EDUCATIVO COMO PROGRAMA PÚBLICO: PROPOSIÇÕES EDUCATIVAS EM ESPERA

a partir de proposições de
Lindomberto Ferreira Alves e Amanda Amaral

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Projeto Tirante / organização de Clara Sampaio e Felippe Moraes.
-- Vitória, ES : Museu de Arte do Espírito Santo, 2021.

ISBN 978-65-00-17793-0

1. Arquitetura 2. Arte contemporânea 3. Museu de Arte do Espírito Santo (MAES) - Vitória (ES) - Exposições 4. Projeto
Tirante - Exposições I. Sampaio, Clara. II. Moraes, Felippe.

21-57383 CDD-709.98152

Índices para catálogo sistemático:
1. Projeto Tirante : Exposição virtual : Artes 709.98152

Cibele Maria Dias - Bibliotecária - CRB-8/9427

OUTRAS-BIOS 9

HIPÓTESES 14

FICCIONALIZAÇÕES 26

ENSAIOS 32

EXPERIMENTAÇÕES 38

Olá, tudo bem? Este educativo é sobre *espera*.

Sim, *espera*. Mas o que queremos com essa palavra? Bem, nos campos da arquitetura e da construção civil, chama-se *espera* a parte sobressalente das ferragens que, numa construção, são utilizadas para ancorar o seu sistema estrutural — pilares, vigas e lajes. Nesse domínio, a *espera* implica uma relação fundamental com a exequibilidade e a concretude do espaço que o projeto arquitetônico intencionou realizar, garantindo, assim, que o constructo encontre sustentação, estabilidade e perenidade no espaço e no tempo.

É digno de nota, porém, que quando o tempo da construção segue a rigor o tempo do projeto arquitetônico nós, dificilmente, confrontamos com a espera. Isso porque, neste tempo que objetiva o estado definitivo, acabado, finalizado de uma edificação, não há tempo para que o elemento seja visto; quiçá que nós, junto a ele, possamos vislumbrar desdobramentos espaciais distintos aos requeridos e determinados pelo traço que a projetou. Por outro lado, em contextos territoriais em que o tempo da construção não responde ao tempo do projeto arquitetônico — a exemplo dos espaços erguidos pela lógica da autoconstrução, como favelas e ocupações periféricas — aí sim podemos nos confrontar, não só com a espera, mas, sobretudo, com manejos que excedem a sua função fundamental.

A partir de um olhar um pouco mais atento ao modo como a espera se manifesta nestes contextos, é possível colocar uma espécie de lente de aumento sobre duas questões que nos interessam de modo especial. Uma primeira, ligada à ideia de que, ao contrário do que somos convencionados a acreditar, o tempo da construção de uma casa ou de um edifício está para além do tempo do projeto arquitetônico. O que implica dizer que qualquer que seja o projeto intencionado, ele jamais será um fim em si mesmo. Ou seja, o tempo da construção não equivale ao tempo prescrito pelo tempo do projeto arquitetônico. Indo além, na melhor das hipóteses, é o tempo do primeiro que perfaz o tempo do segundo, e não o contrário. A segunda questão, por sua vez, diz respeito à premissa de que as esperas mobilizadas aí instauram uma relação outra com a temporalidade dos processos construtivos, dado que o tempo que ela reclama não é o tempo que opera de modo linear (pautada na ideia do começo, meio e fim); mas um tempo que, de modo espiralado[1], volui[2] ao sabor da multiplicidade e da complexidade das contingências, dos cerceamentos, das privações, bem como dos afetos e dos desejos inerentes à dimensão processual de todo e qualquer constructo.

Juntas essas questões mobilizam uma perspectiva distinta sobre a *espera*. Perspectiva essa que preserva sua relação fundamental com a exequibilidade e a concretude dos espaços sem, no entanto, reduzi-la a mera funcionalidade. Isso porque a *espera* aí emerge como um dispositivo singular que, ao evocar as instâncias processuais do tempo da construção, convida-nos à compreensão e à interação com a natureza plástica e mutável da produção do espaço no tempo. Ativa e tensiona a criação de táticas[3] menores[4] de experimentação do projeto que instauram outras modalidades espacio-temporais de intervenção, cujo traço não só permite a interatividade, mas que, por ela, aguarda silenciosamente à espera[5]. E assim, podemos vê-las; silenciosas e discretas pontas de lança que, sobre as lajes das periferias, cortejam os céus, abertas aos devires, desvios, acasos e toda gama de possíveis em vias de serem inventados no tempo da construção. Em outras palavras, é aí que "a *espera* se mantém como *espera*"[6].

Há, ainda, uma segunda acepção sobre a *espera* que nos interessa, e ela advém do campo da psi-

---

1 SERRES, Michel. Diálogo sobre a ciência, a cultura e o tempo: conversas com Bruno Latour. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p. 83–86; LATOUR, Bruno. Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. p. 74–76; SODRÉ, Muniz. Exu inventa o seu tempo. In: SODRÉ, M. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2020. p. 181–192.

2 Para Maria Beatriz de Medeiros (2017, p. 42–43), "volução não é evolução, nem devolução, nem involução. Na volução não há progresso nem novidades. Nada é novo, tudo volui, re-volui e é iteração. Há volução, processos em voluta, em espiral rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro (inexistente), sem jamais manter um só movimento". Para mais, ver: MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do grupo de pesquisa corpos informáticos. In: ARJ, Natal/Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 33–47, jan.–jun. 2017.

3 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. as artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2012.

4 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

5 ALVES, Lindomberto Ferreira. *Sombra [e...] água fresca*: traços para uma arquitetura de espera. 2013. 117 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

6 FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Editora Princípio, 1990, p. 73.

cologia institucional em interface com a filosofia. Neste âmbito, a espera implica uma especial e turbulenta relação de si com a temporalidade que tensiona as instâncias e as dimensões processuais que agenciam nossos atos, desejos e afetos; em suma, que dá suporte aos nossos próprios processos de subjetivação.

Embora poucas vezes nos damos conta, é nesse interstício temporal, no qual "a espera se mantém como espera", onde exploramos, experimentamos e definimos — ainda que transitoriamente — quem somos e o que podemos ser, posto que é no tempo da espera que nos confrontamos com os modos de habitar, de se relacionar, de pensar, de imaginar, de agir e de existir que colocamos em prática, cotidianamente. Contudo, ao nos darmos conta, este tempo torna-se "tenso, enrijecido, contraído e, também, prestes a se esgarçar, a se quebrar, a se distender"[1]. Isto porque confrontar-se no tempo da espera nunca é confortável. Afinal, este intervalo é povoado por forças e fluxos em disputa que, em sua multiplicidade, tanto podem provocar ensimesmamentos, engessamentos e inércias; quanto podem estimular a invenção de sensações novas, a sentir novos afetos, a encontrar novos mundos, a mergulhar em outras realidades, a dobrar-se e desdobrar-se na *espera*.

Entretanto, como lidar com essa temporalidade na qual o próprio presente parece tantas vezes escapar? Como lidar com esse interstício em que não se é mais a/o mesma/o, tampouco se é outra/o? Como lidar com esse intervalo onde os incessantes embates estabelecidos demarcam, justamente, o tempo onde as subjetivações encontram-se "à flor da pele"[2]? Como fazer para que a espera se desdobre em potência de agir e não em potência de padecer? Bem, em primeiro lugar, parece ser necessário estabelecer outro tipo de relação com o próprio tempo, que desvincule a *espera* de qualquer expectativa ou esperança manifesta. Ou seja, é preciso criar uma relação que nos convida à atenção aguda ao que acontece, atenção àquilo que seria radicalmente novo e que devém à medida que escapamos do mesmo e experimentamos seguir vias que assumem o "risco de pensar, de sentir e de criar diferentemente"[3]. Em segundo, é preciso que não deixemos escapar o próprio presente. Uma vez que é no "corpo a corpo com ele, que o tempo da espera afirma a vida como força criadora, desobstrui a dimensão estética da subjetividade e, também, evidencia nossa participação na construção da existência no agora"[4].

Aí podemos desvincular o tempo da espera da "espera do provável"[5] ou da "ficção do irreal"[6]. Indo além, aí podemos efetivamente operar junto à potência de agir que a espera inocula — negligenciada por estarmos presos em vãs esperanças e expectativas. E no que consistiria essa potência? Ora, na possibilidade de reinventarmo-nos como sujeitos, a partir da participação intensa na força dos acontecimentos. E estes, é bom lembrar, são extremamente frutíferos em produzir bons encontros[7]: sim, bons encontros. Aquelas circunstâncias ligadas à possibilidade de ampliarmos nossa capacidade de afetar e de ser afetado, uma vez que encontramos neles a possibilidade de expansão processual das nossas próprias potências de existir.

Atravessados por essas reflexões é que chegamos à conclusão de que este educativo é sobre *espera*. Para nós, explorar, aqui, a premissa de um educativo como programa público — bem como o seu correspondente inverso, programa público como educativo — foi justamente a maneira encontrada, não só, para mobilizar as linhas de força que perfazem a potência da espera, mas, também, para colocá-las em destaque. Sobretudo por acreditarmos que os processos educativos, sejam formais ou não formais, manifestam-se, em toda sua vontade de potência[8], quando explorados sob a perspectiva da noção de *espera*, e tanto no sentido vinculado à arquitetura como no sentido tensionado pela psicologia institucional/filosofia.

Mobilizamos, portanto, com esta proposta de projeto educativo um conjunto de ações que são, simultaneamente, educativas e do próprio programa público do projeto *Tirante.* Vislumbramos com elas instaurar *esperas* — ou melhor, proposições educativas em *espera* — cujas recepções, ativações e expressões explorem processos educativos a partir de

---

1 DOMINGUES, Leila. *À flor da pele*: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 54.
2 Idem.
3 SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. *Desvios, sobre arte e vida na contemporaneidade*. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. p. 23.
4 ALVES, Lindomberto Ferreira. *No tempo da espera* [Texto curatorial]. Exposição "No tempo da espera". Individual da artista Mara Perpétua. 2020. In: Website Plataforma de Curadoria (DAV-UFES), Vitória/ES, Brasil.
5 DOMINGUES, Leila. Op. cit., 2010, p. 55.
6 Idem.
7 SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
8 NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra*. São Paulo: Escala, 2013.

um chão que os apoie, sem, no entanto, que aqueles sejam tensionados por momentos estanques, com circuitos informativos definitivos, acabados, fechados; mas propositalmente abertos às instâncias e dimensões processuais do seu constructo. Do mesmo modo que sejam potentes em gerar bons encontros, e neles a constituição de um espaço-tempo para a multiplicidade de pensamentos, e, fundamentalmente, o compartilhamento de uma polifonia de repertórios, lugares de fala e de visões de mundo que promovam e convoquem a possibilidade da reflexão crítica, da ampliação de saberes e da expressão poética dos sujeitos envolvidos.

Em outras palavras, trata-se, aqui, de uma aposta que explora a capacidade do processo educativo em dar a ver diferentes camadas e potencialidades da mostra, sempre sob circunstâncias mutáveis, via o incentivo real do exercício da alteridade, mesmo em tempos de distanciamento social e de circulação artístico-cultural em âmbito virtual. Aposta que mobiliza essas esperas como laboratórios de experimentação e de experiências discursiva, poética e social, a fim de observar como os diferentes sujeitos se apropriam, usam, descartam e criam significados, coisas, espaços e expressões junto a ela.

Retomando os nexos que a noção de *espera* suscita, buscamos não só ressignificar a própria concepção de material educativo, comumente desenvolvido em distanciamento do seu público-alvo, mas, sobretudo, disponibilizar conteúdos à *espera* de serem trabalhados e discutidos — espécies de janelas para esse interstício temporal em que seja possível refletir sobre as práticas artística e curatorial como processo na própria ideia de projeto, inquirindo, especialmente, os trânsitos entre arte e arquitetura. Aberturas que convidam à construção singular de seu próprio processo educativo em torno desta e de outras questões, a partir da fruição do conjunto de referências, informações, impressões e desejos reunidos por meio das seguintes ações/esperas que compõem o *corpus* deste material impresso: *Outras-bios, Hipóteses, Ficcionalizações, Ensaios* e *Experimentações*.

Isto exposto, gostaríamos de convidá-las/os (leitoras/es, educadoras/es e demais interessadas/os) a se debruçar sobre esse material que é, nada mais nada menos, do que um convite à atenção, uma solicitação à *espera*. Que essa entrega acenda o interesse e convide — ou, mesmo, seduza — a compor, com ele, o desejo de outras proposições táticas educativas em *espera*; contribuindo, assim, para a difusão da aprendizagem como um processo de produção de conhecimento que exige processualidade, temporalidade, ação, participação, singularização e compartilhamento. Processo onde a criação de experiências de aprendizagem encontra-se em liame com a criação de sentidos para que a vivência oportunize, assim, "aberturas ao inusitado, contágios, contaminações e hibridações, que, por sua vez, podem mudar as formas de aprender e conhecer"[1].

Amanda Amaral
Lindomberto Ferreira Alves
São Paulo/SP – Vitória/ES, janeiro de 2021

Amanda Amaral é artista multimídia, pesquisadora independente e arte-educadora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vive e atua entre Vitória/ES e São Paulo/SP. Dedica-se à pesquisa na qual lida com questões de *site/non-site* (estudos relativos a espaço, lugar, cidade e comunidade) utilizando o vídeo, a fotografia e outras linguagens como campo de investigação para tensionar o registro, a documentação e o lugar dessas imagens — considerando tipologias, contra-tipologias e narrativas criadas como trajetória de um convite à atenção a esses espaços e arquiteturas baldias e abandonadas, explorando também o corpo e suas práticas afetivas.

Lindomberto Ferreira Alves é artista-educador, pesquisador, crítico e curador independente. Vive e trabalha em Vitória, Espírito Santo. Mestre em Estudos em História, Crítica e Teoria da Arte pelo PPGA-UFES [2020], Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Araras Dr. Edmundo Ulson – UNAR/SP [2020] e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela FAUFBA [2013]. É membro do grupo de pesquisa "Curadoria e Arte Contemporânea" e integra a equipe da "Plataforma de Curadoria" — ambos veiculados ao DAV-UFES. Dedica-se à investigação de processos de criação na arte contemporânea, de modo especial, em produções que colocam arte, vida e obra no mesmo plano de contágio.

1 HOFSTAETTER, Andrea. *Criação de materiais didáticos como ato poético*. In: Anais do 26º Seminário Nacional de Arte e Educação: o ensino da arte em tempos de crise; 5º Encontro Regional Sul da Rede Arte na Escola. Júlia Maria Hummes [et al.] (orgs.). Montenegro: Editora da FUNDARTE, 2018. p. 1–10. p. 4.

OUTRAS-BIOS

Esta ação/espera convidou artistas do projeto *Tirante* ao exercício de uma outra "escrita de si"[1]. Uma escrita muito mais atenta e afeita ao descontínuo, ao disperso; uma escrita repleta de brechas, forjada a partir de alguns pormenores isolados, detalhes "insignificantes"; isto é, por "anamneses que pertencem ao campo do imaginário afetivo"[2]. Uma escrita que opera como uma espécie de inventário constituído por pequenas unidades biográficas — "biografemas"[3] — negligenciadas justamente por não afirmar nada de heroico, de consequente ou de instrutivo. Índices fragmentários que recolhem com simpatia "ninharias, falhas, contradições, disparates [...] tudo que de residual a vida emana"[4]. Para tanto, propomos às/aos artistas que elaborassem uma apresentação de si, para o público, que excedesse os moldes já concebidos de "minibio", contrapondo-se, portanto, ao tom memorialista de causa e efeito — que vê na relação de simetria entre vida e obra um modo de interpretação da obra por meio da vida do artista. Acompanham os textos imagens que, para além de um mero registro sinóptico do texto, constituem-se como uma espécie de detalhe que possa despertar o seu afeto, evocando, assim, um modo de significação não apriorístico ao registro textual em questão.

1 FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos & Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144–162.
2 PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*: o saber com sabor. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 10.
3 BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 12.
4 PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 24.



ANTON STEENBOCK

Anton Steenbock cresceu na Alemanha e foi para o Brasil, pela primeira vez, em 2001, por meio de um intercâmbio. Foi neste ano, no qual, por coincidência, encontrou um anúncio de Antônio da Silva (CEO e fundador de uma das maiores construtoras da América Latina) em que procurava artistas que criassem obras de arte para novos projetos imobiliários na ilha de Fernando de Noronha. Surpreendido pelo caráter do anúncio e interessado no retorno econômico, Anton entrou em contato com Antônio. Anton não esperava que desse encontro surgisse uma grande afinidade entre ambos e que Antônio se tornasse o principal mecenas e financiador de seus projetos artísticos. Entre 2010 e 2020, Anton contribuiu com inúmeros projetos da construtora, por meio da criação de instalações artísticas e *site-specific*, assim como sendo responsável, também, pela concepção arquitetônica e pelo desenvolvimento de projeções 3D para a empresa. Em 2017, o artista foi o principal responsável pela criação da Fundação "Da Silva Brokers Art Lab", instituição que financia a produção de artistas emergentes em toda a América Latina. Por ocasião do projeto *Tirante* e da reforma do museu Maes, Anton apresentará ao público uma nova instalação de grandes dimensões. Para permitir sua exibição, Da Silva Brokers torna-se patrocinadora oficial e empresa responsável pela construção de uma extensão vertical para o museu, com mais de 200 metros de altura.
A peça será apresentada ao público após a finalização da obra, com previsão para 2029.

CLARA SAMPAIO

ser um vetor



Língua, instalação na residência *Homebase Project*, Berlim, 2012.

Sempre tive uma curiosidade imensa sobre a forma como as pessoas se comunicam. Como a gente se faz entender, como se articula um pensamento de forma que outra pessoa possa também partilhá-lo. Gosto de observar como alguém fala ou escreve, as infinitas possibilidades de contar uma mesma coisa. Modular a fala, dependendo de quem escuta. Abrir a escuta. Talvez por isso tenha me interessado em conhecer outras línguas e, com algum deslumbramento, costumo visualizá-las como ferramentas vivas, cambiantes, que constroem a História e trazem, em si, histórias esquecidas, e são por isso, ao mesmo tempo, doces e violentas. No meu percurso entre a arquitetura e arte, as formas de comunicação sempre foram um interesse primordial. E é pelo viés da tradução que entendo tanto o projeto arquitetônico quanto o artístico ou curatorial: da ideia ao esboço, dos diversos vetores e agentes intermediários nesse processo de construção até o projeto, da interlocução com o público e sua materialização. A tradução, essa ferramenta mediadora, transforma para mim inquietação em coisa palpável, é a razão pela qual me movo entre campos e códigos. Posso estar presente como uma ou outra. Não tenho muita preocupação em ter muito claro o que sou ou o que faço, carrego comigo algumas inquietações e desejos, e penso que estar entre é ser um vetor de possibilidades, configurar um novo espaço.

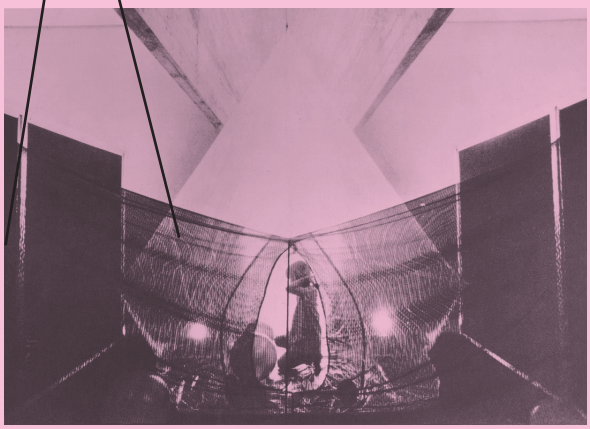
MARCELO VENZON

Sou capixabixa. Nasci e cresci no bairro de Jardim Camburi, em Vitória, no Espírito Santo. Descobri ali a construção dos prédios que, nos anos 1990, tinham suas fachadas revestidas de cerâmica de 10x10cm, com acabamentos em granito cinza andorinha — e que nos anos 2000 ergueram suas grades de alumínio, com vidro verde no limite das calçadas. Ao lado de casa havia um terreno baldio, onde eu e alguns amigos da rua brincávamos. A areia, branca e grossa, misturava-se com o pó de minério que era carregado pelo vento. O pó vinha das usinas da Vale, hoje pintadas na cor rosa. O mar, que estava ali próximo, criava uma paisagem quase erótica, entre a vegetação, a usina e as chaminés.



FELIPPE MORAES

artistaembrião

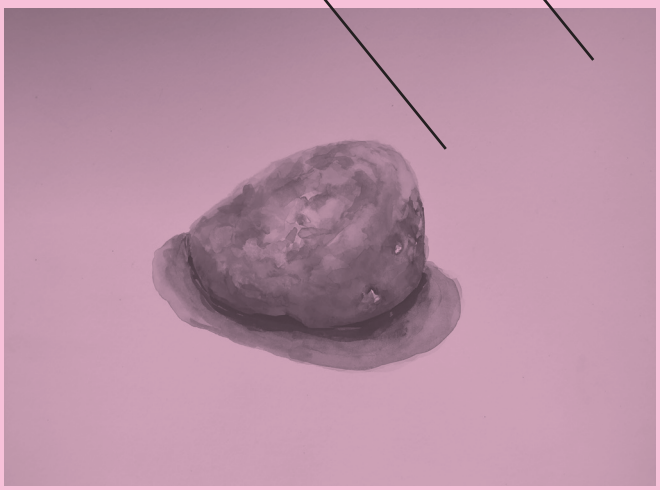


Lygia Clark, *A Casa é o Corpo*: Labirinto, Instalação, 1968. Reprodução fotográfica de Elisa Guerra e Vicente de Mello. In: MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark*: obra-trajeto. São Paulo: EDUSP, 1992.

Imagem pertencente ao Centro de Documentação do MAM-RJ.

Em 1998, com dez anos de idade, eu assistia à novela *Torre de Babel* da Rede Globo. Em dado momento, me chamou a atenção a cena de um casal passeando pela Bienal de São Paulo, interagindo com as obras espalhadas pelo espaço. Fiquei perplexo com toda aquela profusão de possibilidades heterodoxas que diziam-me ser arte. Pedi aos meus pais que me levassem, e no sábado seguinte lá estávamos. Lembro-me de ver o Abaporu, de correr para subir as rampas da arquitetura de Niemeyer, de entrar em esculturas infláveis repletas de balões de ar e sair por portas cobertas de elásticos pretos. Não me parecia muito diferente de um parque. Eu delirava sobre como aqueles artistas sonhavam com a forma mais inusitada e lúdica para ocupar aqueles espaços e o prazer de gerar aquelas experiências transformadoras que eu estava tendo. Eu entendia a alegria de pensar sobre coisas que ainda não existiam no mundo e torná-las visíveis. Nesse dia decidi que seria artista. Dez anos depois, em uma aula de história da arte brasileira, a professora falava de uma instalação com uma grande gota inflável transparente ao centro, assemelhando-se a um ventre, em que os visitantes poderiam entrar. Reconheci aquela imagem e recordei imediatamente da experiência que tive em 98. Todas aquelas potências sensoriais, criativas e libertadoras, descritas na aula, eu as havia vivido antes mesmo de saber o que eram ou por quem. Era uma memória distante de um ventre que eu habitara uma década antes, e do qual eu saí, entendendo-me enquanto artista. O trabalho era "A Casa é o Corpo" (1968), de Lygia Clark; e no ano seguinte eu faria minha primeira exposição.

RAQUEL PEDRO

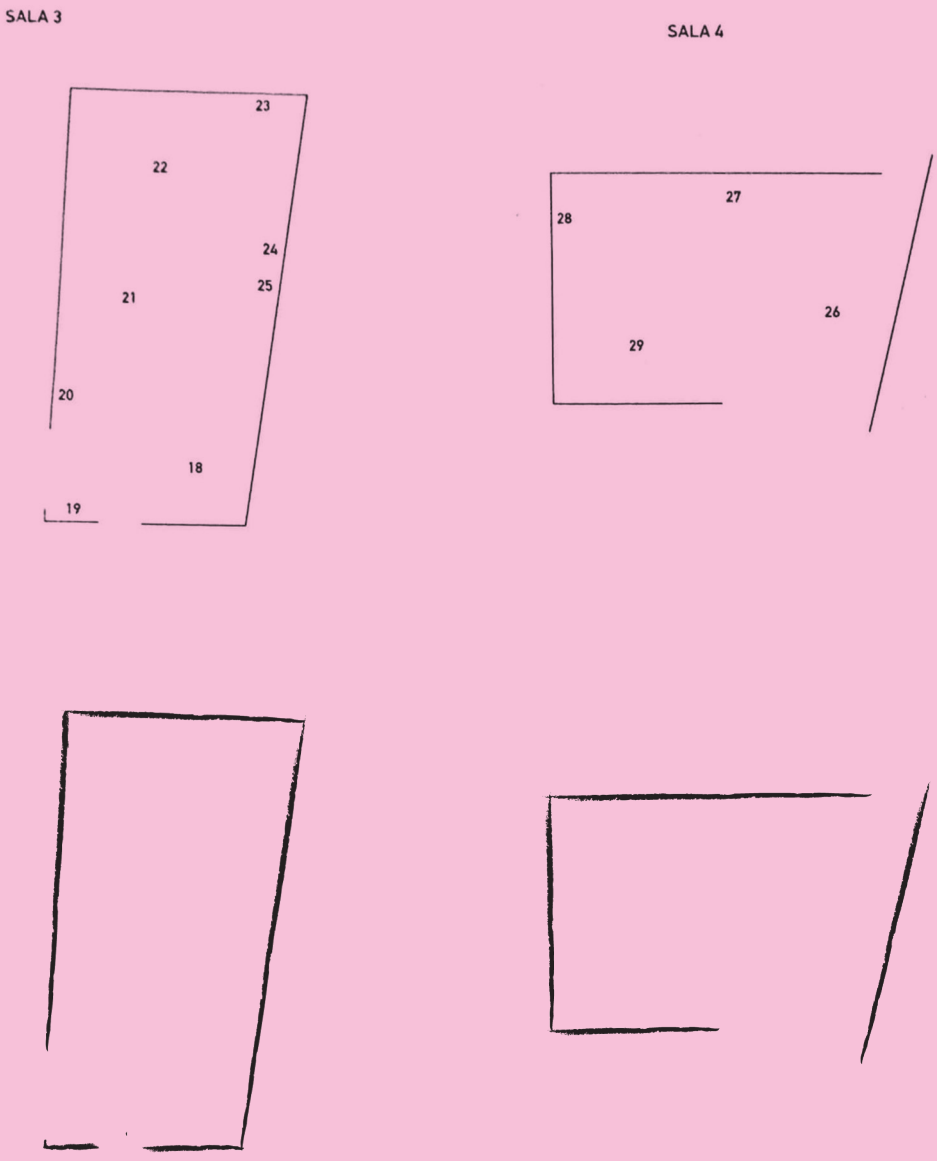


Estou interessada, neste momento de minha pesquisa, em questões da extração de minério no ES. Me interessam, agora, questões sobre *decolonialidade* e *pós-colonialidade*; como a expropriação — da força de trabalho e dos recursos minerais, também por uma perspectiva feminista. Segue uma imagem de um dos desenhos em aquarela, sobre papel de algodão, que estou realizando no período 2020/2021 — momento de confinamento. São eles "Desenhos Minerais". Para realizá-los, olho muito tempo para uma determinada pedra que estou trabalhando. As cores, o formato, etc. As pedras têm cheiro.

FREDONE FONE

fredone fone é um inquieto, alguém que sempre teve pavor — como diz minha mãe, que também tem — daquela ponte sobre o rio itabapoana, que separa os dois bom jesus. que do lado de cá, há alguns anos, quase foi engolido pelo mar, na praia de jacaraípe, por não saber nadar. ainda não sei! minha mãe morava do lado de cá e teve que atravessar a ponte para me dar à luz, lá ficava a maternidade mais perto. pouco depois viemos pra cá, bem longe da ponte, mais perto do mar que iria me apavorar. coisas espumam na minha mente: fichas que fiz cortando lata de óleo para hackear os fliperamas do turista. ele demorou a descobrir! tentativas de consertar brinquedos eletrônicos, aparelhos de rádio, liquidificador, enceradeira. algumas vezes voltava vitorioso da missão de trazer vivo aquele mundo cheio de circuitos e fios. fumaça e cheiro de solda! o dia em que tive a ideia de rodar bombril em brasa, sem camisa, dentro de casa. fumaça e cheiro de solda! a casa da árvore que construí na adolescência. não tenho imagens! cresci lixando massa corrida, alérgico à poeira, fã de rap, idolatrando a lua. um caçador de aventuras. numa delas acordei com três dentes quebrados. foi na jna, camelim que comprei usado. rolo! vanete, minha vizinha, juntou os cacos daquela noite. minha mãe deve guardar aquilo até hoje num vidrinho com água. pavor! vergonha de sorrir é foda! vontade de me esconder. pavor! acho que prefiro muros, nem que seja para obrigá-los a se curvarem. isso significa sorrir sem vergonha!



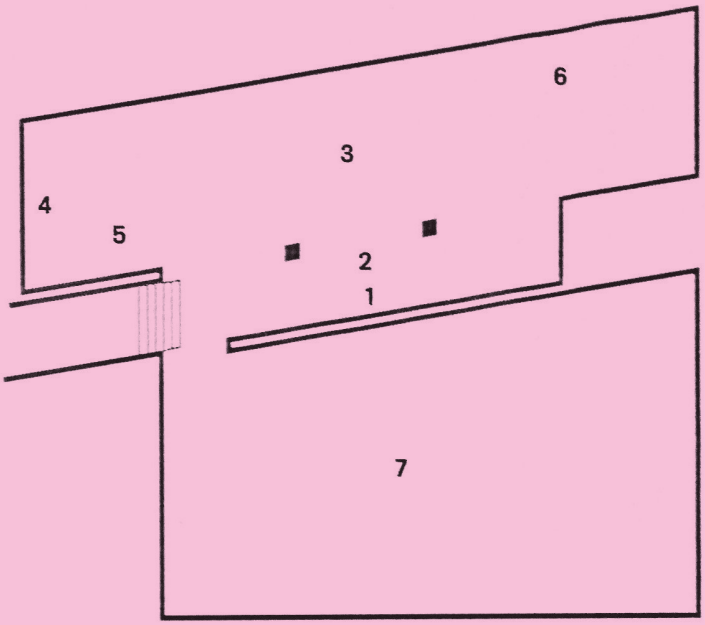


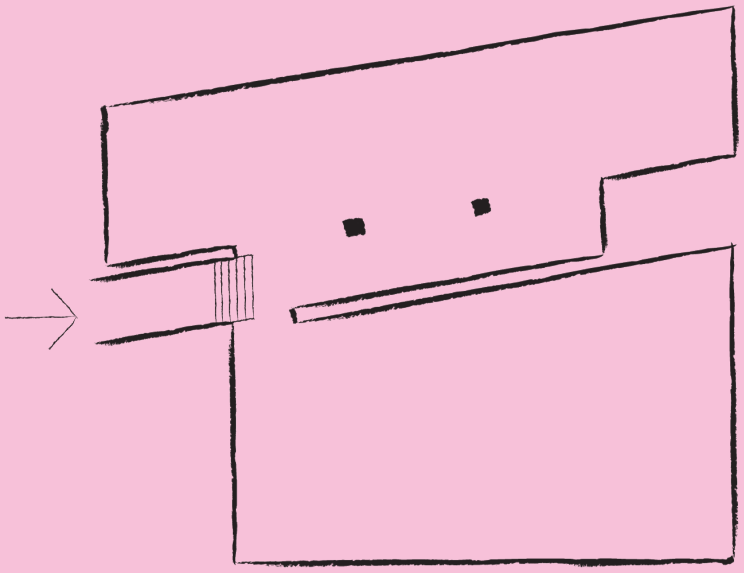
Clara Sampaio
Estrutura superficial (série), desenhos a partir de acervo de plantas baixas de exposições (2017–2020)

ENCONTRA-ME, MATO-TE
FIND ME, I KILL YOU

16.03 – 04.06.2018

ESPAÇO PROJETO
PROJECT SPACE





HIPÓTESES

Esta ação/espera convidou *Gabriela Leandro Pereira*, *Ricardo Basbaum* e *Mauro Neri* para levantarem, cada um, uma hipótese a respeito da ideia de "projeto" nos entrecruzamentos entre arte e arquitetura, prática artística e prática curatorial. Tendo como ponto de partida de suas reflexões questões e argumentos agenciados em suas pesquisas, investigações, projetos e trabalhos mais recentes, juntos, os textos que se seguem objetivam uma forma complexa de produzir conhecimento acerca deste campo de problematização nos trânsitos contemporâneos. A partir de diferentes interesses, conteúdos, perspectivas e pontos de vista, essas três hipóteses buscam no seu conjunto mobilizar uma visão caleidoscópica e expandida a respeito da noção de "projeto". Nesse sentido, disponibilizamos não o "esgotamento lógico de possibilidades dadas"[1] em torno desta que é uma das questões centrais do projeto *Tirante*; mas, sim, a "inesgotável abertura aos possíveis ainda não dados"[2]. Abertura que, assim como nos textos, parecem aflorar, também, nas proposições poéticas dos artistas que integram a mostra — à medida que exercitam a transposição de certas materialidades do projeto arquitetônico para o campo de suas práticas artísticas.

1 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet:* L'œil de l'histoire 3. Paris: Les éditions de Minuit, 2011. p 13.
2 Idem.

Essa reflexão traz uma provocação sobre o projeto, mote das criações do *Tirante*, apresentando-o enquanto instrumento, ou plataforma, importante e cara aos campos da arquitetura, do urbanismo, das artes, da curadoria, da educação, entre outros. Ao mesmo tempo, ao trazê-lo nesse texto, o faço mais como isca do que como centro, para trilhar alguns caminhos reflexivos e pensar suas relações no/com o mundo. Nos diferentes campos, o projeto se realiza a partir de performatividades específicas que se articulam transversalmente entre campos de saberes e fazeres. É de sua natureza a mediação, ser plataforma de comunicação de ideias ao mundo e suas intenções para com ele. Esse gesto de mediação demanda decodificações próprias e constrói, para isso, uma gramática particular, acessível por e para aqueles que compartilham de seus códigos e mundos.

O ensaio não pretende avançar em direção a todas as flechas lançadas pela reflexão, mas elenca algumas delas para desdobrar. Para *imagear* os caminhos, apoio no campo da arquitetura e sua gramática própria, para destacar elementos dessa decodificação que aparelha a mediação da ideia por meio do projeto. É importante ressaltar que, disciplinarmente, projeto e arquitetura estão situados no interior da sociedade moderna ocidental, estruturada sob a tríade da separabilidade, sequencialidade e determinabilidade, como nos informa a filósofa Denise Ferreira da Silva[1] (2016). Essa localização baliza as perspectivas sobre o assunto aqui desenhadas.

Chamaremos de dispositivo isso que formula-se aparelhado pelo processo de decodificação do mundo das ideias. Em um projeto de uma edificação, como uma casa, os dispositivos poderiam ser plantas, cortes, vistas, diagramas, croquis, maquetes físicas, modelos virtuais, entre outros. Arranjados e nomeados em produtos específicos (planta baixa do pavimento térreo, corte AA', vista frontal, memorial descritivo etc.), esse conjunto de peças gráficas ou textuais configuram elementos que compõem esse instrumento/plataforma chamado projeto. Seus modos, formas, linguagens, atributos são constituídos no interior de um campo disciplinar, ancorado em uma lógica procedimental, informada por uma certa racionalidade que imanta ao mundo das ideias e do projeto. Neste sentido, o projeto é uma plataforma restrita, limitado a existir a partir de uma certa condição de existência condicionada pelo mundo que o forja e seus pactos.

Se o projeto é essa plataforma de interlocução constituída e anunciada do interior de uma certa racionalidade disciplinarizada, ele também anuncia uma intenção de criação que trata de racionalizar visando realizar essa ação no mundo. Ele opera sobre o desejo de incidência e transformação, um instrumento de projeção, de simulação de intenções. Ao *imagearmos* o "projeto de uma casa" e uma "casa em si" podemos perceber que projeto e casa não se confundem. Ambos existem enquanto objetos autônomos e não prescindem de uma existência articulada, uma vez que são de naturezas distintas. Mas podem, em determinados casos, serem co-informados um pelo outro. A existência da concretude da casa não desloca o projeto de sua natureza mediadora, nem elimina sua existência. Ele permanece existindo enquanto intenção de afetação e criação de algo em um certo lugar no mundo e resguarda a intenção daquilo que foi (ou não) concretizado. Ao pensar o projeto desse modo, enquanto um objeto autônomo, distinto da coisa que ele intenciona que exista, uma outra imagem emerge para *imagear* a reflexão: o projeto como arquivo (histórico) ficcional. Embora seja no tempo que o projeto (agora arquivo) e a coisa (provisoriamente casa) se realizem, são distintas suas naturezas. A distinção está para além do suporte no qual estão contidos os registros das intenções decodificadas, inscritas em papel e protegidas em armários ou guardadas em nuvens virtuais. O projeto-arquivo salvaguarda a imagem de um diálogo estabelecido em um determinado tempo, em um contexto, em um lugar, a partir de uma gramática própria com a qual anuncia sua interlocução com o mundo e suas intenções para com ele. A coisa-casa também não escapa de sua natureza arquivística, embora evoque uma natureza arqueológica, cuja temporalidade antecede em matéria orgânica, geológica e cosmológica, a própria existência da intenção do projeto. Ainda que a coisa-casa assuma sua feição familiar à luz daquilo que o projeto anuncia, ela tanto o precede quanto o supera, estando para além daquilo que ele

1 Debate contido no texto *Sobre Diferença sem separabilidade*, de Denise Ferreira da Silva, no catálogo da 32ª Bienal de Arte de São Paulo, *Incerteza viva* (2016).

intenciona encerrar. Ambos são, portanto, objetos de naturezas, desigualmente, transtemporais, que administram a ação do tempo de formas distintas. O tempo da casa é o tempo do arruinamento. É próprio, da natureza de sua matéria, a deterioração, transformação, transmutação. O tempo do projeto é o tempo em suspensão, criado e localizável no tempo pelo seu repertório pretérito, anunciando desejo de por vir.

No que tange a questões procedimentais e operacionais, o fluxo de feitura do projeto demanda trabalho humano intelectual, criativo e instrumental, vinculado ao universo das representações gráficas e dispositivos de simulação. A feitura da casa, em si, demanda empenho de trabalho também humano, intelectual, criativo e instrumental, que solicita administração de esforços físicos e mecânicos, próprios da lida com a matéria. É crucial perceber que os dois trabalhos mobilizam intelecto e engajamento corporal para suas realizações, ainda que distintamente. Ambos demandam procedimentos de aprendizagem e transmissão de *expertises* de seus afazeres e ofícios, que dependem de condições concretas para sua viabilização. Os dois trabalhos manipulam matérias de natureza tátil distintas com algumas recorrências: papel, lápis, trenas, computadores, *softwares*, terra, espátulas, cimento, água, areia, madeira, gesso etc. Ambos envolvem precisão e emprego de técnicas específicas, mobilização de tecnologias adequadas, tempos de realização variáveis e maior ou menor número de pessoas empenhadas em sua criação.

Embora engajamentos intelectual e corporal se façam presentes, distintamente, nos dois trabalhos, como aventado, no mundo moderno a feitura do projeto da coisa e a feitura da coisa em si ocupam lugares hierarquicamente distintos, uma vez que também são realizados por sujeitos distintos. Forja-se o projeto enquanto lugar do empenho intelectual (realizado por especialistas capacitados, educados, bem formados) e forja-se a construção enquanto lugar do trabalho corporal (realizado por sujeitos "menos intelectualizados","menos capacitados", "menos educados").

O projeto é um objeto político. Ao tomá-lo como isca, revela-se o mundo e o modo como ele negocia sua existência. Ele direciona suas intenções intervencionistas em consonância com o mundo das relações de poder, dos afetos, das transações econômicas, das conquistas territoriais, das descobertas minerais, da eleição de técnicas, da criação estética, da invenção da ciência, da promulgação de leis, da transcendência. A ordem de mundo com o qual o projeto interage é também a que o constitui, que o alimenta e para onde direciona suas intencionalidades. Não há neutralidade alguma na negociação espaço-temporal que assegura sua existência, na qual performa estratégias de controle, ordenamento e transformação das coisas do mundo. A que mundo o projeto responde? Que mundo ele cria com suas intenções e ficções?

Embora os desdobramentos das questões aventadas demandam um tempo de reflexão alargado, tomo um atalho, ciente de sua natureza precária e instável, para encaminhar duas últimas imagens com o intuito de povoar o projeto com perspectivas situadas a partir do "cruzo brasileiro". A filósofa Sueli Carneiro[1] afirma que a sociedade brasileira é forjada multicultural e multiétnica pela colonização e pela escravização. Quando reivindico o cruzo brasileiro, evoco uma ideia e um lugar que só se realiza pela cultura de transcriação de mundos — uma vez que na terra dos povos originários se estabeleceram, por meio do trauma colonial, uma leva extraordinária de estrangeiros imigrantes. A presença afrodiaspórica traz, junto, mundos complexos que, assim como o universo pindorâmico, não cabem na razão monológica e nas linguagens instituídas pela colonialidade ocidental e suas decodificações. Então, um primeiro gesto que proponho é o de mirar para esse projeto de dominação colonial luso-brasileiro. Quando olhamos para esse ordenamento territorial estão nele inscritos os marcadores de controle, constrangimento, cerceamento de liberdade e aparatos de defesa, como intenções projetuais. Desde a segmentação do território em sesmarias, que dividiu horizontalmente a então colônia, até as plantas das cidades coloniais, compartimentando a terra em polígonos imperfeitos e conferindo a ela estranhos arranjos topológicos. A emergência vertical dos edifícios religiosos recriou a paisagem topográfica por meio de suas elevações em cumes e a consequente concessão de áreas ao redor dessas mesmas igrejas, inaugurando freguesias. Estas e outras inscrições grafaram, no espaço e no tempo, a projeção de um mundo colonial em desencanto[2], o qual afetam a partir daquilo que passa a existir com essas configurações.

Se este gesto de dominação povoa o imaginário daquilo que conforma o mundo, é importante

---

1 Discussão apresentada em sua tese de doutorado, intitulada *A construção do não-ser como condição do ser* (2005).

2 No livro *Flecha no tempo* (2019), Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino discutem sobre o desencanto do mundo, mobilizando uma escrita "encaboclada" e informada pelas iaôs, para abordar o trauma colonial brasileiro.

lembrar que sua pretensa totalização é também uma farsa. O mundo é maior e mais plural do que informa a monológica colonial do projeto. Como afirma Ruha Benjamin[1], assim como é urgente desmantelar um mundo no qual não se pode viver, é também crucial imaginar e criar mundos nos quais a vida seja possível. Neste sentido, encontramos outros movimentos e arranjos organizacionais espaciais, coetâneos ao projeto da vila colonial, portanto não desinformados do contexto de dominação ocidental, mas transcriados a partir do repertório de mundos transladados na diáspora centro-africana. No Brasil, são conhecidos como quilombos e mocambos; na América hispânica, cumbes e palenques; na Jamaica, *marrons communities;* e na Guiana e Suriname, conhecidos como *campus* (Bona, 2016). Os quilombos, no Brasil, existem desde o século XVI, mesmo tempo da vila colonial, performando arranjos espaciais diversos e complexos ao longo de toda a costa brasileira, em um primeiro momento. Enquanto a cidade, informada pelo projeto colonial, constitui uma zona de controle escravista, dominada pela metrópole; os distintos arranjos espaciais, anunciados pelos quilombos e mocambos, prefiguram uma existência emancipada que desobedece a decodificação e a gramática instituída pela racionalidade ocidental na lida com o território. É a cosmopoética da fugitividade[2] que informa o mundo e sua projeção nos aquilombamentos, cuja gramática existencial não se pauta pelos atributos constituídos pela racionalidade moderna ocidental, portanto, incabível e precariamente perceptível pelo projeto colonial de captura e cerceamento de liberdade.

Sendo o projeto uma plataforma de mediação de ideias de mundo no mundo, é também projeto de constrangimento dos mundos que não cabem nele. Também, por isso, é uma plataforma frágil, parcial, uma ficção pequena quando monológica e autocentrada.

A segunda e breve imagem retoma a separabilidade entre trabalho intelectual e a materialidade do mundo. Nos projetos arquitetônicos coloniais (mas não só), teremos o universo imageado e intencionado por uma racionalidade eurocentrada colonial de dominação, onde os dispositivos do projeto — plantas, cortes, fachadas etc. — de igrejas, casas de câmara, construções civis etc., estarão organizados a partir de lógicas procedimentais criadas no interior do mundo colonial. Ao mesmo tempo, para que o mundo seja afetado materialmente pelas intenções que o projeto anuncia, o empenho do trabalho humano, forçado ou livre, empregado sobretudo pelos sujeitos subalternizados e racializados pelas relações de poder que estruturam a nossa sociedade: é sua condição. Sujeitos que não estão no projeto, mas que agenciam a execução e criam a concretude do mundo. São artífices, serralheiros, ferreiros, marmoristas, cavouqueiros, calceteiros, pedreiros, entre tantos outros trabalhadores anonimados pelo projeto, que não abre mão de deter sua autoria. O valor do projeto está intrinsecamente relacionado à distinção daquilo que política, cultural, econômica e esteticamente provoca e reitera, notadamente os valores dos grupos dominantes. No entanto, a natureza da matéria empenhada pelo trabalho dos grupos subalternizados pelo projeto resguarda sua existência arquivística. Não há um prédio que se assente neste mundo colonial no qual esteja ausente as marcas corporais dos gestos por eles preferidos. Permanecem ali, sagazmente incorporados, presentes transtemporalmente, afrontando os monumentos que a colonialidade imaginou fundar. Uma presença que arruína a intenção hermética de um mundo que o projeto intencionou controlar.

Ao propor o projeto como isca, essa reflexão teve o intuito de, com o movimento de deslocamento dessa centralidade autoproclamada, abrir espaço para a emergência de perspectivas pluriversais e heterológicas existirem em seus próprios termos.

Gabriela Leandro Pereira é Professora Adjunta da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA. Integra o Grupo de Pesquisa Lugar Comum, desde 2011 (Coordenação geral: Profª Ana Fernandes), no qual coordena o Grupo de Estudos Corpo, Discurso e Território (2017–). Tem como áreas de interesse e pesquisa a intersecção de temas vinculados ao urbanismo, planejamento urbano; direito à cidade; culturas urbanas; questões étnico-raciais, gênero e diversidade; diáspora africana; história da arquitetura, das cidades e do urbanismo; narrativas multimídias; artes visuais; política e democracia.

1 Ruha Benjamin é professora de Estudos Afro-americanos na Universidade de Princeton, com pesquisas em torno das relações entre inovação e desigualdade, conhecimento e poder, raça e cidadania, saúde e justiça. Para mais informações: https://www.ruhabenjamin.com/

2 DénetèmTouam Bona desenvolve essa ideia em seu livro *Cosmopoética do Refúgio* (2020).

TRABALHO DE ARTE/EVENTO CURATORIAL[1]

Ricardo Basbaum

Percebo o curador como o principal agente a quem atribui-se, hoje, a responsabilidade pela construção do evento: ou seja, aquele que toma para si — ou sua equipe — principalmente o trabalho de concepção e decisão relacionado à arquitetura e à engenharia dos meios e modos de construção do acesso e contato direto com as obras e demais situações autorais que irão ser colocadas e propostas. Neste sentido, mais do que ser o responsável pela "escolha" de artistas e trabalhos (principal função em geral identificada com a prática curatorial), o curador se singulariza como aquele que irá estabelecer caminhos de "confrontação", modular os modos de como se dará esse encontro, facilitar ou complicar a trama de deslocamento do visitante por meio do evento, organizar as partes interessadas diversas em sua complexidade própria. Tem-se assim o curador como peça-chave na mecânica de construção, regulação e administração da experiência com a obra de arte nas atuais condições de um circuito de arte hipertrofiado e hiperpresente, saturado em suas camadas de mediação e habitado por interesses múltiplos e conflitantes. Na medida em que esta condição da arte contemporânea (frente à qual não se deve recorrer a saudosismos) se naturaliza — isto é, ao se estabelecer e normatizar profissionalmente — acaba por se impor enquanto situação principal a ser desconstruída quando se quer, efetivamente, trabalhar na direção da singularidade de uma intervenção. Neste quadro, aqui rapidamente delineado, claramente estão em jogo diversas questões de importância decisiva para o que se quer fazer com a obra de arte e com sua vocação de objeto sensorial-conceitual produtor de diferença, ativador de regiões do comum e de compartilhamento na formação de coletivos sociais, articulador de memórias coletivas e portador de força instituinte.

Por um lado, é muito importante que a ação curatorial tenha a "forma exposição" como procedimento em aberto, sendo apenas uma de suas possibilidades: é preciso que esteja claro que o evento a ser construído poderá ter muitos formatos, a serem descobertos e inventados, de acordo com as relações que se quer estabelecer com os meios e linguagens utilizados, com a arquitetura do local e com os públicos que se deseja ativar. Tal caminho não deixa de "questiona[r] e investiga[r] o próprio conceito de curadoria e todo o sistema subjacente à produção de exposições"[2], indicando o perfil do curador como o de um agente que idealmente se dedicaria ao livre enfrentamento dos modos de construção do evento-arte — isto é, o problema de como promover o contato entre sujeito fruidor e obra de arte, uma vez que este seria o limiar intensivo a ativar tal relação transformadora. É aqui que se deve reconhecer, frente ao evento curatorial em seus diversos formatos, a necessidade de se negociar continuamente os limites das diversas entidades que ali estão em encontro — principalmente, é claro, a territorialidade própria da obra de arte. Pois, por outro lado, ao mesmo tempo em que o evento ganha importância como elemento agregador construído pelo curador, a questão que se abre em toda sua força é aquela em torno dos contornos e limites da obra: em que esta se organiza, sem que se confunda com outras obras e com as linhas que definem o evento-obra? E mais, o que ali é de fato construção curatorial, expográfica, museográfica, influência do patrocinador corporativo ou estatal, em contraste (ou composição) com a ação contundente da proposição artística? Logo, por outro lado, é parte decisiva, hoje, do gesto curatorial o enfrentamento deste longo protocolo de negociações em que se regula um verdadeiro pacto de distribuição de territorialidades, frente ao qual devem sobreviver razoavelmente bem demarcados os contornos da obra de arte — ou o fetiche de sua presença — a promover as forças do encontro e do contato com o sujeito interessado. Não se trata de acordo simplório e é preciso que se reconheça o quão complexo se coloca este protocolo, no limiar do século XXI, quando se negocia com o campo da arte na plena potência esclarecida de suas relações com a macroeconomia e um amplo leque de interesses "participativos", todos concorrendo na formação do conflituoso conjunto de forças que articulam seus desejos no evento. O chamado mercado de arte movimenta cifras consideráveis, prestando-se sem qualquer pudor aos serviços do mercado financeiro e da especulação; ao mesmo tempo em que ali também combatem interesses histórico-críticos, deslocando a produção de valor para regiões de enfrentamento intelectual e político. E também, é claro, os interesses e responsabilidades próprios do artista frente aos rumos de sua produção con-

---

1 Este texto foi originalmente publicado na Revista Poiésis (PPGCA-UFF), Niterói, nº 26, p. 41–50, dezembro de 2015.

2 HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, n. 6, jul. 2004.

tribuem para que se intensifiquem e fortaleçam as áreas de contato direto com a sociedade em seus processos de subjetivação, cujo engajamento é decisivo para que tenha na obra de arte um poderoso dispositivo de produção de problemas e de sensorialidade, articulando o pólo sensação-conceito em finas e precisas camadas desterritorializantes.

Quando se reconhece que na região de recepção da obra se trava uma forte batalha de interesses, percebe-se a mediação curatorial como papel que se foi construindo aos poucos[1], também na medida do desdobramento e da centralidade desta questão. É preciso lembrar como são decisivas as formulações do concretismo e neoconcretismo em relação à "abertura da obra" (questão em que ressoa também Umberto Eco)[2] e as diversas modalidades participativas ali envolvidas, produzindo o reconhecimento do papel do espectador (e, um pouco mais tarde, do leitor) na ativação dos trabalhos. De certo modo, ainda resiste a noção de que o encontro efetivamente transformador é aquele entre sujeito fruidor e obra de arte — é ali, junto aos trabalhos, que são feitas as apostas significativas por parte daqueles agentes (artista, crítico, historiador, curador etc.) atentos ao risco e às mutações necessárias, apostando na obra como dispositivo principal. Entretanto, como vimos, cada vez mais ocorre que o público visitante se percebe em contato sobretudo com o evento expositivo, deixando de desenvolver atenção específica para com esta ou aquela obra. Nesse quadro, é o evento mesmo que é ativado — como um grande bloco — enquanto máquina que se quer "participativa", mobilizando diversas camadas próprias de sua constituição em dispositivos que, ao mesmo tempo em que vão se apresentando sempre como elementos receptores do visitante (este, sobretudo nas instituições de grande porte, deve ser "bem acolhido" pela museografia, expografia, setores educativos, discursos curatoriais etc.), são também pólos onde se projetam os diversos interesses em jogo em cada caso particular (trazidos por curadores, funcionários da instituição, patrocinadores, mercado, além dos artistas). Quando se tem a obra de arte tomada como agregado de interesses diversos — tal qual "conglomerado" de alteridades[3] — e a exposição ou similar (onde a obra se lança em evento público) enquanto conjunto de camadas de mediação a constituir o evento em que também se aglutinam vontades individuais, institucionais e corporativas (não necessariamente coincidentes), percebe-se o quão "central" se qualifica hoje o processo (necessariamente em conjunto, eventualmente em coletivo) de construção/produção do evento — típico *hotspot* do estado atual da economia da cultura. Principalmente, aí concorre o "curador" — ou agente similar — ao desempenhar seu papel de organizador desta (nem sempre gigantesca, mas frequentemente no limite do espetáculo) ativa estrutura de contato, a receber o visitante e o público como organismo sensível a ser ativado, eventualmente posto em deriva.

Como qualquer outra ação ligada à área artística, a curadoria funciona no limite entre o gesto de intervenção "sem recuperação possível pelo Espaço da Dominação em que se exerce", que "confere à arte um poder negativo específico", e a pragmática do circuito de arte (ou do mercado, em seu sentido amplo) que exige "compreensão da materialidade arte" para que "nela possa intervir com um cálculo de eficiência"[4] — o estado da economia contemporânea da cultura parece impor a condição de uma ação necessariamente contraditória, oscilando — na medida de sua dificuldade e complexidade — entre "intervenção" e "cálculo". Se tal dinâmica não se esgota nos limites de um estrito "profissionalismo", a viger sob a normatividade da legislação jurídico-econômica, entretanto, é claro, a visibilidade crescente do personagem do curador é sintoma exatamente da progressiva profissionalização do circuito da arte contemporânea, em processo desde o final dos anos 1950 (condição visível na economia norte-americana a partir da arte Pop), em que as práticas da arte (mesmo em suas inflexões de vanguarda) se aproximam da indústria cultural; esse processo se

---

1 Embora em geral se considere a ocorrência de um acirramento dos debates em torno da ação curatorial a partir dos anos 1970 — em aceleração crescente até o final do século XX —, parece ser muito interessante considerar esta forma de ação (ou seja, a construção do evento em suas camadas de mediação) como estando em elaboração contínua desde o momento em que se tem em conta as necessidades de negociar a aparição pública da obra de arte, em seu processo de constituição de autonomia junto à modernização das sociedades. O livro *The Avant-Garde in Exhibition – New Art in the 20th Century*, de Bruce Altshuler (*University of California Press*, 1998), é apenas uma das cada vez mais frequentes publicações que procuram investigar a construção de exposições — com destaque para a série *Exhibition Histories*, da editora *Afterall* (Cf. http://www.afterall.org/books/exhibition.histories/exhibition-histories, acesso em 05/01/2016).

2 ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976 [1962].

3 Cf.: BASBAUM, Ricardo. Quem é que vê nossos trabalhos. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). *Criação e crítica*. Vila Velha: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009. (Seminários Internacionais Museu Vale; 4).

4 Passagens extraídas de BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: *Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

consolida nos anos 1980, com o "capitalismo mundial integrado"[1], que conduz à expansão do circuito de arte contemporânea por meio do planeta. Não é difícil perceber que tal processo de expansão não se completaria sem que se convocassem agentes organizadores e normatizadores, capazes de mediar a produção dos artistas junto à dinâmica voraz da ocupação de novos territórios pela nova dinâmica do capital — o curador está entre os personagens que são produzidos na velocidade destes desdobramentos: não simplesmente, é claro, enquanto funcionários da grande empresa transnacional da arte, mas sem dúvida movimentando-se a partir do novo perfil profissional que vai se delineando e normatizando a partir de tais processos. É nesse sentido que se deve atentar sempre em relação à rigidez da divisão dos papéis para se perceber o que de fato está em jogo em cada ocasião em que são convocados os principais personagens que colocam em funcionamento o circuito de arte: afinal, se entre "obra" e "evento" as fronteiras são fluidas (onde a exposição é uma grande "obra" composta de trabalhos de arte), também as linhas que delimitam os perfis de curador, crítico, historiador e artista (entre outros papéis) entram em superposição, perdendo sua nitidez de fronteiras meramente segregadoras de práticas e territorialidades. Não é difícil reconhecer, nas tarefas de cada um destes "profissionais", áreas comuns em que se pratica o jogo da produção de sensações e invenção de conceitos, em que se constroem discursos e se praticam metodologias para ir ao encontro do outro. Ao propor que se repensasse a imagem do artista contemporâneo, em atuação a partir do final do século XX, enquanto "artista-etc"[2], o que se quis foi indicar um movimento para além do "artista como funcionário do galerista" (ou seja, aquele artista que zela pelas fronteiras que dividem com clareza papéis e tarefas), de modo a enfatizar as zonas liminares de contato, onde personagens e papéis se hibridizam, mesclam e se superpõem uns aos outros.

Ao desempenhar suas tarefas junto ao evento de grande porte (bienais, trienais, Documentas...), o curador pode estar a um passo de se perceber meramente como um grande gerente-geral, a organizar demandas tão distintas como comunicação e publicidade, patrocínio e financiamento, ao mesmo tempo em que as necessidades de cada obra presente são atendidas, em relação direta com a arquitetura da exposição e demandas museográficas e expográficas — sem esquecer da elaboração discursiva necessária, a mediar os tópicos acima em sua relação com narrativas históricas e críticas: percebe-se aí um conjunto de habilidades organizacionais e conceituais necessárias para o desempenho do papel. Entretanto, penso ser fundamental considerar as regiões em que as ações de curador e artista se misturam e se superpõem — no sentido de enfatizar a compreensão da construção do evento enquanto gesto de intensificação sensorial a privilegiar situações de contato com o visitante, em cada uma de suas camadas: é interessante que se considere o espectador como o agente que irá experimentar a exposição (por exemplo) camada por camada, atravessando membranas diversas até que se chegue de fato ao encontro da obra — sabendo-se que, frente à perda de nitidez das fronteiras entre obra e evento, não se pode afirmar a rigor onde aquela de fato se inicia e começa a funcionar. Nesse sentido, uma exposição se configuraria como imenso agregado vibratório em que suas diversas partes e camadas — seja obra de arte, seja elemento de mediação, desenho ou construção da exposição — tornam-se lugares de experiência sensível, regiões de encontro e deriva a serem ativadas. Deve-se conceber um funcionamento descentrado, é claro, em que a hierarquia da obra como dispositivo especial e mais importante é horizontalizada, de modo provocador, acreditando que a condição imersiva do visitante seria potencializada a todo instante no enfrentamento de cada camada ali desdobrada e construída — se os limites estão em permanente negociação, as obras e demais membranas se distribuem ao largo do espacialidade do evento, no percurso da visitação, remetendo sempre umas às outras, potencializando-se ou produzindo desvios e curto-circuitos. Percebe-se aí o quão importante seria a mobilização de linguagens envolvidas na crítica institucional, conceitualismo, experimentalismo sensorial, performance e corpo, especificidade do lugar etc. — no sentido de compreender a exposição como um lugar de envolvimento, conduzindo o visitante em um labirinto produtivo em que estaria em jogo a economia da experiência, em sentido amplo, enquanto produção de valor, e a compreensão dos mecanismos de construção do evento em sua materialidade, em contato com o "mundo lá fora". Tudo isso, enfim

1 Cf.: GUATTARI, Félix. O capitalismo mundial integrado e a revolução molecular. In: ROLNIK, Suely (org.). *Revolução molecular*: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1985. Trata-se do impulso da economia neoliberal, também percebido como "capitalismo cognitivo", "informacional" ou "afetivo".

2 Cf.: BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

(camadas e camadas em seu reviramento dentro-fora), para que se possa ativar as obras como parte do mesmo movimento de ativar a exposição: mobilizar efeitos indiretos, distribuídos entre as diversas áreas e tarefas do evento, ambicionando algum modo de funcionamento conjunto das diversas instâncias. Sem dúvida que tal personagem, no desenvolvimento de sua atuação, requereria competências múltiplas — principalmente habilidade no manejo da experiência sensorial, compreensão dos gestos de confronto da obra de arte e noção de articulação diagramática do funcionamento do sistema de arte — um cuidadoso manejo da difícil equação que combina "cálculo eficiente" e negatividade da "intervenção". Esta personagem híbrida curador-artista funcionaria como "agente regulador" principal frente aos fluxos colocados em movimento pelo evento-exposição.

Assim, quando se discute a questão da formação dos atores e agentes do campo da arte, considero cada vez mais importante que se tenham efetivamente espaços comuns de aprendizado e trocas para artistas, críticos, historiadores e curadores — e demais personagens. Mais do que explorar as especificidades de cada prática — as quais emergem a todo momento no calor da atividade concreta de trabalho — vejo como extremamente produtivo, nas condições atuais, uma ampla prática laboratorial formativa em que se poderia experimentar, de modo direto, o deslocamento entre os diversos papéis e o desenvolvimento de ações híbridas de problematização e investigação. Certamente que cada área se diferencia por metodologias e referências próprias, que devem ser potencializadas e inevitavelmente aprofundadas com o desenvolvimento do trabalho; entretanto, a condição experimental de deslocamento entre os papéis indica não apenas o quanto estes diferentes campos, hoje, se constituem a partir dos problemas comuns de um pensamento contemporâneo avançado — que produz ferramentas de intervenção e mobiliza a fabricação do sujeito enquanto construção de si — como também têm sua diferenciação banalizada por questões meramente normativas e convencionais da divisão do campo profissional de trabalho a partir de atribuições específicas de cada prática. Ocorre aí um interessante desafio de reinvenção de fazeres — já em curso — que tem colocado em deriva a mera divisão territorial de competências, apontando para formações em que os campos se reorganizam uns em relação aos outros, a partir do mútuo contato, hibridizações e misturas. Esta é uma perspectiva que parece instigante, não apenas pela reinvenção de campos, metodologias e competências, mas principalmente por indicar outras configurações de circuito e perfis institucionais novos, possíveis. Acredito que tais processos já se encontrem em andamento.

Ricardo Basbaum é Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UERJ. Atualmente é Professor Titular Livre do Departamento de Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF, com atuação como professor no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Investiga a arte como um dispositivo intermediário e plataforma para a articulação entre experiência sensorial, sociabilidade e linguagem.

VER(A)CIDADE

Mauro Neri

Meu lugar de fala é de um homem negro, com origem na periferia de São Paulo, extremo sul da Capital, no bairro do Grajaú, bem na fronteira entre a área verde e a área urbana, no distrito mais habitado na cidade. As casas multihabitadas interagem na paisagem da Mata Atlântica. Esse é o contexto de onde venho.

Vivenciei muito a rua, seja no âmbito do trabalho seja da brincadeira. Desde pequeno, nos trajetos que escolhia — e precisava e queria fazer — para o centro. Percebia a cidade se transformando por meio da janela do ônibus, sua arquitetura e a diferença gradual do CEP da paisagem, de acordo com o que a gente se afasta da periferia e se aproxima do centro. Desde pequeno, venho percebendo as brechas, os encantos da paisagem urbana, os contrastes com as áreas verdes; percebendo as intervenções urbanas.

Quando entendi que podia aplicar a experiência que adquiri (na vida) na experiência com o desenho, percebi as características da cidade e que o meu propósito enquanto artista tem o objetivo de transformar a paisagem, com o intuito de criar, coletivamente, as políticas públicas, um mecanismo ou tecnologia de participação de cuidadoria da cidade, das superfícies externas, sobretudo das internas — privadas e públicas, verticais e horizontais, como asfaltos, calçadas, postes e tapumes — pois penso que os grafiteiros e interventores urbanos são, também, autoridades estéticas.

Denunciar o descaso e abandono no desperdício de imóveis, principalmente no que se refere à questão da moradia, onde o CEP importa e carrega o orgulho. Existe o outro extremo, a poluição eleitoral. Falo das bordas da cidade, do vandalismo eleitoral que existe nesse território periférico, onde a perpetuação de questões, como a grilagem ou as máfias, estão presentes nas bordas da cidade. Toda essa relação perversa é acobertada e apoiada, estruturalmente, pelo próprio público, em um sentido da própria lógica contemporânea que vivemos, onde se faz, tão explícita, a desigualdade social e o racismo estrutural. Quais vidas parecem importar menos? Quem está morrendo? Quem vai morrer da COVID-19? Quem vai ser atacado pela violência letal do poder do Estado?

Acredito que a arquitetura, o grafite e a imagem precisam acolher para, assim, conhecer e aprender a cidade que queremos habitar e viver. A cidade precisa ser o que ela parece, e não apenas ser. A informação, o desenho, a transformação das tintas em paredes são camadas que estão criminalizadas e que o político e as grandes marcas tomam por licença para transformar a nossa memória com cartazes de publicidade, criando uma bagagem de vícios e de produtos que fazem mal, não somente ao aos sujeitos, como também ao meio ambiente, ao longo de décadas. Relação que ocorre por uma lógica capitalista, pois ao pagarem as taxas adquirem licença para atravessar nosso cotidiano, enquanto pichadores são criminalizados por simplesmente pertencerem à comunidade e por usar apenas o que possuem: seu próprio nome.

Acredito que um processo de educação, que consiga valorizar, escutar e potencializar a sagacidade do jovem — que encontra a sua maneira de pertencer na pichação, no vandalismo, enquanto que temos também (ainda que seja) uma expressão original de vanguarda, culturalmente ou antropologicamente — virá a ser um subsídio de soma para implementar a informação das mídias. Acredito na expressão do infografite, que literalmente diz sobre a informação/comunicação produzida pelo grafite, ou a alfabetização por meio do grafite. Entender que é preciso cor.

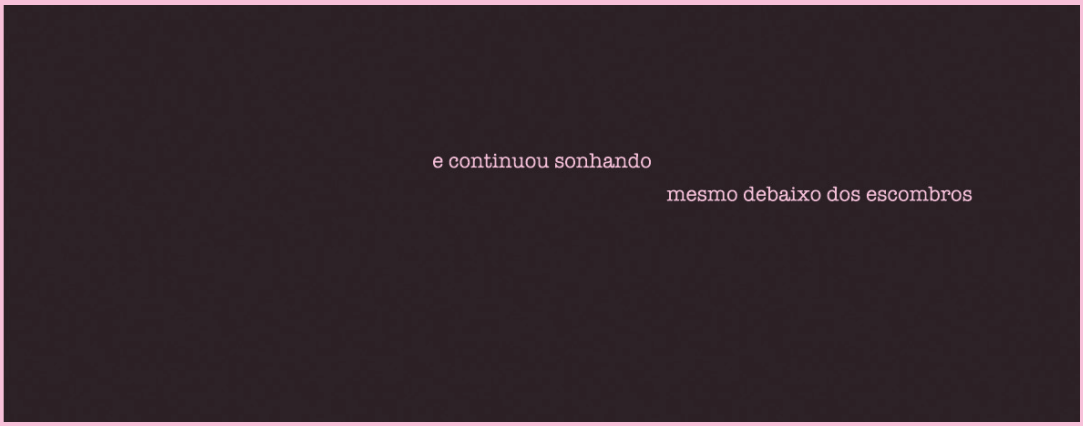
A expressão visual, assim como a arquitetura, o paisagismo, o urbanismo, o grafite e a pichação são legitimidades e autoridades estéticas sobre a paisagem urbana. Os grafiteiros e pichadores são, em suma, sujeitos que mais interferem e percebem a paisagem urbana, sendo, assim, os que mais podem somar nela. Se pudéssemos fomentar a educação desde a infância... Ensinar ao garoto que começa a ser reprimido nesta fase — porque, primeiro, pichou a ponta do caderno, depois a cadeira, as portas, a parede ou a fachada da escola; e que quanto mais reprimido, mais a ação acontecia, pois há ali uma lógica marginal que associa repressão à atenção — que quanto mais ele picha, mais recebe atenção. Construir e fomentar uma geração sagaz, que pode e vai dizer o que precisamos ver no futuro, para construir com arte e poesia o que precisamos ver na cidade.

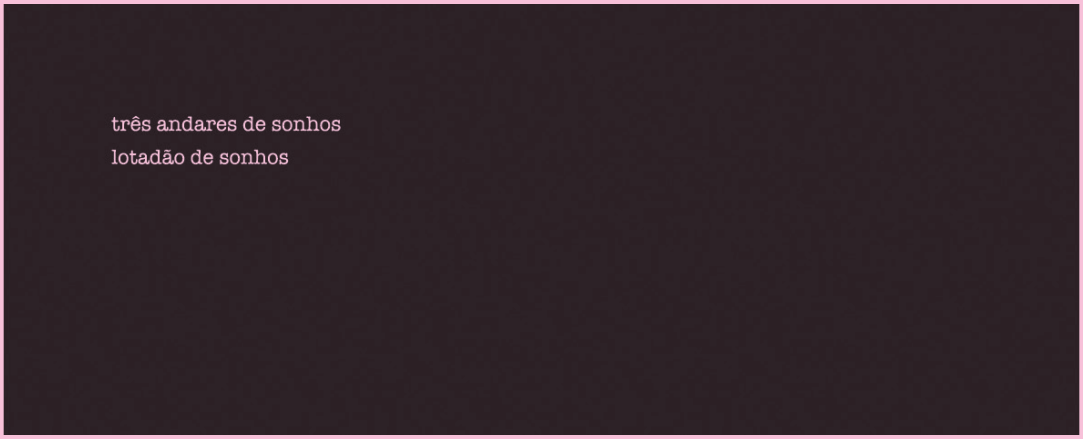
Em uma tentativa de deixar ver a paisagem é preciso, antes, derrubar os muros, idealizados como meio de proteção, mas que em sua verdadeira significância isolam sujeitos. É preciso pintá-los como um direito à paisagem, para que se faça ver

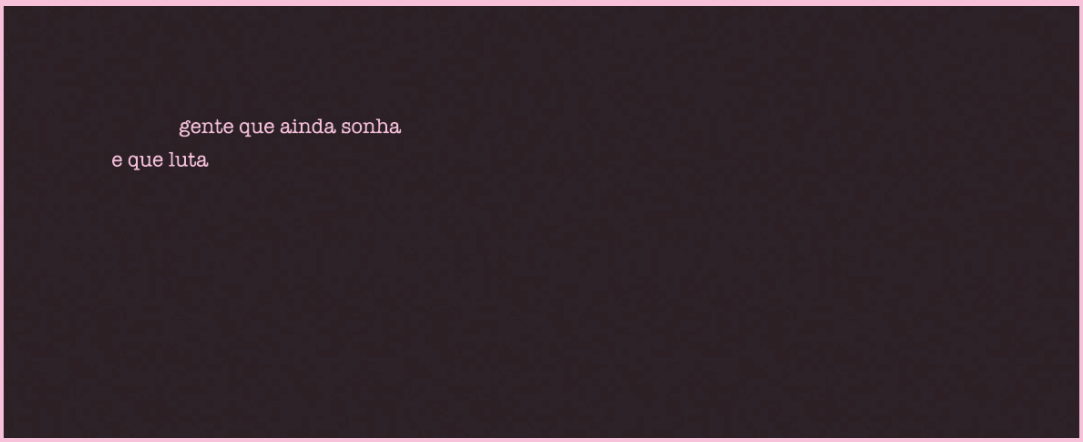
a verdade sob as superfícies que separam e aprisionam as pessoas. Primeiro a cor, para em seguida a substituição do concreto pelo verde. Construir a ativação pública e participativa por meio da desimpermeabilização da cidade para além muros. Aprender a ler as verdades para encontrar um potencial de indignação, seja para cobrar — sobretudo — a intervenção.

Estimular, assim, as novas gerações, para construir uma sociedade mais justa por meio do que podemos ler e fruir nesse espaço. Acredito na possibilidade de gerenciamento da paisagem urbana mais participativa, de modo a deixar ver, por mais tempo, mensagens para compreensão da realidade. Replicar os falsos heróis para visualizar e enxergar o que precisamos ver. E, sobretudo, arquitetar planos para a valorização da política pública na paisagem urbana. O que precisamos ver de verdade na cidade?

Mauro Neri é artista, grafiteiro e pichador. Formado em Artes Visuais, frequentou a Academia de Belas-Artes de Bolonha, na Itália, de 2005 a 2008. Idealizador, co-coordenador e co-curador do Encontro Niggaz entre 2004 e 2016, Mauro faz parte dos movimentos Imargem (desde 2006) e Cartograffiti (a partir de 2009) — projetos multidisciplinares que articulam os eixos temáticos: educomunicação, grafite, memória, juventude, arte, meio ambiente, convivência e direito à cidade. Artivista, age a partir das margens das cidades em um percurso de acessos para além das fronteiras, projetando desenhos de gente, casas, escritas e conjugações com palavras, sobretudo com o verbo "ver".







Fredone Fone
Sobre a laje, 2021

FICCIONALIZAÇÕES

Esta ação/espera convidou *Juan Gonçalves*, *Thiara Pagani* e *Rebeca Ribeiro* a desenvolverem, cada um, um texto ficcional, no qual fosse circunscrita uma narrativa que explorasse o tensionamento entre os percursos poéticos pregressos empreendidos pelos/as artistas que participam do projeto *Tirante* e as visões de mundo e a subjetividade destes artistas-educadores. Uma ficção que se estabelecesse a partir da mediação entre duplas de artistas, articulação que, por sua vez, fez-se no intento de afirmar a emergência de nexos não evidentes, via associações por choques ou tensões entre as especificidades da poética artistíca. Assim, aproximamos *Anton Steenbock* e *Clara Sampaio*, cujas poéticas parecem libertar a linguagem representacional do projeto arquitetônico de sua funcionalidade, permitindo, assim, tanto a sua autocrítica quanto a sua abertura ao ainda não explorado. Juntas, as poéticas de *Felippe Moraes* e *Fredone Fone* dão a ver múltiplos modos como a intervenção no urbano é capaz de projetar e imaginar relações mais complexas e afetivas com os espaços-tempos das paisagens e das ações humanas. Já a associação entre as poéticas de *Marcelo Venzon* e *Raquel Garbelotti* dá-se por ambas mobilizarem o plano do sensível como instância compelida a tocar um olhar mais poético e político sobre os modos de habitar que atravessam os nossos espaços de existência. Entretanto, deixamos os envolvidos livres para que explorassem em seus respectivos textos as relações e/ou questões que considerassem mais pertinentes. Para tal, propomos e desafiamos para a produção de uma escrita não só atenta ao modo como os percursos poéticos dessas duplas potencialmente se relacionam — tal qual vislumbrados por nós. Mas, sobretudo, uma escrita atenta ao modo como essas relações interpelam e estão intimamente vinculadas aos seus respectivos lugares de fala, interesses de pesquisa e campos de atuação. Nesse sentido, intencionamos com os textos que se seguem destacar a alteridade e a complexidade que envolve os processos de mediação entre o público e a arte, oportunizando ao primeiro a fruição de "relações inesperadas, outras constelações imprevistas"[1], considerando, portanto, similaridades, contrastes, atravessamentos, tangências, atritos, oposições etc.

---

1 JACQUES, Paola Berenstein. Pensar por montagens. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (orgs.). *Nebulosos do pensamento urbanístico:* tomo I – modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 206–234. p. 213.

INDULGÊNCIA

Juan Gonçalves

Vitória, quatro de janeiro de dois mil e vinte e um. Hoje é a primeira segunda-feira do ano e paro ao pé da escadaria, segurando a chave de casa e da moto. Olho para o céu, rosado pelo entardecer. Nas costas, uma daquelas mochilas *bag*, de entregador de comida. Suspiro. Havia esquecido meu capacete em casa. A noite só estava começando; mais uma noite longa de entregas e clientes impacientes. Não sei se deu para perceber, mas sou entregador de lanches por aplicativo. Essa é a minha identidade precarizada 24/7.

Volto para casa já cansado, culpa das infinitas escadas. Moro num morro tão alto que, mais um pouco, poderia dizer que eu e minha família temos um pedaço no céu. Encontro o capacete em cima do sofá e escuto pela televisão ligada a manchete do dia: — "Primeiro dia útil de 2021 começa marcado por ruas vazias, sem coletivos e população indignada! O protesto dos cobradores de ônibus bloqueou a saída dos coletivos das garagens. Os manifestantes pedem a volta da categoria para dentro dos coletivos após afastamento provocado pela suspensão dos contratos e pela implantação do sistema informatizado que substitui essa mão de obra". Ao deixar o cômodo, meu olhar esbarra no diploma de arquiteto, emoldurado e preso à parede. Eu paro. Aquilo era meu. Lembro do que aconteceu comigo no ano passado.

Trabalhava num escritório de projetos arquitetônicos. Era um lugar massa, daqueles bem transados — todo colorido e cheio de papeizinhos coloridos colados nas paredes, grandes salas de reuniões, pufes de descanso, videogames e mesas de sinuca — pra você passar longas horas do dia e esquecer de ir para sua casa de verdade. Aquele lugar era uma conquista para alguém que veio de onde eu vim, que havia finalmente conseguido entrar na universidade e formar-se. Cotas, tá ligado?! Eu estava perto dos meus professores, dos peixes grandes e dos playboys filhos de papai; eu, ainda um peixe pequeno, era o melhor e acreditava numa carreira na área. Acreditava em muitas coisas, mas acima de tudo, acreditava que os problemas haviam se resolvido com esse emprego. Ou que as coisas ficariam mais fáceis de serem resolvidas. Mas nada disso bastou ou me preparou para o que viria em seguida.

Inesperadamente, fui demitido no começo de 2020. Os motivos: a pandemia foi o primeiro (e mais óbvio) deles. O segundo (e que meio que "justificou" o primeiro) foi a substituição do meu posto de trabalho por um programa de computador que fazia a mesma função. O mais irônico é que havia colaborado para o desenvolvimento desse programa. No final das contas, ajudei-os a produzir o meu próprio algoz, o meu próprio desemprego.

Novamente chego à moto. Ligo o celular, abro o aplicativo de entregas, faço o *login*. Olho para sua tela de inicialização, com a imagem de uma família com seus lanches, com aquela felicidade e leveza que parece tão forçada. Aqueles rostos tão brancos. Por mais alguns milésimos de segundo penso na minha família. Acho que essa vida nos encurralou, tá ligado?! Pensei nos cobradores da paralisação, que perderam seu trabalho devido aos "grandes avanços da tecnologia". Eu, eles, nós poderíamos substituir "felicidade" e "leveza" por "pressão" e "encurralamento". Dizem que, no Brasil, a escravidão no trabalho está voltando com mais força, agora (em algum momento ela deixou de existir, ainda que simbolicamente?). Prefiro usar o termo "encurralamento" depois que ouvi isso de um companheiro entregador e pai de família. Patrão fala: — "É a sua escolha. Se não quer trabalhar, você tem livre arbítrio de escolher outro emprego". Parça, que escolha de quê? Trabalhadores encurralados: ou você se vira e trabalha colocando sua vida em risco ou passa fome: você e sua família! Todos os dias abro o meu celular, passo por bairros de playboy, vejo casas e prédios que jamais conseguiria ter ou mesmo entrar, se eu mesmo não fosse precarizado, mesmo se entregasse todos os lanches dessa cidade. Qual é a sua verdade? Diariamente todas elas são confrontadas: será que a tecnologia representa alguma mudança, algum avanço? Esse desenvolvimento é para quem? Há saída para o trabalhador?

Juan Gonçalves é artista-mediador, educador e produtor cultural. Bacharel em Artes Plásticas (UFES, 2018). Desde 2014 participa de projetos, experiências artísticas e educativas com o propósito de investigar aproximações entre arte, mediação cultural, curadoria e educação nas esferas institucionais e extrainstitucionais. Além disso, pesquisa de forma autônoma a profissionalização e precarização do educador/mediador cultural dos equipamentos culturais, investigando as formações de base e os modos de organização dos/as trabalhadores/as como meios possíveis para melhoria das relações e condições de trabalho.

IMÓVEL

Thiara Pagani

Madalena é uma mulher que sempre absorve um pouco dos lugares por onde passa, os lugares absorvem um pouco de Madalena, também. Se a Madalena pega uma gripe, escorrem infiltrações nas paredes da sala como se fossem coriza; se ao mudar o sofá de lugar ela, por descuido, riscar o chão de madeira, no mesmo momento surge um arranhão na pele. Por isso ela é bastante atenta aos hábitos, cuida dos ossos para não ter problemas nas vigas, cuida do piso porque precisa de pés sadios.

Às vezes se pergunta sobre quem seria se morasse numa rua qualquer de outra cidade. A parte externa das paredes seria desbotada por excesso de água ou descascada por excesso de sol? Que corpo as outras esquinas, paredes, janelas, praças e ladeiras o tempo moldaria? Ou seriam seus passos tortos, que jogam todo o peso do corpo sempre para um mesmo lado, que fariam sinuosas as avenidas retas da outra cidade?

O lugar constrói os hábitos, mas ela nunca se habituou ao barulho. Tem medo dos estragos que eles podem causar no corpo: dor de cabeça, surdez, insônia, vertigens, desmaios... Um simples desmaio poderia colocar no chão o prédio inteiro. Quando o ruído entra pela janela é como se todas as coisas que produzem os sons se instalassem também dentro dela — carro, avenida, latido, tudo dentro da parede, da pele, dos cabelos. Madalena carrega os cômodos todos no corpo. Se fizesse um raio x certamente sairia a planta baixa. Como pode caber tanta memória, mobília velha e hábitos dentro de uma planta baixa? Não faz muito tempo, estimulavam os homens, ao percorrerem o mundo: diziam para as mulheres que as paredes da casa eram o limite, que a planta baixa era o único mapa-múndi possível para a mulher. Madalena sabe que seu corpo é planta-baixa que se ergue casa em qualquer lugar do mundo.

Falam sempre que é preciso habitar um lugar seguro, que é preciso proteger um corpo de outros corpos, que é preciso preservar o próprio espaço, que é preciso erguer bem alto paredes que protejam costumes, móveis usados, manias, privacidade. Mesmo que para um corpo habitar um apartamento mude a maré, o caminho do vento; que a imagem do mar deixe de existir para outros corpos, como deixou de existir para o Cícero, quando começaram a construir o prédio da Madalena. Cícero foi deixando de ver o mar, o mar foi sumindo com os andares. Cícero nunca mais o viu; se pergunta se sentiria tanta falta se ele nunca tivesse visto.

Cícero foi o primeiro morador do primeiro prédio que trazia a promessa de oferecer tudo, de modo que os moradores não precisassem sair. A garantia de todas as coisas diante de você e de frente para o mar. O mar é o que fazia o Cícero deixar as janelas sempre abertas. Com o tempo, Cícero foi ficando pesado, ao ponto de não conseguir mais sair. Descobriu que os outros moradores também não saiam porque tinham ficado com os corpos pesados, como se fossem barras de ferro. O fino e brilhante pó preto que entrava pela janela também entrava pelos poros, olhos, boca. Quando a pessoa dava conta já tinha adquirido um corpo de minério pesado.

Cícero queria avisar Madalena sobre o peso do tempo, sobre as coisas que ela não enxergava. Queria evitar que ela sofresse a paralisia do peso do tempo nas coisas leves, mas ele não conseguia se mexer, não tinha ar nos pulmões para um grito. Madalena só enxerga os estragos imediatos aos olhos. Enxergava melhor com os ouvidos; ao contrário dos olhos, ela não podia direcionar os ouvidos e escolher o que ouvir — se a história que a vizinha contava para outra na janela, ou os passos da criança que corria no andar de cima, as vozes da caixa de som da farmácia. Os sons se fundiam, as portas do comércio descendo se misturavam com a voz da vizinha cantora de ópera. Um coro de vozes conhecidas, mas de rostos que ela nunca viu, mas que às vezes denunciava, como costuma denunciar qualquer coisa que entrasse de imediato pela janela da casa e que pudesse colocar em risco seu bem-estar.

Mas as coisas que se instalam no corpo não saem com um pano, como as coisas que se instalam no chão. Madalena tem engolido, em silêncio, o pó que deixa todo mundo paralisado com o passar do tempo. Que ninguém vê... Como podem pessoas engolirem uma cidade inteira?

Thiara Pagani é artista, atriz e professora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisa espaço urbano, gênero, e raça nas artes cênicas e visuais. Iniciou seus estudos em teatro em 1999 na escola Teatro e Dança Fafi, onde concluiu o curso de qualificação Profissional em Teatro. Trabalhou como produtora cultural em projetos de música, cinema, artes visuais, e arte-educação. Integrou o Grupo Teatro Empório. Desde 2012 é produtora e atriz da Confraria de Teatro, grupo do qual é fundadora.

É SOBRE DIZER

Rebeca Ribeiro

Palavras, relações políticas e sociais; as concepções astrofísica, científica e matemática, bem como a filosofia, em uma relação poética, intimista e profunda, tudo isso compreende as narrativas do artista Felippe Moraes. Por sua vez, o que é mostrado por meio das cores, formas, favela, afirmação do território, negritude, tridimensionalidade e memória, o artista Fredone Fone destaca-se, por meio destes elementos, em suas práticas e, também, nas suas vivências.

> "A parede não se movimenta, mas as cores eu acredito que dê essa sensação, proporciona essa sensação pra quem tá observando ela".
>
> Fredone Fone, *Objetos de Reflexão* (2010)

Nas paredes da cidade cada pincelada é memória, que traz consigo a trajetória da Pichação e do Grafite como elementos de composição em formas e cores, que nos convida a adentrar os aprendizados e ensinamentos nos trabalhos, juntamente com o seu pai, um pedreiro e pintor. O preto, branco e cinza, sempre presentes nos trabalhos, advêm de sua história e lembranças dos portões e grades pintados com o seu pai. A escala do vermelho é o sangue que desce do topo do morro, escorrendo nas escadarias e chegando na pista. O mesmo vermelho que pode ser o sangue é, também, vida e escorre pelas ruas trazendo coletividade e trocas potentes, como é o exemplo da proposta artística na OÁ Galeria, que contou com a participação, principalmente, de moradores, que — de forma coletiva — realizaram uma pintura na rua em que se localiza a galeria, no entorno da região no bairro Consolação, em Vitória-ES, em 2016. É sobre ocupar, ressignificar e questionar a cidade e os espaços para reconstruir sonhos possíveis e caminhos outros. Não desviar do vermelho que compõe a cidade, mas questionar e ouvi-lo, a fim de expor o que precisa e deve ser dito.

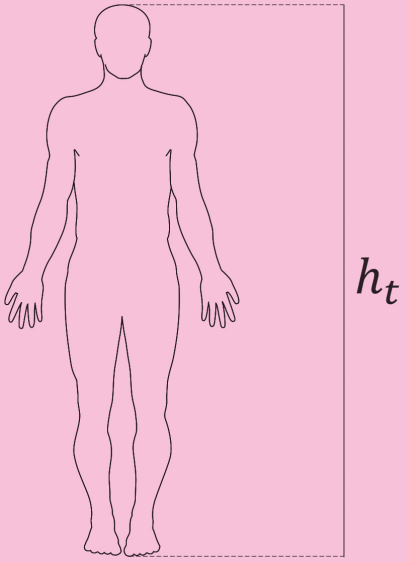
> "[...] revelar aquilo que está subjacente ao mundo".
>
> Felippe Moraes, Exposição *Imensurável* (2018)

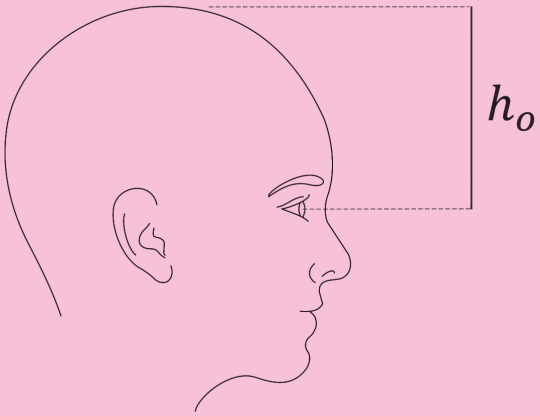
Afinal, o que revelar e dizer quando o Verbo Pesa?

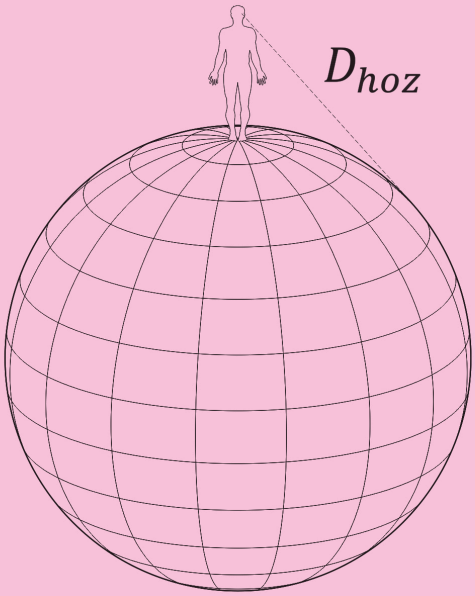
A escritora negra e estadunidense, Audre Lorde, nos provoca a pensar sobre a Transformação do Silêncio em Linguagem e Ação, como uma ferramenta no rompimento do silêncio que aprisiona o corpo e as palavras. Nos revela a importância de ressignificá-las em potência. Os trabalhos de Felippe Moraes, quando ocupam os espaços, nos dizem sobre o silêncio, ausência, preenchimento e limites. Uma urgência no falar, mas também no ouvir. Quando o silêncio é presente e as pedras falam pelas palavras, como é o exemplo do trabalho "Monumento a Euclides" (2017) — onde as palavras sob a pedra, assim como a forma como estão posicionadas na instalação e na natureza, fomentam a reflexão da geometria euclidiana, trazendo uma reflexão ao que é simples e ao que transcende a realidade.

A transformação do Silêncio em Linguagem e Ação pode ser também uma forma de desnudar o verbo e ocupar os espaços. Assumir o risco da fala que são postas nos muros, galerias e natureza, que têm a urgência da fala e de suas questões.

Rebeca Ribeiro é artista, baiana e educadora social. Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), atualmente atua como Educadora Social no Centro de Referência em Assistência Social (CRAS), da PMV/ES. Artista interdisciplinar com produção e pesquisa em performance, cuja área de atuação e de interesse concentra-se na arte contemporânea, com investigação e produção de trabalhos na perspectiva contra-hegemônica, tendo a ancestralidade como caminho possível para construção de narrativas. Dedica-se aos estudos sobre políticas do corpo: arte, identidade e território com ênfase em comunidades periféricas da Grande Vitória.







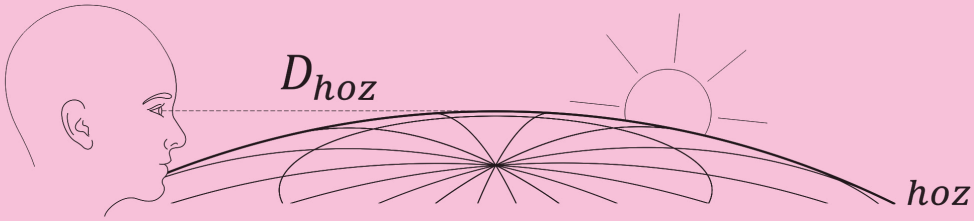
$$D_{hoz} = \sqrt{[13.(h_t - h_o)]}$$

$$D_{hoz} = \sqrt{[13.(1{,}73 - 0{,}12)]}$$

$$D_{hoz} = \sqrt{[13.1{,}61]}$$

$$D_{hoz} = \sqrt{20{,}93}$$

$$D_{hoz} = 4{,}576 \text{ km}$$



Felippe Moraes
A distância do horizonte, 2011–2021

ENSAIOS

Esta ação/espera debruça-se na produção de três textos no formato de ensaios que visam tensionar questões interseccionais entre os trabalhos de *Clara Sampaio* e *Anton Steenbock*; *Felippe Moraes* e *Fredone Fone*; e *Raquel Garbelotti* e *Marcelo Venzon*. Elaborados por *Amanda Amaral* e *Lindomberto Ferreira Alves*, os ensaios aqui reunidos têm como horizonte reflexivo os agenciamentos poéticos engendrados pelos trabalhos que estão em exibição no projeto *Tirante*, buscando lidar com "experiências correlatas que se agregam trazendo afetos e [que] compõem um quadro mais complexo"[1] na fruição destes trabalhos. Textos que não têm a pretensão de falar sobre, mas falar junto; tocando justamente os modos singulares como cada dupla de artistas opera seus saberes-fazeres artísticos para o contexto desta mostra. Assim, os textos que seguem põem em funcionamento uma espécie de performance da escrita, no que ela traz de instante-já, buscando sintonizar um sentir, um pensar, tudo isso agenciado por ideias-palavras, que não são quaisquer, mas demandam que estejam em consonância com um modo de margear e de arrodear o campo de problematização tensionado pelas singularidades de cada um/uma desses/as artistas. Visa-se, assim, instaurar reflexões nas quais "o importante não seria qualquer tipo de resultado final fixo, mas sim o próprio processo aberto, uma renúncia do fixar"[2]. Reflexões que emergem no debulhamento daquilo que nesses trabalhos nos pungem, e a partir dos quais "os territórios diluem suas fronteiras em amplas e profundas possibilidades de trocas simbólicas"[3].

---

1 DUARTE, Eduardo. As vertigens estéticas de um campo em configuração. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos; GUIMARÃES, César. (orgs.). *Entre o sensível e o comunicável*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 98.
2 JACQUES, Paola Berenstein. Op. cit., 2018, p. 212.
3 DUARTE, Eduardo. Op. cit., 2010. p. 99.

na lógica de modular os sentidos, o que poderia dizer "a recusa do não-lugar"[1] para simular um lugar "qualquer"[2]? ir e vir por meio da linguagem, considerando todo o caminho percorrido para ir
e
voltar,
retornar,
e novamente
ir.
considerar que, a cada percurso, os sons serão distintos. o ruído outro. olhar a fissura para encontrar a brecha. defender com afinco que toda mudança é bem-vinda, ainda que esta me encontre a cada volta um pouco mais arruinada. é da ruína que quero falar. foi sempre sobre a ruína. considerar o entretempo que altera o instante do martelo que insiste em quebrar a parede da velha construção que, junto a mim, já é parte de outra. coisa. elemento. sujeito. arquitetura. ao passo que ficcionalizo a técnica também corro o risco de operar neste exercício a (sua) espetacularização. a cidade imagina uma língua, um idioma.
a marreta
persiste,
continua
a
bater,
ela nos diz sobre o tempo que resta, e não sobra muito mais.
que outras formas hão de dizer que nosso tempo é finito? que a linguagem tem de ser vetor, ponte, ligação, possibilidade para operar as apropriações, as afetações e ocupações? dar "adeus à linguagem"[3] talvez seja perceber que brecha e fissura agenciam-se no mesmíssimo empreendimento. coexistem, mas não dizem sobre a mesma escritura. conceber a realidade na projeção do absurdo. aderir a ficção. assumir a roteirização da estética do absurdo. ir ao passo do consumo que insiste e persiste em dar a terra o que não é da terra. obedecendo àquele que diz e abatendo aqueles que existem. considerar que a distopia não necessariamente aproxima o absurdo, e que o absurdo coexiste como força sutil, ora perceptível, ora imperceptível. demarcar na construção a tentativa de esboçar ausências. bem, projeções talvez sejam a exata feição da época que vivenciamos.

---

1 PESSANHA, Juliano Garcia. *Recusa do não-lugar*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
2 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
3 GODARD, Jean. *Adeus à linguagem* [Adieu au langage], França/Suíça, 2014, 70'.

organizar o curso

é tudo verdade[1]. gostaria que não fosse. e nesse instante não paro de pensar na dinâmica das coisas. dos elementos constitutivos e da lógica de edificar um espaço. alicerçar meios e, por fim, dar a instrução do porquê estarmos a todo tempo à procura da transformação. a impressão que tenho é a de que estamos levantando paredes sob a paisagem somente para, no momento posterior, recordar a mesma com saudosismo. seria legítimo imaginar o deslocamento sem que a violência estivesse a seu passo? é possível existir sem destruir a paisagem?
vamos primeiro dizer sobre o tempo. esse fluxo não linear, que vai e volta e que, dia após dia, faz do corpo, casa. enuncia o ritmo dos acontecimentos. retoma linhas. mas atenção: nada é casualidade.
o tempo.
tempo que não é linear.
tempo
jamais será sinônimo de inação.
grave isto.
tatue sob sua pele para não esquecer.
grave em superfícies esse recado: sistematicamente, não há tempo a perder. este não aguarda "a espera"[2].
curve-se, mas não se dobre: o impacto das coisas não vai ser refreado.
gostaria de lembrar que ante os micro-fascismos cotidianos é preciso ser valente. ter coragem. traçar táticas para contornar o constrangimento que vem. estar atento a qualquer forma de cerceamento. manejar o sensível para combater a dureza. sentir o cheiro da paisagem antes de enxergá-la. denunciar qualquer tipo de selvageria frente aos pequenos atos.
não há aqui qualquer pretensão de permanência. seja o pó que nos invade, seja a sombra que nos encobre, ambos instalam-se vagarosamente. de maneira contrária à calma, junto a eles nada permanece tranquilo. para dobrar as superfícies, faz-se necessário fabricar um manual de sobrevivência para a vida cotidiana. ou apenas "fabricar paraquedas coloridos"[3], de modo que não nos esqueçamos que o que está em jogo é, e sempre será, nada mais nada menos, que o tempo do arruinamento.

---

1 LABAKI, Amir. *É tudo verdade*. São Paulo: Editora W11, 2005.
2 DOMINGUES, Leila. *À flor da pele*: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010. p. 53.
3 KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2019. p. 85.

toda vez que olho o mar penso que mergulhar é perder os sentidos. abdicar de toda e qualquer realidade, como se para imergir precisasse esquecer de toda matéria. me refiro aquela a qual chamo de corpo, essa estrutura que me coloca no aqui e agora. quando considero adentrar ao mar, espero imensidão. depois de muito, tomei coragem, decidi que ia hoje mesmo entregar-me ao abismo azul. o difícil daquilo que não se enxerga é precisar chegar ao fundo e ter o medo da imensidão de não dar pé. como disse, está decidido. será hoje ou nunca mais. não é possível continuar projetando a paisagem que desejo e manter o aguardamento. faz-se necessário romper a casca e sair do casulo para enfim ser a escala que desejo.

gostaria de, em todo caso, para além de derrubar os mecanismos que me circundam, aprender com o dispositivo a tática de reflexão. refletir para ser o dispositivo, ou a forma que pensa. considerá-lo como pensamento, um modo de pensar, um estado. não um objeto. um "estado-imagem"[1].

eu quase não vejo nada e, nesse instante, somente posso sentir a aspereza da areia que corta minha pele, e com a força do vento parece que vai partir-me em duas. O que vejo, agora, são apenas feixes de luz, antes já não o via, mas nesse momento tudo parece nevoa. o desconforto que sinto, aqui, não se compara ao desalento de lá. o mar é desconhecido. em alguma instância, eu também. pois na terra sou invisível. permeável como mecanismo verdadeiro de espaço-tempo de guerra. "e essa guerra está presente em todos os verbos frequentados por mim mesmo, como tatear, olhar, ouvir, comer, beber, trabalhar, lutar etc."[2]. eventualmente, mesmo com medo, penso que o mar é lícito. investigo as relações e perscruto afetos à procura da edificação do sonho. a amplitude que é mar é, por sua vez, o único território possível onde não possuo quaisquer amarras. qualquer hostilidade. rejeição. apartamento. ou, ainda, o vínculo com qualquer escala temporal, onde posso enfim ser a paisagem.

no instante de agora sou firme. dura. objetiva. impermeável. olham a mim como se procurassem um espelho. me reverenciam. o que aqueles que me olham não enxergam é que não almejo ser monumento. edificam-me para ser, mas a minha recusa se constitui ao inserir-me na cidade. sou anti-monumento que associa e abre conversa, anexo à paisagem.

---

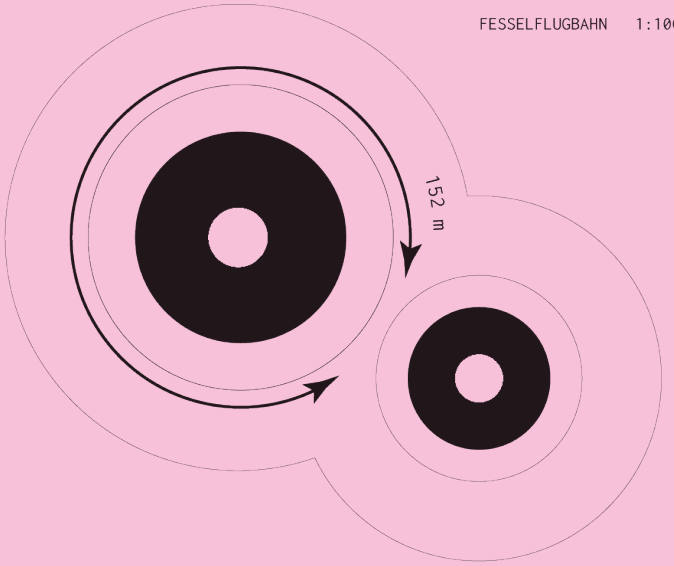
1 DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

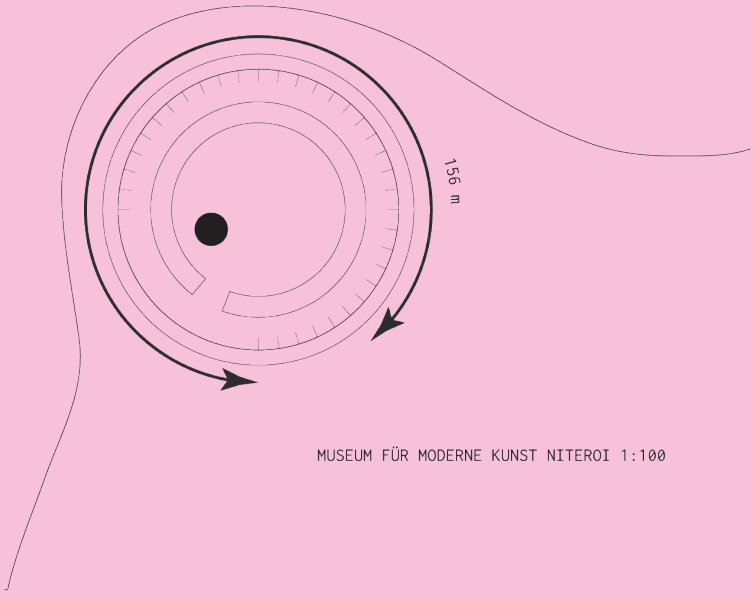
2 ORLANDI, Luiz B. Que estamos ajudando a fazer de nós mesmos? In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B.; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze*: ressonâncias nietzschianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 36.



Anton Steenbock
Compasso, Instalação sonora,
Museu de Arte Contemporânea
MAC Niterói, Rio de Janeiro, 2015

FESSELFLUGBAHN 1:100





MUSEUM FÜR MODERNE KUNST NITEROI 1:100

EXPERIMENTAÇÕES

Esta ação/espera investe na ideia de proposições e experimentos enquanto práticas desconstrutivas e transformativas[1], resultantes das problematizações e possibilidades exploradas a partir do manejo de todas as ações/esperas anteriores. Problematizações e possibilidades que parecem nos interrogar: Que possibilidades cognitivas se abrem para além dos processos educativos explorados em âmbitos expositivos físicos? Como propor ações *off-line* que, mesmo em período de refreamento social, convoquem o público ao exercício da alteridade? No intento de lidar com estas questões a equipe de educadores, juntamente com *Juan Gonçalves*, *Thiara Pagani*, *Rebeca Ribeiro*, *Marcelo Venzon* e *Raquel Garbelotti* elaboraram propostas de atividades em espera, a partir do complexo campo de problematização no qual estão inseridos os trabalhos artísticos do projeto *Tirante*. Não se tratam de experimentações que induzam a um circuito cognitivo determinado; e, sim, de proposições que, circunscritas nos contextos de atuação dos sujeitos que com elas se confrontarem, tornem-se trampolins para experiências heterogêneas de aprendizagem em que a educação seja encarada efetivamente como um programa público. Isto é, onde os educandos sintam-se responsáveis em contribuir, poética e criticamente, para a educação como prática da liberdade[2]. Proposições que operam, portanto, como espaços-tempos para outras formulações a respeito dos saberes-fazeres artísticos, bem como para a experimentação de outras táticas de fruição, interação e ativação do trabalho de arte. Provocações cuja ênfase no tensionamento de novas temporalidades, de outros circuitos de circulação do trabalho artístico, bem como na absorção de processos da arte em processos de vida[3] tem nas experimentações de Frederico Morais[4] uma de nossas maiores referências.

---

1 MÖRSCH, Carmen. Numa encruzilhada de quatro discursos. Mediação e educação na documenta 12: entre afirmação, reprodução, desconstrução e transformação. In: *Periódico Permanente*, n. 6, p. 1–32, fev. 2016.
2 HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir*: a educação com prática de liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
3 FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.
4 GOGAN, Jéssica. *Domingos da criação*: uma coleção poética experimental de arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

INÍCIO DE CONVERSA

"'Não há espaço para todos os cobradores no Sistema Transcol', diz Sindirodoviários: Em manifestações, nesta semana, 4 mil cobradores pedem retorno ao trabalho, para evitar desemprego em massa" (*Século Diário*, 06/jan/2021)[1].

"Sem margem de negociação: Demitir educadores durante a quarentena expõe a hipocrisia das instituições culturais" (*Revista seLecT*, 16/abr/2020)[2].

"Professores submetidos a muito mais trabalho pelo mesmo péssimo salário: Sistema híbrido, virtual e presencial obriga professor a preparar duas aula pelo preço de uma" (*Século Diário*, 15/out/2020)[3].

"IBM Watson permite conversar com as obras de arte da Pinacoteca de São Paulo: Mostra interativa 'A Voz da Arte' utiliza inteligência artificial para responder perguntas sobre as pinturas e esculturas" (*Portal B9*, 04/abr/2017)[4].

1 https://www.seculodiario.com.br/cidades/nao-ha-espaco-para-todos-cobradores-no-sistema-transcol-diz-sindirodoviarios
2 https://www.seculodiario.com.br/educacao/muito-mais-trabalho-pelo-mesmo-pessimo-salario
3 https://www.b9.com.br/73053/ibm-watson-permite-conversar-com-obras-de-arte-da-pinacoteca-de-sao-paulo/
4 https://www.select.art.br/sem-margem-de-negociacao/

por juan gonçalves

CLARA SAMPAIO (BRA) + ANTON STEENBOCK (ALE)

Ambos partem de projetos (ficcionais ou não) para construírem uma ideia de desenvolvimento urbano, arquitetônico e tecnológico.

CLARA SAMPAIO

Projeto do Novo Museu de Arte do Espírito Santo (MAES, 2016–17)

REFORMA
PROJETO RELACIONAL
RETORNO SOCIAL

ANTON STEENBOCK

DaSilva Brokers (2014–presente)

FICÇÃO VEROSSÍMIL
MOLDE ("WE SHAPE THE WORLD")
IMPACTO

NOVO *REFORMA* *CONSTRUÇÃO*

MODIFICAÇÃO *MUDANÇA* *ALTERAÇÃO*

MELHORIA *AVANÇO* *FUTURO* *PROJETO*

De quais mudanças esses projetos arquitetônicos estão propondo?
Eles se restringem apenas à arquitetura?
Quais são os objetivos das alterações propostas? Elas têm objetivos que visam provocar mudanças que afetam a população ou uma estrutura social mais abrangente? Qual (quais) parcela(s) da população é (são) visada(s) por esses projetos?
É possível que projetos como os apresentados pela exposição visem transformações que não se limitem apenas ao próprio campo? É possível que provoquem reflexões e alterações efetivas em estruturas de poder e dominação? Se sim, de quais formas?

PENSAR NUM PARALELO

O que é um projeto?
O que ter em mente quando falamos em projeto educativo?
O que significa um projeto educativo num contexto de pandemia?

JUNTANDO OS PONTOS

Juntando esses fatos apresentados no início de minha fala, quero estabelecer uma relação dos projetos de Clara Sampaio e Anton Steenbock aos ecos da Oficina de Imaginação Política, realizada no contexto da 32ª Bienal de São Paulo (2016), e da Escola de Arte Útil, ocorrida na Pinacoteca de São Paulo (2019). Proponho, então, que pensemos, por meio de uma prática (reflexiva, de escrita, de trabalho de arte ou de proposta educativa/pedagógica, curatorial, arquitetônica etc.) e a partir de uma injustiça social, como forma de exercício de imaginação política:

- Que tipo de mudanças (sociais) levamos em consideração ao propor essa prática?
- Será que essa prática se coloca para além de um contexto restrito ou específico? Por exemplo: suponhamos que seja desenvolvida alguma prática que provoque um "avanço tecnológico" e que isso provoque uma melhoria num determinado comportamento coletivo. Entretanto, este avanço pressupõe a precarização dos trabalhadores da educação ou dos trocadores de ônibus ou dos mediadores de exposições de arte. Há, de fato, um "avanço"? Para quem e com quais objetivos?
- A partir de qual (quais) lugar(es) nós pensamos nossas práticas educativas? Há alguma relação dessa prática com uma eventual responsabilidade ou papel na sociedade?

> "Nós começamos a antologia com a crença de que toda articulação política é ficção científica. Quando falamos sobre um mundo sem prisões; um mundo sem violência policial; um mundo onde todo mundo tem comida, roupas, abrigo, educação de qualidade; um mundo livre da supremacia branca, patriarcado, capitalismo, heterossexismo; estamos falando sobre um mundo que não existe atualmente. E sonhá-lo coletivamente significa que podemos começar a trabalhar para fazê-lo existir. [...] É precisamente por isso que precisamos da ficção científica: ela nos permite imaginar possibilidades fora do que existe hoje. O único modo de desafiar o direito divino dos reis é se tornando capaz de imaginar um mundo no qual reis já não nos comandem — ou sequer existam. [...] A ficção visionária oferece aos movimentos por justiça social um processo por meio do qual explorar a criação de novos mundos (embora não seja em si uma solução — e é aí que entra o trabalho prolongado de organização comunitária). Eu propus o termo "ficção visionária" (*visionary fiction*) para abranger os modos de criação entre gêneros literários fantásticos que nos ajudam a elaborar esses novos mundos. Esse termo nos lembra de sermos completamente irrealistas em nossas organizações, porque é somente por meio da imaginação acerca do assim chamado impossível que podemos começar a concretamente construí-lo. Quando liberamos nossas imaginações, questionamos tudo. Reconhecemos que nada disto é fixo, que é tudo poeira estelar, e que nós temos a força para moldá-lo do modo que o fizermos. Para parafrasear Arundhati Roy: outros mundos não apenas são possíveis, mas estão vindo — e já podemos ouvi-los respirar. É por isso que a descolonização da imaginação é o mais perigoso e subversivo de todos os processos de descolonização. [...] Sabemos que não lutamos contra um sistema de opressão unidirecional — nós estamos lutando contra um sistema branco supremacista hétero-patriarcal e capitalista (bell hooks está certa) — então nossa resposta deve ser abrangente e englobante de tudo. Como Audre Lorde disse, 'não há uma luta unidirecional porque não vivemos vidas unidirecionais'. Devemos reimaginar tudo desde o início"[1].

1 IMARISHA, Walidah. Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça. Tradução Jota Mombaça. In: *Oficina de Imaginação Política* — 32ª Bienal de São Paulo: São Paulo, 2016.

Materiais necessários: Papel, caneta, fita adesiva, envelope, tempo, tesoura.

Dobre a folha de papel A4 em quatro pedaços, aperte com os dedos, faça vincos, abra a folha, olhe as marcas, depois recorte a folha em pedaços menores. Escolha diferentes pontos da sua casa, cole um pedaço de papel em cada um dos pontos escolhidos a partir de uma lógica que só cabe a você, cole com o auxílio da fita adesiva. Deixe a folha no mesmo local por duas semanas, após esse tempo retire a folha, sente em um banco, cadeira ou mesmo no chão, próximo ao local onde a folha estava, e escreva sobre o que chega da cidade até você, estando naquele lugar: sons, imagens, memórias, cheiros. Repita o mesmo com cada uma das folhas de papel espalhadas pela casa. Quando terminar de escrever em todas as folhas, observe como o espaço interferiu na aparência de cada uma das folhas. Coloque cada uma delas em um envelope, dê a volta no seu quarteirão, deixando os envelopes nas caixas de correio dos seus vizinhos.

por thiara pagani

PALAVRA-CHAVE QUE ABRE CAMINHOS

> "Muitas vezes penso que preciso dizer as coisas que me parecem mais importantes, verbalizá-las, compartilhá-las, mesmo correndo o risco de que sejam rejeitadas ou mal-entendidas. Mais além do que qualquer outro efeito, o fato de dizê-las me faz bem"[1].

por rebeca ribeiro

ABRA COM A PALAVRA-CHAVE OS CAMINHOS...

Esta proposta educativa traz algumas provocações para pensar a palavra como chave, que são aberturas de caminhos possíveis, e que também é lar e abrigo para as imagens e narrativas.

Fredone Fone traz, enquanto chave de abertura, cores, formas, favela, afirmação do território, negritude, tridimensionalidade e memória. Por sua vez, Felippe Moraes evidencia palavras, relações políticas e sociais, concepções astrofísica, científica, matemática e filosófica.

É necessário abrir o que está trancado, para que haja respiro!

As ruas dizem, e o que você ouve?

---

1 LORDE, Audre. A transformação do Silêncio em Linguagem e Ação. In: *Textos escolhidos de Audre Lorde*. Difusão Herética, p. 21–25, 2017. p. 21.

EXPERIMENTAÇÃO

COLETIVIDADE



Fredone Fone,
Sem título,
Vitória-ES, 2016

OCUPAÇÃO

IDENTIDADE

NARRATIVAS

TROCAS

O que dizer quando o verbo pesa?

FIRMEZA

SIMPLES



Felippe Moraes,
Monumento a Euclides,
Romênia, 2017

GEOMETRIA

TRANSCENDENTAL

experimento #1

pretexto: dar corpo aos incômodos.

em dado momento do dia, convide alguém para uma conversa. inicie o diálogo compartilhando aquilo que mais tem te incomodado ultimamente, descrevendo suas razões e circunstâncias, bem como as sensações provocadas por ele. em seguida peça para que a outra pessoa faça o mesmo. fiquem atentos para como seus corpos se comportam durante esse bate-papo. atentem-se também, aos efeitos que esse exercício de fala e escuta pode produzir no sentido de lidar com esses incômodos. em seguida, leiam juntxs cada um, um parágrafo, do texto "*indulgência*", de *Juan Gonçalves*. após a leitura, escolha o trecho que mais te provoca incômodo e peça para que a pessoa convidada faça o mesmo. Sintetizem em uma frase as motivações dos incômodos de cada um em relação aos trechos escolhidos. por fim, envie essas duas frases para enviaparafurtacor@gmail.com e encaminhe esse exercício para alguém que você saiba que tem andado incomodado nos últimos dias.

experimento #2

pretexto: descobrir sua própria gramática.

à noite, antes de dormir, leia o texto "*é sobre dizer*", de *Rebeca Ribeiro*. após a leitura, pegue duas folhas de papel e um lápis, e deixe ao lado de sua cama. pela manhã, antes de se levantar, procure lembrar do que você sonhou nesta noite. caso não tenha tido nenhum sonho, realize as instruções a seguir no dia que, ao acordar, você tenha a certeza de ter sonhado. sente-se na cama e exercite sua memória. sem pressa, busque repassar os detalhes deste sonho: os lugares, as pessoas, o que aconteceu e as sensações que você teve. em seguida, pegue uma das folhas de papel e o lápis e descreva, em uma frase, o sonho rememorado. agora, na outra folha, escreva todas as letras do alfabeto (assim como os numerais de 1 a 10) e crie para cada uma delas (e deles) um símbolo. Ainda nesta folha, transcreva a frase síntese do sonho, utilizando o sistema de símbolos que você criou. pegue a folha contendo o sistema de símbolos e a frase traduzida para esse seu novo idioma e cole-a no muro de sua casa. por fim, faça uma foto dela e envie para enviaparafurtacor@gmail.com e, também, encaminhe esse exercício para a pessoa que te mandar a última mensagem do dia.

experimento #3

pretexto: fabular outras realidades.

você já deu uma volta pelo seu bairro hoje? não?! tudo bem. assim que for possível, faça o seguinte: pegue um papel e duas canetas de cores diferentes. deixe-se guiar pelo acaso, e percorra as ruas do entorno de sua casa. feito isso, pare. pense sobre o caminho percorrido para chegar a esse lugar. agora, sente-se. olhe atentamente para o espaço que você se encontra. pegue a folha e uma das canetas e desenhe este ambiente. não se preocupe, todos nós sabemos desenhar. deixe-se levar pelas sensações que essa ambiência provoca em você para, na sequência, produzir seu desenho. com a outra caneta em mãos, feche os olhos. exercite sua imaginação. fabule esse lugar com outras composições especiais. abra os olhos e no seu desenho, acrescente elementos e objetos que poderiam tornar esse ambiente mais vivo. dobre o papel e volte para casa. ao chegar, leia o texto "*imóvel*", de *Thiara Pagani*. volte ao desenho e verifique se você acrescentaria algum outro elemento. atenção: se sim, você só poderá acrescentar um único elemento ou objeto, utilizando uma caneta de uma terceira cor. por fim, faça uma foto desse desenho e envie para enviaparafurtacor@gmail.com e, em seguida, encaminhe esse exercício e entregue seu desenho para alguém que você considere que poderia colocar em prática esse seu projeto.

Projeto *Tirante* recebe Grupo PLACE – Plano Conjunto de Espacialidades (UFES) coordenado por Aline Dias, Gisele Ribeiro e Raquel Garbelotti.

ARQUITETURAS ECOLÓGICAS, SABERES DE OXUM E EXPROPRIAÇÕES MINERAIS

Conversa a partir dos textos:
Conto: Sabela in: *Histórias de Leves Enganos e Parecenças,* de Conceição Evaristo
Texto: *Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes,* de Donna Haraway.

Convido a todxs para uma conversa informal, após a leitura dos textos, que tratam da expropriação da natureza pelas vozes feministas de Evaristo e Haraway.

Convidados para a conversa: Yuri Yaginuma, Bárbara Thomas, Piêtra Araujo, Jorge Menna Barreto, Gisele Ribeiro, Aline Dias, Raquel Garbelotti e demais interessadas e interessados via inscrição pelo perfil do projeto no instagram (@projeto.tirante).



Raquel Garbelotti,
Pó de minério, 2017

por marcelo venzon

CONVITE AO PÚBLICO PARA CRIAR ACERVO A PARTIR DE NOMES DE EDIFÍCIOS

O mercado imobiliário opera, na maior parte do tempo, a partir de mecanismos de ficção para criar imagens fantasiosas sobre a forma como vivemos nas cidades. Muitas vezes as construtoras se apoiam em lugares e/ou referências estrangeiras para nomear seus projetos como artifício para agregar valor à construção.

PALM BEACH
MIAMI BEACH
PIAZZA DI VENEZIA
BEVERLY HILLS
MIKONOS
SUMMER BEACH

Em cidades litorâneas capixabas, como Vitória e Vila Velha, e outras da costa brasileira, os nomes escolhidos geralmente remetem a lugares que não têm conexão direta com o local de implantação da construção, recorrendo a referências com projeções norte-americanas ou européias.

Dessa forma, o artista convoca a participação do público na criação de um banco de imagens dos letreiros de edifícios que possuem nomes de lugares estrangeiros. As imagens podem ser enviadas para o perfil do projeto *Tirante* no Instagram até o dia 28 de fevereiro de 2021. O material recebido será publicado no site e nas redes sociais do projeto. A atividade proposta pelo artista é uma extensão do trabalho *Itaparica Beach Resort*, vídeo que integra o projeto *Tirante*.





Imagens retiradas pelo artista do *Google Street View*, janeiro de 2021



REFORMA DO MAES
CONSTRUÇÃO DA FUNDAÇÃO DA SILVA

INÍCIO DAS OBRAS
MARÇO 2022

www.dasilva-brokers.com

Da Silva Brokers ART LAB

MAES
Museu de Arte do Espírito Santo

Da Silva Brokers©