristina, uma secundarista de luta muito ativa, disse, certo dia, para nós: “a gente se apropria do espaço porque queremos estar nele, não porque somos obrigados”²⁹³. E o ponto é justamente esse, porque enquanto há um empenho dos jovens em mostrar isso de todas as formas com aquilo que têm, ou seja, o seu corpo e os elementos de seu entorno, o Estado insiste em que continuem/continuemos (eles como presenças que explicitam isso para todos nós) indo porque são/somos obrigados. De qualquer forma, as ações e os gestos manifestados (em sua maioria de cuidado) não têm como ser apagados, eles perduram, e é esse o seu sentido e sua força: uma forma de protesto muito nova.

293 GRUPO CONTRAFILÉ (org.). A Batalha do Vivo, op. cit., p. 108.





**ARRUMAR, LIMPAR,
COZINHAR, AMAR**

2.6

ARRUMAR COZINHA

ARRUMAR, LIMPAR, COZINHAR, AMAR

>>> LIMPAR >>> LIMPAR>>> LIMPAR>>>LIMPAR>>>LIMPAR>>>LIMPAR



Alunos varrendo a escola. Foto: Graziela Kunsch. Fonte: frame do vídeo *Escola*, desta artista.

>>> PINTAR >>> >>> PINTAR >>> >>> PINTAR >>> >>> PINTAR >>>



Alunos pintando. Foto: Graziela Kunsch. Fonte: frame do vídeo *Escola*, desta artista.

>>> ENFRENTAR >>> >>> ENFRENTAR >>> >>> ENFRENTAR >>>



Estudantes enfrentam a polícia na ocupação do Centro Paula Souza (centro estadual das escolas técnicas), São Paulo, 2016. Aqui merece atenção a forma do enfrentamento. É como uma extensão daquilo que os estudantes estavam fazendo no seu cotidiano na ocupação. Fonte: *O Mal Educado*.

>>>CONVERSAR >>> CONVERSAR >>> CONVERSAR>>>>> CONVERSAR>>>



Estudantes conversando no pátio da Escola Estadual Fernão Dias, localizada em Pinheiros, São Paulo, a segunda a ser ocupada. Foto: Cibele Lucena. São Paulo, 2016. Fonte: Arquivo do Grupo Contrafilé.

>>> COZINHAR>>>>> COZINHAR>>>>> COZINHAR>>>>> COZINHAR>>>



Alunos cozinhando. Foto: Graziela Kunsch. Fonte: frame do vídeo *Escola*, desta artista.

>>> ARRUMAR>>>>> ARRUMAR>>>>> ARRUMAR>>>>> ARRUMAR>>>



Estudantes arrumando a biblioteca de sua escola. São Paulo, 2016. Fonte: *O Mal Educado*.

>>> CONECTAR>>>>> CONECTAR>>>>> CONECTAR>>>



Estudante conversando com a psicanalista Suely Rolnik que foi pessoalmente conhecer a luta na ocupação do Centro Paula Souza. São Paulo, 2016. Foto: Sato do Brasil. Fonte: Arquivo do Grupo Contrafilé.



Encontro com estudantes no “Espaço Dispositivo: se a escola se repensa, o que acontece com os outros espaços?”, montado pelo Grupo Contrafilé na exposição *Playgrounds* 2016 no MASP, para poder conversar com secundaristas, interessados e colaboradores desta luta. Neste dia, estavam presentes os secundaristas Ícaro Pio, Igor Miranda, Clara Amaral Lucena, Ana Luisa Amaral Lucena, o Grupo Contrafilé, o antropólogo Pedro Cesarino, o historiador André Mesquita, a arquiteta urbanista Ligia Nobre, a curadora Luiza Proença, os pesquisadores Guilherme Ponce e Nicole Venturini e o educador José Cavalheiro. O espaço era composto do que chamamos de “Mesa-Lousa”, um varal com imagens de protesto e de arte engajada do mundo todo, banquinhos para sentar, e um tapete ao redor do qual era possível fazer uma roda. São Paulo, 2016.

Conversa entre a autora, Paula Chieffi e Cibele Lucena publicada na revista *Cadernos de Subjetividade*²⁹⁴:

PC: Parece uma pergunta importante a ser feita quando se vê um currículo todo organizado: e a vida? É claro que, com essa pergunta, não se pretende esquecer ou abrir mão do currículo, mas pensar como essas coisas podem caminhar juntas. Então é como eu quero conversar, me movimentar, me sentar – como você estava dizendo: “como eu quero comer ou como se ensina a comer”. Essas questões estão distantes das escolas. Quer dizer, tem sempre um “senta direito!” – uma moralização, mas não um contato com a vida ela mesma.

JZM: O fato dos secundaristas escolherem justamente a cadeira como uma arma material e simbólica de luta parece muito com essas amarras que produzem revolta. Por que tenho que ficar preso aqui, nessa cadeira, enquanto tudo acontece “lá fora”? Por que a comida não pode ser um saber, por que aquilo que se deseja não pode ser pensado na escola? Fica um pouco aquela sensação de uma pessoa dentro da sala de aula olhando pela janelinha. Por que o currículo não pode ser baseado na vida?

CL: A comida é considerada socialmente importante, mas isso não parece ser suficiente para ser parte da escola. No mesmo sentido, vários desses estudantes, hoje, estão participando de saraus e de outros movimentos com literatura, literatura marginal, periférica, batalhas de poesia... Por que não há espaço para isso na escola, por que eles não podem organizar uma biblioteca?

294 GRUPO CONTRAFILÉ. Engajamento com o mundo. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, ano 12, n. 18, p. 61-66, 2016.



A alimentação que o Estado de São Paulo oferece aos estudantes. Foto: Graziela Kunsch. Fonte: frame do vídeo *Escola*, desta artista.

JZM: Todos esses gestos detonados pelos secundaristas de luta mostram também desejo de conexão com a sociedade. E não se referem somente a ocupar um território, há também uma ocupação do próprio corpo e, quando você se ocupa, de si ou de algo, você se conecta. Quer dizer: não dá para você se conectar se não ocupa, porque você vai conectar o que com o quê? Essa compreensão de que

corpo-casa/escola-mundo não são coisas separadas, que tudo existe simultaneamente e que, quando conseguimos criar territórios do comum, nos tornamos capazes de nos conectar e de conectar essas múltiplas camadas, de entender quem somos, onde estamos, e que existem “outros”, humanos e não humanos, de que várias camadas coexistem, e o comum produz, assim como é produzido por essa experiência de simultaneidade; fala de uma ocupação do vivo, ou de uma ocupação com a vida, pois não dá para ocupar sem vida, é a vida que ocupa, que reverbera e contamina abrindo para o mundo.

Relação com a comida – subversão dos usos da comida

Grupo Contrafilé: Vocês estão falando da merenda, uma boa comida, uma boa matéria, um bom professor, mas tem uma dimensão também imaterial, do invisível, pela qual vocês estão lutando, não tem?

Jéssica Lopes (estudante): Acredito que pra elite seja uma coisa bem básica, educação, professor e comida, mas pra gente faz total diferença, porque sem comida não dá nem pra ler. E sem professor, a gente tem umas três aulas vagas por dia, isso faz diferença, porque a gente precisa passar no vestibular. [...] ah, esse bando de vagabundos, estão lutando pelo quê? Educação? Mas o que adianta ter uma escola e você não ter estrutura? Não ter professor? Não ter comida? [...] E o problema é sempre o aluno, nunca é a gestão da escola. Eu descobri na semana passada que o problema nunca fui eu, é o jeito que as escolas nos ensinam, porque desde pequeno a gente aprende a obedecer, nunca aprendemos a expor ideias. Agora, depois do período de ocupações, a gente senta e debate o que é o amor, o que é o feminismo, eu nunca aprendi isso [...].²⁹⁵

295 GRUPO CONTRAFILÉ (org.). *A Batalha do Vivo*, op. cit., p. 73.

Subversão dos usos dos espaços e das relações

Na conversa abaixo, o Grupo Contrafilé propôs que cada um pensasse em algo que tivesse chamado atenção nas ocupações, no sentido de mostrar um espaço que ao mesmo tempo fosse o mesmo, mas, pela configuração das relações, dos usos, das coisas, nele, fosse outro. Cada um foi, então, se lembrando de cenas, histórias, sensações, e contando um para os outros:

Grupo Contrafilé: Ficamos bem em silêncio, chegamos, sentamos, uma roda ocupava uma via da rua (a rua ali tem duas vias e metade do asfalto estava ocupado por um círculo). Era uma roda, como essa aqui, começamos a prestar atenção... achamos que ouviríamos demandas da própria ocupação ou uma discussão sobre o sórdido projeto de reorganização escolar do governo do Estado. Mas não, eram depoimentos de alunos da própria escola e de escolas parceiras, compartilhando desejos, desejos de transformação das formas de aprender. Alguém falou: "Poxa, a gente tem essas árvores aqui no pátio da escola, super antigas, enormes, a gente nunca sentou embaixo de uma árvore pra ter uma aula". Na hora pensamos "nossa, a *Árvore-Escola*". Outros alunos começaram a falar das histórias dos povos indígenas e da cultura afro-brasileira, que não entram na escola. Alguém relatou que algumas pessoas de uma tribo tinham ido até a escola, feito uma dança junto aos alunos em um gesto de apoio às ocupações, mas eles não sabiam nem quem eram, nem quais as histórias daquela tribo. "Por que não aprendemos essa história?". Eram desejos de histórias não contadas, de conteúdos invisibilizados, conteúdos e formas também, porque ocupar a rua e sentar em círculo era, em si, forma e conteúdo. A imagem era forte, um bate papo entre alunos sentados em um círculo no asfalto, sobre aquilo que não é tratado na escola. "Por que que todas as aulas têm que ser dentro da sala?" Principalmente com a rede Mocambos, que tem o baobá como um ente conectado com a liberdade da terra, aprendemos muito o quanto uma árvore é uma escola e o sentido que produzimos ao sentarmos embaixo dela. E que a árvore escuta. E que, muitas

vezes, a gente morre e a árvore fica. O baobá, aprendemos, pode viver seis mil anos! Quer dizer, ele atravessa tempos e histórias. A reivindicação de estar embaixo de uma árvore não é apenas reclamar outros espaços para aprender, mas afirmar que tudo pode ensinar, que tudo que é vivo é uma escola. Essa percepção é o que liberta a terra e os corpos, é o que nos faz sentir que a terra não é de uns ou de outros, que a escola não é de uma diretora ou de um coordenador, mas que os espaços devem ser livres, assim como os corpos.

Letícia Karen de Oliveira (estudante): Eu lembro que a gente morria de medo que a polícia entrasse a qualquer momento na ocupação, a gente planejava coisas imediatas pra fazer caso isso acontecesse. Um dia, numa assembleia, a gente olhou pra uma árvore e falou: "Aqui! A gente sobe aqui e se a polícia vier reintegrar, a gente fica aqui até ela sair. Como eles vão cortar essa árvore? Olha o tamanho desta árvore! A gente vai ficar aqui." Aquilo acalmava nossos corações porque a gente ficava aflito a cada quinze minutos, quando recebíamos uma notícia, a gente tinha medo, era um campo de concentração. Parece até bobo, mas a gente via na árvore uma chance de ficar. Quando a reintegração de posse caiu, a gente fez um balanço e colocou naquela árvore. *Ficamos ali balançando...* naquele momento a gente se viu criança e adulto. No balanço, a gente sentiu que éramos crianças e precisávamos lutar. [...] A gente tem várias enormes árvores na escola e nunca fez uma aula fora, nunca fez uma aula para descobrir quais as espécies das árvores, nunca fez uma aula embaixo da árvore. Sempre em parques, em passeios de escola, se tinha uma árvore eu subia. Quando a gente ocupou a escola, a primeira coisa que eu falei foi "nossa, a gente vai poder subir na árvore!". Me lembro que uma vez eu subi e minha professora me perguntou "o que você está fazendo?". "Ué? Subindo na árvore!". "Desce daí!". E isso ficou na minha cabeça... uma árvore é vista como uma coisa tão extraordinária, tão perigosa...

Jennifer Mendonça (Jornalistas Livres): Eu passei um dia inteiro numa escola do extremo Sul. A escola é bem diferente das escolas do Centro. Eu olhei praquilo

e disse como é que uma criança estuda aqui? Muitas grades, uma caixa d'água com urubus em cima... e eles me dizendo: "Até os urubus têm casa e olha nossa escola como tá". A escola tinha muito verde, um verde meio descuidado. Eles pegaram as mesas e colocaram na entrada, pegaram esses copinhos de café da sala de professores e plantaram tomates, transformaram a sala de aula em um cinema e todo mundo se juntou... foi muito bonito. Eles tinham um cardápio do que eles iam fazer de comida.

Grupo Contrafilé: No primeiro dia em que fomos no Fernão Dias, a primeira coisa que vimos foi a estátua do bandeirante encapuzada e eles dizendo que queriam mudar o nome da escola e colocar na entrada uma nova placa.

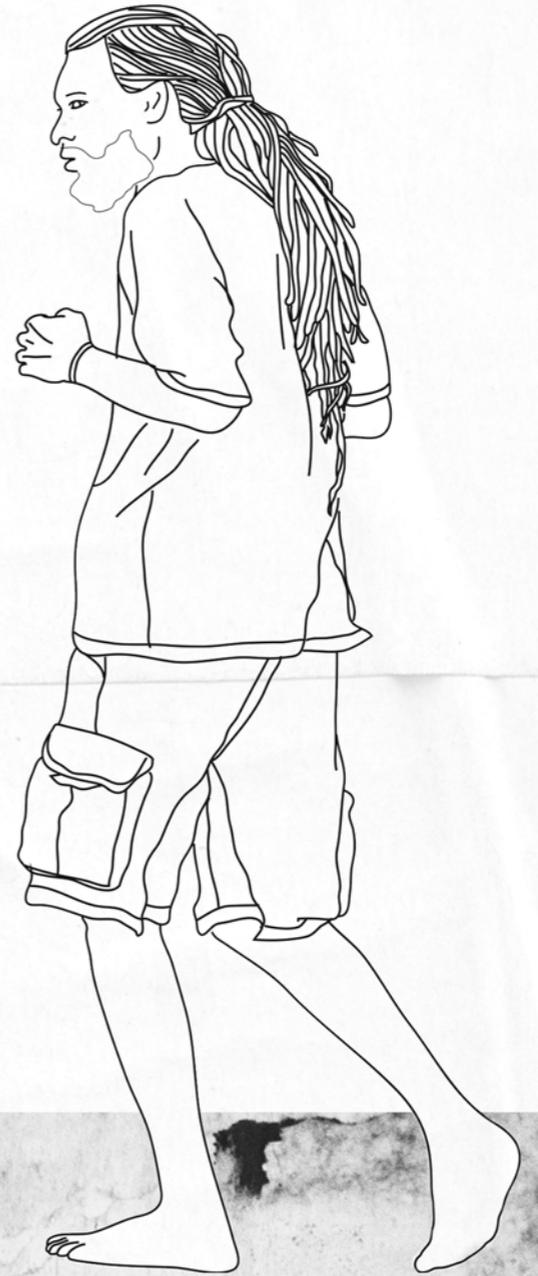
Ana Luisa A. Lucena (estudante): Eu estava no Godofredo Furtado no dia em que começou o processo de ocupação e parecia que eu estava dentro de um acampamento. As pessoas que participaram criaram uma autonomia muito grande. As pessoas não temiam mais, elas iam e sabiam que iam ter que enfrentar e não era mais um sentimento de medo.

José Cavalhero (formador de professores): O pátio foi um espaço que se transformou muito. Eles conversavam no pátio, todos os alunos, de todas as séries, por interesse próprio, como se o pátio tivesse a função de lazer e a política entrasse no âmbito do desejo, do prazer também. Como se o prazer contagiasse a política e a política contagiasse o prazer e virasse uma coisa só. Aquele *bunker* que é a sala de aula explodiu quando foi trazido pro pátio.

Grupo Contrafilé: Na minha experiência como professora, o tempo todo há uma aflição dos professores de tentar criar regras, de que não pode estragar a carteiraira, que não pode mexer, esse movimento da instituição tentar preservar o espaço e os alunos irem na contramão o tempo todo. E, de repente, ver aquela imagem dos alunos pintando as paredes, construindo esse espaço foi muito forte, que-

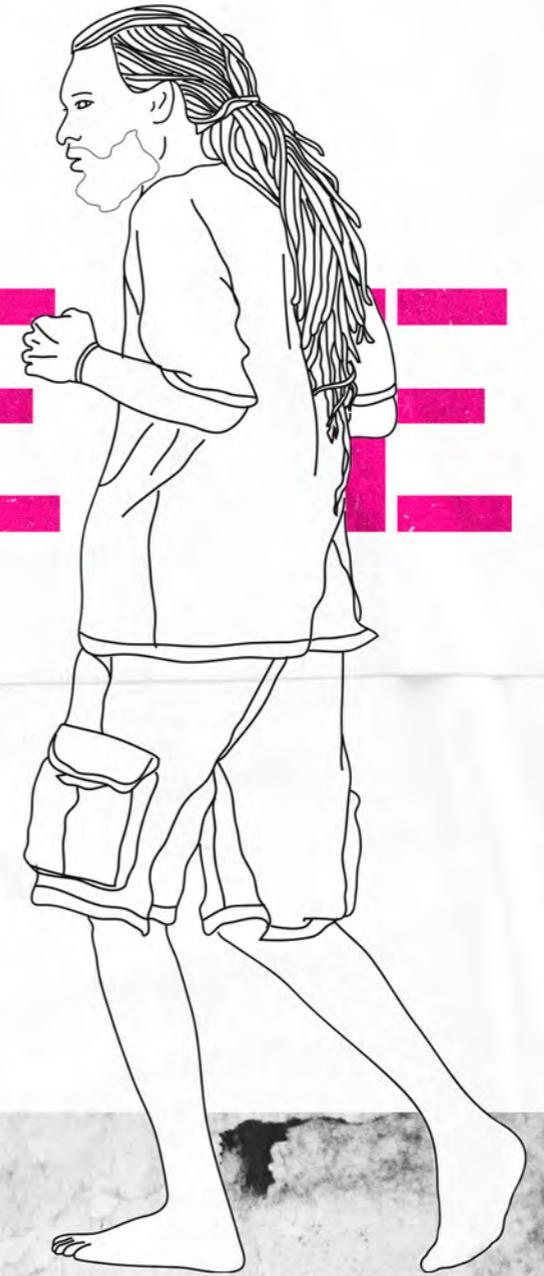
brou totalmente essa visão. No momento em que eles passam a ter a chave, eles passam a se sentir parte daquele espaço, eles passam a cuidar.²⁹⁶

296 GRUPO CONTRAFILÉ (org.). *A Batalha do Vivo*, op. cit., p. 73





HABITAR-SEE
HABITAR



HABITAI

HABITAI

DESFRAGMENTAÇÃO DO MUNDO: É ARTÍSTICA, É POLÍTICA

À medida que o corpo do estudante põe no mundo uma nova escola, um vetor de ligação entre camadas que estavam antes completamente desconectadas passa a existir. Há, com isso, uma reconexão entre dentro e fora, corpo e mundo, estudantes e sociedade, que se contrapõe diretamente aos dispositivos segregadores do poder contemporâneo:

[...] a questão do governo só é colocada a partir de um vazio, a partir de um vazio que, com frequência, foi preciso “produzir”. É necessário que o poder esteja suficientemente desligado do mundo, que tenha produzido um vazio suficiente em torno do indivíduo e em torno de si próprio, que tenha produzido um espaço suficientemente desértico entre os seres para que possa, a partir daí, questionar-se sobre como agenciar todos esses elementos discordantes desligados entre si, como reunir o separado ‘enquanto separado’. O poder cria o vazio. O vazio invoca o poder. Sair do paradigma do governo é partir politicamente da hipótese inversa. Não existe vazio, tudo é habitado, nós somos, cada um de nós, o local de passagem e de articulação de uma quantidade de afetos, de linhagens, de histórias, de significações, de fluxos materiais que nos excedem. O mundo não nos rodeia, ele nos atravessa. O que nós habitamos nos habita. O que nos cerca nos constitui. Nós não nos pertencemos. Nós estamos agora e sempre disseminados por tudo aquilo a que nos ligamos. A questão não é dar forma ao vazio a partir do qual finalmente conseguiríamos agarrar tudo aquilo que nos escapa, mas aprender a habitar melhor este que lá está – o que implica se aperceber dele, algo nada evidente para os

filhos míopes da democracia. Entrever um mundo povoado não de coisas, mas de forças, não de sujeitos, mas de potências, não de corpos, mas de elos.²⁹⁷

Podemos ver, com esses dizeres e imagens, que a principal reivindicação dos secundaristas foi transformar a escola a partir de um estar ativo no mundo. Conforme isso foi ocorrendo, ganhando significados socialmente mais potentes e reverberando em outras instâncias, os secundaristas puderam consolidar a percepção do seu potencial: tiveram respostas, conheceram pessoas que poderiam nunca ter conhecido (artistas, intelectuais, professoras e professores, outros estudantes, a comunidade do entorno, poetas); foram a lugares que poderiam nunca ter ido – para Washington DC, por exemplo, em uma conferência da Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH), onde denunciaram a violência policial e a criminalização dos estudantes durante as ocupações das escolas e protestos contra a reorganização escolar em São Paulo.

Essa conexão com o território experiencial (corpo, escola, comunidade, casa) tem sido transposta nos movimentos recentes de resistência, como vemos neste caso das escolas ocupadas, para uma produção de modos de habitar e habitar-se que rompem com os modos hegemônicos. Ao habitar o próprio corpo e o corpo do mundo de uma forma singular, algo se evidencia, uma possibilidade inaudita, que é entendida, em si, como uma forma de expressão combativa, ou diretamente como arte. Porque no momento em que uma ocupação se torna significativa, quando o “prédio” deixa de ser coisa – lugar abandonado, lugar da obrigação, lugar de passagem –, em razão dos vínculos estabelecidos ali entre as pessoas, entre as pessoas e o lugar, as pessoas e as coisas etc., a própria construção dos vínculos se torna tão forte que **você acaba habitando uma estrutura que vai nascendo também dentro de você. E essa estrutura é compartilhada com outras pessoas que vão se tornando como uma comunidade.**²⁹⁸

297 COMITÊ INVISÍVEL. *Aos Nossos Amigos...*, op. cit., p. 93-94.

298 GRUPO CONTRAFILÉ (org.). *A Batalha do Vivo*, op. cit., p. 121.

Há muitas formas de fazer isso. Nos protestos de ocupação de praças (15M, na Espanha, Gezi Park, na Turquia, Occupy Wall Street, nos EUA), por exemplo, o espaço da rua foi transformado em um espaço que ganhou contornos entre o comum e o privado: comer, amar, conversar, estar, compartilhar informações, discursar, dormir, ler, tudo era feito com a mesma intensidade nesses espaços e propositalmente, pois havia nisso a urgência de expressar publicamente um limite para o discurso do colapso econômico, por meio de uma lógica existencial que divergisse visivelmente dele. Na fala da artista e ativista turca Zeino Pekünlü a respeito dos protestos que ocorreram no Gezi Park, que em 2013 estava sob ameaça e foi ocupado por diversos movimentos de resistência, entramos em contato com esta lógica existencial que tensiona a inutilização do espaço pelo poder, através da manipulação de elementos ali encontrados, redimensionando o “usável” e o não usável através do corpo, instaurando assim uma outra “suficiência intensiva”²⁹⁹:

A transformação espacial é a marca do neoliberalismo pós-2000. Ele está tomando nossos espaços comuns (parques, cinemas, ruas) e transformando-os em mercados. Por um lado, os governos neoliberais estão expulsando os pobres urbanos de suas casas, enviando-os para as periferias e proferindo a sentença de morte de algumas profissões tradicionais. (Por exemplo, Tarlabasi, distrito de Istambul, costumava ser a área residencial para os trabalhadores noturnos. As prostitutas, dançarinas, mulheres que vendem flores à noite em restaurantes, músicos de rua, costumavam viver nesta área. Com o projeto de gentrificação, eles tentaram enviar essas pessoas para viver a duas horas de distância do centro da cidade, o que torna para elas impossível trabalhar durante a noite). Por outro lado, perder nossos espaços comuns significa mudanças nas relações sociais. Já perdemos os sindicatos nos locais de trabalho, qualquer socialização no espaço de trabalho ou universidades. E perdendo espaços públicos e comuns sig-

299 Ideia presente no livro *Há Mundo Por Vir?*, de Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski, no qual eles se perguntam como se descolar da lógica do acúmulo, aceleração, progresso, destruição, para reorientar-se em direção a uma vida “intensivamente” suficiente, para isso sendo preciso passar por um “ralentamento cosmopolítico”. In: DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?*. Desterro [Florianópolis]: Instituto Socioambiental (ISA); Cultura e Barbárie, 2014.

nifica que não temos um lugar para estar sem gastar dinheiro e conhecer uns aos outros, compartilhar nossas experiências e, sobretudo, começarmos a nos organizar a partir das nossas experiências. E vimos como isso é importante durante a ocupação do Gezi Park. Por quinze dias, tivemos um espaço auto-organizado e sem a existência de qualquer aparelho de Estado. Cozinhávamos, limpávamos, nos entretínhamos coletivamente e de forma anônima, sem a presença de um mercado. Eu não sei se podemos chamar essas experiências de estéticas, mas de fato uma das coisas mais impressionantes, foi a construção de instalações usando o que as pessoas podem encontrar em torno de si. Os cartazes do governo foram usados para escrever slogans, as pessoas estavam usando o lado em branco. Os banners maiores e de pano foram usados como tapetes, tijolos foram usados para criar uma biblioteca; este projeto cotidiano das pessoas de reciclar tudo para transformar em algo mais foi a imagem de fuga mais forte para mim.³⁰⁰



Protestos no Gezi Park, Turquia, 2013. Após a ocupação, chegou o “Fest Ramadan”, no qual todos os muçulmanos supostamente festejam durante o dia e comem quando o sol se põe. Os muçulmanos anticapitalistas fizeram uma chamada para que todos juntos formassem mesas de terra e comessem juntos nas ruas. Milhares de pessoas criaram essas longas mesas no chão, e o que eles estavam fazendo era um ritual religioso, então a polícia não soube como intervir durante dois dias. Alguns dias mais tarde, a polícia impediu que as pessoas continuassem a se reunir em torno dessas mesas. Fonte: Zeyno Pekünlü.

Podemos associar esta lógica existencial ao que diz Alexandre Nodari em relação ao que nomeia como um *cultivo da subsistência*. Segundo ele, vivemos em um cenário de terra devastada, decorrente da concentração e apropriação pri-

300 Trecho de entrevista da artista e ativista turca Zeyno Pekünlü concedida para a autora por e-mail, fevereiro de 2015, arquivo pessoal.

vada dos recursos que, além de instaurar uma vida baseada na escassez, reduz o sentido das coisas. Valendo-se de Oswald de Andrade, o autor contrapõe esta “baixa antropofagia” do produtivismo à “alta antropofagia” da subsistência. Nesta, “o consumo não esvazia de sentido aquilo [aquele] que é consumido; pelo contrário, o próprio sentido advém do consumo, que é uma relação entre sujeitos e não entre sujeito e objeto”³⁰¹. Com isso, haveria a transformação do métrico (que rege a economia capitalista) em não métrico, não pela ultrapassagem dos limites, mas por sua incorporação. A poesia é um exemplo de introversão de uma métrica por meio de uma experiência intensiva que, ao dar corpo ao limite, o transfigura em um modo “que desconhece limites: um ‘limite-não-limite’, como dizia Oiticica”³⁰². Assim, o limite externo se transforma numa forma de limitar o limite intensivamente, de consumir o consumo, portanto. De acordo com o autor, é neste movimento da poesia (ele a está utilizando aqui no sentido amplo) que se acessa a dimensão da subsistência, que é a operação de intensificar aquilo que subsiste nas coisas:

A subsistência é o *sub-solo* da existência, o seu adubo, a existência em devir. Se há uma imagem para a subsistência, é a da putrescência da matéria orgânica em toda sua riqueza vital, na qual, como plantas, tudo que existe finca suas raízes [...]. Daí a importância de *cultivar a subsistência*, pois não sendo um estado (econômico, ontológico, etc.) com uma forma dada por limites externos, ela constitui uma dimensão que se acessa ativamente pelo *fazer*, por uma *subversão intensa*, um efeito de revirar que faz algo “sub-*vir*” “de dentro pro mundo”.³⁰³

No próprio Gezi Park, este outro modo de estar, levou a momentos em que esta operação intensiva de “limitar o limite”, produzindo modos de *sub-*vir**, se escancara, como quando os ocupantes do parque “destroem as máquinas que estavam

301 NODARI, Alexandre. *Limitar o Limite...*, op. cit., p. 14-15.

302 Idem, p. 16.

303 Idem, p. 27-28.

destruindo o parque”: “No segundo dia da ocupação, uma das máquinas utilizadas na demolição do Parque, que havia sido destruída e queimada pelos manifestantes, foi pintada totalmente de rosa. E claro, pichações, grafites e estêncil apareceram”³⁰⁴.



Gezi Park, Turquia, 2013. Destruição pelos ativistas das máquinas que destruíram o Parque e destaque para as máquinas pintadas “rosa”. Fonte: Zeino Pekünlü.

Ou ainda quando o *performer* turco Erdem Gunduz, em um momento de impasse das ocupações que estavam sendo duramente reprimidas pelo governo e que haviam sido expulsas, fincou o pé durante horas no mesmo lugar, no meio da praça, imobilizando o que já estava imóvel. Foi revistado por policiais que queriam deslocá-lo em uma cena hilariante, já que ele estava parado e em silêncio, quando então outras pessoas passaram a imitá-lo. Uma multidão silenciosa tomou toda a praça, e a ação se propagou para outros lugares da própria Turquia e do mundo. Vemos no depoimento de Pekünlü a respeito desta ação, como uma subversão concreta lida com matérias-primas antes não imagináveis – neste caso, a criação de uma tensão entre um espaço-tempo politicamente determinado (*espacialização do poder*) e a inscrição, nele, pelo artista, de um sentimento compartilhado. Para isso, Gunduz leva “o limite ao limite” na forma de sua incorporação intensiva:

304 Depoimento de Zeino Pekünlü para a autora por e-mail, 2015.

“O homem em pé” teve um grande efeito porque ele apareceu no dia mais desesperador. Após quinze dias de ocupação, quando a polícia atacou brutalmente e as pessoas começaram a morrer e os manifestantes foram chutados para fora do parque, sabíamos que seria impossível voltar para lá, porque ir para a rua ou tentar organizar uma marcha seria muito perigoso. E todos estavam se sentindo assustados e cansados de tantos dias de resistência e bombas de gás. Então, a polícia fechou o parque por meses e não deixou ninguém entrar. A situação e o sentimento eram de impossibilidade e o aparecimento deste “homem de pé e parado” trouxe esperança a todos, quando não sabíamos como continuar. Eu acho que seu poder estava em seu silêncio e imobilidade, mostrando-nos que para continuar a resistir, não precisávamos gritar, andar ou nos mover. A imobilidade trouxe um desvio diferente para a resistência. A imobilidade estava tornando novamente legítimo estar na rua. A polícia não sabe como parar um homem que já está parado, então, a própria polícia foi congelada, porque não sabia o que fazer. Esse foi o poder da imobilidade (claro, depois de um par de dias, eles detiveram o rapaz e atacaram as outras pessoas que estavam na praça).³⁰⁵



A ação *Standing Man* (em tradução livre, O Homem Parado), que ocorreu no Gezi Park, no dia 17 de junho de 2013, iniciada pelo performer e bailarino turco Erdem Gunduz. Fonte: Zeyno Pekünlü.

Portanto, permanecer parado na praça foi um modo de retratar essa situação como evidência dela mesma. Ao mesmo tempo em que há um momento de certo

305 Trecho de entrevista concedida pela artista e ativista a mim por e-mail em fevereiro de 2015.

descolamento da situação vivida por uma situação concebida (uma ideia que se faz desta situação, uma imagem-síntese, uma lucidez que se tem a partir da experiência), este dá vazão a um momento seguinte em que esta mesma ideia é inscrita no próprio espaço-tempo do conflito. Evidenciar o impasse, de não saber para onde ir, mas saber que daquela situação não se poderia sair ou abdicar, ao menos ilesos, foi uma forma, portanto, de movimentar as peças, publicizando o que, de fato, estava sendo disputado. Ao tentar movê-lo, melhor (re)movê-lo, em uma demonstração do perigo de estar parado simplesmente, ocupando um lugar, a polícia, em ação, demonstra que melhor é circular, circular, sem parar, mesmo que não se saiba para que e, tampouco, para onde ir...

Uma outra forma de trazer à tona modos de habitar intensivos, tem sido através da ocupação de terrenos e casas que, por algum motivo, estão ameaçados – seja de demolição por processos gentrificadores, ou que não cumprem nenhuma função social e estão em vias de entrar na lógica da privatização –, e que passam a ser compreendidos como parte do corpo coletivo que os está ocupando. Vi isso na “*La Casa Invisible*”, um Centro Social de Segunda Geração³⁰⁶, na Espanha, ocupado desde 2007; e também nas hortas urbanas de Berlim, um dos desdobramentos atuais da cultura anarco-punk daquela cidade, que teve muita força nos anos 1980-1990 e agora vem ganhando novos contornos³⁰⁷.

Há também modos de habitar as instituições como tentativa de romper os muros que as separa de seus entornos e por um estar nelas que problematiza a si mesmo, numa espécie de exercício meta-cognitivo de abertura como ação e reflexão sobre o que está sendo vivido, no momento mesmo em que esta situação está ocorrendo, e no espaço no qual ela deve ocorrer. Além das ocupações nas escolas, vi isso acontecendo quando estive, em julho de 2016, no Centre D’art Con-

306 Centro Social de Segunda Geração é uma forma encontrada pelos movimentos de dissidência espanhóis para denominar as ocupações socioculturais a partir do final dos anos 1990 e início dos anos 2000, que apostam na composição de espaços configurados por uma lógica não identitária, diferentemente dos movimentos okupa das décadas de 1980-1990. Falarei mais sobre isso na última seção da tese.

307 Isso será igualmente aprofundado na última seção da tese.

temporani Fabri i Coats/Fàbrica de Creació de Barcelona, localizado no antigo bairro têxtil de Sant Andreu, em uma fábrica desativada, onde o processamento de uma situação-problema não acontecia abstratamente ou a portas fechadas, mas se transformava na própria “curadoria” ou “obra”. Durante aquele ano, este centro cultural da prefeitura da cidade³⁰⁸ estava sendo coordenado, via concurso público, por quatro coletivos que atuam na fronteira entre arte, política e educação (Transductores, LaFundició, Sinapsis e Idensitat). Javier Rodrigo (Transductores) e Mariló Fernández (LaFundició), as duas pessoas que me receberam, contaram-me, na ocasião, que, para o “centro” do sistema da arte, não era legítimo que eles estivessem ocupando esse espaço:

Há um circuito de arte contemporâneo convencional e, de repente, você, que estava nas margens, tem acesso ao poder e está no campo de jogo impondo outras normas. E outros recursos. Aqui as pessoas ficam um pouco na defensiva: “Vocês querem tirar espaços de reconhecimento das nossas obras”. Os artistas entendem que perderam um espaço dentro do circuito.³⁰⁹

Este deslocamento de artistas que trabalham mais as formas comunitárias de cultura, ocupando uma instituição central, pôs em crise, segundo eles, a função de um centro de arte. Foi então que, diante desta crise, a ideia que propuseram foi

[...] a de experimentar formas de habitar a instituição para poder falar da cultura não a partir de usuários ou de comunidades, mas como modos de estar num espaço, modos de construir habitando lugares, muito mais a partir do uso e a partir da possibilidade de gerar comunidades. Por isso, na exposição tem todo um andar que mostra quatro instituições que são chaves de como trabalhar a educação como algo articulador, transformador e não algo complementar, um “serviinho”

308 Na época, gerida por Ada Colau, do “Barcelona en Comú” catalão, uma plataforma cidadã lançada em junho de 2014.

309 Conversa entre a autora, Javier Rodrigo e Mariló Fernández, Barcelona, julho de 2016.

feito a partir de conteúdos curatoriais.³¹⁰

O problema que se apresentou a eles, ou seja, ocupar uma instituição central, foi tornado público como socialização da crise. Como usar os recursos disponíveis a partir de critérios que eles traziam de outras formas de trabalhar, comunitárias, coletivas e muitas vezes anti-institucionais, tornou-se, em si, um eixo curatorial. Por isso, “habitar” a instituição diz respeito, aqui, à invenção de um estar sem tomar posse dela, mas, pelo contrário, devolvendo as interrogações que se apresentaram a eles para o espaço, tornando-o, assim, um espaço sustentador das questões:

[...] era uma oportunidade de fazer uma espécie de experimento: o que acontece se, durante um ano, a programação de um centro de arte não se dá por uma curadoria convencional e sim por grupos que têm outras formas de produzir cultura? Isso gera tensões, tanto para fora quanto internas. E o mais importante é que essa proposição gera uma mesa de negociação, que contempla tanto moradores organizados, quanto pessoas não organizadas, coletivos artísticos, técnicos em administração ou aqueles que ninguém reconhece. Então, você gera um espaço no qual a cidadania volta a recuperar o espaço de decisão coletiva, que foi perdido...

Isso nos interessa porque queremos nos deixar atravessar ou impregnar pelos problemas, conflitos políticos que há no território. Ou seja, não simplesmente trazer pessoas que estão trabalhando no político, mas também ativar processos político-culturais no território, mesmo que sejam pequenos experimentos, espaços instituintes. A hipótese é de que estes projetos transformam a instituição e que há novas instituições de cultura que geram outras formas de construir cidade, de construir comunidade, que vão além das políticas de acesso à instituição cultural, que são as mais comuns aqui. Por isso falamos em “coabitar entre”.

310 Ibidem.

Habitar-se ao habitar espaços e vice-versa passa a ser uma maneira de abrir para o mundo possibilidades de existência urbana que têm sido exterminadas silenciosamente ou agressivamente em todas as partes do globo pela expansão capitalista, através da especulação imobiliária, dos processos gentrificadores, da subjetivação concorrencial. Faz parte da constituição deste tipo de expressão estético-política uma densificação dos espaços materiais pelas múltiplas camadas capazes de os virtualizar, sobrepondo a eles os embates subjetivos – contrariamente àquelas expressões voltadas para o mercado, que não cessam de subtrair as crises, planejando espaços e tempos em prol do predomínio da produção de excedente e de valor.

A escola como casa, a praça como casa, ou, inversamente, uma casa ocupada como Centro Social que se torna uma casa corpo-vivo comum, uma casa como obra de arte, uma instituição de arte como espaço para habitar ou como canteiro de obra; uma horta como superfície na qual um corpo pode se refugiar, são todos modos de criar relações entre corpo e território, de maneira que aquilo que está sendo experienciado pelas pessoas produza conexões e não apenas entre elas, mas entre elas, o espaço, o tempo e tudo o que fizer sentido naquele momento de ser parte de tal corpo coletivo³¹¹. É através dessa posição instaurada pelo corpo

311 Em *Manifesto Ciborgue*, Donna Haraway fala desse corpo que estabelece conexão por compatibilidade, por capacidades, com outros corpos possíveis: um corpo que não está mais em uma posição externa, de um observador que vê um panorama e cria uma amarração sobre ele, desde um ponto de vista de cima. Mas, sim, que se acopla parcialmente com outros corpos potenciais e partilha capacidades com eles. Haraway trata de pensar como é possível produzir uma expressão a partir de uma posição instituída pelo corpo e que funcione como conectora entre diversas experiências, pensamentos, existências, de onde se oferece uma perspectiva imaginativa capaz de transformar o mundo: “Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. [...] O processo de replicação dos ciborgues está desvinculado do processo de reprodução orgânica. Estou argumentando em favor do ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos. [...] O ciborgue é nossa ontologia; ele determina nossa política. O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material: esses dois centros, conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica. [...] As coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação. Este ensaio é um argumento em favor do prazer da confusão de fronteiras, bem como em favor da responsabilidade em sua construção. O ciborgue está determinadamente comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade. Ele é oposicionista, utópico e nada inocente. Não mais estruturado pela polaridade do público e do privado, o ciborgue define uma pólis tecnológica baseada, em parte, numa revolução das relações sociais do oikos – a unidade doméstica. Com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou de incorporação pela outra.” HARAWAY, Donna. *Manifesto Ciborgue - Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do Ciborgue - As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

que expressões singulares³¹² podem, de fato, nascer.

Nestes modos expressivos, as marcas daquilo que foi, é, e será se fazem presentes, se acumulam, se apagam, transformando efetivamente em um organismo as relações singulares estabelecidas entre corpos e espaços-tempos, que assim emergem como indícios vivos de certos modos de existir. A invenção desse lugar é o que permite que ele se conecte em rede. À medida que a escola pôde ser, de fato, uma ocupação de vida e pela vida adquiriu uma dimensão de hospitalidade e refúgio para que ideias pudessem ser gestadas e experimentadas em tempos e espaços propícios para isso, pois capazes de agregar tudo o que ali estava sendo vivido e produzido. Não sucumbir à destruição desejada pela especulação, mas lutar para manter de pé uma escola-casa, um museu-casa ou um corpo-casa e habitá-los, ocupá-los mais precisamente, no intuito de abrir os territórios e suas feridas para o mundo, é uma forma de mostrar o que pode ser a cidade e o que pode ser destruído, antes mesmo de ser gestado, se todo um modo de estar ali não estivesse sendo inventado.

Chaves Livres

Grupo Contrafilé: No processo que vivemos com os estudantes secundaristas, aprendemos que ocupar tem a ver com liberar um território, torná-lo novamente um território comum e evidenciar o seu estado para o mundo. Quando os estudantes ocuparam as escolas, não à toa um de seus primeiros anseios foi poder ter acesso às chaves, não apenas da entrada principal do prédio, mas de cada sala, de cada dispensa escondida, de cada canto remoto. Assim, descobriram diversos lugares que não conheciam, materiais que nunca lhes foram disponibilizados,

312 Segundo Suely Rolnik, uma operação expressiva desse tipo se baseia em um processo de criação orientado pelo poder de avaliação dos afectos e, quando “[...] consegue realizar-se plenamente, ela dará uma consistência existencial ao germe de mundo, ao materializá-lo e dotá-lo de um corpo sensível. Por ser portador da força de sua pulsação, tal corpo terá um poder de contaminação de seu entorno”. Esse corpo pode ser uma “[...] imagem, palavra, gesto, obra de arte, modos de existência ou outras formas de expressão quaisquer”. ROLNIK, Suely. A Hora da Micropolítica. In: Grupo Contrafilé, *A Batalha do Vivo*, op. cit., p. 157.

possibilidades que não imaginavam que poderiam ter – como, por exemplo, livros, teatros, equipamentos que ficavam guardados ou com o acesso bloqueado. Nesse sentido, ocupar é uma contra-chave, ou um código que serve para romper o código, ou romper a própria lógica de uma codificação produzida para excluir e segregar. Os códigos existem e são feitos para que possamos traduzir o mundo, nos comunicarmos, por isso, não é dado que os códigos sirvam tão somente para fechar, e isso ficou muito claro nessa luta. A ocupação serviu para abrir, em todos os sentidos, a escola para o mundo, assim como as chaves serviram para abrir as portas, os espaços, os possíveis existentes nos espaços, afrontando o seu eterno fechamento, essa espécie de perversão que aparta de um estudante a possibilidade de ter uma boa biblioteca, bons livros, quando esses livros estão ali, ao seu lado, mas em caixas, escondidos, obviamente negados. A eterna lógica de maltratar o outro porque este é visto como um inimigo, no caso brasileiro, um inimigo que não chega nem a ser estrangeiro, é um inimigo interno mesmo e sabemos bem os porquês disso. Com a ocupação dos secundaristas, pudemos ver o estado, o interior das escolas, os meninos e meninas, suas caras, seus gestos, suas expressões e, talvez mais importante que tudo, os seus desejos. Conversamos com os estudantes sobre essa lógica de abertura do território para o mundo em algumas ocasiões [...] [como] em um momento muito emocionante, quando ocorreu um encontro entre o Grupo Contrafilé, os secundaristas e TC Silva, mestre quilombola, referência da Rede Mocambos, rede que conecta quilombos de todo o Brasil. Nesse encontro, conversamos sobre a relação entre a luta dos secundaristas e a luta quilombola e percebemos que, assim como o TC planta baobás para liberar territórios, para mostrar que aquele território é um território que está vivendo um processo de liberação, ou que é um território livre, os estudantes ocupam as escolas para produzir isso, abrindo-as para todas/os, que começam a se sentir no direito de pensar a escola coletivamente. [...] Com isso, eles subverteram a distorção do Estado enquanto dono privado da educação. E liberaram uma urgência de muita gente, que acredita ser possível haver um uso

mais livre do mundo e das coisas do mundo, e das ações no mundo...³¹³

Fernando Sato (Jornalistas Livres): Na escola João Kopke participei da entrega das chaves. Vi a biblioteca antes e depois. Antes eram caixas fechadas, livros jogados pelos cantos, carteiras e mesas amontoadas. Eles arrumaram gôndolas, deixaram tudo separado, criaram uma área de leitura que antes não existia. Dava para ver uma diferença entre a forma como eles montaram o espaço e a forma como ele normalmente é montado. Eles organizaram o espaço para qualquer um usar, não para uma pessoa especialista ter controle dele. Algumas escolas liberavam todas as chaves, outras não, apenas um mínimo espaço e os alunos conseguiam por outros métodos ir abrindo e ocupando. No Kopke, alguns alunos me perguntaram “quer ir em um lugar muito legal?”, pegaram as chaves e me levaram ao teto da escola, que fica no bairro da Luz, na “Cracolândia”. Foi um momento de silêncio, de contemplação, no meio de uma região complicada, que vive em litígio. “Olha, ali fica tal coisa!”, “ali fica outra”, foi muito bonito como, lá do alto, eles foram mostrando o bairro. A escola era um castelo e eles estavam na torre. Aquele espaço, que antes não era deles, nas ocupações passou a ser.³¹⁴

Grupo Contrafilé: TC, você é importante para a gente e para a história do Contrafilé, a Rede Mocambos, rede dos quilombos, é uma referência de organização autônoma na América Latina, não só no Brasil. Sentimos que existe uma potência em aproximá-lo do movimento secundarista, que pra gente é um movimento muito mestre, que nos ensina muito. Neste momento político em que estamos é fundamental abriremos estes espaços para pensar de um lugar sensível, do qual podemos fazer novas conexões, puxar fios. Que conexões existem entre o movimento quilombola, o baobá e o movimento secundarista? E como esta mesa-lousa, que não é a lousa vertical, de um único mestre, detentor absoluto do conhecimento, pode nos apontar caminhos?

313 GRUPO CONTRAFILÉ [org.]. *A Batalha do Vivo*, op. cit., p. 167.

314 Ibidem, p. 102.

TC Silva: Não me chamo de mestre, mas reconheço a figura de mestre. Eu vivi numa comunidade quilombola com meu tio avô. Eu tinha 9 anos de idade, ele tinha 96. A nossa diferença de tempo era de quase um século. Vivi com ele um curto espaço de tempo, mas herdei toda a bagagem da tradição africana que ele carregava. No mato, tudo é bem definido, pelas 17h os pássaros começam a se recolher, os animais fazem uma algazarra muito grande, é tudo muito barulhento, a gente começa a sentir o cheiro da noite chegando. É um negócio impressionante aquele momento, é mágico. Eu estava sentindo isso quando meu tio avô, sentado em um tronco perto da casinha de pau a pique em que ele morava, debulhava milho e jogava para as galinhas. Ele era muito ágil, uma pessoa inteira, eu me pareço com ele, reconheço ele em mim. Ele me chamou e disse: “Ê menino, senta aqui comigo, conta pra mim o que que você viu, como é que foi seu dia”. Um contador de histórias, que todo mundo pra pra ouvir, pede pra eu contar como foi meu dia! O que eu vou falar pra ele? Eu senti que ele me observava e percebi que ele sentia que eu também observava ele. E naquela fração de segundo me senti tão idoso quanto ele e senti ele tão novo quanto eu, não existia diferença entre nós. Foi meu rito de passagem. Foi a primeira pessoa pra quem eu contei história, um grande contador. Acho que mestre é aquele que se reconhece, que compreende sua própria existência. Mestre não é aquele que estudou pra. Não, ele nunca leu os clássicos, mas sabia tudo da vida. Tinha uma capacidade muito profunda de compreender as coisas, a cultura do observar, de se relacionar com o tempo e não ter pressa, e não antecipar nada, reconhecer cada momento, cada palavra, cada som. Tudo tem significados. E aquele que observa, que se dá o tempo da observação, acaba se alimentando dessa sensibilidade. Isso é uma coisa que é possível pra todo mundo. Então, potencialmente, somos todos mestres.

Grupo Contrafilé: Vocês estavam ali na escola, mas era como se vocês não estivessem. E de repente, nas ocupações, tudo se integrou e vocês tornaram-se inteiros, puderam compartilhar conhecimento, assim como os professores que apoiaram. Uma coisa que o TC nos ensina muito é sobre o conhecimento compar-



o baobá antena

12 de julho de 2014

Joana: É interessante existir um ser tão forte, capaz de nos fazer imaginar tantas histórias... Será que há uma história verdadeira sobre o baobá? TC, qual a sua história, como você o conheceu?

TC: Eu nasci com a história do baobá dentro de mim. Não sei explicar exatamente como, mas desde que me lembro, sempre tive alguma inquietação com ser negro, o que me fazia reagir a situações nas quais uma pessoa se considerava melhor, ou maior, ou com mais direitos que outra. Aos 6 anos, fui expulso de uma creche por conta de minhas manifestações de indignação contra injustiças e desrespeitos. O espírito do baobá já se manifestava em mim. Eu tenho duas netas gêmeas, de 3 anos, e na última vez em que nos vimos, uma delas me disse: "Voyó parece um baobá!" Eu não descobri o baobá. Como a minha neta disse, o baobá está em mim. Só tive acesso físico a ele em 2006, quando ganhei uma muda de presente de um amigo, Francisco de Assis, que é um "senhor das árvores". Fui buscá-la com o fusca que tinha na época, apelidado de Vietnã. No caminho, no meio do trânsito congestionado de Campinas, fiz esta música:

*Eu tô voltando pra casa
com um pé de baobá
Eu tô voltando pra casa
com um baobá
Oba oba bá
Oba oba bá
Oba oba bá
Oba oba baobá*

Quando cheguei na Casa de Cultura Tainã, coincidentemente estávamos recebendo uma orquestra de tambores de aço de crianças de Trinidad e Tobago. Eles só falavam inglês, mas imediatamente aprenderam a cantar a música. Plantamos juntos o primeiro baobá no território da Tainã. Logo depois alguém veio de Moçambique e me trouxe mais sementes, comecei a desenhar a rota dos baobás. Quando dei zoom no mapa para colocar no ponto certo a linha que liga Inhambane, de onde vieram as sementes, à Tainã, vi que a linha passava na casa onde moro e na casa onde nasci.

Um dia, já com duzentas mudas, estava sentado com um senegalês pan-africanista e ele me perguntou por que eu plantava baobás. "Você nasceu na África?" "Não, carrego a África em mim, nunca estive lá." Ele ficou emocionado e contou que o baobá é um símbolo do Senegal, porque quando os colonizadores invadiram o território africano, os anciãos saíam pelas vilas falando "vamos plantar baobás! Eles podem nos tirar das terras, mas os baobás eles não tiram".



Um tempo depois, outro senegalês se emocionou nesse mesmo lugar, porque veio da terra dos baobás, mas nunca tinha visto tantos bebês baobás juntos. O que quero dizer é que vai muito além do que consigo explicar. O baobá me faz acessar um lugar que só ele consegue. Acho que é instrumento de fazer a gente se conectar com nós mesmos para, a partir daí, transformarmos qualquer coisa.

Comecei a plantar baobás por todo o país. Território onde tem baobá tem uma chave que abre, que convida, todos ali cabem. Se você planta baobás, você está liberando seu território para todos. Eliminando todas as fronteiras, o baobá não compõe fronteira nenhuma. Os baobás que plantamos em quilombos e outras comunidades criam uma rede de comunicação, são como antenas.

tilhado. Ele vai plantando baobás em vários tipos de territórios, o baobá, árvore africana ancestral, é uma chave para abrir. Território que tem baobá é território livre, território de luta, é um movimento de abrir pra compartilhar. E uma coisa que vimos no movimento secundarista é que quando vocês ocuparam, abriram a escola pra gente. “Vocês são o baobá da escola”.

TC Silva: Orientado pela concepção de mundo africana, o território é o que nos define. Porque o território não é uma escola isolada de mim. O mestre não é uma pessoa distante de mim, que virou mestre porque se formou na academia. Primeiramente, quem somos nós? Isso é o princípio básico. A sociedade, o que ela faz é nos roubar de nós. Uma música que se chama Tempo de sonhar, diz assim:

“Vem, viver é fácil

Como poder avoar

Voar até além de onde vai a luz

No fundo escuro de nós”³¹⁵.



TC Silva na conversa com os secundaristas e o Grupo Contrafilé, em São Paulo, 2016. Foto: Aline Arruda. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé.

315 GRUPO CONTRAFILÉ (org.). *A Batalha do Vivo*, op. cit., 171-181.



Conversa entre TC, os secundaristas e o Grupo Contrafilé, em São Paulo, 2016. Foto: Aline Arruda. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé.

Uma potência de rede

Pedro Cesarino: A gente, as pessoas da minha geração, parte das pessoas que estão aqui são da minha geração, viveu um tipo de experiência política diferente do que tá acontecendo agora. O que a gente tá vivendo agora é o fracasso total do tipo de política sob o qual a gente cresceu, que é a política dos partidos e da representação. Você tem o movimento social e os representantes do movimento social, que entram dentro da política, o que se chama de macropolítica, [...] em que você vai discutir com deputado, com senador, com cargos na estrutura de administração pública pra poder fazer as coisas etc. A minoria é aquilo que o Estado estabelece, cria e pacifica. A ativação minoritária é incontrolável, você não consegue identificar. E ela escapa das classes, ela ultrapassa as classes, ela explode as categorias, ela vira uma série de considerações e conexões entre isso que vocês chamaram de amigos. Que é extremamente poderosa e cria uma

reversão de todos os códigos. Por exemplo, os códigos estéticos, em que você vai lá e coloca uma asa numa carteira. Aí você não tá exatamente segmentando, você tá revertendo a estética da carteira, que era fixa, e produzindo uma outra imagem a partir de uma ativação poética. Achei muito legal o que você falou da outra vez, quando se falou muito em tática e você disse que é uma tática, mas é uma tática poética [dirigindo-se ao secundarista Igor Miranda]. Por que é uma tática poética? Porque os vínculos que se produzem são vínculos que se produzem através de uma afetividade que, de alguma maneira, é poética. E isso faz parte dos devires minoritários. Por exemplo, os povos indígenas poderiam ter desaparecido há muito tempo. Eles estão há quinhentos anos sendo massacrados. Por que eles não desapareceram? Porque eles sempre tiveram e souberam mobilizar essas táticas. É como se tivesse uma estrutura de poder ali querendo te sugar e você encontra uma maneira de escapar. Por causa disso, esses povos sempre existiram. Então, para responder à pergunta “o que fazer?”, talvez uma possibilidade – claro que não tem uma resposta, quem sou eu para dar uma solução pra qualquer coisa – seja identificar os momentos em que isso já aconteceu, aqueles coletivos que já usam esse tipo de estratégia há muito tempo, no caso dos povos indígenas, e ampliar ainda mais as ramificações dessa rede horizontal. Encontrar mais aliados. Porque uma coisa é quando você tem uma filiação, você tem relações hierárquicas dentro de uma estrutura de relações fixas, ou seja, você já é alguém que pertence a uma família, você é um aluno da série tal, do ano tal, da escola tal, você é o José da Silva, seu pai é o Paulo da Silva, sua avó... etc. Você já está dentro de uma estrutura de filiação muito clara. Outra coisa é quando você começa a criar outras alianças a partir de outras formas de existência possíveis. E são essas alianças que vão produzir algo que possa ir além do momento de exceção, que crie um prolongamento ou uma inovação mais forte. Acho que é isso, tem que explorar ainda mais a maneira pela qual é possível ativar formas de coletivização ou de vínculos que tragam mais potência e expandam mais essa rede, a ponto dessa rede não poder ser totalmente identificada, ou seja, o governo do Estado, as tropas de choque, o secretário da educação, não vão saber onde passa

o corte da rede, onde é que você corta a rede. Porque as minorias são cortadas. Não só as minorias, as maiorias também. Ou seja, as maiorias só existem por causa das minorias. Tudo isso é cortado, é segmentado, você sabe muito bem até onde vai, onde termina, então você consegue controlar melhor. Mas quando você tem uma rede, que não estabelece cortes, porque os pontos vão se multiplicando numa outra lógica, eles vão se ramificando através de dinâmicas de intensidade e de afeto, e de intensidade de afetos, elas não são quantificáveis, elas não são números. Por outro lado, quando se quantifica uma minoria, então tudo bem, não importa, o Estado vai lá, prende todo mundo, acabou, resolveu. Mas aquela que não é quantificável é uma rede qualitativa, uma rede intensiva, não é uma rede de números, é uma rede de afeto, de relação, que você cria com os outros pontos da rede. Pode ser que você tenha cinco anos sem acontecer nada, tudo dentro da normalidade e, de repente, a rede explode de novo, ela volta, aparece de novo. O problema da base é de soma, você tem que somar, o da rede é de multiplicação.³¹⁶

A subversão dos usos nasce, portanto, de novas formas de organização subjetivas e coletivas e permite construir vínculos sociais, sociabilidades e urbanidades outras, nas quais a relação do sujeito com a cidade é experimentada e compreendida como uma experiência de transbordamento do encaixe sem fissuras – no lugar de “cidadão”³¹⁷. Este que transborda em sua desobediência, inscreve um fluxo que atravessa o fluxo hegemônico, instaurando, com isso, o não categorizável no interior do poder operado como trânsito. Assim, a mobilidade imóvel do capitalismo³¹⁸ vai sendo desafiada pela evidência dos conflitos, ou de presenças que pressupõem que um conflito possa acontecer a qualquer momento. A lógica

316 GRUPO CONTRAFILÉ (org.). *A Batalha do Vivo*, op. cit., p. 139-141.

317 Negri aborda essa ordem de problema em entrevista feita com Deleuze em 1990, quando questiona o tipo de processo de subjetivação que deixaria escapar um “algo mais” que é da ordem da vida, da ordem da potência, não sendo, portanto, predeterminado pela “exterioridade da cidadania”. Segundo ele, se considerarmos a relação do sujeito com a cidade a partir da perspectiva de um transbordamento sempre possível, torna-se pouco reservar a ele apenas o lugar do “cidadão”. DELEUZE, Gilles. *Conversações*, op. cit., p. 213.

318 No ensaio *Restauração da Cidade Subjetiva*, Guattari problematiza o paradoxo advindo da condição da mobilidade contemporânea que evidenciaria um nomadismo padronizado e petrificado, uma mobilidade imóvel. GUATTARI, Félix. *Caosmose - Um Novo Paradigma Estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

é a de que, se for para ser visto a cada passo, que possamos ser vistos como corpos que dizem algo que definitivamente se quer dizer:

- Estamos aqui e essa sala de aula não pode fechar (estudantes de luta).

- Eu quero ser eternamente uma baderneira, eu quero badernar pelo mundo e resgatar essa essência dos levantes (Cláudia Chapira, por ocasião da desapropriação do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos de sua antiga sede, São Paulo, 2014).

- Precisamos da relação com a terra, com a matéria, mas com o material inteligente, esta casa é uma matéria inteligente então há um regresso a isso. Essa relação com o físico, com o material, o sensível, com o humano, me preocupa há muito. Entendo o espaço como coisa viva (Eduardo Serrano, arquiteto urbanista responsável pela restauração da casa ocupada pelo Centro Social *La Casa Invisible*, Málaga, Espanha).

- Queremos retornar? Retornar para onde? Meu corpo é o lugar para o qual eu quero retornar, ele é o meu território (TC Silva, Bahia, 2014).

E assim por diante... É um atributo da arte criar formas deslocadas em relação ao seu tempo e que, por isso, têm a potência de nele intervir, infletindo-o e, então, abrindo-o. Mas pode ser também um exercício artístico crítico se relacionar com a fusão permanente, na contemporaneidade, entre aquilo que mobiliza a criação estética e essa urgência de subverter os usos de tudo, para experimentar outros modos de nos habitar e de habitar o mundo, e também de expressar aquilo que nos mobiliza a habitar dessas e não de outras maneiras: a arte pode, efetivamente, nos ajudar a traduzir a própria vida cotidiana em formas de ação insurrecional³¹⁹.

319 "Ao relatar os levantamentos aimara do início dos anos 2000 na Bolívia, Raul Zibechi, um ativista uruguaio, escreveu: 'nestes movimentos, a organização não é desligada da vida cotidiana, é a própria vida cotidiana que toma forma na ação insurrecional'". COMITÊ INVISÍVEL. *Aos Nossos Amigos...*, op. cit., p. 105, grifo meu.



DAS RUÍNAS





ARTE CONTRA A BARBĂRIE

3.1

ARTE CO BARBÁR

ARTE CONTRA A BARBÁRIE

O desastre objetivo mascara o esgotamento dos recursos subjetivos, dos recursos vitais que atinge nossos contemporâneos ... ruína das interioridades... O mundo está cansado do humano... Somos governados pelo horizonte de catástrofe - a profecia apocalíptica não vai se concretizar, só é enunciada para convocar os meios de a afastar, o que quase sempre significa a necessidade de governo - operar no presente a espera, a passividade e a submissão - não há outra catástrofe por vir a não ser esta que já está aqui, como é patente que a maior parte dos desastres efetivos oferecem saídas a nosso desastre cotidiano. Vários exemplos dão conta de como a catástrofe real aliviou o apocalipse existencial... A decomposição desse mundo, assumida como tal, abre pelo avesso o caminho a outras maneiras de viver, mesmo em plena "situação de emergência". Foi dessa forma que, em 1985, os habitantes da Cidade do México, em meio aos escombros de sua cidade atingida por um terremoto mortífero, reinventaram num só gesto o carnaval revolucionário e a figura do super-herói a serviço do povo - sob a forma de um lendário praticante de luta livre, *Super Barrio*. Na loucura de uma retomada eufórica de sua existência urbana no que ela tem de mais cotidiano, eles assimilaram a destruição do sistema político à destruição dos prédios, libertando, tanto quanto possível, a vida da cidade do controle governamental, e reconstruindo suas habitações destruídas.

Comitê Invisível

No livro *O Novo Tempo do Mundo* (2015), referindo-se ao teatro de grupos³²⁰ de São Paulo como o fenômeno mais relevante culturalmente para a cidade nas últimas décadas, Paulo Arantes destaca um dos motivos de sua afirmação: “Nos tempos que correm, não é pouca coisa converter consciência artística em protagonismo político”³²¹. A conquista da Lei Municipal de Fomento ao Teatro (Lei nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002)³²² é um exemplo, dado pelo autor, marcante neste sentido, por ser um dos poucos e raros casos de marco jurídico que reconhece a indissociabilidade entre processo e resultado, pesquisa e obra artística, o que, no trabalho teatral, significa, segundo ele, que a invenção na sala de ensaio, a pesquisa de campo e a intervenção na imaginação pública caminham juntas. Assim, é possível entender a conquista desta lei como um marco não isolado, pois ocorre em meio a uma série de operações extrajurídicas. Segundo a atriz Maysa Lepique,

O Programa apoia grupos que têm relação com o local. A companhia já está estabelecida num determinado bairro e, com o fomento, a comunidade passa a participar de seu processo de criação. Deixa de haver aquela relação tradicional, de um grupo de teatro que vai a uma comunidade e só a enxerga como público, ou então que vai até lá fazer um trabalho de pesquisa, suga o que precisa saber e depois não aparece mais. Com a lei e os projetos apoiados, passa a haver uma re-

320 Segundo Antônio Rogério Toscano, o que tem sido chamado, no teatro contemporâneo brasileiro, de teatro de grupo, caracteriza-se por: “[...] participação coletiva nas decisões; pesquisa continuada e coerência poética; comandos de produção divididos entre os participantes, com responsabilidades demarcadas; valorização dos processos criativos, mais do que de resultados espetaculares; dramaturgias próprias geradas em trabalhos cênicos horizontais, em que, em alguma medida, os diferentes modos de processos colaborativos são sempre praticados; utilização de workshops em que todos se colocam artisticamente, durante o processo – neste caso, sob a forma de depoimentos – para definir os rumos possíveis da criação [...]”. TOSCANO, Antônio R. Teatro e Hip-Hop - A experiência do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. *Sala Preta*, São Paulo, v. 5, p. 175-185, 2005. Alguns exemplos desse tipo de formação, são: Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Companhia São Jorge de Variedades, Grupo Galpão, Kiwi Companhia de Teatro, dentre outros.

321 ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo*, op. cit., p. 333.

322 “São apoiadas companhias de teatro estáveis, ou seja, que se mantêm independentemente de produções específicas. O fomento é para projetos de trabalho continuado de pesquisa teatral e acesso da população a este bem cultural. Além do orçamento fixo, determinado em lei, um dos eixos diferenciais do Programa de Fomento é a relação das companhias de teatro com a cidade e os bairros e comunidades onde se localizam. A ideia é garantir o fomento para a cidade e seus cidadãos, e não especificamente para os atores”. In: BARBOSA, BIA. 10 anos de teatro e luta contra a barbárie em São Paulo. *Carta Maior*, 22/08/2012. Disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/10-anos-de-teatro-e-luta-contra-a-barbarie-em-Sao-Paulo-%0D%0A/12/25748>>. Acesso em: jun. 2017.

lação efetiva de criação; pessoas que não entravam numa sala de teatro passam a ter com esta arte uma relação que não tinham antes.³²³

Nos 15 anos de fomento, muitos dos trabalhos contemplados têm parcerias com movimentos sociais e se conectam com regiões e histórias de exclusão.

Talvez por isso o movimento que se organiza em São Paulo no final dos anos 90 e que tem como meta a revisão das políticas públicas para a cultura, especialmente para o teatro, se intitule Arte contra a barbárie. Parece se inspirar nesta noção primeira de civilidade, tomada no sentido positivo de algo que qualifica a oportunidade do desenvolvimento humano, por oposição a um estado de coisas em que viceja algum tipo de desordem injusta.³²⁴

Os diversos manifestos lançados pelos grupos e agentes do teatro, pelo menos desde a década de 1990, são o testemunho vivo disso. Abaixo, transcrevo alguns deles, o primeiro do Movimento Arte Contra a Barbárie e os outros dois da Cia. do Latão, por considerar que eles ajudam a enxergar elementos significativos de uma consciência que circula nessas práticas: a da necessidade de articular embate com a lei e criação estética para a produção de um espaço liminar, no qual se subverte a lógica legal sem abdicar dela, o que faz com que os recursos comuns (o dinheiro público, mas também os processos decisórios, a ingerência sobre as linguagens e seus usos, os modos de produção e circulação das obras etc.) se tornem mediadores para a abertura de todo um complexo campo de conexões, sobre o qual tanto o Estado quanto o mercado perdem parte importante do controle.

323 BARBOSA, BIA. 10 anos de teatro e luta, op. cit.

324 Diz o jornalista, crítico e pesquisador de teatro Kil Abreu. *Ibidem*.

ARTE CONTRA A BARBÁRIE

Os grupos teatrais Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul e os artistas Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa e Umberto Magnani, vêm a público declarar sua posição em relação à questão Cultural no Brasil:

O Teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo. Sua condição atual reflete uma situação social e política grave. É inaceitável a mercantilização imposta à Cultura no país, na qual predomina uma política de eventos.

É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística. Nosso compromisso ético é com a função social da arte.

A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado. Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em produto "cultural". E cria uma série de ilusões que mascaram a realidade da produção cultural no Brasil de hoje.

A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento à produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios. A aparente quantidade de eventos faz supor uma efervescência, mas, na verdade, disfarça a miséria dos investimentos culturais de longo prazo que visem à qualidade da produção artística.

A maior das ilusões é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua

e no máximo gera subemprego.

Hoje, a política oficial deixou a Cultura restrita ao mero comércio do entretenimento. O Teatro não pode ser tratado sob a ótica economicista.

A Cultura é o elemento de união de um povo que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a Saúde, o Transporte e a Educação. É, portanto, prioridade do Estado.

Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral. Para isso, são necessárias, de imediato, ações no sentido de:

Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à Cultura.

Apoio constante a manutenção dos diversos grupos de Teatro do país.

Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos.

Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional.

Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e experimentação teatral. Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos Teatros públicos.

Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo país.

Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo Brasileiro.³²⁵

325 Manifesto Arte Contra a Barbárie, 1999. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#2>>. Acesso em: jun. 2017.

POR UM TEATRO MATERIALISTA

A Companhia do Latão tem debatido internamente algumas questões que dizem respeito à sua utilidade como produtora de representações [...] essa reflexão deve provir de uma ação cultural como prática política. [...] É na sala de ensaios que tem início o processo de politização do Teatro. O modo como se organizam as relações de trabalho entre os integrantes do grupo determina o caráter político da encenação. A politização do ensaio contagia a forma do espetáculo e abre uma nova perspectiva de recepção crítica. A forma processual da obra [...] busca tornar companheiros de jornada simbólica os homens³²⁶ do palco e os da plateia. [...] O que determina o valor da produção artística é seu valor de uso. A crítica ao império da circulação é, contudo, insuficiente. Pode levar à defesa da arte absoluta, de que a obra encontra seu fim no seu sentido puramente estético. Para nós, não se deve ter medo do debate sobre a função da arte. Consideramos legítimas quaisquer utilizações pedagógicas, assistenciais e humanitárias da arte, ainda que nossa pesquisa seja de ordem estética. Estética naquele limiar em que a estética deixa de ser estética: nosso interesse artístico é a reativação da luta de classes. [...] É necessária a invenção de alternativas de circulação [...]. A lógica da circulação impregna e confunde os produtores da arte. Inocula nos organismos da cultura doenças como o marquetismo, o personalismo, o agrado hedonista [...] a produção que conta com o apoio estatal não está preservada da influência mercantil quando apenas – no desejo de corresponder ao sentido público de sua missão – confere aparência “social” aos seus produtos, sem alterar conteúdos e práticas teatrais. Os produtos da cultura devem servir a processos coletivos, e não o contrário. Por isso, novos modos precisam ser inventados: associações de espectadores, contatos com movimentos sociais, intercâmbios entre grupos. Cabe também aos artistas a organização de novos sistemas de circulação de suas obras [...].³²⁷

³²⁶ Aqui não posso deixar de reparar: e as mulheres também...

³²⁷ Texto elaborado por Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho, ambos da Cia. do Latão. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm>>. Acesso em: 9 mar. 2017. Cia. do Latão, s.d. Muitos outros manifestos foram, ao longo dos anos, escritos pelos grupos, todos girando em torno dessas questões, com nuances de acordo com aquilo que cada um estava vivendo, o que evidencia um constante ataque dos gestores

MANIFESTO PELA LEI DE FOMENTO

A suspensão do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo anunciada pela atual Secretaria de Cultura não é só um ato de regressão autoritária, mas um símbolo da miséria das políticas culturais no país. Vem reforçar a imagem da Cultura como desperdício, como desnecessidade, direito exclusivo dos que podem por ela pagar.

Em nome de um formalismo jurídico sobre a dotação orçamentária e sem nenhum amparo no debate público, a suspensão descabida da Lei de Fomento revoga uma decisão unânime do Legislativo, sancionada pelo Executivo, e desmonta uma conquista histórica do teatro paulistano. Aceita as ordens esterilizantes da razão financeira e fecha os olhos a um dos raros florescimentos artísticos de nossa época.

Em sua breve existência, a Lei de Fomento é um exemplo único de ação do Estado no campo da cultura. É direta, sem qualquer dirigismo: delega aos coletivos de trabalho a liberdade e a autonomia da formulação poética. É descentralizadora mas nunca populista: estimula a ampla circulação da qualidade. É transparente e tem foco nítido: seu critério de valor é a pesquisa coletiva de quem se dispõe ao diálogo entre arte e sociedade. Na comparação com outras leis para o setor – como as de incentivo através da renúncia fiscal – a verba destinada ao Programa de Fomento ao Teatro é muito pequena. No entanto é ela que garante a liberdade e a autonomia dos artistas, não a dos patrocinadores. É ela que beneficia a formação de espectadores, não de consumidores. É ela que expressa interesses sociais, avaliados e cobrados pelo Poder Público, numa inversão total do privatismo empresarial que impera no uso das verbas públicas.

públicos, com algumas exceções, a este tipo visão cultural, por tudo o que ela representa: autonomia dos artistas, descentralização de processos, liberdade na formulação poética, inserção social e ativação política de comunidades através da arte e da cultura, conexões perigosas entre comunidades, artistas e sociedade, artistas e outros artistas, dentre outros perigos.

Filha do movimento de grupos teatrais de São Paulo – corporificado nos anos 70 e retomado nos anos 90 – a Lei de Fomento entende a Cultura como um processo de longa duração, não como somatória de produtos eventuais. Não é por acaso que se tornou um modelo para todo o Brasil. Não é por acaso que as outras categorias artísticas, motivadas por seu exemplo, têm procurado superar a fragmentação e a competitividade impostas pelo mundo do trabalho precarizado para reivindicar a mesma atenção pública.

As acusações feitas à Lei de Fomento resultam da ignorância quanto a seu funcionamento ou da sujeição completa à mercantilização da vida. As suspeitas quanto à sua honestidade resultam da incapacidade em compreender a ação do Estado fora dos mecanismos do compadrismo, do estrelismo e do mando autoritário.

Contra o predomínio das abstrações financeiras, contra o esvaziamento do debate político da Cultura e contra as descontinuidades eleitoreiras e seu princípio perverso da tábula rasa, o movimento dos grupos teatrais de São Paulo vem a público exigir: que a Lei de fomento seja imediatamente aplicada; que seu exemplo leve à criação de novos programas públicos de Cultura nas esferas municipal, estadual e federal; que o Estado assuma suas responsabilidades.

A Arte, entre outras tarefas, está aqui para nos lembrar que nosso tempo e nossa vida são agora.³²⁸

Nestes manifestos, o que está em jogo é uma “emergência do contra”³²⁹, que faz do lastro social a sua matéria prima mais valiosa, e não aceita a redução da arte e da cultura a uma visão economicista³³⁰. O fomento se torna, assim, parte

328 Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm>>. Acesso em: 9 mar. 2017.

329 ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo*, op. cit., p. 338.

330 Importante dizer que um dos principais motivos para a formação do movimento “Arte contra a Barbárie” em São Paulo, na década de 1990, foram os obscuros critérios de seleção para obter recursos provenientes da Lei Rouanet (devido ao seu gerenciamento privado, embora os recursos sejam públicos).

de uma narrativa calcada na percepção de que a arte e a produção cultural compõem aquilo que se considera “o bem comum” de uma sociedade, assim como a ciência e toda e qualquer produção de conhecimento que, como tal, devem ser regidas por uma lógica criativa e decisória compartilhadas e não pela lógica do mercado; ou diretamente abandonadas à precariedade. Assim, se os artistas e agentes da cultura recebem financiamento pelo que fazem é, porque, de fato, são trabalhadores que prestam um serviço à sociedade e ao Estado, assim como os professores universitários, cientistas, professores de escola, médicos de postos ou hospitais públicos etc.

Essa é a visão sobre a qual essa luta está assentada, diante do discurso macropolítico autoritário que enxerga a arte como negócio e, portanto, os artistas como negociantes (ou *pop stars* ou precarizados, sem nada no meio ou a mais), e a obra como mercadoria. Recentemente, o secretário da cultura da prefeitura de João Dória (2017-2021), André Sturm, encenou uma situação paradigmática desta visão, expressa sem meios-terminos: em maio de 2017, Sturm e sua equipe foram visitar a Casa de Cultura Ermelino Matarazzo, na Zona Leste, uma ocupação de um prédio da prefeitura, antes disso abandonado havia anos. Esta Casa de Cultura faz parte das ações do Movimento Cultural Ermelino Matarazzo – movimento que há vinte anos trabalha estimulando, agenciando e produzindo cultura nesta região periférica de São Paulo –, e nela são realizadas atividades diversas (saraus, oficinas, rádio, teatro, entre outras) que dão ao imóvel uma função social. Na prefeitura de Haddad, celebrou-se um acordo no qual, além de poder ocupar a casa, o coletivo que toca as atividades receberia R\$16 mil reais por mês para isso. Com o contrato encerrado em abril de 2017, aguardavam um posicionamento do novo secretário, e um encontro havia sido agendado para tratar desta renovação. Porém, quando o secretário apresentou a sua proposta, que era a de “regularizar a situação do coletivo” e possibilitar “que explorassem comercialmente o lugar – desde que com ingressos populares e mantendo 60% das atividades gratuitas” –, mas sem nenhum tipo de aporte financeiro, os agentes

culturais disseram que não aceitavam essas condições, porque, segundo eles: “Se amarrar ao poder público, prestar contas do que a gente está fazendo, sendo que o próprio poder público não está fazendo muita coisa. Na verdade, não está colocando nem o dinheiro, que é pouco, aí fica complicado”³³¹. A negativa irritou o secretário, que passou a ameaçar os jovens, dizendo: “Se vocês não assinarem, nós vamos tirar vocês [do prédio]. Você não é dono [do lugar], é público”³³²:

A conversa vira, então, quase um bate-boca, mas é o secretário quem volta a se exceder. Ele chama o discurso dos agentes culturais de “babaca” e dispara: “Você é um chato, rapaz”. Após o insulto, Gustavo [Soares, um dos agentes culturais presentes na reunião] diz que Sturm é “desequilibrado” e o secretário de Dória levanta a voz. “Desequilibrado é você. Se falar mais alguma coisa eu vou quebrar a sua cara”, intimida. “Nossa, você está me ameaçando?”, responde o agente. “Isso mesmo. Vou quebrar a sua cara”, reforça Sturm. Gustavo desafia o secretário a cumprir a ameaça, mas ele recua: “Não vou sujar minha mão”. A discussão segue por mais alguns instantes até que Sturm se vira para alguém de sua equipe e ordena: “Avisa para fechar o prédio. Lacrar. Acabou a molecagem. Vai arranjar outro lugar para fazer gracinha”. Gustavo ri, irônico, e Sturm volta a lhe dirigir a palavra: “Você invadiu um lugar e achou que é seu porque invadiu. Você é um invasor e será devidamente expulso. Devidamente expulso. Passar bem”, completou, encerrando a reunião.³³³

Após o ocorrido, a revista *Veja* realizou uma entrevista com Sturm a respeito do caso. O repórter perguntou, na ocasião, se ele ainda pensava que “conseguir dinheiro para a cultura é um pesadelo”, afirmação feita para os jovens da Zona Leste quando anunciou que estava cortando o aporte mensal para a Casa de Cultura Ermelino Matarazzo, ao que ele responde:

331 SOARES, Will; ACAYABA, Cíntia. Secretário de Dória ameaça agente cultural em reunião: 'Vou quebrar sua cara'. *G1*, São Paulo, 30 de maio de 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/secretario-de-doria-ameaca-agente-cultural-em-reuniao-vou-quebrar-sua-cara.ghtml>>. Acesso em: jun. 2017.

332 Ibidem.

333 SOARES, Will; ACAYABA, Cíntia. Secretário de Dória ameaça..., op. cit.

O que eu quis dizer é que os agentes culturais precisam se mexer para encontrar formas de levantar recursos. Não dá para achar que todos vão ser 100% bancados pelo Estado sempre. A ideia do fomento é esta: o Estado ajuda um grupo ou um artista para que ele saia do zero, mas eles precisam aos poucos se viabilizar. Isso não quer dizer se vender ao mercado. Você anda pela Avenida Paulista e tem artista fazendo show e vendendo CD, com o chapéu dele e sem apoio do Estado. Isso é se viabilizar.³³⁴

Esta série de eventos evidencia a disputa pela própria concepção de arte e de cultura, expressa nesses manifestos, na Lei de Fomento, nas ocupações e na linguagem criada pelos agentes artísticos e culturais aqui acionados. Por um lado, os coletivos e agentes culturais entendem que o papel do Estado é o de aportar recursos naquilo que já está acontecendo culturalmente nos territórios, acolhendo a dimensão da criação, que pode ser, inclusive, subversiva em relação ao próprio Estado – na medida em que há uma autonomia real desses agentes e, portanto, o risco do imprevisível.³³⁵ O Estado, nesse caso, investe em existências que fazem sentido a partir de uma perspectiva local – existências que podem, quanto mais conectadas a esta dimensão, se universalizar, mas não sem ela. Faz parte desta visão um entendimento de que a produção cultural se dá através de processos de longa duração, processos nos quais o Estado é mais um dos agentes envolvidos, como uma parte que fomenta, acolhe, protege o sentido de patrimônio material e imaterial presente nas práticas, e colabora para que os pontos de produção se conectem – tanto com recursos financeiros quanto humanos, técnicos etc.

334 MAIA, Maria Carolina. Prefeito, a situação aqui está difícil. *Veja*, 30 de junho de 2017. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/complemento/entrevista/andre-sturm.html>>. Acesso em: jun. 2017.

335 Isso em si dá uma discussão: se há um campo de imprevisibilidade previsível, então será que essas práticas não estão sendo, no final das contas, cooptadas pelo Estado? Não terei condições de aprofundar este debate aqui, mas o que posso dizer, pelo que experienciei dessas políticas públicas – como os Pontos de Cultura e o programa VAI da Prefeitura paulistana – enquanto artista e agente cultural e como alguém que tem bastante contato com agentes da dança e do teatro – que se beneficiaram durante muitos anos dos fomentos a estas linguagens –, é que um campo enorme de potências, redes, possibilidades foram, de fato, disparadas pelo modo como essas políticas foram formatadas e geridas. Esse campo criou alianças e ideias que certamente excedem o Estado e seus mecanismos de controle. Resta saber o que será feito com tudo isso nesses anos vindouros...

Por outro lado, este secretário, e muitos outros agentes estatais com posição semelhante a dele, entendem que o papel do Estado não é o de ser mais um agente em uma malha de agentes culturais, mas aquele que decide o que deve ser feito e como. Ou seja, não é a sociedade que aponta os caminhos, inclusive os mecanismos de mediação estatais para o repasse dos recursos, mas o Estado como um ente abstrato e absoluto que deve decidir o que é bom e ruim, nesse caso, cultural e esteticamente e, a partir disso, para onde deve ir o dinheiro público. Nesta visão, o Estado constrói centros culturais, como se construísse a cultura; ensina música clássica, como se ensinasse o que é música; “leva a arte às periferias”, como se ali ou em qualquer espaço não existisse arte – a mesma lógica do “dar voz a alguém”, baseada na atribuição, ao outro, de carência, mas nunca no respeito e interesse por sua potência. Os fenômenos artísticos e culturais que não fazem parte dos critérios envolvidos neste tipo de gestão elitista, na qual o Estado se coloca contra a sociedade e acima dela, são simplesmente invisíveis, como se não existissem. Mas quando, por algum motivo, são notados, figuram como coisa de “baderneiros”, “molecagem”, como diz o secretário.

Isso fica visível na gestão de Sturm, em suas declarações e no modo como se coloca diante dos movimentos da sociedade em relação à cultura: em diversos momentos, ele diz que se sente agredido, perseguido pelos agentes da cultura, que ele chama de “militantes”, “radicais”, em tom de ofensa – em relação aos jovens, afirma ter se sentido em uma “cilada”. Em outros momentos, responde às reivindicações dizendo que não pode atender a “interesses” de classe ou pessoas específicas³³⁶, como se mecanismos como a Lei de Fomento – que é uma forma de regulação social do Estado por meio da instauração de processos de legislação conjunta (sociedade + Estado) e da criação, também conjunta, dos próprios mecanismos reguladores (leis, estatutos, acompanhados por ferramentas como editais, reuniões, conversas, consultas públicas) – não fizessem parte de um rol

³³⁶ Afirmações que podem ser encontradas na matéria já citada da revista *Veja*. Cf. MAIA, Maria Carolina. ‘Prefeito, a situação aqui está difícil’, op. cit.

de direitos conquistados com muita luta, uma luta histórica. Talvez porque ele (aqui representando um pensamento nele encarnado, mas que o extrapola) se sinta ameaçado por mecanismos que obrigam o Estado a escutar a sociedade e seus agentes, acolher as suas ideias e necessidades e ceder àquilo que se apresenta como urgência. “Fui cercado por militantes”; “Fiquei assustado com a atitude belicosa de certos grupos”, esta é a sensação do secretário diante de uma sociedade articulada.

No manifesto *Por um teatro materialista*, podemos notar claramente vetores deste espectro de produção em arte e cultura que tanto deixa alguns gestores em estado de choque. A primeira coisa que os autores põem em debate é a utilidade da arte – e, mais adiante, o valor de uso como determinante do valor da produção artística. Alguns elementos chamam atenção nesse sentido, como o fato de uma jornada simbólica coletiva e comum instaurada entre “os do palco” e “os da plateia” se iniciar na *politização* da sala de ensaio, nos *modos de organização das relações de trabalho que contagiam a obra* e, assim, as suas formas de circulação. Apesar de não haver, neste manifesto, uma clara menção ao caráter subjetivo dessas formulações, ou seja, como essas formas de produção e circulação “úteis” rompem com os processos de subjetivação hegemônicos (ou ainda, como se tornam úteis ao romperem com esses processos de alguma forma), há indícios de que isso esteja presente quando se considera uma necessária conexão entre aquilo que é realizado dentro e fora da sala de ensaio, entre modos de produção e modos de circulação do trabalho, porque este “dentro” também remete diretamente àquilo que ocorre “dentro” do corpo do ator e do corpo coletivo do grupo. Portanto, isso passa não apenas a fazer parte da construção do que se entende como arte, mas também do que se entende como sua função, o que fica evidente no tripé já citado de Paulo Arantes (a sala de ensaio associada à pesquisa de campo e à intervenção na imaginação pública), que bem resume a indissociabilidade entre arte e política no teatro de grupo – mas que consideramos poder ser tomado para pensar uma “arte que ativa o político” de modo geral.

Assim, “o discurso deixa de ser linear e o contato com o espectador [...] assume posturas que se aproximam deliberadamente do ativismo poético, [ficando] em segundo plano a preocupação com uma cena de recorte fabular”.³³⁷ É nesse sentido que todo um ciclo de intervenções do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (NBD)³³⁸, sob o nome de *Urgência nas ruas*, se dá no território da cidade: pois é aí onde se dá a deambulação perene dos novos condenados da terra, “essa multidão de indivíduos entregue ao deus-dará de uma exploração para a qual ainda não se tem nome”³³⁹. Segundo Cláudia Chapira, dramaturga do Núcleo, o que se vive em *Urgências nas Ruas* são invasões inesperadas do espaço urbano (palco da vida, segundo ela), mas que preservam, ainda assim, o pressuposto teatral, por produzirem um campo de atuação situado entre a vida e o seu estranhamento:

Um carrinho de cachorro-quente, onde se instala um dj; placa de achados e perdidos; um microfone onde uma “locutora” anuncia produtos e faz comentários. Proposto o jogo, as personagens imediatamente reconhecem a sua função. O homem que passa apressado, pasta debaixo do braço, objetivo certo no olhar, se detém: “essa música lembra a minha infância... gostava de dançar com a minha mãe...”. A atriz-locutora aceita o mote, “deixa” para a contracena e convida o homem para dançar. Dançam na rua. Outros transeuntes param, observam e se colocam, pacto calado, estrategicamente compondo a cena do “baile”. O dj assume a figura do locutor dos anos dourados da era do rádio, trazendo à tona mais um importante personagem: fala da guerra, dos que se vão, dos que ficam e, então, a Estação da Luz, pedra que se comove, disponibiliza seu signo como cenário de

337 TOSCANO, Antônio R. Teatro e Hip-Hop..., op. cit., p. 179.

338 Coletivo Paulistano de Teatro Hip-Hop formado por Cláudia Schapira, Eugênio Lima, Luau Gabanini e Roberta Estrela D’Alva. Centra o seu trabalho na formulação do que nomeiam de “teatro hip-hop”, nome dado à linguagem desenvolvida e pesquisada pelo grupo desde o início de seu trabalho, no ano 2000, e que teve como ponto de partida o diálogo entre o teatro épico – mais precisamente o difundido pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht – e a cultura hip-hop (nascida no começo dos anos 1970 no Bronx, EUA, e que hoje figura entre as mais significativas culturas populares urbanas em todo o mundo). A palavra, a oralidade, a música e a poesia são os fios condutores da pesquisa. Ao longo desses anos, o Núcleo Bartolomeu criou diversos espetáculos, intervenções urbanas e projetos audiovisuais. Além dos espetáculos teatrais, o Núcleo realiza encontros de dramaturgia entre autores e atores (DCC) e, mensalmente, um campeonato de poesias (*poetry slam*) - o ZAPI, Zona Autônoma da Palavra, um *slam* brasileiro.

339 ARANTES, Paulo. O Novo Tempo do Mundo, op. cit., p. 336.

uma viagem no tempo, lapso da memória. Aconteceu o teatro? Sinto que sim...³⁴⁰

A arte se torna, nesses momentos, uma possibilidade de sobrevivência “no inferno da vida social”³⁴¹. Mas, de acordo com Rogério Toscano, no caso do NBD, não se trata de uma poética de “teatro de rua” e mais de uma atitude (proveniente do *hip-hop*) “que estimula a abertura de vínculos imediatos com a rua”, ou seja, de um modo de “encarar a rua como um canal por onde escoar, sem mediações, a inspiração que gera um espetáculo”³⁴². Isso fica bastante evidente em outro depoimento de Chapira:

O Bartolomeu – Que será que nele deu? [um dos espetáculos do grupo] surgiu, para mim, de eu ver as pessoas atravessarem a rua às seis horas da tarde. Em bloco. Eu achei aquilo uma coisa maravilhosa. Eu pensei: “todo mundo anda junto, chega junto do outro lado, no mesmo ritmo...”. É uma partitura urbana. Quando você reproduz isso em cena, você vai desenvolvendo várias maneiras de abordar criativamente esses blocos, um corpo, vários corpos [...]. Existem várias maneiras de encontrar esses corpos coletivos, esses coletivos urbanos. E isso me faz entender que o corpo não é somente uma via de expressão, ele pode ter uma amplitude que alcança o discurso da cena – então ele pode se tornar dramaturgia.³⁴³

Outro projeto de intervenção, as *Vigílias culturais*, também acontece a partir dessa dissolução do espaço artístico. Em 2004, foi organizada pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e outras companhias teatrais de São Paulo uma Vigília Cultural Urbana na Praça do Patriarca, Centro de São Paulo, para proteger a população de rua que vinha sendo sistematicamente assassinada naquele entorno,

340 SCHAPIRA, Cláudia. Lendas Urbanas (projeto não-publicado), 2004 apud TOSCANO, Antônio R. Teatro e Hip-Hop..., op. cit. p. 179-180. Este projeto foi enviado ao Programa Municipal de Fomento ao Teatro do Município de São Paulo, em janeiro de 2004 e, tendo sido contemplado, encontra-se disponível para consulta na Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo.

341 Ibidem, p. 176.

342 TOSCANO, Antônio R. Teatro e Hip-Hop..., op. cit. p. 177.

343 SCHAPIRA, Cláudia. Lendas Urbanas (projeto não-publicado), 2004 apud TOSCANO, Antônio R. Teatro e Hip-Hop..., op. cit. p. 177.

e denunciar de forma artística essas ocorrências – dias 19 e 22 de agosto foram atacadas 15 pessoas a pauladas enquanto dormiam nas escadarias da Catedral da Sé, sete morreram. Na ocasião, diversas ações aconteceram ininterruptamente durante 24 horas.

Nessa Vigília, o Grupo Contrafilé propôs uma ação chamada *1 Minuto de Silêncio*. Orientados pelo mesmo tipo de estudo sobre o qual nos fala Chapira, em relação ao modo como os corpos percorrem a cidade, deixando de ser, em alguns momentos, corpos individuais para se tornarem corpos coletivos, estávamos pesquisando as rodas espontâneas que se formam no centro de São Paulo, em torno de situações específicas, principalmente pregações religiosas e demonstrações absurdas – homens deitados em camas de prego, por exemplo. O Grupo MICO (2000), do qual o Grupo Contrafilé derivou, outrora já havia feito alguns experimentos tendo essas rodas como inspiração. Certa vez, sentamos no Vale do Anhangabaú para conversar e ver o que aconteceria a partir disso. Chegavam algumas pessoas, querendo falar, entrar na roda, e escutávamos o que elas tinham a dizer. Além de ocupar a rua e ser ocupado por ela, tentávamos, portanto, entender o que transformava uma massa aparentemente passiva e amorfa, andando com pressa, linearmente, numa formação muito diferente daquela, ou seja, uma “multidão” parada, atenta, em círculo, produzindo um corpo e um espaço comuns. Além disso, havia uma intenção de introduzir neste espaço algo que tensionasse formas já conhecidas através de imagens subversivas, uma crítica a algo que estava acontecendo na cidade. Com o convite do NBD para a participação na Vigília, o grupo resolveu usar a imagem de corpos mortos e cobertos por plásticos pretos, realizando-a com os transeuntes no lugar mesmo em que os moradores de rua haviam sido assassinados. No dia combinado, enquanto um DJ tocava e MCs falavam sobre a vigília, os assassinatos etc., nos pusemos em pé distribuindo os sacos e dizendo: “1 minuto de silêncio pelas pessoas assassinadas”. Em poucos minutos, todos os sacos acabaram e as pessoas, segurando-os, olhavam curiosas. Então, apenas deitamos e nos cobrimos e, assim, cada um

ali, sem precisar de nenhuma palavra, também se deitou e cobriu com os sacos pretos.

Todos permaneceram deitados por alguns minutos, em silêncio. Se houve urgência em matar, se há urgência em submeter a sociedade à insegurança como prática de governo, na Vigília proposta tornaram-se perceptíveis outros tipos de urgência: a de compartilhar coletivamente os assassinatos com delicadeza, produzindo um espaço de combate ao esquecimento; poder sentir tristeza e estar em silêncio como uma dimensão do comum; prestar uma homenagem aos condenados da terra; falar sobre a violência através do próprio corpo; deitar-se na rua como modo de produzir um outro posicionamento. Três anos mais tarde, em 2007, em ato contra a impunidade em relação aos assassinatos, o movimento de moradores de rua colocou bonecos cobertos por sacos pretos na escadaria da catedral da Sé – a manifestação começou com uma vigília no dia anterior e atravessou a noite...



Ação *1 minuto de Silêncio*, criada pelo Grupo Contrafilé, em homenagem aos moradores de rua assassinados no Centro de São Paulo em 2004. Foto: Peetssa. Fonte: Arquivo do Grupo Contrafilé.



Sacos plásticos e bonecos colocados na escadaria da catedral da Sé pelo movimento dos moradores de rua, contra a impunidade em relação ao assassinato de sete moradores de rua no Centro de São Paulo ocorrido em 2004. São Paulo, 2007. Foto: Daniel Santini. Fonte: G1, 20 de agosto de 2007.

Tanto na afirmação de Cláudia Chapira quanto nas vigílias, a urgência de habitar questões reais para transformá-las em linguagens que deem conta de reivindicações, desejos, visões apreendidas no confronto com o social, manifesta-se em um habitar o corpo como meio expressivo, para torná-lo também matéria de expressão – deslocando, com isso, a perspectiva a partir da qual a potência do corpo é compreendida apenas como *locus* de onde parte a expressão, para outra na qual ele é um dos componentes das espacialidades e imagens produzidas nesta expressão – ou seja, de algo em si, isolado, ele passa a ser uma das pontas de um complexo campo de conexões. É assim que, a partir de suas sensações e experiências, o corpo age para produzir espaço e inscrever-se na imaginação coletiva – pública, como diz Arantes –, em estado de desobediência.

Radek³⁴⁴, atuante nos anos 1990-2000, em Moscou, e Chto Delat? (What's to be

³⁴⁴ Radek Community foi um grupo que começou com jovens artistas, ativistas e músicos, tendo sido criado em Moscou, em 1997, em torno da escola de performance de Anatoly Osmolovsky e Avdey Ter-Oganyan – professores

done)³⁴⁵, atuante desde 2003 em São Petesburgo, são dois coletivos russos que acionam esta consciência. O seu trabalho foi bastante impactante para muitos que, assim como o Grupo Contrafilé, participaram da exposição *Collective Creativity*³⁴⁶, no Kunsthalle Fridericianum Museum, em Kassel, na Alemanha, em 2005, tanto porque formalmente resolviam esta operação de modo muito preciso quanto porque as suas ações artísticas se fundiam de forma surpreendente com as questões sociais profundas que viviam, para encontrar aí a sua potência de proliferação e o seu sentido – rompendo, assim, com os muitos clichês que ouvíamos em relação àquele lado do mundo. Trabalhando após a queda do Muro de Berlim (1989), passaram a se questionar sobre como lidar com o fim do comunismo como potência ainda não realizada. Na passagem do regime socialista para o neoliberalismo globalizado, tudo estava sendo levado: as utopias, os devires, os sonhos, a dimensão do comum como possibilidade de atualização de uma potencialidade humana – e não como aquilo que tinha se concretizado como totalitarismo. Neste momento histórico, em que qualquer tipo de agrupamento era mal visto na Rússia,

[...] tudo o que podiam fazer era marcar a possibilidade de desaparecimento da expressão estética da subjetividade política no espaço social. Mas essa possibilidade realmente

performers que colaboraram na criação do grupo. Unidos em sua rejeição ao uso comercial da arte e do poder visual da imagem, Radek construiu suas estratégias de ação como uma crítica irônica, burlesca e ideológica em uma região do mundo que, de repente, passou do regime socialista para o liberalismo globalizado. Em 2008, o coletivo anuncia a sua dissolução. Participaram de importantes exposições, como a 50ª Bienal de Veneza (2003), Bienal de Praga (2003), *Manifesta 4* (Frankfurt, 2002), *Collective Creativity* (2005).

³⁴⁵ O coletivo russo Chto Delat?/What's to be done? (em português, Que fazer?), foi fundado no início de 2003 por um grupo de trabalho formado por artistas, críticos, filósofos e escritores de São Petersburgo, Moscou e Nizhny Novgorod com o objetivo de fundir teoria política, arte e ativismo. O coletivo se vê como uma célula artística e como uma comunidade que desenvolve várias atividades culturais com a intenção de politizar a "produção do conhecimento". Em 2013, Chto Delat? iniciou uma plataforma educacional – *School of Engaged Art*. As exposições recentes das quais participou incluem: Bienal de São Paulo, 2014; *Arte, Realmente Útil*, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; *Art Turning Left: Como os Valores Mudaram 1789-2013* - Tate Liverpool, Liverpool, 2013; *Estudar, estudar e agir novamente*, Moderna Galerija, Ljubljana, 2011; *The Urgent Need to Struggle*, Instituto de Arte Contemporânea de Londres, 2010, dentre muitas outras. Tive contato com os integrantes deste grupo em 2005, pois também participaram da exposição *Collective Creativity*, em Kassel, na Alemanha. Voltamos a nos encontrar na 31ª Bienal de São Paulo, em 2014. O nome do coletivo - Chto Delat? – provém do texto escrito por Lênin em 1901, posteriormente traduzido para o inglês como *What is to be done? Burning questions of our movement* e publicado no Brasil, em 1979, com o título *Que fazer? As questões palpitantes do nosso movimento*.

³⁴⁶ A exposição *Collective Creativity* teve curadoria do coletivo Croata WHW (What, How and for Whom). Em texto presente no catálogo da exposição, o coletivo-curador diz: "A exposição abrange diferentes aspectos emancipatórios do trabalho coletivo, onde a criatividade colaborativa não é apenas uma forma de resistência ao sistema dominante de arte e à convocação capitalista para a especialização, mas também uma crítica produtiva e performática". *Collective Creativity*. Kassel: Kunsthalle Fridericianum Museum, 2005. [Catálogo de Exposição].

desapareceu tão totalmente, ou mudou-se para o domínio de uma potencialidade? O filósofo italiano Giorgio Agamben diz em algum lugar que a potencialidade não é apenas a possibilidade de ser, mas a possibilidade de não ser. Todos sabemos isso intuitivamente: quando algo está ameaçado de esquecimento, quando quase desapareceu e está reduzido a um mínimo absoluto de função vital, torna-se uma nova possibilidade que de repente está em todos os lugares. Sua atualização pode ocorrer a qualquer momento. Cada segundo é uma porta de entrada para o Messias, como Benjamin colocou em suas “Teses sobre o Conceito de História” (1941).³⁴⁷

Cada um dos coletivos vai, então, lidar com isso à sua maneira. Radek passa a explorar as características de uma manifestação – as multidões, os *slogans*, uma rua no centro da cidade e o tráfego bloqueado para

fazer com que a ideia de Marx sobre o autoconhecimento da classe revolucionária aparecesse em ação, porque o Radek Community sempre preferia a ação à representação: não é por acaso que levam o nome de Karl Radek, o ativista revolucionário expulso por Stalin em 1939. “Todos os homens usam sua cabeça primeiro e depois agem” – dizia Stalin –, mas Radek atuava primeiro e pensava depois³⁴⁸.

As situações urbanas em que corpos se agrupam espontaneamente no espaço – por exemplo, para esperar um ônibus ou atravessar a rua – passam a ser parte de sua matéria-prima neste trabalho, pois ali inserem cartazes com frases absurdas, utilizando a forma do protesto para, como disse Pavel Mikitenko, um dos integrantes, “não demandar nada”:

A primeira coisa que eu gostaria de dizer sobre a greve sem demandas, é que é uma tentativa de usar uma forma de protesto fora de uma relação habitual com o

347 RIFF, David. Radek Retrospective (Part II). *Moscow Diary*, 24 de janeiro de 2008. Disponível em: <<https://driff.wordpress.com/2008/01/24/radek-retrospective-part-ii-where-the-community-got-its-name/>>. Acesso em: jun. 2017.

348 RADEK Invasion. Art of Russia – geo-cultural navigation, 26 de março de 2005. Disponível em: <<http://www.gif.ru/eng/news/radek-it/>>. Acesso em: jun. 2017.

poder. Quando as pessoas exigem algo, elas geralmente o exigem para um Estado e uma autoridade concreta, e assim se tornam subordinadas. Aceitam a ideia de que aqueles no poder podem satisfazer as suas necessidades.



Manifestation, Radek Community, São Petesburgo, 2000. Frames de vídeo por: Dmitri Gutov. Fonte: Play³⁴⁹

349 Disponível em: <http://www.pushthebuttonplay.com/struct/pr_s/pr_disobedience.html>.

Mas, neste caso, não temos demandas. Saímos dessa relação com o poder. [...] Este é um protesto contra todo o poder que controla meu corpo e, portanto, meu corpo faz parte da ação. [...] O mais importante é o gesto de mudar a relação com o poder [...].³⁵⁰

Com essa ação, a experiência social do desmanche³⁵¹, ou da falta, é transformada em um devir que, através do gesto, se realiza na imagem: a relação com o poder é subvertida pelo corpo em ação ao não aceitar a imposição de que falar e produzir o comum (e a comunidade) não faria mais sentido. É assim que o corpo transforma demanda em desejo – pois o desejo é um fluxo que se realiza apenas através de seu impulso de não submissão à lógica da espera ou da boa vontade do “outro”, ocupante de algum lugar de poder. Em um vídeo composto de *slides* e som, baseado na pintura *The Builders of Bratsk* (1961), de Viktor Popkov³⁵², os integrantes do Chto Delat? (What’s to be done) também transformaram em linguagem essa mesma questão social que os atravessava naquele momento – a imposição da ideia de que não haveria mais possibilidade para a produção do comum. Eles aparecem discutindo o que entendem por amizade, comunidade, realismo socialista, em um momento no qual prevalece a ausência de saídas visíveis. O grupo se torna, com isso, não apenas um espaço real de experimentação, mas a própria matéria-prima da obra, quando abre para o mundo os seus pensamentos e ideias, as suas conversas... e as suas dúvidas.

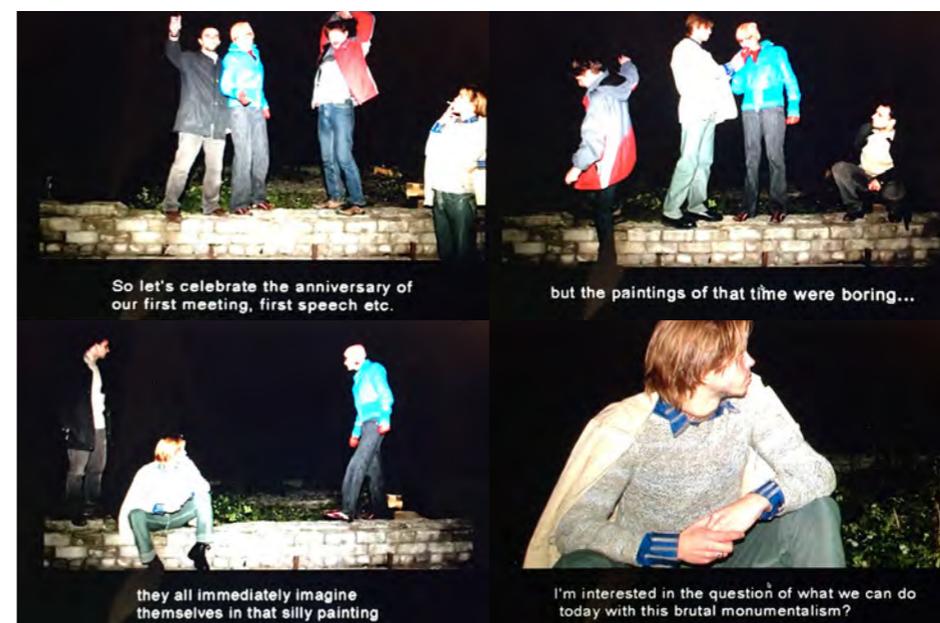
350 *Collective Creativity*. Kassel: Kunsthalle Fridericianum Museum, 2005. [Catálogo da Exposição]

351 Em entrevista a Beth Néspoli a respeito do movimento de teatro de grupos de São Paulo (publicada no *Estado de S. Paulo*, em 16 de julho de 2007), Paulo Arantes, falando sobre como os grupos de teatro revelam novos protagonistas políticos, diz: “Se fosse possível e desejável resumir numa única fórmula o destino e o caráter do teatro de grupo hoje, diria que é o teatro desse desmanche da sociedade nacional. [...] A certa altura de Oresteia, que foi recontada pelo pessoal do Folias, um corifeu-clown anuncia que sua geração não se julga mais predestinada a refazer o mundo, mas que sua tarefa maior consiste justamente em ‘impedir que o mundo se desfaça’”. ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo*, op. cit., p. 336.

352 Após a morte de Stalin, os artistas soviéticos começaram a experimentar livremente. Uma reação ao realismo estalinista estéril, chamado de estilo severo, começou na década de 1950, combinando elementos de realismo socialista com autoconhecimento e humanidade. Viktor Popkov foi um dos grandes expoentes deste novo estilo. No ano da ascensão de Krushchev, Popkov viajou para Bratsk, onde pintou sua tela monumental *The Builders of Bratsk*, uma homenagem ao esforço humano. Esta não era uma peça genérica de realismo, pois ele conhecia cada uma das pessoas retratadas e delineou cada um com cuidado e caráter. Fonte: Art of the Russias. Disponível em: <<https://artoftherussias.wordpress.com/category/russia-2/viktor-popkov-russia/>>. Acesso em: jun. 2017.



The Builders of Bratsk de Viktor Popkov. Rússia, 1961. Fonte: Art of the Russias. Link: <https://artoftherussias.wordpress.com/category/russia-2/viktor-popkov-russia/>. Acessado em junho de 2017.



Frames do vídeo *Builders, Chto Delat?/What's to be done?*, 2005. Fonte: Chto Delat?³⁵³

353 Disponível em: <https://chtdelat.org/category/b8-films/fa_5/>.

Builders³⁵⁴, 2005, Chto Delat?/What's to be done?, São Petesburgo, Rússia.

- Aqui, o socialismo deixou uma má impressão [...] quando as pessoas ouvem sobre as problemáticas sociais, elas logo se imaginam numa pintura chata [...].

- A nossa interpretação não é brutal, temos um estilo muito não-brutal [...] não somos um coletivo de yuppies saindo depois do trabalho, mas uma comunidade artística, que tem uma outra ordem de relações, a partir das quais podemos desenvolver nossa posição cívica [...].

- Alguns dos movimentos mais revolucionários da arte aconteceram através de comunidades. [...] Nossa amizade é construída com base no conflito, no encontro com o Outro. Quem é esse Outro radical? [...]

- Por isso, a nossa comunidade se torna uma espécie de laboratório que nos ajuda a nos acelerar até o estado de uma massa crítica que questiona a experiência de cada um, para mover e manter a escuta aberta. [...]

- A utopia da amizade é a utopia mais importante. É alguma coisa diferente, não é sobre participar de seminários, beber com amigos, mas alguma coisa entre arte e literatura, entre literatura e filosofia, entre filosofia e ativismo, entre ativismo e sociologia e é essa liminaridade que parece tão excitante. [...] uma vida começa novamente [...] Há algo muito importante nisso. [...]

- A comunidade é a-capitalista porque ela não se vende como um produto, nós não temos uma relação de troca uns com os outros, mas um valor [...].

354 "Este projeto de vídeo é inspirado na pintura *The Builders of Bratsk* (1961) de Viktor Popkov. É importante notar que os trabalhadores na pintura não são mostrados no processo de trabalho, mas em um merecido intervalo. Eles interromperam seu trabalho e agora têm a chance de considerar as relações que os governam, mas também o significado que pode ter a transformação da sociedade em geral. É exatamente assim que a pintura foi lida em seu tempo, uma interpretação que gostaríamos de retomar hoje. [...]". WHAT'S TO BE DONE?. Disponível em: <https://chtodelat.org/category/b8-films/fa_5/>.

- Começamos esse projeto, porque queríamos mover as fronteiras da arte, que é claramente separada da vida e não enxerga ninguém, somente a si mesma. [...] Uma arte revolucionária é aquela que convoca novas existências e novos mundos. [...]

- Nós não queremos capturar a falácia e as falhas do realismo socialista, o que nós queremos capturar é o impulso mitológico, o ponto de partida, o Evento que formou o realismo socialista, uma tentativa de renovar um *pathos*. [...]

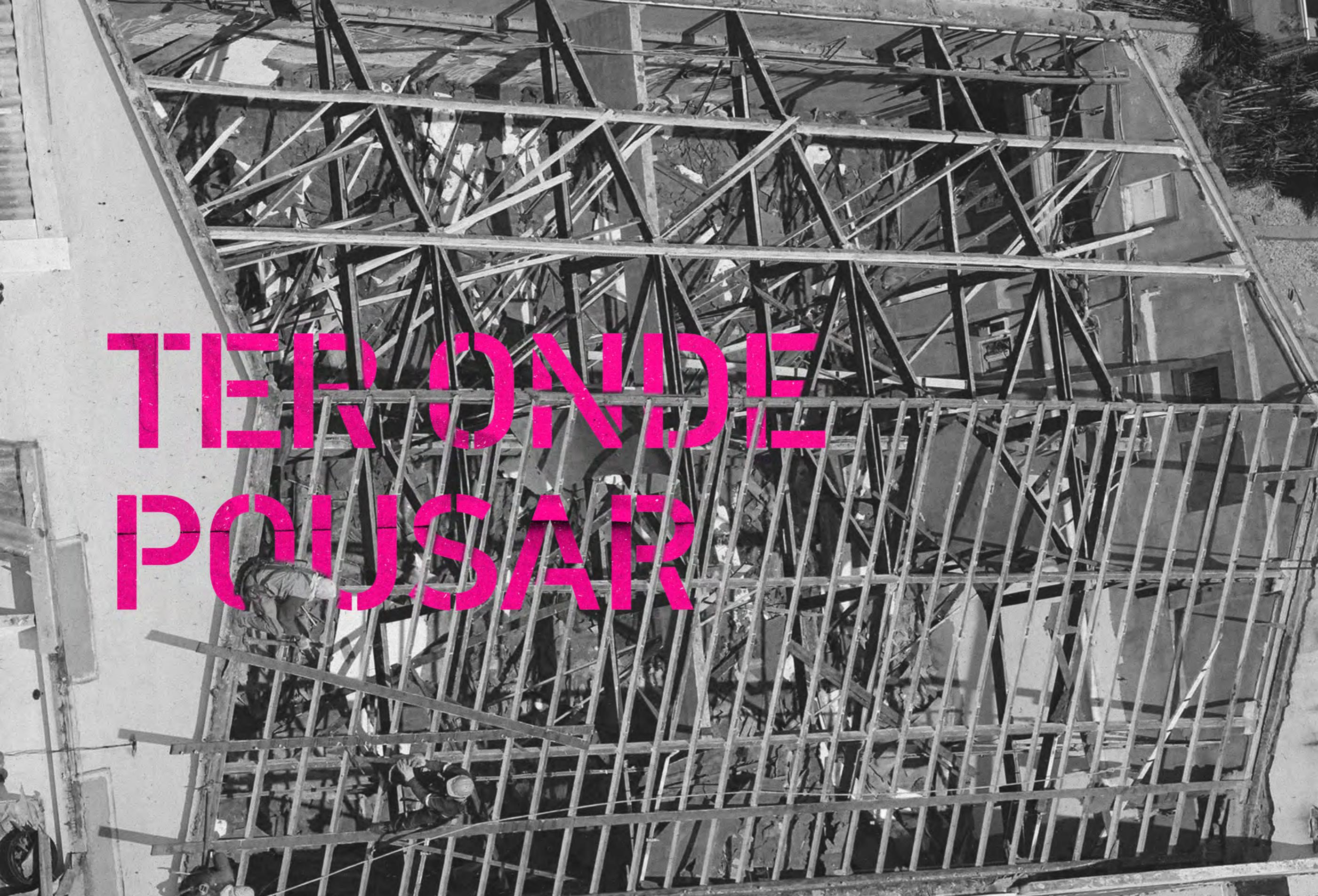
- Há milhares de trabalhadores por trás de "Os construtores de Bratsk", mas quem está por trás de nós?

- Acontece que o lugar onde eles se encontram e olham o futuro foi abandonado e nós temos o mesmo direito de olhar para o futuro e ter esperança...

[...]

Em todos esses exemplos, o trabalho artístico está imerso em um mar de ações, intervenções, projetos, situações sociais, conflitos, militâncias, e é composto por tudo isso. Neste sentido, é central, da perspectiva deste tipo de produção, fazer circular, do que é vivido, tudo aquilo que se considera importante para uma aprendizagem, reflexão ou apreensão coletivas: a vida emerge como o único espaço a partir do qual ainda é possível combater a mercantilização total da invenção, e a submissão da arte e da cultura às ideias impostas sobre a subjetividade e o social. Fazer circular aquilo que se vive qualifica, portanto, o caráter da própria produção, pois é a passagem da experiência à sua propagação como mobilização combativa o que transforma "aquilo que se vive" em obra. Mas o que é, exatamente, "aquilo que se vive"?



An aerial, black and white photograph showing the skeletal remains of a large building that has collapsed. The structure is a dense, chaotic network of metal beams and supports, with many sections missing or broken. The ground below is a mix of dirt, debris, and some remaining concrete walls. Several workers in hard hats are visible on the ground, some near the base of the structure, providing a sense of scale to the massive destruction. The overall scene is one of devastation and the aftermath of a major disaster.

**TERORONDI
POUSAR**

3.2

TER ONI
POUSAR

A ARTE DE SEDIAR A EXISTÊNCIA

A Arte de sediar existência, manifesto em defesa do território artístico-cultural.³⁵⁵

Já é bastante difícil viver em uma sociedade que iguala o direito à vida ao direito à propriedade. Viver em uma sociedade onde, segundo a lei, liberdade e propriedade são garantias igualmente invioláveis sem nenhuma distinção. E é bem pior (ou muito mais arriscado) quando o direito à propriedade se transforma na eliminação de todos os outros direitos. Quando um “negócio” vira a mercantilização da vida. Quando um “empreendimento” significa expulsão, exclusão. Quando “incorporar” é sinônimo de destruir o patrimônio cultural comum. Quando um apartamento é justificativa para apartar. O pleno exercício dos direitos culturais e artísticos (e suas formas de expressão) é garantia constitucional e considerado em sua natureza material e imaterial. Faz parte do rol que conveniou-se chamar de patrimônio cultural brasileiro. Não é possível que o direito aos bens de mercado privado de poucos seja mais importante que o patrimônio cultural de muitos. Sem cultura não há sociedade. Sem memória não há o que partilhar. Nós, do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, dizemos não a esta lógica indigesta e convocamos um debate público sobre qual é a forma e de que maneira podemos proteger a memória e as formas de criação estética materializadas no território cultural dos espaços–sedes dos coletivos artísticos da cidade de São Paulo. No nosso entender, não é admissível que os grandes empreendimentos imobiliários destruam o patrimônio cultural dos grupos e sua troca com

³⁵⁵ Página do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/nucleobartolomeu/posts/717478384972586>>.

a cidade, e não proponham nenhum tipo de reparação. É inadmissível que os empreendimentos cheguem como um “aparato invasor” e não dialoguem com o entorno ou com seus ocupantes. Não há negociação. Há, sim, expedientes que privatizam a discussão, apartando a sociedade e a cidade do debate e alijando os moradores de seu próprio bairro. É preciso perceber que o que está em jogo é a cidade que queremos. Toda vez que se fecha um espaço artístico, um projeto de interesse público morre em detrimento de um projeto de interesse privado (que prevalece, modifica todo o entorno e sumariamente destrói, naquele território, a troca entre a cidade e a arte, apagando a memória e a criação estética/política daquele lugar). Qual é o projeto de cidade destes empreendimentos? Qual é a função social dessa arquitetura? Qual é o diálogo que existe entre a história do território e esses “prédios”? E, sobretudo: O que a cidade recebe em troca de tal iniciativa? O que está em jogo é uma cidade. Diante de tudo isso e, sobretudo, por acreditar que a pólis ainda é possível, que a rua é mar sem fim e que a cidade é o espaço comum para o convívio dos diferentes, nós, do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, afirmamos publicamente que iremos abrir o diálogo com a sociedade através de eventos públicos na nossa sede e em seu entorno, e que mesmo diante das ameaças de despejo permaneceremos aqui, na tentativa de garantir a nossa existência. Vamos publicamente exigir reparação para que tudo não seja visto apenas como uma “questão de mercado” e que os territórios artísticos culturais possam existir em sua plenitude. TER SEDE É SEDIAR NOSSOS SONHOS. TER SEDE É TER SEDE POR TRANSFORMAÇÃO. TER SEDE É CONSTRUIR O IMAGINÁRIO CONCRETO. TER SEDE É TER ONDE POUSAR. “Por que não existe outro pouso nem outro lugar de sustento...”. Acreditando que a melhor maneira de lidar com o conflito é torná-lo público, convocamos a quem se sentir tocado a se juntar a nós nesta Odisseia. Quem sentir verá. Quem sentir será.

Att. Núcleo Bartolomeu de Depoimentos [Cláudia Chapira, Eugênio Lima, Luaa Gabanini e Roberta Estrela D’alva, Agosto de 2014]

No final do ano passado fomos informados que deveríamos desocupar o imóvel onde há 8 anos fica nossa sede, pois ele seria demolido para a construção de um empreendimento imobiliário. Em nenhum momento fomos consultados sobre a possibilidade de compra do imóvel, como haveria de ser feito segundo a lei. Desde então, em resposta à ação predatória da especulação imobiliária e na observância de que o direito de preferência não estaria sendo respeitado, tentamos o diálogo com os representantes da Ink Incorporadora no sentido de entrarmos em um acordo, onde medidas reparatórias foram propostas considerando todo o investimento realizado no local e principalmente o que ele representa hoje para a cidade em termos de patrimônio artístico-cultural; a Ink Incorporadora negou o interesse de firmar qualquer acordo que envolve medidas reparatórias.³⁵⁶

No dia 5 de dezembro de 2013, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos recebeu uma liminar informando que, até o dia 5 de janeiro de 2014, teria que desocupar o imóvel onde ficava a sua sede. Sem entender exatamente o que isso significava e diante de seu direito de preferência como inquilinos, contrataram um advogado, mas, mesmo assim, decidiram que terminariam o projeto em andamento naquele ano (para o qual haviam recebido apoio da Lei de Fomento ao Teatro), e somente depois sairiam. A partir de uma série de ações violentas por parte da incorporadora que havia adquirido o imóvel, foi ficando cada vez mais claro ao que estavam sendo submetidos. Com a peça *Orfeu Mestiço – uma Hip-Hópera Brasileira* em cartaz, a Ink Incorporadora os pressionava, querendo demolir os galpões do espaço com eles dentro. Numa segunda feira, quando chegaram na sede, os pedreiros estavam cortando tapume e levando adiante a demolição da fachada; pedras caíam em cima das pessoas... e sexta-feira haveria peça. “**Falei: para isso aí agora, não vai colocar esse tapume aqui, parei a obra no grito, vou chamar a polícia! Comecei a ligar pra advogado, pra imprensa**”, afirma Eugênio

356 Página do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/nucleobartolomeu/posts/717478384972586>>.

Lima³⁵⁷. A partir daí, a incorporadora resolveu se manifestar, mandando um representante para uma conversa com os integrantes do grupo.



A porta do NBD: cercada por *outdoors* do empreendimento da Ink Incorporadora, que tinha o sugestivo nome “Tetrys”, e por pedreiros, já destruindo partes da sede. São Paulo, 2014. Foto: Léo Mussi. Arquivo do NBD.

O responsável enviado para estabelecer tal contato era um engenheiro – segundo Eugênio, um garoto mais novo que ele (Eugênio tem mais de 50 anos) –, que chegou dizendo que eles até poderiam ficar no corredor, mas não no galpão, pois este precisava ser demolido rapidamente para a construção de um estacionamento, afinal, havia um prazo a cumprir etc. E complementou, meio jocoso, que também tinha sido ator na juventude, mas que aquilo era um negócio, portanto, eles não podiam mais estar ou permanecer ali.

Eu pensei: esse cara não está entendendo a atividade, que isso aqui é um teatro, a sede de um grupo, que não pode ser dessa forma, que coisa mais esdrúxula é essa, a gente está construindo um empreendimento público. Porque até então a gente pensava que, mesmo nesse regime de exceção, ainda assim teríamos

357 Conversa da autora com o DJ e ator-MC do Núcleo Bartolomeu, Eugênio Lima, São Paulo, 2015.

algumas garantias legais, por exemplo, imaginávamos que seria fácil provar que não tínhamos sido consultados pelo direito de preferência. Você é um inquilino, está há oito anos num imóvel, se o proprietário vai vender o imóvel, primeiro ele tem que te oferecer. Mas as incorporadoras, durante esse período de desregulamentação que são essas duas últimas gestões antes do Haddad, conseguiram criar um mecanismo legalmente aceito e contra o qual é muito difícil lutar, que é a ideia da permuta. Eu troco uma coisa pela outra, não pode ter dinheiro envolvido. Então, as incorporadoras começaram a oferecer para os proprietários um número x de unidades no empreendimento, pela troca do terreno.³⁵⁸



Durante as ações de publicização do processo de despejo. Em ordem, da esquerda para a direita: Eugênio Lima, Cláudia Chapira, Luaa Gabanini e Roberta Estrela D'alva em frente à sede do NBD – atrás, dona Maurinete Lima, mãe de Eugênio e uma das grandes aliadas do grupo. São Paulo, 2014. Foto: Vic Von Poser. Fonte: Teatro Jornal³⁵⁹

Como seria muito difícil para o Núcleo Bartolomeu comprovar que a Ink Incorporadora estava escamoteando um processo de compra, passaram a pleitear uma indenização baseada no cálculo do quanto haviam gasto com isolamento acústico e construção de banheiros, dando um total de R\$130 mil reais. A resposta que

358 Conversa da autora com o DJ e ator-MC do Núcleo Bartolomeu, Eugênio Lima, São Paulo, 2015

359 Disponível em: <<http://teatrojornal.com.br/tag/eugenio-lima/>>.

receberam dos incorporadores foi de que era “**muito legal essa coisa de grupos**”, “**muito interessante a questão da cultura**”, “**até relevante**”, mas não tinham o menor interesse em pagar. Algum tempo se passou, o grupo viajou em temporada para a Argentina, até que, em uma reunião com seu advogado, foram surpreendidos com a notícia de que a permuta já havia sido concluída e o registro da escritura protocolado; era então março de 2014. O contrato do grupo terminara em abril de 2013, mas o proprietário do imóvel não quis renová-lo e foi neste contexto completamente desfavorável para o Bartolomeu que uma juíza lançou uma liminar de despejo coercitivo para dali há 15 dias. Ao se deparar com essa realidade e analisar a situação, o grupo entendeu que, juridicamente, não tinha condições de ganhar o caso. Foi então que decidiram transformar o atravessamento e a violência que estavam sentindo na pele em uma questão coletiva, pública. Assim, uma questão que poderia ter sido vivida como algo de foro íntimo, privado, uma humilhação pessoal foi transformada em encontros, discussões, vigílias e na peça *Baderna*... Cada passo começou a ser registrado, publicado, através de fotos, dizeres, manifestos e reflexões. Além de entenderem que isso deveria ser feito porque era a única saída possível naquele momento, tudo ou quase tudo o que fizeram ao longo de seus, naquele momento, quatorze anos de existência havia sido viabilizado principalmente pela Lei de Fomento, ou seja, com dinheiro público. Portanto, muita coisa estava em jogo, na medida em que essa era uma luta da cidade toda:

[...] todos os fomentos que a gente fez, nossa relação com o entorno, tudo o que a gente criou lá... ou seja, a gente começou a perceber que não só o nosso trabalho, isso já era muito claro, mas que a nossa sede tinha uma dimensão pública, ela o tempo todo era um espaço que tinha um financiamento a partir de um grupo, mas era voltada para o interesse público. Falam tanto da importância de manter 8 cinemas de rua e, ao longo dos anos do fomento, passaram a existir quase 100 sedes de teatro contabilizadas, fora as que eu não sei.³⁶⁰

360 Conversa da autora com o DJ e ator-MC do Núcleo Bartolomeu, Eugênio Lima, São Paulo, 2015

Em vista disso, a decisão de permanecer no espaço e publicizar o processo era, ao mesmo tempo, a decisão de produzir uma obra. Com isso, concordaram que só sairiam do espaço na última medida judicial. Não haviam desistido da indenização, de uma reparação, uma vez que o dano era também material, mas o principal se tornou a possibilidade de abrir o debate com a cidade³⁶¹, através de uma experiência que estava efetivamente ocorrendo naquele momento, e que assim poderia ser vista e refletida ao vivo e em carne viva, em todas as suas faces – de violência, descaso, apagamento da memória; e, por outro lado, de criação, solidariedade, intervenção pública.



Foto de uma das ações realizadas pelo NBD durante o ano do iminente despejo. Debate *A Cidade que Queremos*, com Nabil Bonduki e outros aliados. São Paulo, agosto de 2014. Foto: Léo Mussi. Fonte: Arquivo do NBD.

361 Para isso, o Bartolomeu lançou um calendário de ações planejadas, convidando todos a participarem: “Cronograma de ações abertas a quem quiser participar: 14/8 Lançamento do manifesto no ZAPI; Slam 15/8 Lançamento e compartilhamento nas redes às 11h da manhã; 18/8 a 22/8 Planejamento, convocatórias e produção das ações; 22/8 Panfletagem das 11h às 15h Ponto de encontro às 10h30 na porta do Núcleo Bartolomeu; 27/8 Debate: A cidade que queremos; 5/9 a 6/9 Vigília-manifesto; 19/9 Estreia do espetáculo-intervenção *Baderna*, de Luau Gabanini”. Página do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/nucleobartolomeu/posts/717478384972586>>.

Núcleo Bartolomeu de Depoimentos convida para
Vigília-Manifesto em defesa do Território Artístico-Cultural
12 Horas de celebração porque é preciso sediar nossos sonhos

Dando sequência às atividades do manifesto em defesa de território artístico-cultural (*A Arte de sediar existência*), que expõe a pressão da especulação imobiliária sobre os espaços teatrais, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos realiza, nesta sexta feira, dia 05/09, em sua sede no bairro da Pompéia, uma Vigília-Manifesto de 12 horas de duração, com a presença de artistas da dança, música, poesia, teatro, artes gráficas, além professores, intelectuais e arte-ativistas.

TEATRO HIP-HOP
Núcleo Bartolomeu de Depoimentos
MANIFESTO

convinda para

5 de setembro [sexta-feira]
à partir das 18h

Dando sequência às atividades do manifesto em defesa de território artístico-cultural (*A Arte de sediar existência*), que expõe a pressão da especulação imobiliária sobre os espaços teatrais, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos realiza nesta sexta feira dia 05/09, em sua sede no bairro da Pompéia, uma Vigília-Manifesto de 12 horas de duração, com a presença de artistas da dança, música, poesia, teatro, artes gráficas, além professores, intelectuais e arte-ativistas.

PROGRAMAÇÃO

- 18h- MIGUEL CHAIA (AULA PÚBLICA)- ARTE E POLÍTICA
- 19h- DJ EUGÊNIO LIMA (AULA PÚBLICA)-MÚSICA E POLÍTICA
- 20h-TICA LEMOS (AULA PÚBLICA)- CORPO E POLÍTICA
- 21h ZAP SLAM
- 23h VINÍCIUS PIEDADE - CARTA DE UM PIRATA
- 24h30-BANDA HAMLET
- 2h- JAM MANIFESTO NÚCLEO BARTOLOMEU E CONVIDADOS
 PIPO PESORARO + LURDEZ DA LUZ + DÍCIPULOS DO RITMO + XÊNIA FRANÇA + CASSIO MARTINS + MARTIN NEIKMEIER + RAPHAEL ALAAFIN + DANI NEGA + FILIPE VEDOLIN + ZINHO TRINDADE + DUCHIETTO SHABAZZ + LUCAS CIRILO + DANIEL LAINO + FLAVIO FALCONE + IVANA GONGORA + MCS CONVIDADOS + FINJ DU RAP + CLARIANAS + GUIHERME INASHARU + ENSAIO FOTOGRÁFICO REMINISCÊNCIAS + PAULESTINOS
- 4h DJS CONVIDADOS
- 6h POEMA ENCERRAMENTO

De 05/09 a 06/09 Horário das 18h às 06h
ENTRADA FRANCA
 Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.
 Rua Dr. Augusto de Miranda 786, Vila Pompéia - São Paulo / Contatos: 11 38038996 / 11 77379585 / nucleobartolomeu@gmail.com

USINA TENDÃO



"Vigília-Manifesto em defesa do Território Artístico-Cultural", São Paulo, setembro de 2014.
 Fotos: Léo Mussi. Fonte: Arquivo do NBD.

Neste debate travado pelo Núcleo com a cidade, a incorporadora figurava também como um dos espectros de fala e escuta: “[...] porque eu estou dizendo qual é o meu projeto de cidade há quatorze anos, então, qual o projeto de cidade deles [da incorporadora]? A forma brutal como o Bartolomeu foi destruído é exatamente o projeto de cidade desses grandes empreendimentos”³⁶², responde ele mesmo, Eugênio. E a primeira coisa que mudou, diz, foi a presença de um segurança privado 24 horas na frente da sede. E a polícia, que nunca passava por ali, começou a passar frequentemente, no mínimo duas vezes por dia, de manhã e no final da tarde. Além disso, durante um ZAP (Zona Autônoma da Palavra, batalha de poesia realizada uma noite por mês pelo Núcleo Bartolomeu), ocorreu algo inédito até então: a polícia deu uma “batida” nos poetas, com a justificativa de que havia uma denúncia de “gente estranha” andando na rua. “Então, isso tudo vai modificando as relações, e a gente quis propositadamente performatizar esse espaço político”.³⁶³

Na última fase do processo, o Núcleo inaugurou, com o espetáculo *Baderna*, uma destruição criativa, na qual, ao invés de se identificarem com a vítima, “sendo soterrados pelo monstro do grande capital”³⁶⁴, destruíram criativamente a sede para mostrar qual o efeito, na prática, quando um espaço de interesse público de categoria artística é subtraído da cidade. “Essa foi uma experiência absurda, porque a gente teve que viver [sob e] sobre escombros. A gente fez o espetáculo sobre os escombros, experienciou a sala de ensaio como escombros... Construímos a ideia da ruína, uma ruína estética pra mostrar que a ruína era exatamente o que estava acontecendo com a própria cidade”³⁶⁵ – e também com cada um dos integrantes do grupo, assim como com todos aqueles que, de algum modo, se aproximavam do processo: um devir-ruína se instaurou, um desfazer-se, mas não incólume, à luz do dia e dos holofotes, transformando o não-espetáculo em

362 Conversa da autora com o DJ e ator-MC do Núcleo Bartolomeu, Eugênio Lima, São Paulo, 2015.

363 Ibidem.

364 Ibidem.

365 Ibidem.

um debate público, movido pelo impulso visceral de evidenciar a real destruição. Desse modo, o Núcleo passou a dar ênfase, em seu processo destrutivo-criativo, à impossibilidade da conversa (escutar e ser escutado), manifesta na relação com o Estado que não regulamenta, à impossibilidade de estabelecer um parâmetro de diálogo com quem, de fato, estava destruindo a sede: a incorporadora, seus investidores, assim como os seus associados – escritórios de advocacia, de arquitetura etc. O foco do debate, em todas essas instâncias, era justamente aquilo que desejam por à mostra: o projeto de cidade de cada parte envolvida na destruição.

O que a gente fez teve uma repercussão midiática muito forte, até o momento em que, numa entrevista pro Estadão, os incorporadores acabam escrevendo uma nota rebatendo, falando que a gente invertia a função social da propriedade e que eles se enquadravam totalmente dentro dessa função social, especialmente em uma delas, que é a de moradia popular, já que, segundo eles, um apartamento de 32 m2 custava “apenas 383 mil reais”. Aí o ridículo se expôs, porque se isso é moradia popular, então a gente foi expulso pelo Minha Casa Minha Vida (risos). Marcamos uma reunião com o dono da Ink Incorporadora com a intermediação do Ministério Público, porque queríamos expor tudo ao máximo, e eles chegaram muito chateados, estavam muito bravos, nem nos cumprimentaram, porque estavam sendo chamados de especuladores na mídia e eles não eram especuladores, eram incorporadores. E nessa mesma reunião eles falaram que não eram capitalistas, que capitalistas eram os investidores (risos). Eu respondi: espera aí, se você não é especulador, nem capitalista, você é o que, então? Socialista? Eles ficavam toda hora dizendo que estávamos no mesmo barco e eu dizia que não, a gente não está no mesmo barco, é relacional, mas o ponto de vista interfere. É a mesma coisa: ter uma arma na cabeça é relacional, mas é diferente quem aponta a arma e quem está com a arma apontada. Existe uma relação, mas nós não estamos do mesmo lado, não estamos no mesmo barco. Ele disse estamos, a gente quer a arte, quer a dimensão da cultura. Não, pera aí, você não tá entendendo,

você vai destruir o meu teatro e eu vou pra rua e você vai construir um prédio e vai vender apartamento, não é a mesma coisa.³⁶⁶

Sem chegar a um acordo, e mesmo tendo conseguido adiar esse desfecho, no dia 27 de novembro de 2014 os integrantes do Núcleo foram retirados da sede à força. O despejo coercitivo começou às 8 horas da manhã de uma quinta-feira e terminou às 4h30m da manhã de sexta-feira. À uma hora da tarde deste mesmo dia, o Bartolomeu já estava destruído. A atriz do grupo, Roberta Estrela D'alva, relatou para o jornalista Fausto Salvadori Filho que

[...] para os homens encarregados da remoção, tudo aquilo era nada. “Isso aqui não é mudança, é um despejo”, foi a resposta mal-humorada que ouviu quando pediu a um dos carregadores que tomasse cuidado para não quebrar os cenários. Em meio aos escombros, enquanto a atriz e dramaturga Claudia Schapira via na queda do teatro “a profanação de um templo, como é toda casa de Dionísio”, o dono da empresa encarregada da retirada enxergava ali só mais um trabalho, e dos mais fáceis. “Eu removi 1.500 famílias de Pinheirinho³⁶⁷ em dois dias. Isso aqui não é nada”, disse o empresário para os atores, orgulhoso do próprio currículo.³⁶⁸

366 Conversa da autora com o DJ e ator-MC do Núcleo Bartolomeu, Eugênio Lima, São Paulo, 2015.

367 Pinheirinho foi uma ocupação irregular localizada no município de São José dos Campos, onde viviam entre 6 e 9 mil pessoas. O bairro tinha uma área de 1,3 milhão de metros quadrados e contava com associações de moradores, igrejas, estabelecimentos comerciais, espaços de lazer e uma grande praça chamada Zumbi dos Palmares. O terreno, que supostamente pertence a uma massa falida da Selecta SA, cujo proprietário é Naji Nahas, estava abandonado antes de ser ocupado. A desocupação do Pinheirinho foi uma operação de reintegração de posse realizada em janeiro de 2012 pelo Governo do Estado de São Paulo, processo que desencadeou conflitos entre moradores e autoridades, além de denúncias de violação de direitos humanos com repercussão nacional e internacional.

368 SALVADORI FILHO, Fausto. A força da grana e as coisas belas. Revista Apartes, n. 12, jan.-fev. 2015. Disponível em: <<http://www.camara.sp.gov.br/apartes/revista-apartes/numero-12-jan-fev2015/a-forca-da-grana-e-as-coisas-belas/>>.



Eugênio e Maurinete Lima, filho e mãe, na frente da sede, na madrugada do despejo do grupo. São Paulo, novembro de 2014. Foto: Bianca Turner. Fonte: Arquivo do NBD.



Imagem da noite do despejo do NBD de sua sede, com aliados e amigos. Fachada da sede ficou assim por vários meses antes do despejo final: uma pequena porta, no meio, que dava acesso ao teatro; ao lado, um *outdoor* anunciando o novo empreendimento e, acima da porta, o seu nome em neon: “Tetrys”. São Paulo, novembro de 2014. Foto: Bianca Turner. Fonte: Arquivo do NBD.

Ao longo desse processo, em virtude da ampla publicização da luta³⁶⁹, vinte e dois grupos de teatro foram considerados patrimônio imaterial de São Paulo por suas

369 Feita da forma aqui relatada pelo Bartolomeu, e de outras formas por outros grupos, como o Brincante, por exemplo.

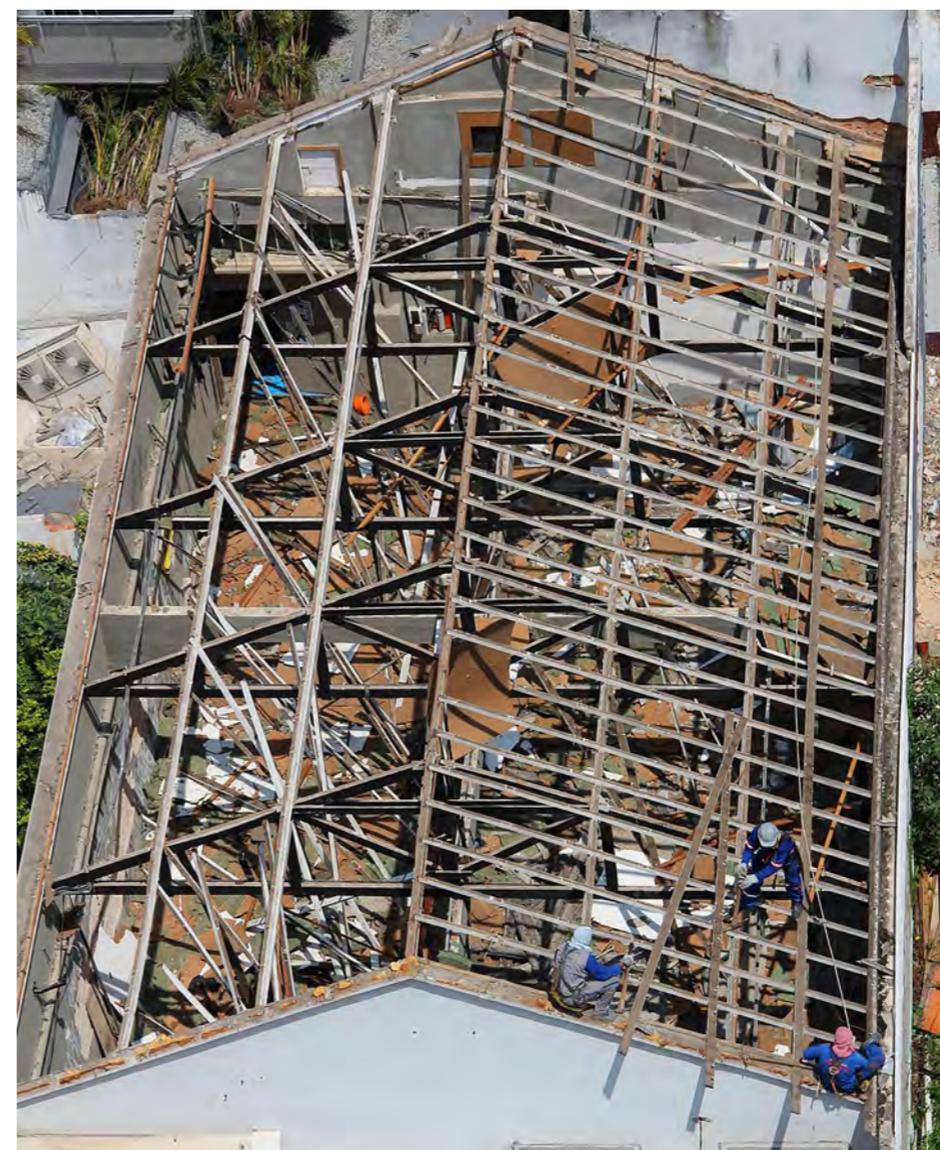
formas de expressão, algo inédito na cidade. A Secretaria regulamentou, para isso, uma lei chamada Zona Especial de Preservação Cultural – Áreas de Proteção Cultural (Zepec-APC)³⁷⁰.

A gente estava num impasse, então utilizamos todos os mecanismos para publicar este dilema, porque a gente não tinha condição de internalizar a contradição. Foi um processo brutal, que nos atravessou completamente, quem viveu um despejo ou uma reintegração de posse vai saber do que eu estou falando, é bruto pra caramba, é violento. Você começa a ver que a luta é pelo território, é uma demarcação do território. Por que o cara quis destruir justamente um teatro? Por que não destruiu a quadra da Opus Dei? Porque é o teatro, é aquela terra [...].³⁷¹

Eugênio havia combinado com os funcionários da Ink e com o oficial de justiça que voltaria na manhã de sexta-feira, dia seguinte ao despejo, para terminar de desmontar uma parte da estrutura de luz que eles não haviam conseguido tirar, dada a violência e a pressa dos “agentes coercitivos”, tanto da empresa quanto do Estado, em expulsá-los de lá. Porém, quando chegou na já ex-sede do grupo, a encontrou assim:

370 As Zepecs-APC (Área de Proteção Cultural) são uma nova forma de proteção introduzida pelo Plano Diretor de 2014. Sua proposta é reconhecer áreas nas quais o valor cultural está nas práticas desenvolvidas naquele local e não necessariamente no edifício que as abriga. Cinemas de rua, teatros e áreas que abrigam usos tradicionais são exemplos de sua aplicação. Fonte: <<http://patrimoniohistorico.prefeitura.sp.gov.br/378/>>.

371 Conversa da autora com o DJ e ator-MC do Núcleo Bartolomeu, Eugênio Lima, São Paulo, 2015.



Antiga sede do NBD, já em processo de desintegração. São Paulo, 2014. Foto: Eugênio Lima. Fonte: Arquivo do NBD.

Sem pensar duas vezes, tocou a campainha no prédio ao lado, explicou o ocorrido, pediu para subir na laje e tirou a foto do teatro sem-teto. Um teatro a menos. Foi no meio disso tudo que ensaiaram e estrearam *Baderna*, que ficou em cartaz até duas semanas antes do despejo.





INCORPORAR A
INCORPORADORA

3.3

INCOORPO
INCOORPO

ELA QUEBRA, ELA QUEBRA, ELA QUEBRA

Marietta Baderna foi uma bailarina italiana liberal e inovadora, que aportou no Brasil nos primeiros anos do Segundo Reinado. Nasceu em Castel San Giovanni, em 1828, e desde cedo mostrou-se com grande inclinação para a dança, estudando com um reconhecido mestre da época, Carlo Blasis. Bonita e talentosa, já aos 15 anos era saudada como uma das revelações mais promissoras em Milão, sede do Scala, um dos teatros líricos mais importantes do mundo. Depois de uma temporada de grande sucesso na Inglaterra, em 1847, voltou à Itália, mas por pouco tempo. Seu pai, Antonio, era republicano e tinha sido derrotado no movimento democrático de 1848. Para fugir à repressão, levou a filha a aceitar um convite para se apresentar no Brasil, onde desembarcaram no ano seguinte. Como primeira bailarina do Scala, Marietta despertou desde o início a atenção dos brasileiros, que nunca tinham visto uma artista dessa categoria. No principal teatro carioca, o São Pedro de Alcântara, Maria, como foi chamada no Brasil, conheceu uma formidável sequência de êxitos, sendo ovacionada a cada apresentação, pelos seus seguidores, os baderneiros. Muitas alegrias estiveram ao lado da bailarina no Brasil, mas a epidemia de febre amarela que assolou o Rio de Janeiro, em 1850, matando milhares de pessoas, arrasou a bailarina, pois entre 55 artistas que tinham chegado com Baderna, 44 morreram. Vivia de maneira excessivamente liberal para o Brasil de D. Pedro II. Além de manter uma convivência livre com o amante francês, ela às vezes dançava em bailes, praças e praias. Nessas ocasiões, longe da rigidez dos palcos, preferia os ritmos 'calientes' como o sensual lundum, então relegado aos lugares frequentados por escravos. Num ambiente de moralismo e preconceito (ao menos para efeito público), pode se imaginar o escândalo quando, no Recife em 1851, Baderna resolveu apresentar

um lundum no palco. Apesar dos protestos racistas, a temporada foi mais um sucesso. E marcou o início do abrasileiramento da artista, cujo primeiro contato com as danças dos negros tinha sido pela leitura das Cartas Chilenas, do poeta e inconfidente Tomás Antônio Gonzaga. Nos anos seguintes, o panorama artístico do Rio de Janeiro alterou-se. O público interessava-se cada vez mais pela ópera e pelas cantoras, o que levou à marginalização da dança. As referências à Baderna na imprensa escasseiam, e mesmo em plena forma após 1856, começou a adormecer suas aparições. Reapareceria na França em 1863, onde fez sua despedida dos palcos, em 1865. Depois, veio o silêncio, ajudando a alimentar o mito. A bailarina, que foi amiga do grande ator João Caetano, contemporânea de cantoras famosas como Candiani e elogiada por escritores e jornalistas, como José de Alencar ou José Maria da Silva Paranhos, o futuro Visconde do Rio Branco, ficou numa história mal contada, como várias histórias que passam pelo bojo do preconceito e descaso em nosso país. Baderna, uma “mulher” “branca” “europeia” que se encontra com os negros, num processo ético e estético; e, como consequência, vê a transformação de seu sobrenome a um substantivo feminino, existente apenas no vocabulário brasileiro, de sentido depreciador, como resultado de suas ações.³⁷²

Baderna, baderneiros, badernar. “Uma flor nos escombros. A Baderna está aqui. A gente não estreou a Baderna, a gente instaurou a Baderna. Não é, não?”, disse Luaa Gabanini, no dia 19 de setembro de 2014, para Bianca Turner, cenógrafa que a filmava pouco antes da estreia da peça *Baderna* nos escombros da sede da companhia de teatro Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Os escombros, tal como estavam, eram o cenário da peça. Uma espécie de cenário, digamos, porque ao mesmo tempo em que servia a uma “cena”, na forma de uma performan-

372. Resumo feito pela atriz Luaa Gabanini do livro *Maria Baderna – a bailarina de dois mundos*, de Silverio Corvisieri (deputado do Partido Comunista italiano que veio ao Brasil e percorreu os caminhos de Marietta, por meio de pesquisas em arquivos e jornais de época). Gentilmente cedido a mim por Luaa. CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna – a bailarina de dois mundos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ce da atriz, esta estava calcada não em uma encenação descolada da vida, mas, pelo contrário, na urgência concreta do que estava acontecendo com o grupo naquele exato momento. Luaa, quando teve a ideia de quebrar o espaço que seria demolido de qualquer forma pela incorporadora Ink, transformou a própria precarização da vida em um território estético-político. Dessa forma, a experiência de sofrimento, dela e de seus parceiros, espacializou-se e pôde abrigar outros corpos que, assim, foram acolhidos em um mesmo espaço-tempo por aquele sofrimento, aquela fragilidade, efeito da destruição. Todos puderam, com isso, ver uns aos outros desolados e abrigados em uma situação de refúgio momentâneo. Um refúgio coletivo no meio de escombros, mas um refúgio a partir da força de cada um, de um estar juntos na destruição, na afirmação, pela arte e pela amizade, de que a vida não se esgotou e vale a pena. Que imagem pode ser mais política do que essa?

Como uma *atriz-MC*, em 2014 fui resgatar, no espólio dos materiais de processos do grupo, os conteúdos para responder ao contexto que se instaurava [o despejo] e, como num levante de um *corpo* em disputa de discurso em uma *estética de guerrilha*, o espetáculo intervenção *BadeRna* aconteceu. As associações da história da Baderna pareciam pertinentes ao momento: um *corpo* que decide agir perante um contexto nada favorável à sua existência. Quando a sede passou a ser uma porta de garagem cercada por escombros, inspirada por um *corpo baderneiro*, dancei nos escombros vizinhos como registro deste cenário. Não eramos os únicos ameaçados, mas entendíamos a importância em denunciar os acontecimentos para promover um debate sobre a cidade. Mesmo sabendo que seria impossível contar com a assídua presença dos ‘bartolomeicos’ naquela ocasião, os convidei à criação em seus limites de tempo, entendendo que toda a precariedade fazia parte deste *depoimento* estético. Um dia, sozinha na sala de ensaio, olhei para o espaço e achei realmente estranho eu estar ensaiando enquanto estávamos sendo despejados, sabendo que aquele lugar em breve não existiria

mais. Ele já era uma memória, uma ruína. Me emocionei e comecei a chorar. Um choro, com uma sapatilha na mão e um pseudo-figurino, me remeteu ao ridículo de uma cena dramática nada pertinente à ocasião. Realmente patético. Tratava-se de um outro território de ação, onde não há tempo para o drama e sim para uma estética de urgência. Retomei, então, o lugar da ação junto à inconformidade dos fatos. E a vontade era de quebrar tudo, derrubar as paredes antes de qualquer incorporadora, pois o que estava em jogo era a existência ou não dos lugares de encontro e das possibilidades de experiência. Acordei no dia seguinte ligando para cada um do grupo, para perguntar se eu poderia quebrar de verdade as paredes do espaço e assim eu teria o cenário para pesquisar a performance: os escombros. Todos estávamos em protesto e angustiados com a pressão que nos rodeava, e a “quebradeira” da sede virou mais uma das ações políticas-estéticas daquele momento. Os escombros viraram cenário, e quebrar o espaço tornou-se uma intervenção que permeou o espetáculo, onde, a cada apresentação, a “chegada” da Baderna se dava numa revoltosa dança que finalizava com marretadas nas paredes da sede. O que era um *workshop* de uma atriz, virou um espetáculo, que falava de despejo, do desprezo ao nome da figura transgressora da bailarina Baderna, assim como do desprezo à nossa própria história. “BadeRna” retomou um espaço de improviso na encenação do grupo, como nos tempos das intervenções pela cidade no projeto “Urgência nas Ruas”. Um território de experiência foi se instaurando, não só pelo tempo curto de elaboração, mas por estar em cena diante do público uma atriz em processo de concepção da ação. Com isso, os caminhos foram encontrando uma dramaturgia mais lacunar, cheia de frestas para o encontro com o presente momento. O risco de perder o espaço concreto, um teatro, estava colocado em cena no risco de uma atriz na experiência de um roteiro. Havia uma precariedade que simbolizava todo o contexto. Não era um espaço elaborado para representar algo, era uma sede em desmanche real. Não era uma personagem que narrava um conflito, mas um conflito que instaurava uma desarticulação de narrativa linear, com sobreposição de imagens que foram recolhidas na memória daquele espaço, criando uma experiência de busca que

resgatava um “perigo cênico”, em contraponto a um “perigo real”. BadeRna acionou um tipo de *corpo*, sempre agente da ação cênica, para o centro da criação numa disputa de contexto real. O *depoimento* do ator-MC estava encarnado no espetáculo-intervenção, sendo o *mestre de cerimônias* o *sujeito em processo* dos acontecimentos. Um *corpo político*. Esta foi uma manifestação artística de urgência, onde as condições foram moldando os resultados. Não havia tempo nem condições financeiras que abarcassem um espaço de experimentação, a não ser a própria cena que se apresentava como o lugar perfeito para instaurar e disputar uma narrativa. Um *corpo* num espaço quebrado, que não estava apenas na categoria de uma cenografia, mas revelava os procedimentos do poder.³⁷³



Luaa Gabanini no cenário-intervenção do espetáculo *Baderna*. São Paulo, Setembro de 2014.
Foto: Léo Mussi. Fonte: Arquivo do NBD.

373 Trecho do memorial de qualificação de mestrado de Luaa Gabanini, apresentado para a Banca Examinadora em julho de 2017 e gentilmente cedido por ela. Título de seu projeto: *Corpo Político Escritos de uma atriz-MC em uma estética de guerrilha*, realizado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, sob orientação da Profa. Dra. Cibele Forjaz Simões.

A primeira coisa que Luaa Gabanini disse, quando conversamos sobre a *Baderna*, foi: “Ela quebra, ela quebra, ela quebra”³⁷⁴. Seja o quadril, seja as normas, o fato é que ela se permitiu quebrar por dentro. Contou ainda, que fazer o espetáculo *Baderna* acionou nela a experiência de um corpo que é político porque sai da representação, pondo o sujeito da experiência real em cena. O corpo político é, portanto, um corpo em conflito, mas não o conflito da personagem: o grande conflito dele é a vida, que aciona a ação. Segundo Luaa, este é um corpo performático porque pronto para lembrar do momento presente e criar maneiras de acionar a urgência do agora em todos, além dele mesmo. Assim, o que se experiencia coletivamente é esse “agora”, em vez da ilusão de uma narrativa. Para isso, Luaa diz criar situações em que altera o seu físico, mesmo estando muito consciente, de um modo que todos possam vê-la no processo de alteração. É um corpo urgente. Havia, durante a instauração do *Baderna*, forças em disputa. Dessa forma, a questão que se colocava, para Luaa, não era a identificação do público com a personagem, mas a possibilidade de as pessoas serem impactadas por aquilo que estava ocorrendo, e que a ação performática, ao escancarar o espaço e o tempo reais, levava ao extremo. Luaa conta: “Estou totalmente desinteressada pelo drama. Porque, no drama, a personagem provavelmente é uma vítima que precisa de cuidados. E a questão para mim não é este tipo de virtuosismo da personagem, mas a virtude do acontecimento.”³⁷⁵

E dá o exemplo do corpo do protesto, em um conflito, por exemplo, quando há um confronto entre polícia e manifestantes. No momento mesmo em que o corpo se levanta, este corpo do levante é o princípio do ator em cena, pois “é um corpo que tem que estar preparado”³⁷⁶. O que interessa praticar é este lugar, explica a atriz, o lugar do corpo que sabe responder à vida, transformando-a em evidência, em obra. Nesse sentido, a *Baderna* é um grande *sample*³⁷⁷, ou seja, uma partícula

374 Luaa Gabanini em conversa com a autora. São Paulo, maio de 2017.

375 Ibidem.

376 Ibidem.

377 “Sampling (sampleagem ou sampleamento) é uma técnica que consiste em extrair de uma gravação algum

que consegue trazer a potência de todo o processo que o NBD estava vivendo: despejo, ausência de financiamento, demolição...

A *Baderna* não tinha porque acontecer naquele momento, porque o grupo estava em uma situação precária, a não ser pelo fato de que eu estava desesperada... alguma coisa colou, acionou. Eu tinha uma imagem de um corpo encarquilhado. Eu estava buscando um corpo encarquilhado, uma história encarquilhada, um Brasil encarquilhado... os motes na peça são os negros chegando no Brasil, a *Baderna* chegando no Brasil e a personagem chegando em mim, você não vê isso, mas esses são os motes. A peça tem uma estrutura totalmente sinestésica. Eu gravei vários *samples* da minha voz, e isso fica rodando até que a voz vem. Tem uma britadeira, o prédio sendo quebrado, então as coisas vão colando. Mas não foi uma coisa “intelectual”, é político porque é relacional, era muito intuitivo, muito desespero de falar. Não tinha tempo de elaboração, então o tempo era o da urgência.³⁷⁸



Preparo para começar a destruição da sede. São Paulo, setembro de 2014. Foto: Bianca Turner. Fonte: Arquivo do NBD.

trecho da construção musical e utilizá-lo para construção de uma nova gravação a partir de um processo de colagem musical. O trecho, chamado *sample*, é uma “amostra de áudio”, um *recorte musical*, ou arquivo de som (instrumentos, batidas, vozes, ruídos)...”. ESTRELA D’ALVA, Roberta. *Teatro Hip Hop*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 15.

378 Luaa Gabanini em conversa com a autora. São Paulo, maio de 2017.



Integrantes do NBD e amigos se organizando para iniciar a destruição da sede. São Paulo, setembro de 2014. Foto: Bianca Turner. Fonte: Arquivo do NBD.



Destruição da sede em processo. São Paulo, setembro de 2014. Foto: Bianca Turner. Fonte: Arquivo do NBD.



Destruição da sede iniciada. São Paulo, setembro de 2014. Foto: Bianca Turner. Fonte: Arquivo do NBD.



Sede destruída. São Paulo, setembro de 2014. Foto: Bianca Turner. Fonte: Arquivo do NBD.



A atriz Luaa Gabanini e a diretora Roberta Estrela D'alva ensaiam *Baderna* em meio aos escombros. Em meio aos escombros, riem e brincam. São Paulo, setembro de 2014. Foto: Bianca Turner. Fonte: Arquivo do NBD.



A atriz Luaa Gabanini e a diretora Roberta Estrela D'alva ensaiam *Baderna* em meio aos escombros. Em meio aos escombros, fazem gestos de potência, de força. São Paulo, setembro de 2014. Foto: Bianca Turner. Fonte: Arquivo do NBD.



Sede destruída e iluminada: cenário de *Baderna*. São Paulo, setembro de 2014. Foto: Bianca Turner. Fonte: Arquivo do NBD.

Depois de chamados os parceiros, amigos, colaboradores, para ajudarem a quebrar o espaço, Luaa foi ensaiar com todo aquele pó e ficou afônica. No dia seguinte, a atriz foi com Roberta Estrela D'alva, que a estava dirigindo, e assistentes tentar ensaiar novamente no espaço, mas ninguém a ouvia, sua voz não saía e, além disso, a atenção era tomada pelo espaço, cuja importância era diferente e inesperada, que os fazia dizer "olha que lindo isso ou aquilo". Quando a dramaturga do grupo, Cláudia Chapira, entregou para Luaa o figurino da peça, cheio de tules, foram lá novamente, pela terceira vez, e a roupa prendia aqui e ali, e Luaa de repente começou a gritar "solta essa roupa". Foi então que Roberta entendeu que estava chegando a "Baderna pomba gira", ou seja, que alguma coisa estava começando a acontecer: "Eu tinha uma imagem, mas ela se deu nesse momento, numa relação verdadeira e, somente assim, o corpo político foi acionado".³⁷⁹

379 Luaa Gabanini em conversa com a autora. São Paulo, maio de 2017.

Baderna foi massacrada pela história, porque se misturou com os negros. Para Luaa, isso não significa que ela olhou e disse “olha que bonita aquela dança”, mas que adentrou de algum modo (não registrado) naquela cultura, o que incomodou muito os seus contemporâneos. E ela criou um balé a partir disso, quando fez o lundum na ponta: uma europeia, branca, requebrando no palco, mas sem abdicar de sua postura de bailarina. Isso perturbou as pessoas. Ao sumir da história sem explicação, os baderneiros vão aos teatros e começam a bater nas cadeiras e, de seguidores da Baderna, da dança divina, passam a ser encarados como “arruaceiros”. Inicia-se, então, um processo mais evidente de desmoralização dessa história e da palavra (baderna). A inversão faz com que uma pessoa que poderia ser uma diva do Brasil fique sob as ruínas: “Ninguém sabe que Baderna era uma pessoa. Essa é a história do Brasil, não apenas da baderna”³⁸⁰. Luaa fala que, quando quis quebrar a sede do grupo, esse impulso teve muito a ver com a tal inversão da ideia de “badernar”, algo que se explicitou, por exemplo, em 2013, com os Black Blocs³⁸¹, quando a palavra baderna estava em todos os jornais com um sentido pejorativo, mas lá como aqui com muitas inversões em relação ao fenômeno social em questão. Essas torções dos fatos e das palavras fizeram Luaa juntar os pontos para entender que a conexão entre ela, os Black Blocks e Baderna se realizava através de seus corpos que, indignados, diziam

[...] antes de vocês quebrarem eu vou quebrar, essa coisa da pomba gira, um jeito estético e político de dizer não. Eu queria atingir o sistema pelo simbólico, porque nada do que a gente falava chegava nos caras [tanto do Estado, quanto da incorporadora]. Como você se prepara para o inesperado? Acionou um lugar no meu

380 Luaa Gabanini em conversa com a autora. São Paulo, maio de 2017.

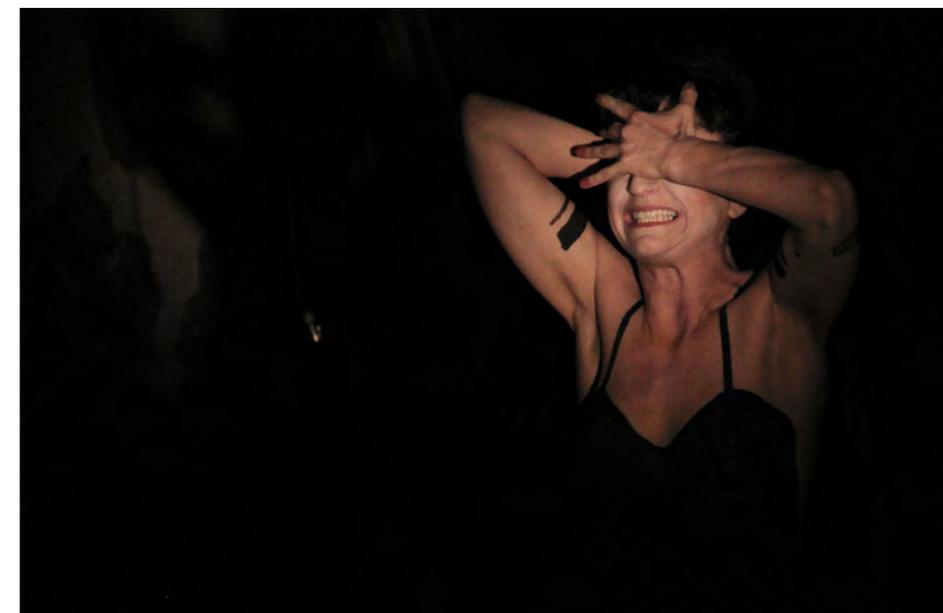
381 Segundo Pablo Ortellado, “Ao contrário do que normalmente se pensa, essa ação não apenas não é violenta, como é predominantemente simbólica. Ela deve ser entendida mais na interface da política com a arte, do que da política com o crime. Isso, porque a destruição de propriedade a que se dedica não busca causar dano econômico significativo, mas apenas demonstrar simbolicamente a insatisfação com o sistema econômico. Há, obviamente, uma ilegalidade no procedimento de destruir a vitrine de uma grande empresa, mas é justamente a conjugação de uma arriscada desobediência civil e a ineficácia em causar prejuízo econômico à empresa ou ao governo, que confere a essa ação seu sentido expressivo ou estético, num entendimento ampliado. A destruição de propriedade sem outro propósito que o de demonstrar descontentamento simbolizava e apenas simbolizava, a ojeriza aos efeitos sociais da liberalização econômica”. ORTELLADO, Pablo. Posfácio. In: SOLANO, Esther; MANSO, Bruno Paes; NOVAES, Willian. *Mascarados - A verdadeira história dos adeptos da tática black bloc*. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

cérebro de outra ordem. Não era uma estreia, eu não sabia nem como me preparar. Como você se prepara para esse corpo? Quando você faz uma personagem, você pensa: vou ter que cantar aquela música, naquela hora vou ter que fazer isso ou aquilo. Mas como você se prepara para esse tipo de militância? Porque eu não ia fazer uma peça, eu ia para um buraco cheio de pó acionar um acontecimento. Parece que é a mesma coisa, mas não é: sou eu, Luaa, em despejo.³⁸²

É uma subjetividade em ruína.

É a atriz que se levanta.

E a ruína vira obra.



Luaa Gabanini performando o espetáculo *Baderna*. São Paulo, setembro de 2014. Foto: Léo Mussi. Fonte: Arquivo do NBD.

382 Luaa Gabanini em conversa com a autora. São Paulo, maio de 2017.



Luaa Gabanini performingo o espetáculo *Baderna*. São Paulo, setembro de 2014. Foto: Léo Mussi. Fonte: Arquivo do NBD.



Final do espetáculo *Baderna*. São Paulo, setembro de 2014. Foto: Léo Mussi. Fonte: Arquivo do NBD.





UMA EXISTÊNCIA PERMANENTE

3.4

UMA EXI PERMAN

UM ENCONTRO COM A FORÇA QUE CORRÓI

As pessoas chegavam chorando no dia do despejo. E não era um choro simplesmente porque estávamos sendo expulsos. Era um choro de um lamento, de um encontro com a força que corrói.

Eugênio Lima

Eugênio Lima acredita que todo esse processo vivido pelo NBD³⁸³, foi uma forma que criaram para conseguir atravessar o espaço estriado³⁸⁴ do capital para, dentre outras coisas, disputar o imaginário. Na resistência, para pautar o pensamento, diz ele, você fecha, faz uma barricada e fica “tomando paulada” durante séculos, até que a sua experiência se transforma em processo histórico. Mas, em determinados momentos, torna-se possível ultrapassar isso, através de uma experiência que seja, em si, uma forma de organizar o olhar sobre o mundo. Alguns exemplos clássicos citados por ele: o Bebop, os Black Panthers, Fela Kuti, Bob Marley, os pensamentos diaspóricos, o movimento feminista, as reivindicações das populações indígenas:

383 Em março de 2015, em São Paulo, conversei longamente com o DJ e ator-MC do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Eugênio Lima, sobre o grupo, o despejo, e como ele pensa a relação entre arte, política e cidade. Esse trecho do texto é baseado na nossa conversa.

384 “O espaço liso dispõe sempre de uma potência de desterritorialização superior ao estriado. [...] No espaço estriado, fecha-se uma superfície, a ser ‘repartida’ segundo intervalos determinados, conforme cortes assinalados; no liso, ‘distribui-se’ num espaço aberto, conforme frequências e ao longo dos percursos [...]”. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 187-188.

Quando Davi Kopenawa fala sobre a montanha, ele está elaborando esse pensamento. Quando Malcom X falava sobre o círculo vicioso, também estava elaborando esse pensamento. Quando o Martin Luther King falava *I Have a Dream*, ele estava elaborando esse pensamento, estava disputando o pensamento. E aí tem um processo que é a ideia da marcha. Ou quando o MST vai ocupar uma terra, ele está colocando esse pensamento, pois está falando: “aquilo que matou nossos companheiros ainda está vivo, então vamos fazer uma mística para invocar essa ausência e, assim, construir uma presença”. Essas são todas formas de disputar o território imaginário. Entendemos, no NBD, que essas formas de compartilhar a existência, são o ambiente da política.³⁸⁵

Portanto, o que está em disputa, para ele, é a sobrevivência dessas vozes – e é por isso que o Bartolomeu transforma a sua luta em linguagem, pois somente assim a sede pôde ser destruída, mas não o grupo. Uma existência permanece. “A gente não vinculou a destruição da sede à destruição nem da obra, nem da linguagem”³⁸⁶. Eugênio dá outros exemplos de experiências que não podem mais ser invisibilizadas porque estão impregnadas no corpo social: a criação, por MV Bill, da “Central Única das Favelas”³⁸⁷, um espaço no qual não se fala em “comunidade”, mas “em favela mesmo. Não tem esquadramento, não tem segregação planejada... Isso é disputa do imaginário”³⁸⁸. Eugênio diz que, ao dar esses exemplos para falar em disputa de imaginário, está se referindo ao fato de que, além de construir uma narrativa singular, esses agentes – Davi Kopenawa, Malcolm X, Martin Luther King, MST, MV Bill etc. – propõem uma outra forma de enxergar a narrativa. Davi Kopenawa, líder yanomami, tanto em palestras quanto no livro *A Queda do Céu* (2015), afirma que a montanha também tem agência

385 Eugênio Lima, em conversa com a autora. São Paulo, março de 2015.

386 Ibidem.

387 A CUFA (Central Única das Favelas) é uma organização brasileira que existe há 20 anos, sendo reconhecida nacional e internacionalmente nos âmbitos político, social, esportivo e cultural. Foi criada a partir da união entre jovens de várias favelas, principalmente negros, que buscavam espaços para expressarem suas atitudes, questionamentos ou simplesmente sua vontade de viver. Disponível em: <<https://www.cufa.org.br/sobre.php>>. Acesso em: junho de 2017.

388 Eugênio Lima, em conversa com a autora. São Paulo, março de 2015.

política, ou seja, não é só uma montanha, como os brancos pensam. Por isso escreveu um livro, porque os “homens brancos”, diz Kopenawa, não entendem as coisas, somente as palavras – assim, mostrou o seu mundo pelas palavras.

Em relação a Malcolm X, ele explica que, em um de seus discursos mais famosos, o ativista fala do “cruel círculo vicioso”: quando se vive em uma periferia ou em um lugar muito pobre, só se tem acesso a escolas da periferia. Escolas da periferia têm professores mal pagos; com professores mal pagos, a educação é ruim, assim, só se consegue subemprego e o dinheiro ganho é suficiente apenas para viver na mesma periferia onde se nasceu... Com isso, Malcolm X não só denuncia o mecanismo do capitalismo, mas também como esse mecanismo encerra todas as humanidades subalternas. Ao fazer isso, está propondo, no entendimento de Eugênio, uma outra maneira de enxergar o mundo – que, inclusive, supera o fatalismo do gueto. “Malcolm X afirma: o gueto não é o lugar para você viver, mas um lugar que escolheram para você morrer, então você tem que romper com esse ciclo vicioso”³⁸⁹. Segundo Eugênio, Martin Luther King, quando diz “*I have a dream*”, disputa o imaginário não só pela denúncia, mas porque enxerga formas de romper com o encerramento na lógica branca, eurocêntrica, classista, racista... E, a respeito do MST, esclarece que, durante um tempo, não sempre, mas na maioria das vezes, antes de ocupar uma terra, o MST praticava a chamada mística, que é uma ação física e metafísica, na qual todos os companheiros mortos até aquele momento são invocados. Isso acontece tendo em vista que a luta para ocupar uma terra não é só dos vivos, e sim de todos aqueles que morreram por essa causa. Por trás dessa ação há uma pergunta: por que continuamos a marchar? E a resposta é: porque a causa que matou os nossos companheiros continua viva, por isso ocupamos em nome dos vivos, mas também convocamos os mortos para ocuparem conosco, já que as causas que os mataram continuam vivas. Se as causas continuam vivas, se o genocídio negro continua vivo, uma ausência é invocada para fazer dela uma presença, e assim dar continuidade à luta.

389 Eugênio Lima, em conversa com a autora. São Paulo, março de 2015.

Essas são todas formas, para ele, de entender o pensamento não apenas como elaboração metafísica, mas como prática de construção de outras relações com o mundo dos vivos e dos mortos, com o mundo das coisas e dos viventes:

No meu entender, isso é importante porque essa estrutura do capital branco, eurocêntrico, sexista, racista, machista, é uma estrutura na linguagem, é sobretudo uma estrutura de pensamento, de linguagem, um modo de viver o mundo; para o qual não existem outras formas de viver o mundo, então esses exemplos dizem respeito a isso.³⁹⁰

Portanto, a estética, para Eugênio, é uma implicação de si através de uma voz-discurso que é também uma voz-corpo: quando ela se torna uma voz-corpo, deixa então de ser de uma pessoa para tornar-se de um processo histórico em curso. Segundo ele, o Bartolomeu sempre pesquisou as possibilidades de transformação de uma voz própria incorporada em uma voz rebatida na dimensão do tempo e do espaço atuais, tornando-se coletiva. Mas nesse processo violento pelo qual passaram, isto se tornou uma questão de sobrevivência – física, moral, política, emocional, estética, filosófica. Por isso usaram tudo o que sabiam para se colocar: articular, falar, pensar, dançar, juntar as pessoas, cantar, atuar, fotografar, criar imagens etc. E isso se transformou num grande material de criação, pois, se não fosse assim, não teriam tido condições de verbalizar o que a situação disparou: algo que só poderia ter sido conquistado *in loco*, reflete Eugênio. De acordo com ele, os amigos, parceiros, e outras pessoas interessadas, iam para lá como se estivessem em uma ocupação, achavam realmente que estavam em uma ocupação ilegal, e “Entravam num estado de simbiose entre o real e o imaginado, uma espécie de lugar que também está muito expresso no hip-hop ‘Sou apenas um rapaz latino-americano, apoiado por 50 mil manos’... não tinham 50 mil manos não, mas 45 mil viram o vídeo do despejo”.³⁹¹

390 Eugênio Lima, em conversa com a autora. São Paulo, março de 2015.

391 Ibidem.

Segundo o DJ e ator-MC isso é algo sempre presente no pensamento do Bartolomeu, ou seja, uma conexão permanente entre a ação concreta e um pensamento transcendente, quase como um projeto de transcendência no sentido de “uma perspectiva futura à la Maiakovski: É preciso arrancar alegria ao futuro”³⁹², porque os tempos estão difíceis, diz, então a alegria é procurada em miradas futuras que se realizem no agora – através de experimentações, embates, estudos, treinos. Eugênio é leitor de Agamben, Foucault, Benjamin, e explica que é preciso pentear a história a contrapelo, para evidenciar que, mesmo que estejamos permanentemente em embate com os dispositivos de controle que nos sujeitam, e imersos em relações de poder, algo ainda assim sobrevive. Portanto, se o despejo foi o “efeito prisão”, o “efeito hospício”, o “efeito polícia”³⁹³, a subjetividade real que sobreviveu a isso (não apenas no Bartolomeu, mas em todo mundo que passou por lá, que viu e compartilhou o processo) é responsável hoje por carregar um lastro de conexão com essa experiência. Se essa é a verdadeira força política, é porque nela

Enta tudo: quem é o seu orixá, a relação com as pedras, a relação com o passado concreto, a relação com as coisas que você acredita, as outras pessoas que vieram antes de você, as que vêm depois... [no processo de despejo] parecia que éramos um bando a noite inteira, noite adentro, porque tínhamos que convocar todo o nosso arcabouço. Nesse sentido, sim, foi um trânsito, um transe.³⁹⁴

Assim, parte do aprendizado coletivo teve a ver não apenas com a constatação de que algo sobrevive nas ruínas, mas o que sobrevive e como. A publicização desses aprendizados compôs o que se expressou como arte. No Bartolomeu, esse tipo de invenção é nomeada por seus integrantes como “dispositivos libertários”: porque, se o controle é uma via de mão dupla, então a violência na forma do

392 Eugênio Lima, em conversa com a autora. São Paulo, março de 2015.

393 Eugênio se refere aqui ao pensamento de Michel Foucault, em obras como *Vigiar e Punir* (1975) e *História da Loucura na Idade Clássica* (1961), entre outras.

394 Eugênio Lima, em conversa com a autora. São Paulo, março de 2015.

despejo liberou uma energia “muito forte. Não é que estávamos presos, mas isso abriu um leque de possibilidades de atuação que só foi possível assim, porque experienciamos esse contato real. Só o sujeito real faz a política”³⁹⁵. E isso ocorreu à medida que deram visibilidade ao que estava acontecendo e puderam também, eles mesmos, enxergar melhor, passando, com isso, a subverter as categorias: o dispositivo de controle virou dispositivo de liberação; a incorporadora foi por eles incorporada; a destruição virou criação; o exílio virou refúgio. E foi assim que outros puderam também incorporar uma experiência *a priori* privada:

[...] a frase que mais ecoava nesse momento era: “eu sei quem trama e quem tá comigo, esse é o drama que eu carrego para não ser mais um preto fodido”³⁹⁶. Ao mesmo tempo em que existia esse campo de possíveis, era muito clara a dimensão de quem estava com e quem estava contra. E não era só a incorporadora. Amigos, transeuntes, inimigos. Tinham inimigos que eram aliados e amigos que não eram. Borrou as fronteiras e, ao mesmo tempo, era claro, porque existia uma lógica anterior que estava atravessando todo mundo, que era: “no fundo, a incorporadora tem razão de fazer isso porque essa propriedade tem dono”. E isso disparou em mim um processo que está muito dentro da nossa discussão atual, que é a ideia de trocar a dimensão pública pela dimensão do comum. Abdicar do guarda-chuva do público como sinônimo de estatal, porque eu quero algo além do estatal e além da lógica da propriedade privada, que vai par a par com o Estado. Eu quero o livre trânsito das coisas. E aí, evidentemente, na hora da formulação estética e política, a coisa que mais vinha era a ideia de que é preciso profanar. Se o capitalismo é a religião, então eu preciso profanar todos os seus templos, devolver para o uso comum todas as coisas. Foi nesse sentido que publicizamos todo o processo, para devolver para o comum aquilo que é do comum: essa força que aconteceu com o Bartolomeu, não é de posse do Bartolomeu. E aí, de novo, a dimensão da rua se abriu como um grande campo de possibilidades. Porque São

395 Eugênio Lima, em conversa com a autora. São Paulo, março de 2015.

396 Trecho da música “Negro Drama” (2002), do grupo de rap paulistano Racionais MC’s.

Paulo é grande demais para deixarmos que uma parcela tacanha comande ela.³⁹⁷

Por tudo o que aconteceu com o Bartolomeu neste processo do despejo, uma relação política muito efetiva tomou forma – não que outros processos não tenham sido políticos, já que o grupo se propõe a estar o tempo inteiro dialogando com a cidade – “É a ideia de inscrever mesmo, de sempre ter a inscrição”³⁹⁸. Mas porque, não havendo naquele momento nenhuma distância entre enunciado e enunciação, se viram imbuídos de uma força de representação sem igual, através da qual tudo se tornou, no espaço-tempo de suspensão, matéria de uma representação colada na vida. O ator relata que chegavam na Assembleia Legislativa sentindo, falando, pensando que, se aquela é uma casa de representantes, nem todo mundo está ali representando algo³⁹⁹.

Esta sensação mencionada por Eugênio Lima remete à ideia de “representação direta”, lançada pelo crítico de arte Brian Holmes em 2000, em Barcelona, durante o *workshop* “A ação direta como uma das belas artes”. Ele a lança como uma espécie de medida mediadora no debate que se estabeleceu, na época, e que se encontrava, segundo Marcelo Expósito, em conversa com Holmes, inutilmente polarizado entre dois extremos: representação *versus* ação direta. Se a artista norte-americana Martha Rosler fala de “representação participativa” para defender a necessidade de seguir produzindo representações não alienantes e nem exploradoras, nas quais o sujeito representado tome parte ativa sem ser

397 Eugênio Lima, em conversa com a autora. São Paulo, março de 2015.

398 Ibidem.

399 O NBD teve uma participação muito ativa na regulamentação da Zepac-APC e fez disso um dos marcos estético-políticos de publicização do processo: “é muito doido, porque a lei atua como uma condição meio anacrônica, já que há uma pretensão de que ela permaneça, porém, se existe um campo tão grande de impermanências, quem garante que a sociedade vai se adequar à lei daqui a vinte anos? Pode ser que a lei se torne um mecanismo vazio, letra morta. De qualquer forma, sabemos que também estamos legislando para um futuro” (Eugênio Lima, conversa com a autora, São Paulo, 2015). Uma das ações nesse sentido foi uma reunião na Assembleia Legislativa do Estado (na qual também estava presente Zé Celso Martinez Corrêa), organizada pelo deputado Carlos Zarattini do PSOL que entrou com um projeto de desapropriação da área da Ink para sua transformação em um teatro público sob a gerência do NBD, proposta que não foi aprovada, mas constou como mais uma forma de demarcação de território. Na reunião, Luaa Gabanini e Roberta Estrela D’alva apresentaram a cena “Te Mato, Te Quero”, da peça Orfeu Mestiço – uma Hip-Hópera Brasileira (do NBD) e Eugênio e Zé Celso falaram. Tudo foi transmitido ao vivo pela TV da Assembleia.

coisificado, explica Expósito, o conceito de representação direta de Holmes não está muito distante disso. De acordo com Holmes, ele lançou o conceito no intuito de fazer uma provocação contra a velha ideia anarcosituacionista segundo a qual toda ação simbólica, conforme o espetáculo unificado da representação política e do imaginário comercial, encontra-se alienada, de maneira que a única resposta possível consistiria em um ato secreto, denso, invisível e rigorosamente material: bloquear algo, um trem, uma estrada, uma reunião de cúpula. Apesar de este tipo de ação ter a sua efetividade, Brian Holmes diz que, desde o ponto de vista artístico, pode-se falar também de outras coisas⁴⁰⁰. No contexto do movimento antiglobalização, por exemplo, que operou tão decididamente através da internet e dos meios de comunicação de massa, a ideia de uma ação direta “pura” pareceria simplesmente absurda. No momento em que cunhou o conceito, Holmes trabalhava com o Ne Pas Plier, coletivo francês fundado em 1991 e existente até hoje, em projetos de intervenção na rua, nos quais tratavam de distribuir “meios de representação” (adesivos e outros materiais impressos) entre as pessoas, para que elas pudessem levá-los em seus próprios corpos e dar-lhes voz, com a finalidade de qualificar as manifestações como uma coletividade que pretendia dizer algo e não uma mera “massa de corpos”:

[...] o objetivo, desde o princípio, foi não só fabricar imagens socialmente comprometidas, mas também usá-las, levá-las à rua, desdobrar os seus significados em confrontações públicas, a partir da seguinte ideia: a arte é política não quando permanece em seu próprio marco, mas pelo seu modo de difusão. A arte se torna política quando sua presença e qualidades estéticas são inseparáveis dos esforços por transformar as condições de vida no mundo. Mas há também outro lado desta moeda: a política se torna artística quando os seus processos e linguagens deixam espaço suficiente para que possa se dar a interpretação, a emoção e a experiência sensual.⁴⁰¹

400 HOLMES, Brian; EXPÓSITO, Marcelo. Brian Holmes entrevistado por Marcelo Expósito. Estéticas de la igualdad, Jeroglífos del futuro. *Revista Brumaria*, Madrid, n. 5, 2006, p. 345, tradução nossa.

401 HOLMES, Brian. Ne pas plier. No doblar: desplegar. In: BLANCO, Paloma et al. (eds.). *Modos de hacer. Arte*

Sobreviver aos processos e poder pensar sobre eles, expandi-los criativamente, é o que conecta a história do Bartolomeu com outras semelhantes, que também beiram o ficcional das experiências que precisam ser ditas, das vozes que precisam ser escutadas, das existências que insistem em prosseguir.

crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ed. da Universidad de Salamanca, 2001.



UMA ÉTICA DO CUIDADO,
UM SONHO,
UM DELÍRIO-ARTE...

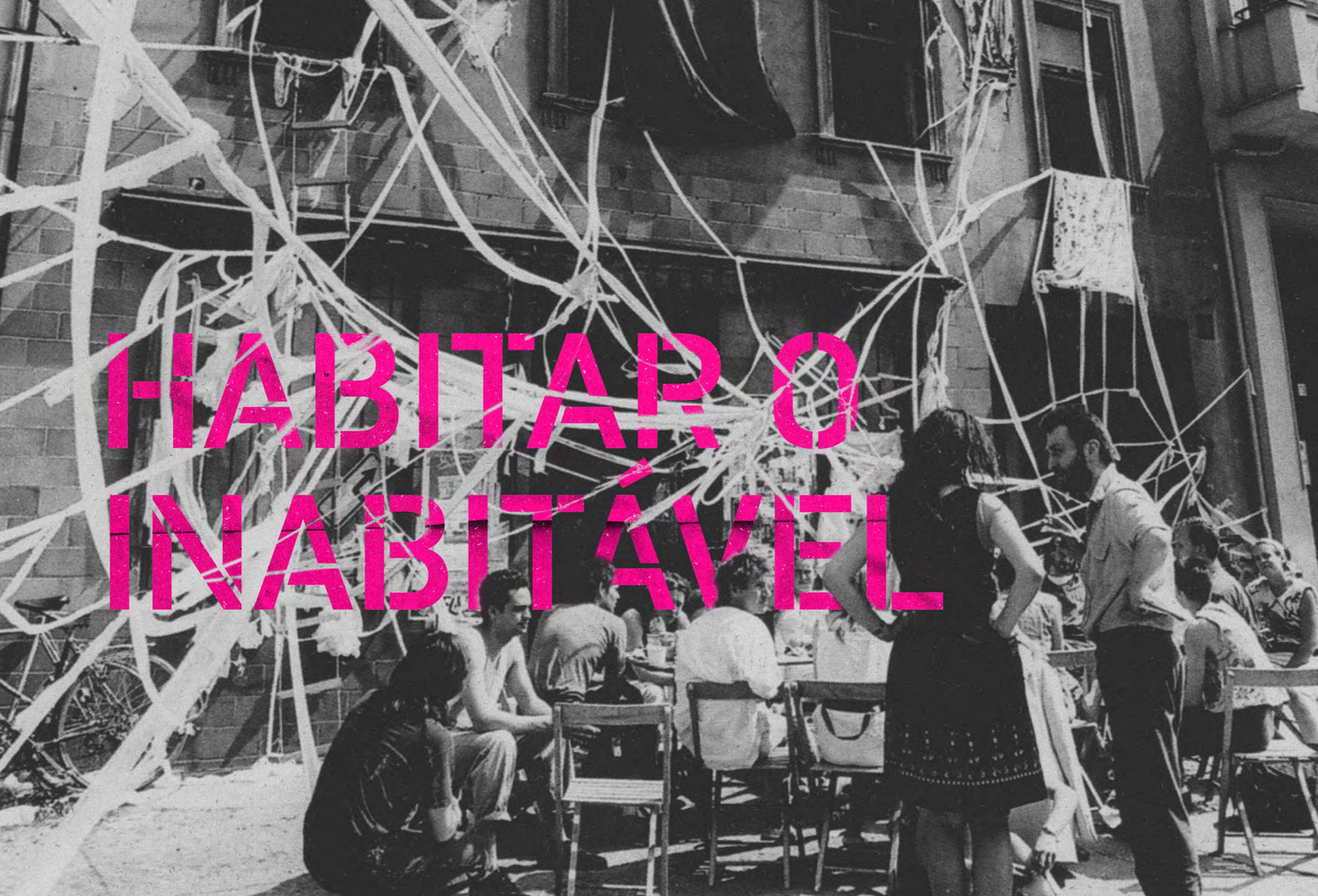
A verdadeira questão, para os revolucionários, é fazer crescer as potências vivas das quais participam, cuidar dos devires-revolucionários com o propósito de chegar enfim a uma situação revolucionária... Atualmente, é preciso considerar o tato como a virtude revolucionária primordial, e não a radicalidade abstrata; e por "tato" entendemos aqui a arte de cuidar de devires-revolucionários. [...] A força estratégica é constituída da própria intensidade daquilo que vivemos, da alegria que daí emana, das formas de expressão que aí se inventam, da capacidade coletiva para resistir da qual ela é testemunha. Na inconsistência geral das relações sociais, os revolucionários devem se destacar pela sua densidade de pensamento, de afeto, de delicadeza, de organização que são capazes de trazer, e não por sua disposição para a cisão, para a intransigência sem objeto ou pela concorrência desastrosa no terreno de uma radicalidade fantasmática.

Comitê Invisível

O cuidado é exigido em praticamente todas as esferas da existência, desde o cuidado do corpo, da vida intelectual e espiritual, da condução geral das coisas até ao se atravessar uma rua movimentada, como já observava o poeta romano Horácio, o cuidado é aquela sombra que nunca nos abandona porque somos feitos da matéria do cuidado.

Leonardo Boff





HABITAR O INHABITÁVEL

HABITAR INABITÁ

O HABITAR, A CASA

Ao longo do percurso traçado até aqui, vimos desastres cotidianos sendo transformados em modos de cuidar de si, dos outros, do tempo e do espaço. Manifestações que ora se expressam como “desespero de falar”, ora como uma delicadeza quase invisível, fazendo frente às brutalidades a que somos cotidianamente submetidos e que podem ser revisitadas pelas histórias inscritas como gestos nos espaços cotidianos. Tais inscrições, além de praticar a compreensão, pelo corpo, de como lidar com o poder infraestrutural⁴⁰², deixam marcas, rasgos, cicatrizes também no corpo do mundo e na imaginação coletiva, servindo como alertas de que algo está acontecendo, de que não estamos sozinhos. Safatle traz uma bela imagem para falar deste modo de operar: a constelação⁴⁰³. Segundo ele, a constelação, é uma forma de pensar o corpo político coletivo que não parte da imagem preconcebida de um corpo sólido, abstrato e fixo, mas das lutas do presente, das expressões que evidenciam uma série de levantes que se comunicam entre si de maneira imperceptível, não a partir da escala, mas de sua capacidade de reverberar, contaminar e disseminar-se pelo corpo social. Quando procuramos acessar esses processos, portanto, não vamos em direção a grandes acontecimentos ou teorias abstratas, mas a uma série de fenômenos compostos por outra série de detalhes, histórias, imagens, táticas e reflexões que se realizam no encontro entre campos de ação e de conhecimento.

Tudo isso vai compondo a constelação, que funciona como uma plataforma, tal

402 Esta é uma concepção que vem do Comitê Invisível, quando dizem que “hoje, o poder reside nas infraestruturas deste mundo. O poder contemporâneo é de natureza arquitetônica e impessoal, e não representativa e pessoal”. COMITÊ INVISÍVEL. *Aos Nossos Amigos...*, op. cit., p. 99.

403 SAFATLE, Vladimir. *Quando as Ruas Queimam*, op. cit., p. 15.

qual aquela mencionada por Butler: uma superfície que nos dá apoio para que possamos nos movimentar. Os fenômenos aqui relatados, assim como milhares de outros que a todo o momento ganham corpo mundo afora, acabam por gerar, portanto, um arcabouço de práticas e acontecimentos com os quais podemos nos conectar de muitas maneiras. Podemos dizer que, além do esforço em sustentar determinadas sobrevivências, essas práticas o fazem a partir de preceitos éticos, vetores que também inspiram a produção estético-política que delas emerge.

Percorre todas elas, mesmo as que aparentemente se findam em uma lógica da destruição, o desejo de cuidar e ser cuidado. E é este desejo que explode, quando gestos de ruptura e quebra vêm à tona. Porque a destruição, aqui, expressa a **“milagrosa aptidão dos vivos para habitar, para habitar o próprio inabitável”**⁴⁰⁴. Provavelmente, o que as quebradeiras vêm nos trazer é “apenas” esta consciência, esta visão clara: de que já vivemos em terra devastada – e se soubermos evidenciar isso, talvez possamos inventar, coletivamente, novos modos de viver. Tanto a ruptura quanto os gestos aparentemente mais construtivos expressam, portanto, um grito de quem não suporta mais viver em meio a uma força que tudo mata, que tudo aniquila, exceto ela mesma. São gestos, neste sentido, que forçam uma conexão com o vivo dos vivos e das coisas, portanto, sinais de respeito à vida. Mas a similitude entre essas diversas práticas vai além disso.

O interesse que podemos encontrar nos movimentos estético-políticos atuais está precisamente no exercício de uma ética do cuidado, na qual o “cuidado de si” se vê acompanhado pelo permanente esforço de “abandonar-se”, como diz Agamben⁴⁰⁵ – ou seja, uma ética na qual uma subjetividade é sujeito de sua pró-

404 COMITÊ INVISÍVEL. *Aos Nossos Amigos...*, op. cit., p. 73.

405 AGAMBEN, Giorgio. *Uma Biopolítica Menor*. São Paulo: n-1, 2016, p. 8.. Agamben mobiliza aqui a noção de “cuidado de si” de Foucault, presente em diversas de suas obras, desde *A História da Sexualidade* (obra de Foucault constituída por três tomos, o primeiro, *A vontade de saber*, publicado pela primeira vez em 1976 pela editora Gallimard, seguido de *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si*, ambos publicados em 1984). A partir desta noção, Foucault se volta para a questão do cuidado e da tecnologia de si, da estilística e da estética da existência, remontando aos gregos para abordar mais as práticas do que as doutrinas das filosofias antigas, focando-se na autodisciplina, ou seja, em como algumas das filosofias antigas montavam preceitos para moldar uma existência. Segundo o pensador, as diversas maneiras de moldar a existência eram exercidas em diferentes domínios – seja na construção de

pria dessubjetivação. De acordo com o autor, assistimos à nossa própria ruína, à nossa dessubjetivação, em zonas cotidianas muito banais, nas práticas de cada um, em diversos aspectos de nossas vidas corporais. É justamente nessas zonas que podemos produzir uma densidade de pensamento, de afeto, de delicadeza, de organização, capazes de trazer uma atenção aos fenômenos que suscitam qualidades completamente diversas da impaciência e da negligência, vistas e sentidas nas forças da ordem⁴⁰⁶: **“habitar plenamente é tudo o que podemos opor ao paradigma do governo”**⁴⁰⁷, uma presença que faça crescer a potência do encontro com aquilo que não sou eu, também em mim, com a alteridade. Essas zonas cotidianas são compostas de agenciamentos entre corpos, entre corpos e superfícies urbanas, corpos e elementos do espaço, porque, como vimos, é na subversão do uso e nos **“usos sem direito”**⁴⁰⁸ que se produzem condutas, as quais, ao emanar a delicadeza da vida (tão forte e tão frágil ao mesmo tempo), fogem das imposições do poder – **“tu permaneces escravo mas, uma vez que faz uso dessa condição, no modo do como não, tu não és mais escravo”**⁴⁰⁹.

Falamos, ao longo do trabalho, de algumas dessas zonas cotidianas de cuidado como uma espécie de resto, ou aquilo que sobrevive em meio ao descaso. Essas sobrevivências, por sua vez, foram vistas, aqui, tomando múltiplas formas, mais ou menos impalpáveis – a escuta, por exemplo, pode ser compreendida como uma superfície na qual pousa o cuidado. A disponibilidade do corpo, tanto para o encontro com o outro quanto para se pôr em risco em proveito de algo comum. A ocupação da escola, na qual gestos aparentemente banais abrem um espaço

regras facultativas envolvendo a alimentação, a escrita de um diário, seja na participação na vida da cidade, dentre outras circunstâncias – e o que estava em questão, sempre, era como “produzir uma vida bela”, como “esculpir uma existência”, não sendo o objetivo jamais a beleza do corpo, mas a beleza da vida. A “beleza da vida” se torna, assim, uma espécie de norte existencial sem regras definidas ou valores universais, e interessa a Foucault justamente porque se referencia em práticas. Essas práticas foram compreendidas por ele como modos de subjetivação que se descolavam da obediência, evidenciando uma força que, ao invés de simplesmente se submeter, se dobrava, ganhando uma “certa autonomia” em relação aos saberes e poderes constituídos – uma “certa autonomia”, pois não há uma total desvinculação em relação eles, mas uma inflexão.

406 COMITÊ INVISÍVEL. *Aos Nossos Amigos...*, op. cit., p. 232-233.

407 Ibidem, p. 197.

408 AGAMBEN, Giorgio. *Uma Biopolítica Menor*, op. cit., p. 13.

409 Ibidem, p. 12, grifo meu.

tão valioso para ser pensado por todo mundo, selando-a como aquilo que é: um espaço social, uma construção que pode (e que deveria) ser processual e coletiva. Desobedecer as leis e normas de um Estado que reiteradamente aprofunda a segregação e o genocídio de certos povos, ou de determinada parcela da população. Quebrar o próprio espaço cênico como uma ruptura também interna, tornando visível ali uma força real nascida da fragilidade, da ruína. Todas essas são (contra)condutas que se realizam como formas de habitar intensivamente as coisas, de modo a produzirem diferenças, sofrerem desvios e serem subvertidas, configurando-se como superfícies que, quando percorridas, em todas as direções, transformam-se em zonas de perigo para o poder e de inspiração para uma resistência que somente assim se reinventa.

Por isso, o habitar tomou muitas formas aqui, associado a diferentes tipos de ação e de suporte e, neste sentido, pode ser rico trazer, para terminar, situações nas quais a casa, pensada como agente estético e político, aparece mais diretamente. Trata-se de uma imaginação coletiva que inventa espaços a partir de temporalidades estendidas e localizadas entre a dimensão íntima e a dimensão comum, e que rompe, de acordo com Agamben, com a velha política das divisões entre o público e o privado, o corpo biológico e o corpo político, *zoé* e *bios*, inaugurando territórios incertos, zonas opacas de indiferenciação, nas quais o caminho para uma outra palavra, um outro corpo e uma outra política, a única que interessa hoje, segundo ele, acontece⁴¹⁰. É interessante lembrar que Agamben abordou a *oikonomia* (em grego, administração da casa) como um fundamento da teologia cristã para justificar a encarnação do “filho de Deus”, sem que esta desse qualquer margem para uma visão politeísta – assim, ao “filho de Deus” atribuiu-se a responsabilidade de administrar as coisas aqui na terra. De acordo com o pensador, o termo foi traduzido pelos padres latinos como *Dispositio*, dispositivo, que traz, portanto, já em sua raiz conceitual, a cesura entre Deus e ação, ontologia e

410 AGAMBEN, Giorgio. *Por uma biopolítica menor*. São Paulo: n-1, 2016.

práxis, ou seja, a ação (economia e política) sem fundamento no ser⁴¹¹. Podemos ver, então, que o interesse de Agamben na zona de indiferenciação que emerge em práticas políticas atuais pode se explicar, ao menos em parte, na esperança de ultrapassagem desta cisão, que tem, não sem razão, na figura da “casa” um mote central. Porque se *oikos* pode ser dispositivo de cisão e controle, pode ser também, justamente por isso, um dos espaços em que mais se concentra a potência para a expressão de uma experiência de liberdade. Testemunhamos, neste sentido, uma diversidade de circunstâncias e jeitos de transformar a casa em agente subversivo.

411 Segundo Agamben, é nesse sentido que Foucault afirma que o dispositivo é pura atividade de governo, produzindo os seus próprios sujeitos. AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?*, op. cit., p. 35-39.





DESBORDAR-SE

DESBOR

A CASA INVISÍVEL

La Casa Invisible, localizada em Málaga e ocupada em 2007, é um Centro Social de Segunda Geração que se tornou referência no contexto espanhol e europeu⁴¹². Centro Social de Segunda Geração é uma forma encontrada pelos movimentos de dissidência espanhóis para denominar as ocupações a partir do final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Segundo agentes desses movimentos, a grande transformação do *movimiento okupa* para o movimento dos centros sociais de segunda geração consiste em que, se o primeiro ainda tinha um modo de resistir muito colado a uma lógica identitária anarco-punk (sem desprezar, contudo, a potência dos anarquismos e de suas expressões), os centros atuais funcionam orientados pela composição de novas figuras produtivas no contexto metropolitano, menos identitárias e mais transversais. “La Invi” (como é chamada por aqueles que participam ativamente de sua organização), ao mesmo tempo recebe turistas em seu pátio externo – onde são servidos alimentos preparados por uma cooperativa de cozinheiros –, promove atividades culturais, *shows*, debates e tem, entre seus organizadores e frequentadores, grupos e pessoas envolvidos ativamente em política – inclusive na prefeitura, atualmente, através do *Movimiento Municipalista*⁴¹³, um desdobramento direto do 15M⁴¹⁴.

412 Fui para Málaga em julho de 2016 tendo em vista este espaço, indicado por muitas das pessoas das redes de ativistas e artistas as quais consultei para a realização da pesquisa de campo.

413 O *Movimiento Municipalista* tem uma relação muito forte e constante com a dimensão territorial, entendendo a localidade como a grande fonte de qualquer intervenção ou participação na política institucional. Não se definem como partido, mas como um conglomerado de organizações, pessoas e movimentos independentes, uma plataforma cidadã.

414 O 15M se configurou como uma série de protestos espontâneos que ocorreram em diversas cidades da Espanha a partir da ocupação da Praça Puerta del Sol, em Madri, no dia 15 de maio de 2011. A ocupação foi convocada por uma multiplicidade de coletivos de cidadãos, inicialmente organizados pelas redes sociais, através da plataforma civil e digital ¡Democracia Real Ya! Reivindicavam uma mudança na política e no sistema econômico vigente. Os primeiros protestos foram marcados para uma data próxima às eleições municipais. Os manifestantes permaneceram nas praças por meses.

A relação entre território experiencial e Estado é uma das grandes discussões travadas por esses movimentos na Espanha⁴¹⁵. Aqueles com os quais conversei me disseram na ocasião que se percebem em uma posição localizada entre o irrepresentável e a representação, o destituente e o constituinte. *La Casa Invisible* tem um percurso interessante neste sentido: um espaço é habitado, se produz ali um território de refúgio e encontro, depois transposto para a ocupação das praças (15M) e, então, uma aposta institucional (o municipalismo) tenta repensar a entrada na instituição a partir do que os agentes da casa nomeiam como um “desbordamento contínuo”.⁴¹⁶ Marta Sánchez e Juan Guan Diaz, duas referências da “Invi”, e que trabalham desde 2015 como assessores da vereadora Ysabel Torralbo Calzado, também ativa na casa e integrante da plataforma cidadã Málaga Ahora, contaram-me um pouco sobre esta “política do desbordamento” que têm se empenhado em exercer, proveniente, principalmente, de seus aprendizados em *La Casa Invisible*:

Juan Guan Diaz: [No 15M] era como um estado de ânimo, mais do que qualquer outra coisa, não era racional. Era uma bolha contínua de emoção. E de quando em quando, a cabeça funcionava. A gente estava numa espécie de nuvem de desbordamento, porque nós não queríamos controlar nada.

Marta Sánchez: Era como no pátio de *La Casa Invisible*: sentar e estar juntos conversando.

O estado de ânimo sobre o qual fala Juan, depois complementado por Marta, diz respeito a um estar lá na praça: coletivo, ativo, em prontidão, mas, de qualquer jeito, um “estar”. O protesto se torna uma forma de manifestar o “como não” do

415 Vale lembrar aqui que esta discussão não é nova na Espanha, tendo sido formulada em sua radicalidade e concretude durante a Guerra Civil espanhola.

416 Eles falavam esta palavra: em espanhol, desbordamiento. Olhei no dicionário de sinônimos, para procurar palavras similares e achei bonito todos os sentidos que este termo pode assumir: derramar, entornar, extravasar, transbordar, transvasar, trasfegar, transfegar. Fonte: Dicionário de sinônimos online. Disponível em: <<https://www.sinonimos.com.br>>, acessado em julho de 2017.

qual fala Agamben: somos escravos, mas é como se não fôssemos, portanto, podemos apenas sentar e estar juntos, conversando, como no pátio da Invi. Como na casa, não controlar nada, mas apreciar e sustentar o silêncio. *Desbordar-se*, na tentativa incessante de evocar um território, onde as coisas estão vivas, pulando, onde habita o sentido mesmo da política – porque se trata da vida. Aqui como lá, lembrar-se de sempre abrir aquilo que é ocupado: abrir os espaços, as coisas, as palavras e os corpos. O que vira protesto ou, mais precisamente, uma forma de protesto, são, portanto, as existências que já vinham sendo gestadas em espaços como a Invi, dentre muitos outros. Porque a casa é o meio no qual apreenderam um modo de produzir o comum, de “estar juntos no espaço público”⁴¹⁷, entendido não como estatal, mas como coletivo, como tantas vezes reiteramos ao longo desta escrita. Onde aprenderam a dar atenção à forma da presença, como uma disponibilidade em “perder” alguma “coisa” – tempo, espaço, dinheiro, prestígio – para fundir-se um pouco com o comum, produzi-lo, confundir-se com ele.

Kike España e Eduardo Serrano, arquitetos-urbanistas-ativistas que cuidam da preservação e restauração da casa⁴¹⁸, contaram diversas histórias nesse sentido, ao refletirem a respeito do processo no qual um grupo de pessoas se conecta a uma casa e esta conexão cria muitas outras, todas permeadas por um empenho e um respeito por cada coisa que é feita, cada pessoa que a frequenta, cada

417 A jornalista Eliane Brum tem usado recorrentemente essa expressão ou expressões parecidas em seus últimos artigos. No artigo do dia 24 de julho de 2017, no qual reflete sobre a mobilização conjunta entre moradores do bairro de Pinheiros e a população pobre contra a execução do carroceiro Ricardo (que trabalhava neste bairro), pela PM, ela escreve: “É preciso prestar bem atenção. No Brasil o espaço público está interdito. Uma das questões cruciais do país é como *criar possibilidades de estar com o outro no espaço público*. [...] talvez nada seja mais importante hoje do que enxergar onde está o movimento. Ou onde estão as pequenas rachaduras nos muros. É assim que as transformações profundas, as estruturais, começam ou continuam. A potência hoje e já há algum tempo está em outros lugares e em outros atores. Não basta divulgar nas redes sociais. É preciso presença, é preciso botar o corpo na rua. O que mais leio no Facebook e no Twitter são declarações como essa: ‘Me sinto impotente diante da realidade do país’. [...] Ouvi também: ‘Não pude ir, mas você me representa’. Neste ato, cada um é insubstituível, cada um é um a mais. E o que se faz ali é intransferível. [...] [Portanto] *o quanto cada um está disposto a perder para estar com o outro*. Porque será preciso perder: de sossego a privilégios de classe, de gênero, de raça”. BRUM, Eliane. E se a classe média de Pinheiros tivesse se omitido? EL PAÍS, 24 de julho de 2017, grifo meu. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/24/opinion/1500906089_804382.html>. Acesso em: jul. 2017.

418 Uma casa burguesa do século XIX que, durante os séculos XIX e XX, não foi tocada por estar situada no centro histórico da cidade, que data do período medieval, mas que, nos últimos 20 anos, como toda a zona, tem sofrido com a forte pressão da especulação imobiliária e dos processos gentrificadores.

circunstância vivida, por mais difícil e conflitiva que possa ser. Para eles, isso começa com a urgência que se vê ali de atualizar a existência da casa, com sua antiguidade, seus traços e marcas históricas, como um modo de resistência que evidencia o desejo de não sucumbir à destruição ambicionada pela especulação, de lutar para manter em pé e povoar as diversas camadas de um espaço como uma forma de mostrar, claramente, o que pode ser a cidade.

Dizem, nesse sentido, que a expansão da zona gentrificada de Málaga, a expulsão das pessoas, que na época da ocupação da casa, em 2007, ainda não havia chegado, agora chegou, trazendo a mudança dos locais comerciais, a demolição das construções, a conservação apenas das fachadas como cenário de um “teatro urbano para turistas”. E se tudo isso é um problema que a Invisível não pode ignorar, é porque “Fazer com que esse espaço seja atraente e gere uma espécie de conhecimento por parte de outras pessoas que vêm ter experiências muito diferentes e distintas das habituais faz com que a casa também seja um agente gentrificador”⁴¹⁹. A partir disso, pensam que o que podem fazer como contraponto a este processo é, sobretudo, manter a autonomia e mostrar que é possível criar um equipamento autogestionado: o espaço tem, para eles, uma espécie de vida, uma potência, porque é diferente de outras habitações, que são iguais para todos. Ao contrário destas, a Invi é contaminada e contamina as pessoas e a cidade. É, além do mais, um agente muito especial, construído a partir de tudo o que já aconteceu ali e está incessantemente se transformando, sempre em risco, sempre em perigo, porque, para que continue existindo, há uma negociação constante entre muitos atores: aqueles que se envolvem mais diretamente com sua organização, os frequentadores mais ou menos assíduos, os poderes instituídos, a sociedade civil, os turistas etc.

A Invisível é um dos lugares que lhes permite viver a cidade, porque é um dos poucos lugares habitáveis do centro. Dizem que ali se sentem bem, já que rea-

419 Eduardo Serrano. Em conversa com a autora. Julho de 2016, Málaga, Espanha, arquivo pessoal.

lizam coisas sem ter que seguir processos burocráticos, algo que não acontece em outros espaços. De acordo com eles, graças a isso, o seu pátio interno foi se tornando, ao longo dos anos, um lugar frequentado por “[...] gente que não cabe em outro lugar, gente com problemas mentais, esquizofrenia, por exemplo, que saem mais ou menos do normativo, e que são expulsos de todos os lugares. Quase todos acabam aqui”, me diz Kike. “Acho isso bonito, todo tipo de gente que vê a Invisível como algo seu”⁴²⁰.



Pátio interno de La Casa Invisible. Málaga, Espanha. Foto: Marta Sánchez. Fonte: Arquivo La Casa Invisible.

Serrano e España, como arquitetos urbanistas que compõem o grupo responsável pela manutenção da casa, entendem que a conservação e a restauração da Invi precisam deixar transparecer tudo isso, uma vez que acolher as complexidades sociais, existenciais, etc., é algo fundamental quando se intenta sair da lógica espacial e temporal do mercado, dos interesses e dos prazos econômicos. Cada vez que rompem este limite, eles dizem que é como se o campo de possibilidades

420 Kike España em conversa com a autora. Julho de 2016, Málaga, Espanha, arquivo pessoal.

se abrisse, e pudessem pôr no centro o que realmente importa: o conhecimento do valor não rentável das coisas⁴²¹. A partir disso, sugerem o que nomeiam como uma “mínima intervenção com máxima informação”, e explicam:

[Isso significa] uma atuação com delicadeza, com cuidado. Essa forma de fazer é a mais sustentável de todas. Ou seja, muito mais do que demolir e fazer de novo os edifícios ou expandir-se ao redor da cidade. Sabemos que há abundância de tudo, não falta capacidade de atender a todas as pessoas, há abundância de meios. A única coisa que não tem em abundância é dinheiro. Ele vai pra outro lugar, se acumula. Digamos que da riqueza mais abstrata não há abundância, a que domina tudo no mundo capitalista. Mas de todo o resto há superabundância.⁴²²

Deixar ver a passagem do tempo e a profundidade dos espaços é, para eles, deixar ver a ferida que nos permite ter acesso a coisa por dentro, a própria passagem e profundidade da vida, os seus restos, a sua sombra. É sustentar a vida intensivamente. Neste mesmo sentido, os problemas ali vividos são oportunidades de exercitar, a partir de dentro, um pensamento sobre as coisas através de uma permanente tensão ética. Por isso, nas palavras de Kike España, La Invi se torna “uma máquina de pensar a crise. De fazer um eco dentro da crise”⁴²³:

Quando nos perguntam como é a Invisível, dizemos que é um centro social e cultural, de educação cidadã e blábláblá. Mas se entramos no que realmente acreditamos que é, dizemos que a Invisível é uma espécie de ambiente ou de clima que serve como estágio para construir a nós mesmos. Claro, isso tem a ver, por um lado, com nos desconstruirmos, sobretudo como arquitetos, desconstruir-

421 Neste caso, o valor material da casa figura como uma das formas de expressão desse valor. Uma forma que, inclusive, funciona como evidência, pois em uma passagem mais rápida e menos atenta ao espaço, a presença de tal valor pode ser, mesmo assim, sentida – como uma camada talvez mais superficial. Isso ocorre considerando, claro, não o valor material isolado de toda a complexidade existente ali: uma mistura de pessoas, preços acessíveis ou gratuitos, multiplicidade de atividades, boas conversas sobre política, economia, um trânsito de turistas, ativistas do mundo todo etc.

422 Eduardo Serrano. Em conversa com a autora. Julho de 2016, Málaga, Espanha, arquivo pessoal.

423 Kike España em conversa com a autora. Julho de 2016, Málaga, Espanha, arquivo pessoal.

mos esse dispositivo de poder sobre as relações com a cidade, que atua de uma determinada forma. A partir da perspectiva que a Casa Invisível me possibilita ter, eu vejo como muitos companheiros arquitetos não entendem os problemas que eles vivem, como são apenas servidores de um poder alheio.⁴²⁴

Kike diz perceber, desde sua aproximação com a casa, que, quando acontece uma situação difícil, na qual aparentemente há apenas duas opções (“A ou B”) condicionadas pela situação, o que mais lhe impressiona é a capacidade daquela comunidade de inventar uma terceira, na qual o problemático é utilizado como oportunidade para criar algo novo e que lhes sirva para saírem fortalecidos:

E isso está relacionado com o que o Eduardo estava dizendo, que a casa nos faz a nós e nós fazemos a casa, que é um pouco a nossa relação com o imóvel, e isso está impregnado de uma concepção muito forte do que significa a vida. Quando colocamos no centro a vida, a vida cotidiana, nos damos conta de que a modernidade o que fez foi extirpar o inesperado, a capacidade de apropriar-se das coisas, a alegria de viver, a espontaneidade que acontece nas ruas quando nem tudo está controlado, e que passa por pensar que o imaginário sempre tende em algum momento a converter-se em real, senão nada disso faz nenhum sentido.⁴²⁵

A relação da casa com a arte, da perspectiva de Kike, está na capacidade de imaginar outras soluções que, de aparentemente absurdas, tornam-se situações reais, espacialidades e temporalidades das quais desfrutar conjuntamente, tal qual é a própria Invi. Esse tipo de espaço, de território, contribui, então, para uma melhor compreensão da guerra que está acontecendo, hoje, em todo lugar e “que também está dentro de nós”⁴²⁶. Segundo ele, La Invisible funciona como uma das milhares de trincheiras que estão tornando mais clara, pela prática,

424 Kike España em conversa com a autora. Julho de 2016, Málaga, Espanha, arquivo pessoal.

425 Ibidem.

426 Ibidem.

qual é a luta que se está (que estamos) lutando. Eduardo e Kike acreditam que nos encontramos em permanente conflito, e a questão é primeiro tentar se sentir mais ou menos cômodos no combate, conscientes dele, para poder vivê-lo, então, com alegria.

Mas é preciso trazer ainda dois encontros, ocorridos em Berlim, a fim de que se insinuem outros elementos para que possamos fechar este trabalho refletindo sobre o que estou chamando de uma “ética do cuidado”. Com a antropóloga e cineasta Marina Weis, uma brasileira radicada em Berlim há dez anos, conversei a respeito de sua participação em uma horta comunitária perto de onde mora, no bairro de Neukölln. De acordo com ela, existe na Alemanha, por um lado, uma cultura hiper-individualizada e, por isso, há também alguns espaços hiper-individualizados de ocupação da cidade. Em relação às hortas comunitárias urbanas, atividade com a qual ela mais se envolveu, Marina conta que é possível traçar uma linha conectando este tipo de iniciativa com processos iniciados no pós-Segunda Guerra Mundial, quando houve um estímulo à produção de alimentos dentro das cidades da Alemanha, já que os campos tinham sido destruídos durante os bombardeios e não havia estrutura de transporte O que era então necessidade emergencial vira, ao longo dos anos, uma cultura da jardinagem, da produção alimentar dentro do marco do urbano. Em Berlim, portanto, a cultura do plantio é antiga, mas muito restrita ao que os alemães chamam de *schrebergarten*: em cada bairro são reservadas áreas imensas, inclusive em regiões valorizadas, para o cultivo individual ou familiar de comida, e para o plantio como lazer. Essas áreas são, por sua vez, separadas em metros quadrados:

São áreas cercadas com graminhas, cada um tem que cuidar do seu pedaço e controla o do vizinho para ver se o arbusto dele que dá frutinhas vermelhas está invadindo o seu pedaço, porque se estiver você vai lá e reclama. É super individualizado e regado. E cada um tem uma casinha linda, mas você não pode dormir nas casinhas, elas são para você guardar ferramentas para o trabalho do campo, você

não pode ter televisão nem uma biblioteca, só se forem livros de jardinagem.⁴²⁷



Imagem de um *schrebergarten*. Segundo Marina Weis, podemos ver aqui uma estética da disciplina e do controle. Fonte: site *Wunderbar*⁴²⁸.

Em contraponto, existem movimentos contraculturais muito fortes desde a década de 1970, como hippies, punks e autonomistas, que questionam esse individualismo e seus efeitos (por exemplo, a hiper-privatização dos espaços). Movimentos e comunidades como estas desenvolvem uma cultura de ocupação dos terrenos baldios, e dos muitos prédios abandonados durante e no pós-guerra, e também após a queda do Muro de Berlim, em 1989. Esta é, de acordo com Marina, uma atividade de contracultura urbana muito presente na cidade, na qual se afirma o desejo de ocupá-la de modos variados, sem que para isso seja necessário “possuí-la”.

A respeito disso, conversei mais profundamente com o artista berlinense Arne Hector, que falou longamente sobre como era estar na cidade na década de 1980, com os efeitos, ainda presentes, da destruição ocorrida durante a guerra. No fim dos anos 1980, com a queda do Muro, quando houve, segundo ele, um êxodo

427 Marina Weis em conversa com a autora, julho de 2016, arquivo pessoal.

428 Disponível em: <<http://germanyiswunderbar.com/eastern-germany/germany-holidays-schrebergarten-germanys-suburban-garden-kingdoms/>>. Acesso em: jul. 2016.

enorme de berlinenses, especialmente do lado oriental da cidade, a sensação de morar em um lugar esvaziado e destruído se aprofundou. Os movimentos *okupa* se acirram como movimentos de autonomia e como a própria possibilidade, vivida ali como realidade, de construir cidade. A casa, como espaço de agência, aparece então, tal qual em *La Casa Invisible*, como um aspecto fundamental da práxis. A casa, diz Arne, era compreendida como um “ser”, como a própria evidência dessa produção autônoma do espaço. Esteticamente, os movimentos faziam interferências nas casas ocupadas (os chamados *squats*), de modo que elas parecessem “seres vivos”.



À esquerda, uma intervenção feita pelos moradores-artistas de um dos *squats* e, à direita, uma performance dos moradores-artistas subindo as paredes da casa. Na página ao lado, uma intervenção com performance. Minze Tummescheit, namorada de Arne Hector, morava nesta casa (Arne morava em outra ocupação), localizada na Auguststraße 10, no bairro de Berlin-Mitte e que foi nomeada pelos seus ocupantes de *Kunsthau KuLe*. Segundo Arne, “a casa ganhava vida”. A casa Kule virou referência em Berlim, por ser uma ocupação onde a vida cotidiana, a política e a arte estavam completamente imbricadas. Fonte: *Kule, Art & Life*.



Habitar os tempos e espaços da vida e impor os tempos e espaços do corpo, sobrepondo-os aos tempos mercantis, são dimensões que já estavam, de acordo com ele, presentes naquelas lutas, e que atualmente vêm se acirrando como

aspectos centrais dos conflitos vividos na cidade. Para Arne, hoje, a potência política em Berlim decorre deste tipo de experimento, nos quais as decisões são tomadas em profunda conexão com os territórios. Neste sentido, existe, para o artista, algo que se atualiza, uma sensibilidade estético-política que vem dos movimentos de autonomia das décadas anteriores, como uma dedicação cotidiana que leva a ser “ativo na produção de cada pedaço da vida social”⁴²⁹, de ser inventor dos tempos e espaços da vida, confrontando a cada vez mais agressiva entrada da lógica neoliberal na cidade e no país. Segundo ele:

Para mim, hoje a potência política está em exemplos de combinações entre pessoas que têm um background artístico lutando junto com comunidades diversas, que vivem, por exemplo, em lugares nos quais há uma especulação imobiliária enorme e batalham para manter os aluguéis acessíveis. São movimentos que aqui em Berlim estão integrando a dimensão estética e política na luta pelo território. Mas existe também uma sensibilidade mais ampla que se atualiza como desdobramento das lutas de décadas anteriores, dos movimentos de okupa. Existem muitas pessoas que lutam pelas escolas de seus filhos, por exemplo, e por cada pedaço da vida cotidiana coletiva, como uma cultura de autonomia que se tornou parte do dia a dia no território.⁴³⁰

Vemos que uma dimensão estética profunda vai aparecendo no meio disso: nas moradias, nas escolas, e nas hortas como jardins urbanos do futuro, porque a ideia é a de que uma ocupação, como um habitar, se desdobre como linguagem genuína. Assim, as linguagens serão tantas quantas forem as ocupações. Por exemplo, na horta do Aeroporto de Tempelhof, da qual Marina participa, a ideia é produzir o que cada um precisa – ou seja, ninguém compra caixas de plantio prontas⁴³¹, como as vendidas em qualquer loja de jardinagem, ou mesmo banqui-

429 Arne Hector em conversa com a autora em Berlim, julho de 2016.

430 Ibidem.

431 Por conta dos muitos anos de uso do terreno como aeroporto, o que contaminou o solo, nesta horta se planta em caixas, que lá são chamadas de “caixas altas”, porque afastadas da terra. Nas imagens é possível ver o tipo de estética que vai surgindo a partir disso.

nhos para sentar. Marina relata que se deparou com o projeto de jardinagem *Allmende Kontor* quando se mudou, alguns anos atrás, para perto do aeroporto de Tempelhof (desativado em 2008). Na época da desativação, uma parceria público-privada intencionou “transformar o lugar em um espaço cultural, turístico, fazer edifícios ‘lindos cheios de jardins’, era uma coisa de alto nível, super planejado, existem vários desenhos de planejamento deste espaço”.⁴³² Mas como houve demora em pôr este projeto em prática, passados seis meses do fechamento do espaço, um grupo de pessoas do bairro decidiu ocupá-lo. De acordo com Marina, essas pessoas pularam a cerca para plantar em uma área sem pedir licença a ninguém, e a partir disso organizaram o movimento Free Tempelhof Feld e uma *verein* (associação), que nomearam de *Allmende Kontor*:

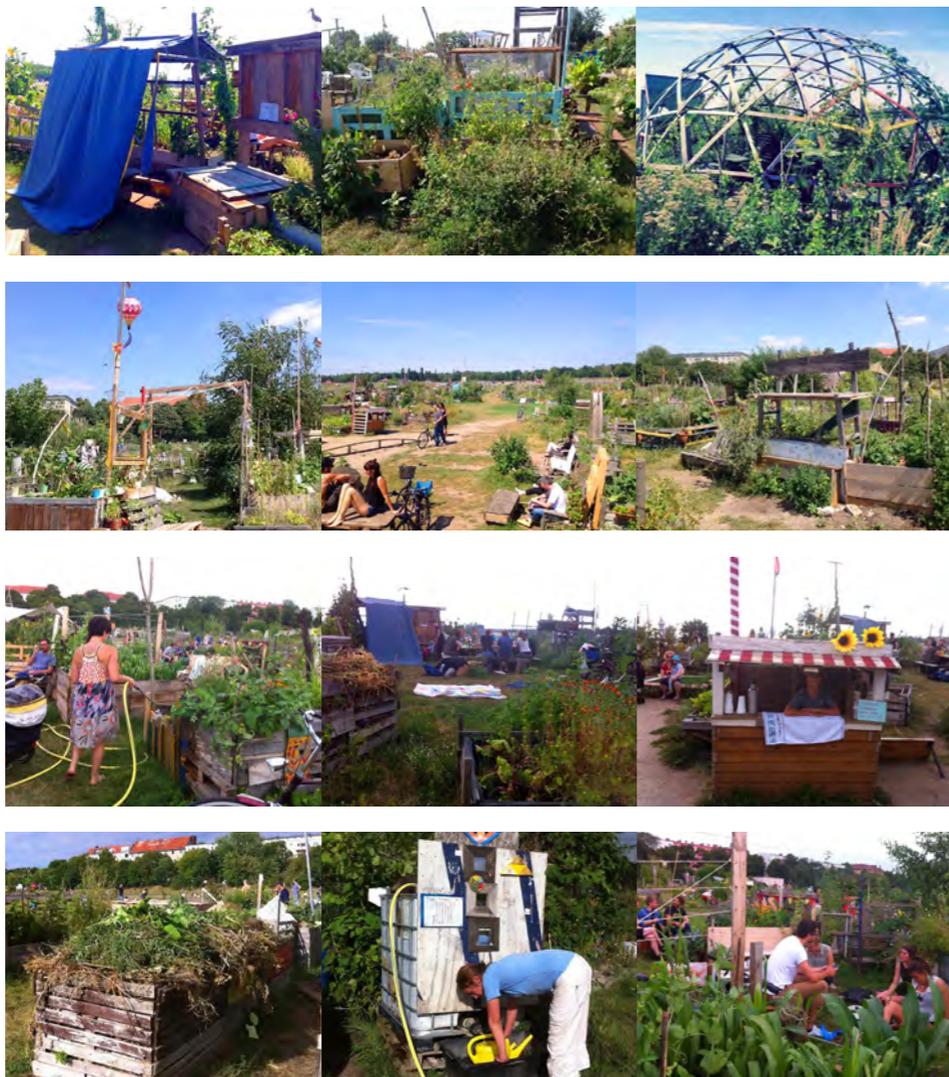
Fui perguntar, porque eu não entendia essa palavra de jeito nenhum, e eles me falaram que vem do alemão antigo e que *Kontor* tem a ver com escritório, com o lugar onde as coisas se organizam, e *Allmende* com comum, com “por todos”, o espaço do comum. Então, traduzindo livremente, é algo como “O escritório do espaço comum”. E eu comecei a ouvir as pessoas dizendo: “a gente se encontra no *dorfplatz*” e eu dizia: “mas a gente está indo para a horta”. Não, o ponto de encontro é o *dorfplatz*. E *dorf* é uma palavra para povoado, vilarejo e *platz* para praça. Então estavam dizendo para nos encontrarmos na “praça do povoado”. E eu fui entender que aquele espaço que eles conseguiram conquistar do Estado e obter o direito de uso, eles transformaram numa utopia de povoado, de vila no meio de uma cidade imensa, no qual existe o centro da praça, onde as pessoas se encontram para discutir, se organizar, ouvir música; e ao redor da praça são os *commons*, os territórios e terrenos de cultivo coletivo.⁴³³

Para plantar, realizaram uma divisão anárquica da terra, não num mapa, mas na terra diretamente. Como a horta não pode se expandir para os lados – por conta

432 Marina Weis em conversa com a autora, julho de 2016, arquivo pessoal.

433 Ibidem.

do acordo feito com o poder público depois de conquistarem o direito de uso –, mas apenas verticalmente, foram sendo criadas elevações, bancos altos, e isso foi engendrando uma estética anárquica, completamente original. Eles mesmos ainda se espantam e também se incomodam com o tipo de anarquia radical que se deu lá, me diz Marina.



Allmende Kontor: horta urbana autogestionada. De acordo com Marina Weis, podemos ver nessas construções uma estética anárquica. Berlim, julho de 2016. Fotos: Joana Zatz Mussi. Fonte: Arquivo pessoal.

E este, segundo ela, é um trabalho que cada um precisa fazer consigo mesmo, para aceitar essa anarquia que faz parte da utopia que estão construindo lá, de produção de uma comunidade pela utilização de um espaço comum que seja radicalmente aberto, porque se houve a conquista do espaço pelas pessoas, através da lógica de um uso sem direito que posteriormente se transformou em conquista do direito de uso – o que se deu por uma série de referendos e discussões com o governo da cidade, com outros atores da sociedade etc. –, elas não podem restringir a presença de ninguém. Mas essa ideia de abertura radical é um exercício político difícil, reconhece, e conta que volta e meia vê alguém se deparando com algo que um outro fez, muito diferente daquilo que tinha originalmente sido imaginado.

Marina vê nesse processo um exercício político em dois sentidos: no de uma política para a cidade, pela construção de um espaço totalmente desprivatizado, um lugar de habitar e se relacionar sem restrição a ninguém, e, em suas palavras, “com muita energia, amor e trabalho investidos, que não tenham que reverter em nenhum tipo de valor mercantil, nem material e nem simbolicamente”⁴³⁴; e no de uma política interna, em que cada um aprende a lidar com essa abertura radical, com esse não ser proprietário de nada, com construir algo que “simplesmente está lá” e que pode sumir no dia seguinte – por exemplo, alguém planta tomates, eles crescem, e quando chega para colher alguns, todos já foram colhidos, ou ainda, alguém constrói uma pracinha, com vários bancos, mesa, um espaço gostoso e charmoso, e num sábado chega com a sua família, mas já está ocupado por outras pessoas. “E, então, é preciso aprender a lidar com isso, aceitar, porque essa é a proposta”.⁴³⁵ Esta é, portanto, uma prática que ensina, ao contrário do que diz o ditado, que nem sempre se colhe exatamente aquilo que se planta, ao menos no sentido literal. O que se colhe, neste caso, são outras coisas, não necessariamente o tomate. O que se perde e o que se ganha são coisas total-

434 Marina Weis em conversa com a autora, julho de 2016, arquivo pessoal.

435 Ibidem.

mente diversas daquelas que nos acostumamos a considerar como “ganhar” ou “perder”. Assim, esta ambivalência, tão naturalizada na cultura capitalista, sofre um deslocamento, e somos capazes de novamente nos surpreendermos com ela.

Em todas essas situações, vemos pessoas produzindo zonas cotidianas nas quais se abre mão, mesmo que momentaneamente, de valores e atitudes arraigadas, através de outros modos de estar, fazer e se relacionar que, sem nenhum romantismo, porque são verdadeiros embates, fazem variar o real. Já o fato de haver lugares como esses, e são muitos, para onde ir, onde somos acolhidos por gente que despende seu tempo, seu corpo e seu espaço, seu pensamento, para alguém muitas vezes desconhecido ou que há muito não via, parece-me bastante significativo. Um ou outro e-mail trocado com uma pessoa mais próxima (ou, às vezes, nem tão próxima assim), de uma rede, hoje, bastante extensa de pessoas, coletivos, grupos, que participam deste tipo de movimento contracultural no mundo todo, e uma miríade de outras pessoas aparecem, disponibilizam-se a receber e, de fato, recebem, acolhem, nos espaços que estão construindo, inclusive com esse propósito. Os corpos, as casas, as hortas etc. são espaços-tempos que funcionam como faróis através dos quais podemos nos orientar.





PALAVRA-CORPO

Directa
www.directa.es

INSTITUTO
PROGRIAL
SÃO PAULO

Campus
São Paulo

4.3

PALAVRA

UM DELÍRIO-ARTE

Em cada um dos lugares por onde passamos, a prontidão das pessoas para compartilhar as suas vidas, reflexões, histórias - que foram sendo contadas e entrelaçadas ao longo do caminho do pensamento e escrita aqui construídos -, é algo, portanto, não casual, mas uma batalha que muitas e muitos travam dia a dia, nas coisas aparentemente mais banais, mas que dizem respeito à nada simples abertura para romper uma suposta normalidade - que dita como devemos usar os tempos, os espaços, os corpos -, assim como para desafiar medos socialmente arraigados. Termino retomando o movimento da Primavera Secundarista e falando de beleza e medo, sentimentos que caminham lado a lado na invenção desta "ética do cuidado". Porque acredito que seja urgente olharmos para uma questão que nos concerne: a perseguição e o silenciamento que vêm sofrendo as jovens e os jovens que participaram dessa insurreição.

Grupo Contrafilé: Uma coisa que sentimos é que corpos historicamente violentados desde a barriga, nas ocupações puderam mudar de posição. Nas escolas ocupadas não existe uma noção proprietária do espaço de ensino e aprendizagem, o espaço é comum, é de todo mundo e o cuidado com o outro tem muito a ver com o cuidado do tio avô do TC, um senhor de noventa anos que cuida de uma criança e troca com ela, tem a ver com esse afeto entre vocês que faz com que os corpos possam existir. Agora, a gente também tem que se perguntar o que está acontecendo com vocês depois das ocupações. Sabemos que muitos estão sendo perseguidos. Quando retornam da ocupação pra sala de aula, como as diretoras e professoras, os diretores e professores, cuidam de vocês? Vocês aprendem e ensinam o que é ser mestre a partir do lugar do afeto e o Estado ataca isso na

raiz, usando a lógica da perseguição, da violência, do extermínio, lógica contrária à vida. A gente precisa entender que está tratando com essa força o tempo inteiro, ela é muito poderosa.

Cássia Quézia: É uma perseguição tão grande que querem tirar Filosofia de dentro das escolas! Filosofia, Sociologia! E por quê? Tá incomodando alguém? Quando a gente começa a ir atrás do que é nosso, eles começam a ficar assustados. Ocupar escola é abrir, mostrar pra todo mundo que aquilo tem que ser daquele jeito e não do jeito que os caras querem, porque senão a gente nunca vai ter nada. A questão não é só excluir os negros, pobres e periféricos. É excluir trans, mulheres, gays, lésbicas, excluir tudo! O normal é só eles... homem, branco, rico, dentro dos padrões estabelecidos por eles.

Morena Hee (estudante): Este ano, quando reocupamos as escolas e diretorias e começaram as perseguições, fui escoltada de um lugar pro outro por uma viatura que nem olhou na minha cara, mas me levou até onde eu ia, foi um terrorismo, andei três quilômetros de noite, sozinha, sentindo que a qualquer momento eles podiam me bater. Chegando na ocupação, eu estava transtornadíssima, descobri que outros companheiros foram perseguidos e não só perseguidos, como realmente a polícia veio, parou, já sabia o nome, já chamava pelo apelido, sabe? Estamos marcados e isso não é fácil. Estamos lidando com adultos e adultos que não são bobos, o governo do Estado não é impulsivo, de modo algum, pelo contrário, ele espera. E eles estão esperando muito, esperando achar nosso ponto fraco e temos que tomar cuidado, precisamos aprender a segurar a emoção, porque eles não são como a gente, são um negócio, sei lá, um sistema, uma corporação, uma coisa tão desumana que eles nem conseguem agir por sentimento, se o Alckmin quisesse, já tinha jogado uma bomba na gente, se fosse agir por emoção. É um absurdo esse terrorismo, a gente se sentindo observado todo o tempo. Eu tenho 16 anos, isso é normal?

Grupo Contrafilé: É o normal neste Estado em que a gente vive, um Estado de exceção permanente. Podemos pensar em um trabalho de contra inteligência baseado no afeto... nesse afeto de todos por vocês, como se fosse um contra-fichamento, mas pra proteger, a sociedade protegendo contra o Estado.

Morena Hee (estudante): Estamos arriscando a nossa vida e a de todo mundo que a gente conhece. E essa ficha, pelo menos pra mim e para muitos companheiros, caiu agora. A que ponto chegamos fazendo na ocupação a escola utópica, onde os alunos fazem a gestão, limpam, cozinham, onde os alunos decidem que horas vai ser a aula de Português, que horas vai ser a de Matemática, onde os alunos decidem se querem ir para essas aulas ou não e os que querem vão e a aula é muito mais dinâmica porque só quem quer estar ali, está ali.⁴³⁶



Grupo Contrafilé, Suely Rolnik e amigos, conversando com secundaristas de luta na ocupação da escola técnica Paula Souza. São Paulo, 2016. Foto: Sato do Brasil. Arquivo do Grupo Contrafilé.

436 GRUPO CONTRAFILÉ [org.]. *A Batalha do Vivo*, editado por ocasião da exposição Playgrounds 2016, Museu de Arte de São Paulo, p. 178-180.

Há uma imagem que tem sido recorrente para mim, uma espécie de sonho ou, mais precisamente, de delírio, que não me assusta, pelo contrário, me anima, porque é assim que começam todos os trabalhos de arte e também a política, em seu sentido forte, como potência e produção de mundos. Neste sonho-delírio, combatemos coletivamente o estrangulamento do estado de delicadeza levado a cabo pela agenda radicalmente neoliberal, que dissemina um léxico de gestos e discursos ao mesmo tempo brutos e vazios: mortos-vivos. Nele, estamos juntos, em espaços que permitem a produção de línguas e linguagens com espessura, com densidade: que carregam agências, potências e também essas radicalidades presentes nos estados liminares, nas encruzilhadas. Se, por um lado, temos nos parlamentos, nas assembleias, nos espaços formais do poder, um esvaziamento das palavras, das linguagens, causado pela associação total entre Estado e Capital, que investe em matar a possibilidade da palavra singular e carregada de corpo, assim como do corpo carregado de palavra (com raras exceções que, quando aparecem, chamam atenção por sua força); por outro, temos, como vimos, muitas e diversas experiências de abertura de tempos e espaços nos quais a produção da palavra (poderíamos também dizer do discurso, da linguagem) não está deslocada da experiência material do corpo, dos laços e vínculos afetivos, da criação de um mundo *outro*. Nesses casos, a experiência estética da língua e da linguagem, que se dá de muitos modos e através de uma diversidade de técnicas e tecnologias, acontece como puro sentido, e é possível sentir a vibração que a fundamenta, de onde ela provém, simplesmente porque não há distinção entre corpo, vida, existência e produção do discurso.

Em meu delírio, um espaço de escuta se instaura. Um espaço no qual voltamos a ter as nossas palavras, medos, angústias e sonhos escutados pelos outros, e, assim, a palavra volta a ser corpo, a ser palavra-corpo ou terra, a ter o peso do mundo. No Brasil, nos últimos anos, surgiram dezenas de batalhas de poesias (os chamados *Slams*), dos mais variados tipos, inclusive reiterando um movimento anterior, forte, que nasceu antes nas periferias de diversas grandes ci-

dades brasileiras, chamado de “literatura marginal” ou “literatura periférica”. Milhares de jovens brasileiros se formaram literariamente e se politizaram por meio da invenção desses espaços, nos quais o seu discurso poético e o potencial performático de seus corpos são nexos centrais de uma expressão que é atentamente vista e ouvida pelos outros, porque o espaço foi imaginado e inscrito precisamente para isso. Chamar de assembleia ou parlamento uma ação coletiva, horizontal, pública, que pode acontecer em uma praça, em uma esquina, em uma casa, um bar, ou em uma rua qualquer; nas quais pessoas sentadas em círculos, ou fazendo teatro, ou inventando formas de estar, performances, inscrições urbanas, ou tudo isso ao mesmo tempo, ou seja, um jogo onde as regras são inventadas pelos próprios jogadores, é uma tentativa de ressignificar essas mesmas palavras e corpos, de devolvê-los ao sentido pleno do fazer político, da autorrepresentação, representação que não se desconecta da vida. Reinventar parlamentos e assembleias com este viés é buscar devolver às palavras e aos gestos, vozes e corpos repletos de sentido e conexão, é também cuidar para que uma fala, uma escuta, uma expressão, enfim, uma vida coletiva, possam ser vividas com o corpo todo. Precisamos conversar.



LISTA DE IMAGENS

LISTA DE IMAGENS

Capa – Jovem pula uma catraca. Fonte: Arte Contra a Tarifa.

Imagem 1 – Jovem pula uma catraca. Fonte: Arte Contra a Tarifa. [pg. 30 e 31](#)

Imagens 2 e 3 – 28ª Bienal de São Paulo (2008) sendo pichada. Fotos: Thiago Queiróz/AE. [pg. 38 a 41](#)

Imagem 4 - Revista Época, 2006, durante as rebeliões em presídios do Estado de São Paulo. [pg. 48](#)

Imagens 5 e 6- Estudante palestina atirando pedra em soldados israelenses. Fonte: Josiel Dias [Blog]. [pg. 54 a 57](#)

Imagem 7 - O “vazio” da 28ª Bienal de São Paulo. Foto: Royce W. Smith. [pg. 58 e 59](#)

Imagens 8, 9 e 10 – 28ª Bienal de São Paulo (2008) sendo pichada e com pichações. Fotos: Thiago Queiróz/AE. [pg. 60 e 61](#)

Imagens 11, 12 e 13 - Palestinos em checkpoints de Israel. Fonte: Islamic Sun-rays. [pg. 72 e 73](#)

Imagens 14, 15, 16 e 17 - Palestinos projetam frase “soldados contra o muro” em soldados Israelenses. Sem data, autor anônimo. [pg. 76](#)

Imagens 18 e 19 - Estudantes palestinas atirando pedra em soldados israelenses. Fonte: Josiel Dias [Blog]. [pg. 76 e 77](#)

Imagem 20 – Jovens palestinos atiram pedras contra a polícia israelense. Foto: Ahmad Gharabli / AFP. [pg. 77](#)

Imagem 21 - Grafiteiro trabalhando no muro que separa o território palestino de Israel. Fonte: Palestine-Israel Journal. [pg. 78](#)

Imagem 22 – Jovem pula uma catraca. Fonte: Arte Contra a Tarifa. [pg. 79](#)

Imagens 23 e 24 - Montagem de Rodrigo Araujo sobre foto de Filipe Araújo de Bandeira Branca (Nuno Ramos, São Paulo, 2010). [pg. 82 a 85](#)

Imagens 25 e 26 - Texto de abertura do Catálogo da 29a Bienal de São Paulo. Fotos e marcações: Joana Zatz Mussi. [pg. 89 e 90](#)

Imagem 27 – Bandeira Branca, obra de Nuno Ramos na 29a Bienal de São Paulo, 2010. Fonte: site do artista. [pg. 95](#)

Imagem 28 – Foto de Filipe Araújo/Agência Estado de Bandeira Branca (Nuno Ramos, São Paulo, 2010). [pg. 95](#)

Imagem 29 - Montagem de Rodrigo Araujo sobre foto de Filipe Araújo de Bandeira Branca (Nuno Ramos, São Paulo, 2010). [pg. 105](#)

Imagens 30, 31 e 32 - Foto: Ron Haviv, Bósnia, 1992. Fonte: <http://100photos.time.com/>. [pg. 106 a 109 e 112](#)

Imagens 33, 34, 35, 36 e 37 – Frames do vídeo Je vous salue Sarajevo (1993), de Jean Luc Godard. [pg. 113](#)

Imagens 38 e 39 – Imagens de um *escrache*. Buenos Aires, Argentina. 2002.

Fonte: Arquivo Grupo de Arte Callejero. [pg. 120 a 123](#)

Imagens 40 e 41 – Mujawara da Árvore-Escola, Campus in Camps e Grupo Contrafilé. Fotos: Peetssa. [pg. 142 a 145](#)

Imagens 42 e 43 - Mulheres pulam a catraca em Belém do Pará na década de 1980. Fonte: Arte contra a tarifa. [pg. 150 a 153](#)

Imagens 44 e 45 - Alunos em manifestação pelas ruas da cidade, São Paulo 2016. Fonte: O mal-educado. [pg. 164 a 167](#)

Imagem 46 - Mulheres pulam a catraca em Belém do Pará, década de 1980. Fonte: Arte contra a tarifa. [pg. 183](#)

Imagem 47 - Performance de Daniela Pinheiro no Ato Contra a Tarifa, São Paulo, 2015. Fonte: Arte contra a Tarifa. [pg. 183](#)

Imagem 48 - Desenho de Kiko Dinucci em colaboração com o MPL, 2015. Fonte: Arte contra a Tarifa. [pg. 184](#)

Imagem 49 - Desenho de Ingrid Laís em colaboração com o MPL, 2015. Fonte: Arte contra a Tarifa. [pg. 185](#)

Imagem 50 - Grafite do MPL em São Paulo, 2015. Fonte: Arte contra a Tarifa. [pg. 185](#)

Imagem 51 – Tem uma catraca... Foto: Leo Eloy/Fundação Bienal. Fonte: Site da artista Graziela Kunsch. [pg. 188](#)

Imagens 52 a 56 – Frames do vídeo Escolas (2016), de Graziela Kunsch. [pg. 193 a 195](#)

Imagem 57 - Cadeiras penduradas em escola ocupada. Fonte: O Mal-educado. [pg.196](#)

Imagem 58 - Frame do vídeo Escolas (2016), de Graziela Kunsch. [pg. 196](#)

Imagens 59 e 60 - Alunos em manifestação pelas ruas da cidade, São Paulo, 2016. Fonte: O mal-educado. [pg. 197](#)

Imagem 61 - Desenho de Layla Cruz. Fonte: O mal-educado. [pg. 198](#)

Imagens 62 e 63 - Cartazes do movimento secundarista. Fonte: O mal-educado. [pg. 198](#)

Imagem 64 - Cartaz feito por secundaristas em oficina com Bijari, São Paulo, 2016. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé. [pg. 199](#)

Imagem 65 - Monumento à Catraca Invisível, 2004, São Paulo. Foto: Peetssa. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé. [pg. 205](#)

Imagens 66 e 67 - Secundaristas, São Paulo, 2016. Fotos: Sato do Brasil. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé. [pg. 210 a 213](#)

Imagem 68 - Quintal Comunitário, São Bernardo do Campo, 2013. Foto: Peetssa. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé. [pg. 222](#)

Imagem 69 - Parque para Brincar e Pensar, São Paulo, 2011. Foto: Peetssa. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé. [pg. 222](#)

Imagem 70 - A Árvore-Escola. Grupo Contrafilé e Campus in Camps. Publicação impressa, São Paulo, 2014. [pg. 228 e 229](#)

Imagem 71 - Grupo Contrafilé e Campus in Camps, Bahia, 2014. Foto: Peetssa. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé. [pg. 230](#)

Imagens 72, 73 e 74- A Árvore-Escola. Grupo Contrafilé e Campus in Camps. Publicação impressa, São Paulo, 2014. [pg. 231, 233, 234 e 235](#)

Imagens 75, 76, 77 e 78 - Ativistas e polícia, Parque Augusta, São Paulo, 2015. Fonte: parqueaugusta.cc. [pg. 240 a 243](#)

Imagem 79 - Ativistas e polícia, Parque Augusta, São Paulo, 2015. Foto: T. Benedicto. Fonte: FOLHAPRESS. [pg. 246](#)

Imagens 80 , 81, 82 e 83 - O secundarista Ícaro Pio come papel. São Paulo, 2016. Fonte: O Mal-Educado. [pg. 266 a 269](#)

Imagem 84 - Cássia Quézia, junho de 2016, São Paulo. Foto: Aline Arruda. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé. [pg. 274](#)

Imagem 85 - O secundarista Ícaro Pio come papel. São Paulo, 2016. Fonte: O Mal-Educado. [pg. 275](#)

Imagem 86 - Secundaristas em ocupação, São Paulo, 2016. Foto: Sato do Brasil. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé. [pg. 277](#)

Imagem 87 - Layla Xavier Silva, junho de 2016, São Paulo. Foto: Aline Arruda. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé. [pg. 278](#)

Imagens 88, 89 e 90 - Erroristas em ação na Cúpula das Américas, Mar del Plata, 2005. Fotos: Etcétera. [pg. 280 a 283 e 286](#)

Imagem 91 - As Cinco Peles..., Hundertwasser, Viena, 1998. Fonte: Pierre Restany. O Poder da Arte, Taschen, 1997. [pg. 291](#)

Imagens 92 e 93 - Estudantes limpando a sua escola. Fonte: O Mal Educado. São Paulo, 2016. [pg. 294 a 297](#)

Imagens 94 e 95 - Alunos cuidando das escolas. Fotos: Graziela Kunsch. Fonte: frames do vídeo Escola. [pg. 299](#)

Imagem 96 - Estudantes enfrentam a polícia, São Paulo, 2016. Fonte: O Mal Educado. [pg. 300](#)

Imagens 97 - Estudantes no pátio da Escola Estadual Fernão Dias, São Paulo. Foto: Cibele Lucena. São Paulo, 2016. [pg. 300](#)

Imagem 98 - Alunos cozinhando. Foto: Graziela Kunsch. Fonte: vídeo Escola. [pg. 301](#)

Imagem 99 - Estudantes arrumando a biblioteca de sua escola. São Paulo, 2016. Fonte: O Mal Educado. [pg. 301](#)

Imagem 100 - Estudante e Suely Rolnik, São Paulo, 2016. Foto: Sato do Brasil. Fonte: Arquivo do Grupo Contrafilé. [pg. 302](#)

Imagem 101 - Encontro com estudantes no "Espaço Dispositivo...", MASP, São Paulo, 2016. Foto: Cibele Lucena. [pg. 302](#)

Imagens 102 e 103 - Merenda oferecida pelo Estado de São Paulo. Fotos: Graziela Kunsch. Fonte: vídeo Escola. [pg. 304](#)

Imagens 104 e 105 - A Árvore-Escola. Grupo Contrafilé e Campus in Camps. Publicação impressa, São Paulo, 2014. [pg. 310 a 313](#)

Imagens 106, 107, 108 e 109 - Protestos no Gezi Park, Turquia, 2013. Fonte: Zeyno Pekünlü. [pg. 318 e 320](#)

Imagens 110 e 111 - Standing Man, Gezi Park, Turquia, 2011. Fonte: Zeyno Pekünlü. [pg. 321](#)

Imagem 112 - A Árvore-Escola. Grupo Contrafilé e Campus in Camps. Publicação impressa, São Paulo, 2014. [pg. 330 e 331](#)

Imagens 113 e 114 - TC Silva e secundaristas, São Paulo, 2016. Fotos: Aline Arruda. Fonte: Arquivo Grupo Contrafilé. [pg. 332 e 333](#)

Imagens 115, 116 e 117 - 1 minuto de Silêncio, São Paulo em 2004. Fotos: Peetssa. Fonte: Arquivo do Grupo Contrafilé. [pg. 340 a 343 e 361](#)

Imagem 118 - Movimento dos moradores de rua, São Paulo, 2007. Foto: Daniel Santini. Fonte: G1, 2007. [pg. 362](#)

Imagens 119 e 120 - Manifestation, Raddek Community, São Petesburgo, 2000. Vídeo Dmitri Gutov. Fonte: Play350. [pg. 365](#)

Imagem 121 - The Builders of Bratsk de Viktor Popkov. Rússia, 1961. Fonte: Art of the Russias. [pg. 367](#)

Imagens 122, 123, 124 e 125 - Frames do vídeo Builders, Chto Delat?/What's to be done?, 2005. Fonte: Chto Delat?. [pg. 367](#)

Imagens 126 e 127 - Antiga sede do NBD. São Paulo, 2014. Fotos: Eugênio Lima. Fonte: Arquivo do NBD. [pg. 370 a 373](#)

Imagem 128 - NBD cercado por outdoors da Ink Incorporadora. São Paulo, 2014. Foto: Léo Mussi. Arquivo do NBD. [pg. 378](#)

Imagem 129 - Publicização do despejo do NBD. São Paulo, 2014. Foto: Vic Von Poser. Fonte: Teatro Jornal. [pg. 379](#)

Imagem 130 - Debate A Cidade que Queremos, São Paulo, 2014. Foto: Léo Mussi. Fonte: Arquivo do NBD. [pg. 381](#)

Imagens 131, 132, 133 e 134 - Vigília-Manifesto..., São Paulo, setembro de 2014. Fotos: Léo Mussi. Fonte: Arquivo do NBD. [pg. 382 e 383](#)

Imagens 135 e 136 - Madrugada do despejo. São Paulo, 2014. Fotos: Bianca Turner. Fonte: Arquivo do NBD. [pg. 387](#)

Imagem 137 - Antiga sede do NBD. São Paulo, 2014. Fotos: Eugênio Lima. Fonte: Arquivo do NBD. [pg. 389](#)

Imagens 138 e 139 - Sede do NBD destruída. São Paulo, 2014. Fotos: Bianca Turner. Fonte: Arquivo do NBD. [pg. 390 a 393](#)

Imagem 140 - Luaa Gabanini no cenário do Baderna. São Paulo, 2014. Foto: Léo Mussi. Fonte: Arquivo do NBD. [pg. 399](#)

Imagens 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147 e 148 - Destruição e ensaios na sede. São Paulo, 2014. Fotos: Bianca Turner. Fonte: Arquivo do NBD. [pg. 401 a 405](#)

Imagens 149 e 150 - Luaa em Baderna. São Paulo, 2014. Fotos: Léo Mussi. Fonte: Arquivo do NBD. [pg. 407 e 408](#)

Imagens 151, 152 e 153 - Final do espetáculo Baderna. São Paulo, 2014. Fotos: Léo Mussi. Fonte: Arquivo do NBD. [pg. 408, 410 a 413](#)

Imagens 154, 155, 156 e 157 - Casa Kule, Berlim. Fonte: Kule, Art & Life - A house in Berlin since 1990. [pg. 428 a 431 e 438 a 441](#)

Imagem 158 - La Casa Invisible. Málaga, Espanha. Foto: Marta Sánchez. Fonte: Arquivo La Casa Invisible. [pg. 447](#)

Imagem 159 - Schrebergarten, Berlim. Fonte: site Wunderbar428. [pg. 451](#)

Imagens 160, 161 e 162 - Casa Kule, Berlim. Fonte: Kule, Art & Life - A house in Berlin since 1990. [pg. 452 e 453](#)

Imagens 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 179, 171, 172, 173 e 174 - Allmende Kontor, Berlim, 2016. Fotos: Joana Zatz Mussi. Fonte: Arquivo pessoal. [pg.456](#)

Imagens 175, 176 e 177 - Conversa com secundaristas, São Paulo, 2016. Fotos: Sato do Brasil. Arquivo Grupo Contrafilé. [pg. 460 a 463 e 467](#)



REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ABOS, Márcia. Após polêmica por patrocínio de Israel, Fundação Bienal se compromete a discutir financiamento. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29/08/2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Uma Biopolítica Menor*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. São Paulo: n-1, 2016.

_____. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2012.

_____. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGUILAR, Nelson; MESQUITA, Ivo. É positiva a proposta para a 28ª Bienal de SP, que prevê, entre outras coisas, um andar vazio? *Folha de S. Paulo*, 01/12/2007, Caderno Tendências & Debates. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0112200709.htm>>. Acesso em: abr. 2017.

ALZUGARAY, Paula; GAZIRE, Nina. Entre a arte e o cativoiro. *Isto É*, São Paulo, n. 2478, 8/10/2010. Disponível em: <http://istoe.com.br/104764_ENTRE+A+ARTE+E+O+CATIVEIRO/>. Acesso em: 20 maio 2017.

APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade. Notas para uma geografia pós-nacional. Tradução Heloísa Buarque de Almeida. *Novos Estudos*, n. 49, São Paulo, 1997.

ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARANTES, Pedro. Refazendo Escolas. In: GRUPO CONTRAFILÉ (org.). *A Batalha do Vivo*. Editado por ocasião da exposição Playgrounds 2016, Museu de Arte de São Paulo, p. 148-149.

BARBOSA, BIA. 10 anos de teatro e luta contra a barbárie em São Paulo. *Carta Maior*, 22/08/2012. Disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/10-anos-de-teatro-e-luta-contra-a-barbarie-em-Sao-Paulo-%0D%0A/12/25748>>. Acesso em: jun. 2017.

BELTING, Hans. *An anthropology of images*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Teses sobre filosofia da história*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

_____. Crítica da Violência: crítica do poder. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Sel. e apres. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986.

BERARDI, Franco. *Generación Post-Alfa - Patologías e imaginarios en el semio-capitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2007.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BOFF, Leonardo. Tempos de crise – Tempos de Cuidado. *leonardoBOFF.com*, 2012. Disponível em: <https://leonardoboff.wordpress.com/2012/05/11/tempos-de-crise-tempos-de-cuidado/>. Acesso em jul. de 2017.

BRUM, Eliane. E se a classe média de Pinheiros tivesse se omitido? *El País*, 24 de julho de 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/24/opinion/1500906089_804382.html>. Acesso em: jul. 2017.

BUTLER, Judith. Conferência. In: SEMINÁRIO QUEER - CULTURA E SUBVERSÕES DA IDENTIDADE, I., 9 de setembro de 2015, Sesc - Vila Mariana, São Paulo. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9269_1+SEMINARIO+QUEER+CULTURA+E+SUBVERSOES+DA+IDENTIDADE%23/tagcloud=lista>. Acesso em: 20 maio 2017.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge/Malden: Polity Press, 2013.

CALDEIRA, Teresa. Inscrição e Circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 94, p. 31-67, nov. 2012.

CÂNDIDO, Antônio. Tempo do Contra. In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Oniska – Poética do Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Editora Perspectiva; FAPESP, 2011.

COLECTIVO SITUACIONES. Politizar a tristeza. *Global*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 22-23, mar./abr./maio 2007. Disponível em: <<http://www.sindominio.net/eldinero-gratis/TEXTOS/Politizar%20la%20tristeza.htm>>. Acesso em: 15 maio 2016.

_____. *Inquietudes en el Impasse – Dilemas Políticos del Presente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.

COLLECTIVE Creativity. Kassel: Kunsthalle Fridericianum Museum, 2005. Catálogo de Exposição.

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos Amigos – Crise e Insurreição*. São Paulo: n-1, 2016.

CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna – a bailarina de dois mundos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CRESSWELL, Tim. A Política da Turbulência. In: BEIGUELMAN, Giselle; LA FERLA, Jorge (org.). *Nomadismos Tecnológicos*. São Paulo: Senac, 2011.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?*. Deserto [Florianópolis]: Instituto Socioambiental (ISA); Cultura e Barbárie, 2014.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A Nova Razão do Mundo – Ensaio sobre a Sociedade Neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAAR; CAMPUS IN CAMPS. *School in Exile*. Livreto financiado por Rosa Luxemburg Stiftung, Shufat Refugee Camp, s.d.

DAS, Veena; POOLE, Deborah. El estado y sus márgenes. Etnografias Comparadas. *Cuadernos de Antropología Social* [online], Santa Fe, n. 27, p. 19-52, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta – e outros textos* (Textos e entrevistas 1953-1974). São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Heloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – História da Arte e Tempo dos Fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto e Museu de Arte do Rio (MAR), 2013.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DIEHL, Diego Augusto; ROSA, Greicy; MAZURA, Victor Alexander. Direito à Cidade: Mobilidade Urbana e Tarifa Zero. *TarifaZero.org*. Disponível em: <<http://tarifazero.org/2009/09/02/direito-a-cidade-mobilidade-urbana-e-tarifa-zero/>>. Acesso em: jun. 2017.

EILAT, Galit. A Curator's Ethical Code in Conflict Zones. In: MÖNTMANN, Nina (Ed.). *Scandalous: a reader on art and ethics*. Berlim: Sternberg Press, 2013. Dis-

ponível em: <http://www.academia.edu/12827905/A_Curator_s_Ethical_Code_in_Conflict_Zones>. Acesso em: 15 dez. 2016.

ENGLER, Verónica. Las imágenes no son sólo cosas para representar. *Página 12*, 19 de junho de 2017.

ESCHE, Charles. Entrevista. *Pública*, 22/12/2014. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/12/22/culturaipsilon/noticia/instrumentalizar-a-arte-sim-diz-charles-esche-vivemos-tempos-assustadores-precisamos-de-conceitos-assustadores-1680141>>. Acesso em: 7 mar. 2017.

ESCHE, Charles et al. Trabalhando com coisas que não existem. In: FUNDAÇÃO BIENAL. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal, 2014. Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo.

ESTRELA D'ALVA, Roberta. *Teatro Hip Hop*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

EXPÓSITO, Marcelo. *Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo*, 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es>>. Acesso: jun. 2012.

FAULKNER, Simon. Images and Demonstrations in the Occupied West Bank. *JO-MEC Journal: Journalism, Media, and Cultural Studies*, Issue 4, nov. 2013.

FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. Há sempre um copo de mar para um homem navegar. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Há sempre um copo de mar para um homem navegar*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010, p. 18-21. Catálogo da 29ª Bienal.

_____. Em defesa de 'Bandeira Branca' na Bienal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 de novembro de 2010.

FERGUSON, James; GUPTA, Akhil. Spatializing states: toward an ethnography of neoliberal governmentality. *American Ethnologist*, v. 29, n. 4, p. 981-1002, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A Coragem da Verdade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. *O Corpo Utópico*. As Heterotopias. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013.

_____. *Em Defesa da Sociedade*. Curso no Collège de France (1975-1976). Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. La naissance de la médecine sociale. In: *Dits et écrits III*. Paris: Gallimard, 1994.

GAC. *GAC (Pensamientos, Practicas, Acciones)*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.

GALINDO, Maria; SÁNCHEZ, Sonia. *Ninguna mujer nace para puta*. Buenos Aires: Lavaca, 2007.

GELL, Alfred. "Art and agency: an anthropological theory", Oxford: Oxford University Press, 1998.

GHIVELDER, Debora. Fundação Bienal de São Paulo escolhe Luiz Camillo Osorio para cuidar de Veneza. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16/10/2014.

GRUPO CONTRAFILÉ (org.). *A Batalha do Vivo*. Editado por ocasião da exposição Playgrounds 2016, Museu de Arte de São Paulo.

_____. Engajamento com o mundo. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, ano 12, n. 18, 2015.

GRUPO CONTRAFILÉ; CAMPUS IN CAMPS. *A Árvore-Escola*. Livro realizado e impresso por ocasião da 31ª Bienal de São Paulo com apoio do FfAI (Foudation for Art Initiatives), São Paulo, 2014.

GUATTARI, Félix. *Caosmose - Um Novo Paradigma Estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HAMMOND, John. The Significance of Space in Occupy Wall Street. *Interface*, v. 5, n. 2, p. 499-524, nov. 2013.

HARVEY, David. *Rebel Cities*. From the Right to the City to the Urban Revolution. London/NY: Verso, 2012.

HARVEY, DAVID. *Rebel Cities*. From the right to the city to the Urban revolution. London: NY, Verso, 2012.

HARVEY, David e outros. *Occupy - Movimentos de Protesto que Tomaram as Ruas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue - Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari, TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue*. As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HOLMES, Brian. *Escape the Overcode - Activist art in the control society*. Eindhoven, Zagreb/Istanbul: Van Abbemuseum/WHW, 2009.

_____. L'extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique Institutionnelle. *Multitude*, Paris, n. 28, 2007.

_____. Ne pas plier. No doblar: desplegar. In: BLANCO, Paloma et al. (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ed. da Universidad de Salamanca, 2001.

HOLMES, Brian; EXPÓSITO, Marcelo. Brian Holmes entrevistado por Marcelo Expósito. Estéticas de la igualdad. Jeroglífos del futuro. *Revista Brumaria*, Madrid, n. 5, 2006.

JAPPE, Anselm. As camadas mais reacionárias do Brasil retomaram seu antigo poder. *Blog da Boitempo*, 19/08/2016. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2016/08/19/anselm-jappe-as-camadas-mais-reacionarias-do-brasil-retomaram-o-seu-antigo-poder/>>. Acesso em: ago. 2016.

KLEBER, Thomás. Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal. *Portal G1*, 15/09/2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

KRØIJER, Stine. Figurações do Futuro. Da forma e temporalidade dos protestos entre ativistas da Esquerda Radical na Europa. *Alegrear*, Dossiê Na rua | Em movimento, Curitiba, n. 12, dez. 2013.

KUNSCH, Graziela. *Projeto Mutirão*. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *O que é Iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?* Trad. Nicole Reis. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun, 2008.

_____. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Trad. Sandra Moreira. Bauru: Edusc, 2002.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Máquinas, Subjetividades*. Trad. Paulo Domenech com a colaboração de Hortencia Lencastre. São Paulo: n-1, 2014.

LAZZARATO, Maurizio. *Políticas del acontecimiento*. Trad. Pablo Esteban Rodríguez. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2006.

LEMOS, André. Espaço, mídia locativa e teoria ator-rede. *Revista Galáxia*, n. 25, São Paulo, 2013.

LEMOS, André. Cultura da Mobilidade. In: BEIGUELMAN, Giselle; LA FERLA, Jorge (org.). *Nomadismos Tecnológicos*. São Paulo: Senac, 2011.

LEMOS, André. Mobile communication and new sense of places: a critique of spatialization in Cyberculture. *Revista Galáxia*, n. 16, São Paulo, 2008.

LEVITT, Peggy; GLICK SCHILLER, Nina. Conceptualizing Simultaneity: A Transnational Social Field Perspective on Society. *International Migration Review*, v. 38, n. 3, p. 1002-1039, 2004.

MAIA, Maria Carolina. Prefeito, a situação aqui está difícil. *Veja*, 30 de junho de 2017. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/complemento/entrevista/andre-s-turm.html>>. Acesso em: jun. 2017.

MAMMÌ, Lorenzo. Pichações e urubus. Cultura é regra, arte é exceção. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 de outubro de 2010. Caderno Ilustríssima.

MOLINA, Camila. Jochen Volz será o curador da Bienal de São Paulo de 2016. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09/12/2014.

MUJERES CREANDO. *La Virgen de los Deseos*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005.

MUSSI, Joana Zatz. *O Espaço como Obra*. São Paulo: Annablume/Invisíveis; Fapesp, 2012.

NABUCO, Aray; PRIMI, Lilian; FIDELES, Nina. Jean Tible: Novos Mundos. Entrevista. *Caros Amigos*, edição especial Novas Esquerdas, ano XIX, n. 80, p. 29, 2016.

NODARI, Alexandre. *Limitar o Limite: Modos de Subsistência*. São Paulo: n-1, 2016.

ORTELLADO, Pablo. Posfácio. In: SOLANO, Esther; MANSO, Bruno Paes; NOVAES, Willian. *Mascarados - A verdadeira história dos adeptos da tática black bloc*. São Paulo: Geração, 2014.

OBRA polêmica com urubus dentro da Bienal é alvo de pichação [Editorial]. *Portal G1*, 25/09/2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/obra-polemica-com-urubus-dentro-da-bienal-e-alvo-de-pichacao.html>>. Acesso em: 20 maio 2017.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência 'que não existem'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal, 2014. Catálogo da 31a Bienal de São Paulo.

_____. *O Averso do Nilismo – Cartografias do Esgotamento*. São Paulo: n-1, 2013.

_____. *Vida Capital – Ensaios de Biopolítica*, São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

_____. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura – Loucura e Desrazão*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.

PETTI, Alessandro; HILAL, Sandi; WEIZMAN, Eyal. *Architecture After Revolution*. Berlim: Sternberg Press, 2013.

PRYSTHON, Angela. A exceção e a regra, a exceção na regra. Apontamentos sobre estética e política. *Outroscriticos.com*, 15 de maio de 2015. Disponível em: <<http://outroscriticos.com/author/angela-prysthon/>>. Acesso em: 20 maio 2017.

QUANDO as idéias voltam a ser perigosas. Pixação da 28a Bienal de São Paulo. *Centro de Mídia Independente*, 18 de dezembro de 2008. Disponível em: <<https://brasil.indymedia.org/pt/red/2008/12/435499.shtml?comment=on>>. Acesso em: 20 maio 2017.

RAMOS, Nuno. Bandeira branca, amor. Em defesa da soberba e do arbítrio da arte. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, domingo, 17 de outubro de 2010. Caderno Ilustríssima.

RANCIÉRE. Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34 e EXO Experimental, 2009.

RATO, Vanessa. Vivemos tempos assustadores, precisamos de conceitos assustadores. Entrevista com Charles Esche. *Pública*, 22/12/2014. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/12/22/culturaipilon/noticia/instrumentalizar-a-arte-sim-diz-charles-esche-vivemos-tempos-assustadores-precisamos-de>

-conceitos-assustadores-1680141>. Acesso em: 7 mar. 2017.

RIFF, David. Radek Retrospective (Part II). *Moscow Diary*, 24 de janeiro de 2008. Disponível em: <<https://driff.wordpress.com/2008/01/24/radek-retrospective-part-ii-where-the-community-got-its-name/>>. Acesso em: jun. 2017.

ROLNIK, Raquel. *Guerra dos Lugares – A Colonização da Terra e da Moradia na Era das Finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.

ROITER, Christina. Pichação at the São Paulo Bienal: Art or Crime?. *The Art Section*, v. III, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <<http://zoolander52.tripod.com/theart-section3.1/index.html>>. Acesso em: maio 2017.

SAFATLE, Vladimir. *Quando as ruas queimam*: manifesto pela emergência. São Paulo: n-1, 2016.

_____. *Circuito dos Afetos*. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SALVADORI FILHO, Fausto. A força da grana e as coisas belas. *Revista Apartes*, n. 12, jan.-fev. 2015. Disponível em: <<http://www.camara.sp.gov.br/apartes/revista-apartes/numero-12-jan-fev2015/a-forca-da-grana-e-as-coisas-belas/>>. Acesso em: maio 2017.

SMITH, Royce W. 28th São Paulo Bienal: In Living Contact. *X-TRA Contemporary Art Quarterly* [online], v. 11, n. 4, summer 2009. Disponível em: <<http://x-traonline.org/article/28th-sao-paulo-bienal-in-living-contact/>>. Acesso em: 20 maio 2017.

SOARES; Will; ACAYABA, Cíntia. Secretário de Doria ameaça agente cultural em reunião: 'Vou quebrar sua cara'. *G1*, São Paulo, 30 de maio de 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/secretario-de-doria-ameaca-agente-cultural-em-reuniao-vou-quebrar-sua-cara.ghtml>>. Acesso em: jun. 2017.

STRATHERN, Marilyn. "O Efeito Etnográfico". São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. São Paulo: Azougue Editorial, 2008. (Col. Encontros).

TARDE, Gabriel. *Monadologia e Sociologia – e outros ensaios*. Organização de Eduardo Viana Vargas e tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TELLES, Vera. Ilegalismos urbanos e a Cidade. *Novos Estudos, Cebrap*, n. 84, 2009.

TELLES, Vera. Nas dobras do legal e ilegal: ilegalismos e jogos de poder. *Revista Dilemas*, n. 5-6, 2009.

TILLY, Charles. Spaces of Contention. *Mobilization*, v. 5, n. 2, p. 135-59, set. 2000.

TORET, Javier; SGUIGLIA, Nicolás; PATÓN, Santiago; LAMA, Monica (Precari@s a La Deriva) e Universidad Libre Experimental (org.). *Autonomía y Metrópolis/ Del Movimiento Okupa a Los Centros Sociales de Segunda Generación*. Málaga: Centro de Ediciones Málaga.es Diputación, 2008.

TOSCANO, Antônio R. Teatro e Hip-Hop - A experiência do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. *Sala Preta*, São Paulo, v. 5, p. 175-185, 2005.

VIANA, Silvia. *Rituais de Sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. Será que formulamos mal a pergunta?. In: VAINER, Carlos et al. *Cidades Rebeldes – Passe Livre e as Manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013.

VIRNO, Paolo. *Ambivalencia de la multitud: entre la innovación y la negatividad*. Trad. Emilio Sadier e Diego Picotto. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.

_____. O cérebro social como interação direta entre sujeitos de carne e osso. In: *IHU ON-LINE*. São Leopoldo: ano IV, n. 161, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os Involuntários da Pátria*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

WRIGHT, Stephen. Toward a Lexicon of Usership. Texto presente no site do Van Abbemuseum, de Eindhoven, Holanda. Disponível em: <<http://museumarteutil.net/tools/>>. Acesso em: 20 janeiro 2015.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro. Digitalização e disponibilização da versão eletrônica: IFCH-Unicamp, 2004.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze y Lo Posible (Del Involuntarismo en política). In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze - una vida filosófica*. Medellín: Revista Euphorion, 2002.

Outros

Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

Guia da 28ª Bienal de São Paulo - Em vivo contato. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

Página do Facebook Arte contra a Tarifa: <https://www.facebook.com/artecontraatarifa>.

Página do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/nucleobartolomeu/posts/717478384972586>>.

Site do coletivo Mujeres Creando: <http://www.mujerescreando.org/>

Site do Campus in Camps: www.campusincamps.ps

Site do DAAR - Decolonizing Architecture Art Residency: <http://www.decolonizing.ps/site/>

Site da Fundação Bienal de São Paulo: <http://www.bienal.org.br/>

Site do artista Nuno Ramos: <http://www.nunoramos.com.br/>

Vídeo *Je vous salue Sarajevo*, de Jean Luc Godard. O filme, de 1993, encontra-se disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o70KuDg>>. Acesso em: 20 maio 2017.

Site do movimento Desinvestimento e Sanções contra Israel (BDS). Link: <https://bdsmovement.net/what-is-bds>>. Acesso em: 20 maio 2017.

Site da artista Graziela Kunsch: <https://naocaber.org/o-publico-de-fora/>>. Acesso em: jun. 2017.

Site da Companhia do Latão: <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#2>>. Acesso em: junho 2017.

Site do movimento secundarista O mal-educado <https://www.facebook.com/mal.educado.sp/>>. Acesso em: maio 2017.

Site do grupo de pesquisa Forensic Architecture do Centre for Research Architecture da Goldsmiths University of London: <http://www.sternberg-press.com/?pageId=1488>>, acesso em: agosto 2016.

Site do coletivo What's to be done?: <https://chtodelat.org/category/b8-films/fa_5/>.

RADEK Invasion. Art of Russia – geo-cultural navigation, 26 de março de 2005. Disponível em: <<http://www.gif.ru/eng/news/radek-it>>. Acesso em: junho 2017.

Vídeo Escolas (2016), de Graziela Kunsch.

Memorial de qualificação de mestrado de Luaa Gabanini, apresentado para a Banca Examinadora em julho de 2017 e gentilmente cedido por ela. Título de seu projeto: *Corpo Político Escritos de uma atriz-MC em uma estética de guerrilha*, realizado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, sob orientação da Profa. Dra. Cibele Forjaz Simões.

