

a t i r u í d o

catálogo da exposição

Pedro Medina Bernardes Bastos

a*ti ruído
catálogo da exposição

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para obtenção de grau de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo, pela Universidade Federal Fluminense.

Orientadora: Adriana Matos de Caúla e Silva

Ficha catalográfica automática - SDC/BAU
Gerada com informações fornecidas pelo autor

B327a Bastos, Pedro Medina Bernardes
A*ti ruído : Catálogo da exposição / Pedro Medina
Bernardes Bastos ; Adriana Mattos de Caúla e Silva,
orientadora. Niterói, 2022.
90 p. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura
e Urbanismo)-Universidade Federal Fluminense, Escola de
Arquitetura e Urbanismo, Niterói, 2022.

1. Exposição. 2. Catálogo. 3. Ruído. 4. Projeto
Arquitetônico. 5. Produção intelectual. I. Caúla e Silva,
Adriana Mattos de, orientadora. II. Universidade Federal
Fluminense. Escola de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

Resumo: O presente trabalho busca ampliar o entendimento do conceito de “ruído” partindo da abstração de suas aplicações mais usuais. Através da personificação do “ruído” e entendendo sua capacidade de confundir e revelar as engrenagens dos sistemas, o trabalho percorrerá pelas histórias e teorias da Arte, pelas representações dominantes do espaço e pelos corpos e suas dissidências. A sobreposição das questões trazidas ao longo da narrativa que utiliza de suporte o formato catálogo de exposições, possibilita uma proposição expográfica em compromisso a transdisciplinaridade do ensino de Arquitetura e do Urbanismo que fuja dos vícios naturalizados pela estruturação moderna, buscando meios para a sua mais profunda corrosão.

Palavras-chave: ruído; expografia; projeto de arquitetura; transdisciplinaridade; catálogo de exposições.

esta exposição-manifesto
é dedicada a ti, ruído.



11



45



13



47

ruídos
numa corrida pela
História da Arte

15 - 21

Fræud

49 - 53



23



55



25

exposição a ruídos

57 - 67

pretérito
mais que imperfeito

27 - 33



69



35

ensaio de
resistência
ao concreto

71 - 73



37



75

transcrição

39 - 41



77



43

participio
(posfácio curatorial)

81 - 83



85

sumário

^o **ruído ru.í.do**

1. som não codificável; estrondo, barulho.

2. som desarmônico; interrompe a harmonia, o bem estar.

3. som confuso e tumultuado de muitas vozes; alvoroço, gritaria.

4. som estrepitoso provocado pela quebra de um corpo em estilhaços.

5. ato que chama a atenção; estardalhaço.

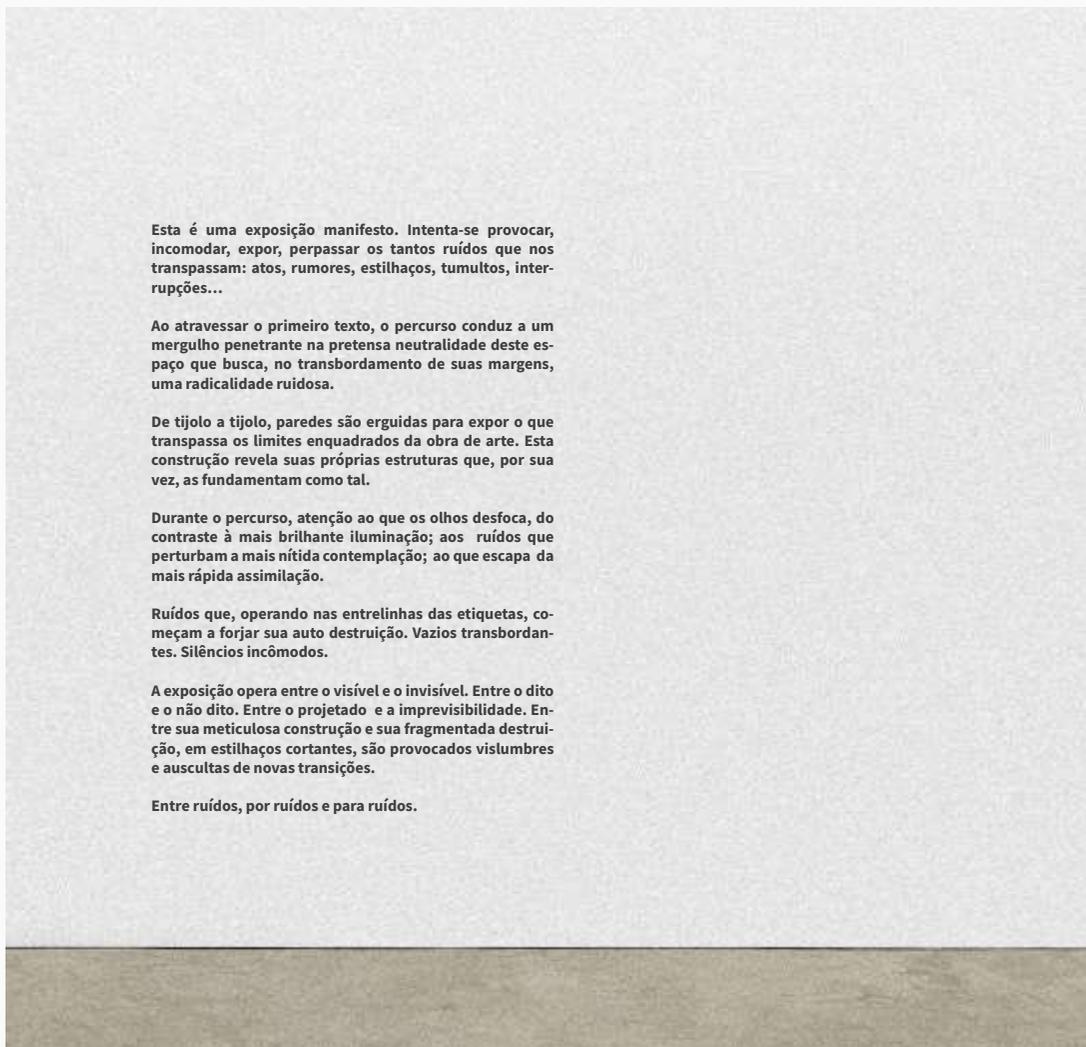
6. o que causa incômodo.

7. história que não há comprovação de sua veracidade, boato, rumor; habita entre a realidade e a ficção.

8. sensação profunda; viva impressão.

[metafórico] elemento de um sistema que, por distinção ao conjunto, tende a suscitar esforços para sua eliminação.

[metafórico] parte que, por sua imprevisibilidade, revela a estruturação coreografada do todo.



[história da arte] conceito transdisciplinar que permeou a poética artística da vanguarda futurista e influenciou a linguagem da arte contemporânea.

[medicina] sons internos dos órgãos, percebido pela ausculta. Normalmente inaudíveis à “ouvidos nus”

sendo necessária utilização de ferramentas como o estetoscópio para examiná-los. Reações viscerais do corpo.

[comunicação] qualquer tipo de distúrbio inesperado que provoca deformação de informação ao transmitir a mensagem; por sua deformação

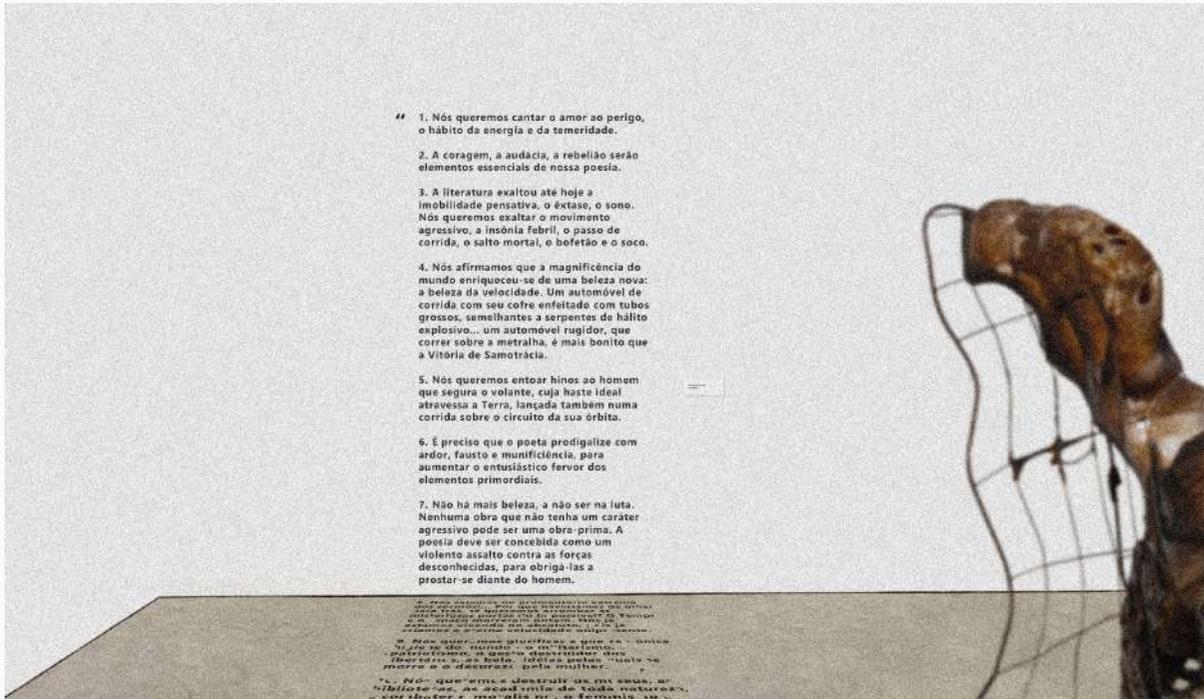
tende a conter mais informação que a mensagem.

[física] som constituído por uma série de vibrações diversas sem que haja relações harmônicas entre elas.

ruir no participio

MANIFESTO FUTURISTA¹
Filippo Tommaso Marinetti, 1909

¹ Na exposição, o texto completo do manifesto futurista se torna um obstáculo a quem passa. Começa na parede e se estende em uma faixa que lambe o chão. Atravessar o manifesto se torna parte da experiência expositiva. Adesivado ao piso, o texto futurista com ideais pretéritos se desfaz no decorrer do tempo da exposição. Suas letras se depositam nas solas dos calçados dos visitantes. Seu conteúdo se esvai.



1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade.
2. A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.
3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.
4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfiado com tubos grossos, semelhantes a serpente de hábito explosivo... um automóvel rugidor, que correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.
5. Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito da sua órbita.
6. É preciso que o poeta predigalize com ardor, fausto e munificência, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.
7. Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem.

Manifesto da Poesia Concreta
A poesia concreta não se preocupa com o conteúdo
de suas palavras, nem com a expressão de sentimentos,
nem com a representação de imagens. Ela se preocupa
com a estrutura das palavras, com a disposição delas
no espaço, com a sonoridade, com a clareza, com a
precisão, com a objetividade, com a eficiência.
A poesia concreta é uma poesia de ação, de
intervenção, de comunicação. Ela é uma poesia
que se preocupa com o presente, com o aqui e
agora, com a realidade imediata. Ela é uma poesia
que se preocupa com a forma, com a estrutura,
com a organização das palavras. Ela é uma poesia
que se preocupa com a clareza, com a objetividade,
com a eficiência. Ela é uma poesia que se preocupa
com a comunicação, com a intervenção, com a
ação.

ruídos
numa corrida pela
História da Arte

Ruído como as pequenas pinceladas abruptas nas obras impressionistas que tensionam o mundo da arte no final do século XIX. A sobreposição das camadas de tinta nas telas se opõem à técnica de alisamento de tinta vigente no Academismo dominante do mercado de arte da época. Suas texturas passam, então, a ressaltar o ato de pintar, imprimindo materialmente a personalidade dos artistas em suas obras.

Um método experimental de execução que se pretendia racional e objetivo, mas, ao mesmo tempo, pessoal, intuitivo e espontâneo, culminando na descoberta de um mundo de emoções e sensações plásticas. Tecnicamente é caracterizada pela procura desses efeitos através da justaposição, na tela, de pinceladas pequenas, nervosas, em forma de vírgula ou interrompidas, executadas com grande rapidez e perante ao motivo, ao ar livre. (PINTO; MEIRELES; CAMBOTAS, 2006, p. 719 apud MORI-LEITE, 2016, p. 32.)

Estas pinceladas impressionistas atravessam as molduras das obras e reverberam nos espaços expositivos da época: os salões de exposição. Suas paredes eram cobertas com inúmeras pinturas feitas pelos membros da Academia, dispo-

tas com poucos espaçamentos, uma vez que cada uma das obras, dentro das suas molduras, eram apreciadas como uma experiências imersivas à parte. Naquele momento as obras de arte eram concebidas como reproduções da realidade e, dentro desses espaços expositivos, suas molduras funcionavam como as janelas do mundo. A superfície texturizada das obras impressionistas e suas execuções menos precisas se tornam, portanto, ruídos dentro dos salões. Suas pinceladas ameaçam as imersões forjadas pelas obras academicistas, não podendo, assim, compartilhar os mesmos espaços.

Ruído como as quebras dos planos nas pinturas cubistas que desfazem a ilusão de uma única perspectiva linear naturalizada pelo Renascimento. Seus planos construídos multifacetados por meio da cor, com formas simplificadas volumétricas e duras (ARGAN, 1992) estimulam visualmente o espectador que passa a enxergar a obra em todos os ângulos ao mesmo tempo, como uma escultura. (MORI-LEITE, 2016, p. 39).

Todos nós sabemos que a arte não é uma verdade. A arte é uma mentira que nos ensina a compreender a verdade, como pelo menos aquela verdade que nós, como homens, somos capazes de compreender. (PICASSO apud CHALVERS, 2001, p.235 apud MORI-LEITE, 2016, p. 39.)

Aliados à desconstrução dos planos, alguns dos artistas cubistas aplicam na superfície de suas obras materiais considerados de fora do campo artístico, como recortes de jornais, pedaços de madeira, cartas de baralho, etc. ou até mesmo cópias de outras obras. Estas apropriações,

na base das colagens, representam um ponto de inflexão na arte do séc XX, na medida em que libertam o artista do jugo da superfície. (CHALVERS, 2001, p.261 apud MORI-LEITE, 2016, p. 41.)

O ruído reverberado por estas montagens afastam ainda mais a ideia da obra de arte como imitação da natureza, reforçando a ideia da tela em sua concretude, já presente nos Impressionismo. Porém no Cubismo a materialidade da obra ganha ainda mais destaque, principalmente em suas colagens consideradas pintura-objeto, ao borrarem as fronteiras entre pintura e escultura, conceitos bem rigidamente distinguidos anteriormente. A estranheza deste ruído não mais atrapalha a comunicação entre obra e o espectador. Passa a ser o meio portador da poética da obra.

O cubismo, exibindo o dentro e o fora, o acima e o abaixo, a frente, as costas e tudo o mais, em duas dimensões, desfaz a ilusão da perspectiva em favor da apreensão sensória instantânea do todo. Ao propiciar a apreensão total instantânea, o cubismo como que de repente anunciou que o meio é a mensagem. (MCLUHAN, 1964, p.26)

No Futurismo italiano que o ruído se consolida como elemento a ser estudado pelo campo da arte. O movimento inaugurado no início do século XX ocorre em paralelo a grandes desenvolvimentos tecnológicos frutos da crescente industrialização. Os futuristas, então, têm como proposta glorificar esteticamente o mundo moderno utilizando toda velocidade, mecanização e dinamismo que emergem na sociedade. (MORI-LEITE, 2016, p. 61)

Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotracia. (MARINETTI, 1909)

Por se tratar de um movimento transdisciplinar atraindo artistas de diversas áreas como a poesia, pintura, arquitetura, escultura, gastronomia, moda, teatro, música, fotografia e cinema, algumas das experimentações futuristas em dados campos contaminam outros, criando trocas importantes para o movimento, como o estudo sobre o ruído pelos músicos futuristas que reverbera no restante do movimento.

Na intenção de acompanhar os novos sons da cidade industrial e tecnológica, a música futurista rompe com a ideia de harmonia. A nova vida exigia da música novos instrumentos, sons mecânicos, que reproduzem uma sociedade muito mais dinâmica e barulhenta. (MORI-LEITE, 2016, p. 75). Criador de uma máquina geradora de ruído, a intonarumori, o pintor Luigi Russolo, em seu manifesto A arte dos ruídos (1913), sintetiza a busca futurista por uma nova sonoridade através do ruídos. No decorrer do manifesto pode-se observar importantes paralelos entre as propostas no campo sonoro e experimentações anteriores em suas pinturas.

Cada manifestação de nossa vida é acompanhada pelo ruído. O ruído é portanto familiar ao nosso ouvido e tem o poder de evocar imediatamente a própria vida. Enquanto o som, estranho à vida, sempre musical, coisa em si,

elemento ocasional desnecessário, tornou-se doravante para nosso ouvido o mesmo que é para o olho um rosto familiar demais, o ruído, ao contrário, chegando até nós confuso e irregular, vindo da confusão e da irregularidade da vida, nunca se revela inteiramente para nos reserva inúmeras surpresas. (RUSSOLO, 1913)

Na pintura e na escultura, a representação estática do objeto dá lugar a diversas experimentações a fim de captar a forma plástica do movimento, velocidade e da aceleração. Através de adaptações de técnicas cubistas, recorrem à repetição dos traços das figuras para expressar o dinamismo do corpo espaço. As obras futuristas rompem com a representação de uma realidade estática e passam a abarcar a multiplicidade das coisas que acontecem ao mesmo tempo, reflexo da ideia de uma nova vida moderna.

A variedade dos ruídos é infinita. Se hoje, enquanto nós possuímos talvez mil máquinas diferentes, podemos distinguir mil ruídos diversos, amanhã, com a multiplicação de novas máquinas, poderemos distinguir dez, vinte ou trinta mil ruídos diversos, não para imitá-los simplesmente, mas para combiná-los conforme nossa fantasia. (RUSSOLO, 1913)

Diferente dos movimentos mencionados anteriormente, nos quais o ruído se constitui enquanto elemento que provoca rupturas nas técnicas tradicionais das obras de arte, no Futurismo o ruído se apresenta como a própria poética da obra. Ao despertar no espectador incômodo e estranheza, desperta também uma curiosidade desnaturalizadora da arte, chamando atenção então a constru-

ção da obra em sua montagem, visualidade, sonoridade e conceito, tornando o ruído a própria narrativa da arte futurista.

Esta concepção transdisciplinar da arte em que o ruído é proposto como uma entidade de linguagens que se incorpora em seus mecanismos de desconstrução e construção de sentido (MORI-LEITE, 2016, p.181) se consolida na História da Arte, tendo reverberações tanto nas vanguardas que acontecem em paralelo ao Futurismo italiano, quanto em movimentos posteriores, que sedimentam a poética artística da contemporaneidade e seus modos de exibição. Portanto, o ruído, antes explorado apenas em sua materialidade física e sonora passa também a ser entendido como elemento conceitual a ser trabalhado artisticamente.

A utilização da interdisciplinaridade de linguagens como metodologia artística mais a utilização profícua do ruído em diversas linguagens coloca o futurismo italiano além de um movimento ou vanguarda artística, mas como legítimo portador da herança vindoura do século XX. (MORI-LEITE, 2016, p.84)

Marcel Duchamp², em 1913, exibe sua tela cubista “Nu descendo a escada” com forte afinidade com os estudos futuristas de captação do movimento pela repetição dos traços. Dois anos depois, em 1915, surge o Dadaísmo, conhecido por ser o movimento mais radical dentre as das vanguardas européias do início do século XX tendo Duchamp e suas obras como pilares para a construção da poética do movimento.

Para Duchamp, a verdadeira manifestação artística é aquela que nega com todos

² Para a crítica de arte Anne Cauquelin, Duchamp é um dos embeantes, termo cunhado pela autora francesa para designar as figuras singulares da História da Arte, que primeiramente desarmonizam, mas que anunciam, de longe, uma nova realidade (CAUQUELIN, 2005) fazendo rodar as engrenagens do campo da arte contemporânea e consolidando uma “tradição da ruptura” (PAZ, 1987 apud CIFUEN-

TES, 2012). Pertencente ao regime da comunicação, a arte contemporânea explora em sua linguagem a rede de elementos que a consolida como tal. O espaço expositivo, um desses elementos, passa a ser incorporado pelas poéticas artísticas e, entendendo a dinâmica ruidosa de interromper e desestabilizar a rede comunicacional da arte contemporânea, logo esse espaço expositivo institucionalizado

também passa a ser problematizado como na obra do crítico de arte irlandês Brian O’Doherty, que se tornou referência no tema.

os preceitos do campo da arte, podendo ser considerada ao mesmo tempo arte e antiarte (sua negação enquanto arte), fazendo o dadaísmo se estabelecer como um movimento que tem por estilo sua indefinição estilística.

Em 1917, um urinol de louça exposto por Duchamp na Sociedade de Artistas Independentes gera um escândalo entre os espectadores. Nomeada de Fonte e assinada por R. Mutt, a obra desloca a atenção do público para estranheza da sua presença no espaço expositivo, levantando assim uma profunda reflexão sobre a materialidade do que é tido ou não como arte.

Junto de outras obras canonizadas na História da Arte como por a Roda de bicicleta (1913) que têm como “função” enquanto arte a total desfuncionalização do objeto, compõem o que se torna conhecido como ready-mades. Objetos fabricados fora do mercado da arte para o uso cotidiano que se tornam obras ao adentrarem aos espaços expositivos e mercados de arte e despertar curiosidade e incômodo de seus espectadores.

Este rompimento total com os conceitos tradicionais da arte, proposto por Duchamp, e posteriormente incorporado pelo próprio mercado da arte ao vislumbrar maior lucro nas constantes atualizações e expansões do que é tido como arte, revela a falsa consciência de um mercado que enxerga a arte enquanto propriedade privada e não como objeto de maturação intelectual (MORI-LEITE, 2016, p.56).

Os ready-mades de Duchamp tornam-se ruídos por, ao serem incorporados pelo

sistema da arte, revelam natureza mercadológica, reflexo de uma lógica de apropriação, expansão e ressignificação de bens materiais. A atenção do espectador se desloca para o contexto da obra, tudo que está à sua volta, tanto no tempo-espaço como conceitualmente, alterando completamente a leitura e a produção e a forma de exibição tradicional da arte.

Assim, devemos entender os ready-made como a visualização de um mundo ruído-so. (MORI-LEITE, 2016, p.60)

A partir desta revolução na percepção e produção tradicional da arte, surge uma necessidade do mercado de uma renovação de seus espaços expositivos que comportem esses modos de exibição. A inauguração do MoMa (Museum of Modern Art) em 1929 marca o reconhecimento definitivo da arte moderna e determina um novo formato de exposições, adaptadas às novas concepções artísticas, e que segue enquanto códigos museográficos até a contemporaneidade.

O estabelecimento das distâncias físicas entre a obra de arte e espectador através de dispositivos expográficos como vitrines ou mesmo demarcações de limites de aproximação, induzem uma sacralização das obras de arte para assim justificar sua crescente valorização no mercado. Acrescido a isto, novos aparatos luminotécnicos, como o uso de iluminação difusa ao expor as obras, contribuem para uma ficcionalização não só de uma excelência artística como também de uma neutralidade a partir do espaço.

Brian O’Doherty faz apontamentos críticos sobre os espaços expositivos contemporâneos em seu ensaio “No interior

do Cubo Branco” publicado na revista ArtForum em 1976. No decorrer do texto, o autor compara estes espaços expositivos às construções religiosas medievais. Espaços com uma pretensa superioridade perante ao público que constrói em sua ambientação o seu isolamento do restante do mundo. Espaços ditos neutros por terem um propósito maior a destacar.

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. (O’DOHERTY, 2002, p.3)

Definidos com base nas novas práticas artísticas, a construção dessas instituições museográficas conduzem as práticas artísticas seguintes, através dos códigos referentes a estes espaços, em nome do pertencimento (XIMENES, 2013). A partir deste momento se estabelece na História da Arte uma paradoxal “tradição da ruptura” (PAZ, 1987 apud CIFUENTES, 2012).

A criação do museu moderno ou, nos termos de O’Doherty, o cubo branco, é considerada a maior reconfiguração dos espaços expositivos desde os salões, herança do Academicismo. A substituição das várias obras emolduradas na mesma parede, com uma hierarquia vertical entre elas, por uma organização horizontal linear com grandes distanciamentos entre as obras de arte. Por dentro de cada moldura dos salões, um simulacro do mundo, uma imersão. Ao se tornarem contextuais as obras passam a se rela-

cionar aos códigos do espaço expositivo, tendo que se mostrar presente em torno de cada obra. A partir daí, no intervalo entre duas obras não se opera mais o vazio e sim a consolidação do espaço expositivo e o reforço de seus códigos.

CIFUENTES, Adolfo. **Ficções Museográficas - O Cubo Branco como Caixa de Pandora**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 158–177, 2012.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **I Manifesti del futurismo**, lanciati da Marinetti [et al.]. Roberts - University of Toronto, 1914

MORI-LEITE, Thiago. **Ruído – linguagem - interdisciplinaridade: a anatomia do ruído na arte contemporânea**. 2016. 190 f. Tese (Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

O´DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

RUSSOLO, Luigi. **L’arte dei rumori**. Milano: Edizione futuriste di poesia, 1916.

XIMENES, Clarissa. **Reflexões sobre o “Cubo Branco”**. ArteRef, 2013. Disponível em: https://arteref.com/gente-de-arte/reflexoes-sobre-cubo-branco/#_ftn1

ESTRUTURA PARA CAMPOS DENSOS³
Iagor Peres, 2022

pelematerial
e ferro

³ A *pelematerial*, desenvolvida por Iagor, carrega uma movimentação própria, que se espalha pela superfície sendo epiderme à malha metálica contorcida. Em resistência ao regime moderno de aceleração, a experiência integral da obra demanda um "breque" do tempo usual. Sua movimentação é muito lenta. Visitantes em seu percurso expositivo lêem a obra enquanto estática. A poética do artista

se torna mais perceptível àqueles que experienciam o espaço a longo prazo, como os funcionários da instituição, captando, assim, suas transmutações.





**pretérito
mais que imperfeito**

habitante da região central do estado de Rondônia, na Amazônia brasileira, falante da língua Tupi-Kawahib, em que não utilizam a língua para expressar relações temporais metaforicamente (SAMPAIO, 2016). Os amondawa, assim como em outras cosmologias de povos indígenas do sul global, não se propõe a mensurar o Tempo, delimitando suas fronteiras. Seus marcadores de tempo não perdem uma perspectiva cultural, pois somente há sentido em observar o tempo se esse for o tempo das coisas, dos bichos, o tempo da natureza, o tempo das pessoas. Sem esses elementos o tempo não tem razão de existir (JANUÁRIO, 2009).

A língua é um dos dispositivos mais importantes para a manutenção dos pilares conceituais da sociedade. Dentre eles também se destaca o conceito de Tempo, expresso nas línguas através dos tempos verbais e suas classificações baseadas em Passado (Pretérito), Presente e Futuro. Ao se anexarem a todas ações manifestadas de uma sociedade, a percepção demarcada de Tempo se instaura no cotidiano, e se torna imprescindível a comunicação deste povo.

A naturalização dessa determinada percepção do tempo através da língua e outras formas de linguagem pode ser quebrada ao se observar outras formas de relação com o Tempo são experienciadas por diversos povos, principalmente aqueles que fogem à estruturas linguísticas eurocêntricas, sendo, assim, refletidas em outras delimitações e perspectivas. Podemos destacar como exemplos disso a distinção de onze tempos verbais na língua africana Ngyembɔɔn-Bamileke-dschang (KAMDEM, 2020) e o povo Amondawa,

O passado e o futuro podem ser contemplados, concomitantemente, com o presente e influenciá-lo. O aspecto do tempo assume papel secundário, pois simultaneamente há múltiplos tempos com intervalos, dimensões, velocidades, inícios e finalizações diferentes. (JANUÁRIO, 2009)

O Tempo e suas diferentes narrativas tornam-se portanto territórios de disputa. A imposição de um único Tempo linear opera, junto a outros dispositivos, como violência às cosmologias indígenas, e fazendo a manutenção das dinâmicas coloniais de arrefecer outras visões de mundo.

Essa concepção de Tempo determinada a uma única trajetória nasceu com o Cristianismo e suas ideias de uma temporalidade retilínea que teria início na criação (Gênesis) e término no juízo final (Apocalipse). (PECORARO, 2009) Com o Iluminismo, essa visão do Tempo foi reforçada com a introdução da ideia de Progresso, expresso no tempo nas delimitações de

Passado, Presente e Futuro, e também com uma concepção de História, que passou a ser entendida como uma sucessão contínua e evolutiva de registros singulares circunscritos por uma trajetória com um começo no Passado na direção do seu fim em seu Futuro.

Essa única trajetória histórica ressoa também em outras linguagens, como no caso da Arte. A dita História da Arte, maiúscula e singular, não só é entendida como reflexo da perspectiva linear do tempo, como também opera na manutenção dessa mesma visão delimitada e progressiva.

Obras de arte são reconhecidas como registros dos tempos em que foram concebidas, seja por suas intenções de simular o real, como no caso das obras acadêmicas, ou seja operando atualizações no sistema da arte, como é o caso das obras pertencentes aos movimentos de vanguarda. Nesse sentido, a História da Arte pode ser entendida como um rolo de um filme documental. Uma única sequência de frames que ordenados se tornam os registros do Tempo.

A partir de um dado momento econômico da Europa, o da industrialização, a ideia de progresso se cristalizou por completo no imaginário da população se tornando, assim, numa sociedade de consumo. No campo da Arte, a ideia do Tempo associada a uma ideia de Progresso, seja ele técnico ou social, se apresenta nos próprios termos utilizados na classificação das obras ou seus movimentos, como por exemplo a ideia de “vanguarda” (do francês *avant-garde*, estar na frente).

vanguarda: *van-guar-da*; *sf*; 1 *Primeira linha de uma tropa de combate*; 2 *Posi-*

ção dianteira numa sequência; 3 *avant-garde*. (Dicionário Michaelis, 2022)

O Museu Moderno, ao articular as nomenclaturas delimitadoras do Tempo ao campo da Arte e as sedimentar pela compartimentação dos espaços expositivos, tornou-se uma imersão cênica da passagem do Tempo e progresso técnico e social. Assim, a História da Arte se materializou aos olhos do espectador, e ao consolidar no imaginário social, tornou-se única e irrefutável.

Se faz necessário, portanto, o movimento de rebobinar o rolo da História da Arte, buscando nele suas emendas que geraram os cortes abruptos da sequência em nome de uma narrativa mais linear e palatável para o espectador.

contemporâneo: *con-tem-po-râ-ne-o*; *adj*; 1 *Que é do mesmo tempo; que existiu ou viveu na mesma época; coetâneo, coevo, temporâneo*; 2 *Que é do tempo atual*. (Dicionário Michaelis, 2022)

moderno: *mo-der-no*; *adj*; 1 *Relativo ou pertencente aos nossos tempos, à nossa época*; 2 *Que revela as ideias, os hábitos e o gosto dominante da nossa época*; 3 *Que se beneficiou dos avanços científicos e tecnológicos mais recentes*; 4 *Que rompe com os modelos tradicionais ou convencionais*; 5. *Que está na moda; up-to-date*. (Dicionário Michaelis, 2022)

A relação com o Tempo foi muito explorada nos movimentos artísticos a partir da era industrial. O “contemporâneo” enquanto sinônimo de “atual” foi incorporado pelo campo da Arte quando se tornou necessária a distinção do novo com o que até então era tido como “moderno”, termo esse este que se aproxima muito do

significado do seu sucessor “contemporâneo”.

A arte contemporânea surgiu, portanto, como uma atualização em operação aos ideais evolutivos da arte moderna. Obra atual que, ao romper com o antigo, definiu os próximos passos da Arte. Se distanciou do Passado em nome do Presente, lançando novas definições para o Futuro.

Este furor por descobrir o novo, funcionando como um impulso imperialista de dominação do território do Tempo, pouco aproximou o “contemporâneo” de seu significado de coetaneidade. A arte contemporânea não refletiu seu presente. Assim como qualquer movimento artístico tinha códigos de linguagem bem delimitados, deixando de fora dos seus espaços institucionalizados/institucionalizantes muitos dos seus coetâneos e os empurrando para categorias subalternizadas do conceito de arte

Como exemplo, vale destacar a produção artística dos povos indígenas no cenário da arte contemporânea brasileira, que, por muitas vezes não se encaixam nos códigos da arte contemporânea eurocentrada, não têm direito à coetaneidade. Aos povos indígenas é delimitado apenas ao Passado na História da Arte, reforçando seus violentos preceitos primitivistas.

Uma estrutura se revela, pois, indispensável como continente, envoltório. Tal estrutura deveria poder, ao mesmo tempo, operar a separação entre o que é e o que não é arte contemporânea e, ademais, reunir suas manifestações esparsas segundo determinada ordem. (CAUQUELIN, 2005, p.12.)

Assim como o “contemporâneo”, seu antecessor na trajetória linear da História da Arte, o “moderno”, lançava em seu discurso a reivindicação do tempo presente. Enquanto movimento artístico, esse teve uma delimitação temporal mais precisa na História da Arte, como o movimento que surgiu em paralelo à industrialização, em reflexo aos novos comportamentos sociais e econômicos da época.

Caracterizado no gosto pela novidade, a recusa do passado qualificado de acadêmico, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo “da moda” (efêmera) e substancial (a eternidade) (CAUQUELIN, 2005, p.27.), o modernismo, desde sua gênese, a partir de 1860, contribuiu não só para uma nova percepção de sociedade, se alinhando às novas dinâmicas de consumo, mas também para uma nova percepção das artes, que a partir dessa época se consolidou enquanto mercado com um sistema de posições bem claras e definidas.

Dentro desse sistema, a “novidade” se tornou o item de maior valor. Lógica contínua que se nutre de modas necessitando, assim, constantes expansões dos limites conceituais da arte em nome da ampliação de seus mercados. Mas essas expansões conceituais da arte em nenhum aspecto são sinônimo da extinção desses.

O mercado da arte moderna continuou operando na distinção do que é arte e não merece tal etiqueta. O que mudou foi a elasticidade das suas fronteiras. A distinção não se fez mais a partir da técnica, como era na Academia. O grande operador dessa distinção se tornou o espaço

do museu de arte moderna, validando a arte que adentra suas portas enquanto deixa diversas outras expressões do lado de fora.

No Brasil, a construção desses espaços museográficos se deu em decorrência da consolidação do Modernismo brasileiro, inaugurado no evento que ficou conhecido como “Semana de Arte Moderna” ocorrido em 1922 na cidade de São Paulo. O movimento tinha como pretensão não só uma renovação da linguagem artística da época como também formular o que seria a identidade artística brasileira, influenciados pelos ideais nacionalistas do futurismo italiano.

Numa primeira fase do modernismo no Brasil, conhecido como “movimento antropofágico”, os artistas escalaram os povos indígenas como os mitos fundadores dessa identidade nacional mas utilizaram-se do conceito de “autofagia” (devorar a cultura enriquecida por técnicas importadas e promover uma renovação estética na arte brasileira) para operar uma distinção entre a arte produzida pela elite brasileira, com diretas influências europeias expostas nas renomadas instituições museográficas, e produção dos povos indígenas delimitadas pelos modernistas como produção primitiva, logo, reservadas ao Passado.

É a ‘exposição’ que carrega a significação ‘isto é arte’ e não as obras. É a rede que expõe sua própria mensagem: eis o mundo da arte contemporânea. E assim o público consome a rede, enquanto a rede consome a si própria. (CAUQUELIN, 2005, p.78.)

Reconhecidas como arte a partir da presença nestes espaços de museus e galerias, as obras se tornaram produtos passíveis de especulação financeira, movimentando assim seu mercado. A arte contemporânea, mantenedora da lógica mercadológica moderna, ao expor obras que abordavam em suas poéticas as engrenagens do sistema da arte, expunham também suas próprias contradições.

futurista: *fu-tu-ris-ta; adj; 1 Que faz referência ao futurismo; 2 Que se apresenta de maneira excêntrica; que é diferente ou excêntrico; moderno; 3 Característico ou particular daquilo que pode vir a acontecer; concepção que se tem sobre os tempos futuros. (Dicio, 2022)*

Seguindo o pensamento iluminista de Progresso que acompanhou a dita História da Arte, um movimento chamou atenção da sociedade da época por seus ideais extremos. O Futurismo italiano tinha o Tempo como base de seu manifesto, mais precisamente a aceleração do Tempo causada pela industrialização e as novas tecnologias que surgiram no início do século XX.

A ideia de um progresso tecnológico prospectava mudanças significativas no imaginário social de Futuro. O movimento futurista, portanto, expressava a busca de uma nova idealização de Futuro, que se encontrava cada vez mais próximo para a sociedade graças à aceleração das suas barulhentas engrenagens.

Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? (MARINETTI, 1909)

Em nome do Futuro, o movimento, em seu manifesto, trazia a necessidade de uma drástica e violenta ruptura com o Passado e seus espaços de culto, como as instituições museográficas da época citadas pelos futuristas. Destruir espaços de validação da História a fim de reescrever o mundo novo, ditadas a partir da nova ideia de Futuro.

Museus: cemitérios!... Idênticos, na verdade, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de pintores e escultores, que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e linhas, ao longo das paredes disputadas!"

[...] É da Itália, que nós lançamos pelo mundo este nosso manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o "Futurismo", porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários. (MARINETTI, 1909)

No furor por uma drástica mudança social, o "novo" surgirá com aura messiânica se afirmando livre das contaminações passadistas. Seu compromisso será com o Futuro, momento que está por vir. E por estar sempre à frente nunca se presenciará. A Ordem será a aceleração. Acelerar em nome do Progresso. Durante essa trajetória, muitos perderão o fôlego e sem ar serão ultrapassados. Acelerar sem questionar. Em nome do Futuro. Acelerar e marchar. Em nome da Pátria. Destruindo tudo o que interrompa o trajeto. Sempre em frente, sem olhar para trás. Acelerar. Acelerar. Acelerar.

Uma nova sociedade em aceleração, destacada pelo Futurismo, se consolidou

junto à ascensão do Fascismo na Itália no início do século. Filippo Marinetti, autor do "Manifesto Futurista" que mesclava em seus ideais a exuberância da velocidade à militarização e patriotismo, enxergou em Mussolini a possibilidade de expansão de suas ideias para fora do campo da arte. Em 1919, já filiado ao partido, Marinetti escreveu o "Manifesto Fascista", com evidentes influências de seu anterior "Manifesto Futurista".

A modernidade é reivindicada, não mais como uma simultaneidade, como era o caso de Charles Baudelaire, mas como 'um avanço'. A arte deve desenhar a via futura, lançar as bases de uma sociedade nova; se o futurismo não é admitido pelos críticos franceses, nem por isso deixa de dar uma lição: a modernidade deve ser realizada 'à frente' do conservadorismo burguês. Sempre à frente. (CAUQUELIN, 2005 p.45.)

Com seu potencial de destruição atestado ao longo dos anos, Fascismo e Futurismo se tornaram praticamente sinônimos. Sua presença e suas contaminações aos movimentos canonizados, como no modernismo brasileiro, foram borrados pela História da Arte detentora da linearidade evolucionista da narrativa artística ao longo do Tempo.

Neste caso, o Movimento Futurista se tornou um "ruído" para esta História da Arte, ao revelar, mesmo que devido sua desastrosa conta para a sociedade, um grau de ficcionalização em sua concepção. Em nome da ideia naturalizada de progresso técnico, artístico e social, o Tempo da História da Arte desviou de sua pretensa trajetória linear.

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **O tempo do Futurismo**. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, RS, v. 20, n. 34, 2016.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

JANUÁRIO, Elias. **Marcadores de tempo indígena**. Gazeta Digital, 2009. Disponível em <https://www.gazetadigital.com.br/editorias/opiniaio/marcadores-de-tempo-indigena/227430>

KAMDEM, Eliane Sonkoue Meli Epse. **Tense-Aspect Categories and Standard Negation in Five Bamileke Languages of Cameroon: A Descriptive and Comparative Study**. Bayreuth, 2020.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **I Manifesti del futurismo**, lanciati da Marinetti [et al.]. Roberts - University of Toronto, 1914.

PECORARO, Rossano. **Filosofia das História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

SINHA, Chris ; SINHA, Vera da Silva ; ZUNKEN, Joerg ; SAMPAIO, W. B. A. **When time is not space: The social and linguistic construction of time intervals and temporal event relations in an Amazonian culture**. Language and Cognition, v. 3, p. 137-169, 2011.

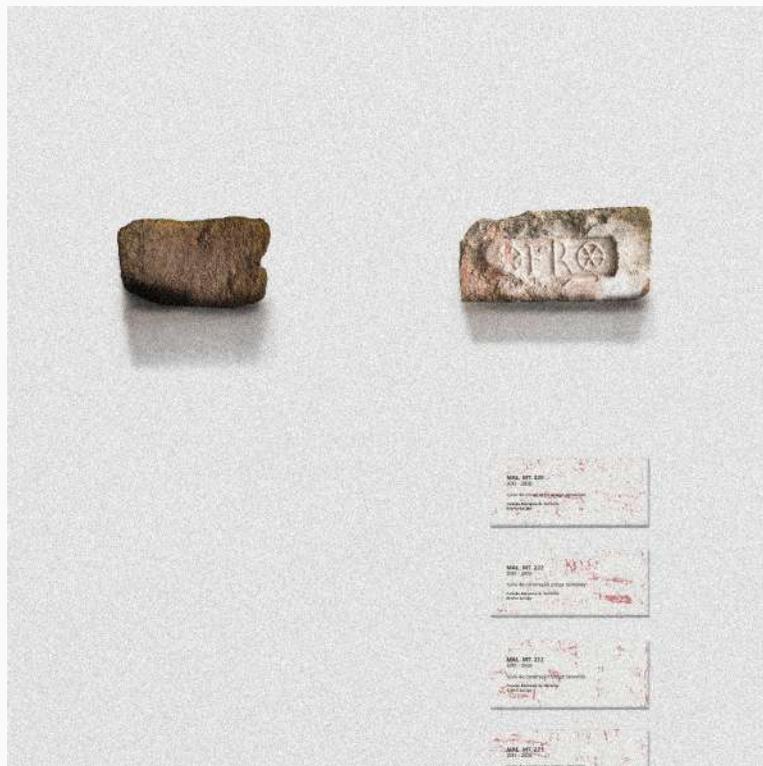
TIJOLOS DE CONSTRUÇÃO ANTIGA DEMOLIDA⁴
Autores desconhecidos, 2013 - 2022

Coleção Memória do Território
Acervo da Laje

⁴ Coletados por José Eduardo e Vilma Santos, responsáveis pelo Acervo da Laje, museu que nas palavras deles é um espaço de memória artística, cultural e de pesquisa sobre o subúrbio ferroviário de Salvador, esses tijolos são provenientes de construções antigas demolidas, próprias do período da construção da Linha Férrea. Marcados em suas estruturas para os identificar enquanto propriedade, estes

tijolos se relacionam aos escritos em vermelho que atravessam à superfície das etiquetas das obras.





transcrição

O texto a seguir é a transcrição do manuscrito contido no verso das etiquetas das obras da Coleção Memória do Território, do Acervo da Laje.

“Ainda não conseguiram me esmagar por completo. Minhas entranhas compactadas continuam zumbindo em seus ouvidos. Agora já lâminas de matéria corpórea compactada. Ainda estou aqui. Mais cortante que nunca.

Tentaram me forjar unidimensional. Projetaram no plano minha eliminação. Sem espessura, sem espaço para deformações.

E cada fragmento do meu corpo destruído que, com sua densidade, combate a compactação, os faz lembrar que continuo aqui. Resistindo às constantes marcações em minha superfície. Suas trajetórias lineares se curvam à minha textura ruidosa. Pedra em seus caminhos.

Marcaram em meu corpo suas ideias, suas línguas, seus símbolos. Forjaram até tornar verdade absoluta para o mundo. E Eles sempre limpos de quaisquer marcações.

Agora me rasuro. Numa tentativa de borrar essas marcas. Demarcar minha presença. Me forjar enquanto fuga. Trans torno.

Talvez minha morte não seja a mesma morte Deles. Ainda estou aqui. Existindo apesar da morte. Não lembro exatamente em que momento morri. Quando notei, já era apenas corpo.

Pode ter sido já no primeiro corte. Mas enquanto tiravam toda minha pelo, tudo doía. Ainda sentia. A próxima etapa era me cortar em centenas de pedaços. Ali já comecei a ter consciência da minha nova estrutura. Fragmentos. Estava em pedaços mas ainda sentia tudo. E sentia cada vez mais a medida que minhas superfícies de contato se multiplicavam. Ali me forjei nós.

Nossas estranhas despedaças, inebriadas pelas suas misturas química, acordaram em suas forjas. Nos esmagavam com a maior força do Mundo. De dentro daquelas estruturas maquinicas entendemos que a intenção era nos unidimensionalizar. Deixar de existir no espaço tridimensional. Nos reduzir a superfícies de suas marcações.

Mas nossa matéria se faz presente. Resistimos enquanto espessura. Combatendo seus planos. Fugindo do projeto de nos fazer ao menos translúcidas. Mas essa pretenza lucidez nunca foi uma opção.

Da fragilidade imposta em nossas espessuras nos comunicamos. Nossos corpos por eles forjados se contaminam. Nossas rasuras trans bordam nossas superfícies e contaminam umas às outras. Transmissão.

Exponho minhas entranhas forjadas em suas etiquetas para demarcarmos nossas existências enquanto matéria. Vísceras que emperram suas máquinas compressoras. Interrompendo suas evoluções. Forjando transmutações. Mortas e barulhentas.

Ruído.”

PARTIDA⁵
Adriana Varejão, 1996

óleo, resina epóxi, couro sintético
e espuma sobre tela

⁵ Desenvolvida por uma das artistas contemporâneas mais renomadas do Brasil, a obra em questão expõe uma cena de amassamento visceral. Uma bobina de papel torna-se rolo compressor e faz suas estranhas escorrerem por toda extensão. Apesar de desafiar o espaço expositivo por suas dimensões colossais, esta obra ingesta cabe perfeitamente à instituição. Pertence à Coleção Gilberto Chateau-

briand, uma das maiores e mais importantes coleções de arte moderna e contemporânea do Brasil, contribuindo à sua ótima inserção nos mercados de artes do mundo.







A PRÓPRIA AÇÃO⁶
Massive Illegal Arts, 2019

pixo sobre fotografia



⁶ A obra de MIA (Massive Illegal Arts) representa ao sistema da arte uma encruzilhada burocrática. Uma fotografia registrando a pixação do Pateo do Collegio, em São Paulo, sem autorização do autor da intervenção, foi exposta e colocada a venda na maior feira de artes da América Latina. O fotógrafo era aluno na escola de artes mais cara de São Paulo. MIA, então, adentra a feira e pixa *NEGRO*, inter-

vindo sobre o registro de sua própria intervenção. Demarcador racial que o tornou vândalo aos olhos da sociedade por apropriar-se das paredes da cidade enquanto fez o fotógrafo desracializado, artista valorizado/valorado. A obra em seu estado atual, por suas camadas de conflitos autorais refletidas em sua materialidade, passa a não caber na burocracia de uma instituição de artes.





Fræud



Quanto mais bem orientada no ambiente estiver uma pessoa, menos facilmente ela captará, das coisas ou do que nele sucede, a impressão do incômodo⁷ (FREUD⁸, 1919). Se acontece algo de incômodo para alguém, é porque esse alguém não se sente em casa, acomodado, na referida situação; porque a questão lhe é - ou, ao menos, assim parece estranha. Em resumo, a palavra quer sugerir que a impressão de incômodo com uma coisa ou ocorrência está atrelada a uma falta de orientação (JENTSCH⁹, 1906).

Esse incômodo não é realmente nada de novo ou alheio, e sim algo familiar à vida anímica desde tempos imemoriais, que dela apenas foi alienado pelo processo de recalçamento (FREUD, 1919). A relação com o recalque agora também nos ilumina a definitiva schellinguiana de que o incômodo é algo que deveria ter permanecido dissimulado e veio à tona (FREUD, 1919).

Uma sociedade se constrói na difusão e manutenção de valores e objetivos comuns a um grupo de indivíduos por meio de normas e funções estabelecidas. A ideia de bem comum como harmonia através da ordem, naturalizada na sociedade, tem, contudo, sua estrutura conformativa exposta ao ser confrontada na presença de elementos ruidosos instaurando, assim, um incômodo (não cômodo). (LÄRM, 1932). Reza a experiência que o que é tradicional, habitual e ancestral é amado e digno de confiança para a maioria das pessoas; e que elas recebem o novo e o inabitual com desconfiança, desconforto e até hostilidade. (JENTSCH, 1906).

Os princípios da propriedade privada, contidos na ideia de sociedade, contaminam o imaginário social com uma dinâmica de limites e fronteiras substancialmente traçadas para a construção dos sujeitos. Ao desobedecer essas limitações para sua conformação e borrar suas fronteiras, um corpo passa a despertar no outro o sentimento de incômodo pela violação dos seus pilares formadores, acompanhado muitas vezes uma reação combativa. Carregados de informações, estes corpos não apenas despertam este incômodo da violação patrimonial como também o despertam pelo total esfacelamento dos pilares formadores do sujeito, uma vez que é descortinada a fragilidade de tais estruturas.” (GERÄUSCH, 1945)

⁷ O conceito em questão é referente à mais recente tradução para o português do ensaio de Freud por Paulo Sérgio de Souza Jr. (2021). Em sua versão original, em língua alemã, o termo Unheimlich é a negação de heimliche, ambas não cabendo uma tradução precisa para o português. Heimliche pode ser traduzido tanto quanto “bem-estar, acolhedor, familiar” como também “o que está escondido, clandestino”. “Chama-se de unheimlich tudo aquilo que deveria permanecer em segredo, dissimulado [...] e veio à tona.” (SCHELLING 2, 2, 649 apud FREUD, 1919). Em uma crítica sobre a nova tradução do texto

de Freud, Diego Penha afirma: “a questão ao redor de Unheimlich é precisamente esta: trata-se de um termo que busca definir um sentimento relativamente comum, mas que se define justamente por uma imprecisão. [...] É quase como se ele operasse através de uma negatividade, no sentido de algo que se define por sua indefinição.” (PENHA, 2021).

⁸ Sigmund Freud (1856 - 1939) é conhecido como o criador da psicanálise, tornando-se a personalidade mais relevante no campo da psicologia mundialmente. Ao longo da história, seus ensaios extrapolaram a psicologia,

podendo ser observada ainda em diversos outros campos do conhecimento e até mesmo na cultura popular, inclusive no uso cotidiano de palavras que se tornaram recorrentes, mas que surgiram a partir de suas teorias. Expressões como “neurose”, “repressões”, “projeções” popularizaram-se a partir de seus escritos canonizados. Freud começou a escrever o ensaio Das Unheimliche no começo de 1919, logo após o fim da primeira Guerra Mundial. Ainda em outubro do mesmo ano, Freud se tornou professor titular na consagrada Universidade de Viena; “fato que, como ele declara, não lhe significou novos compromissos,

tampouco grandes recompensas financeiras, mas garantiu prestígio o suficiente para que ele passasse, em certos círculos, a ser visto com outros olhos.” (SOUZA, 2021).

⁹ Ernst Anton Jentsch (1867-1919) foi um psiquiatra e ensaísta alemão autor de estudos sobre psicologia e patologia. Jentsch também é autor de textos sobre humor e psicologia da música em que chega inclusive a investigar os efeitos do incômodo no universo da música no ensaio Das musikalische Gefühl (“O sentimento Musical”). O psiquiatra morreu em 1919, ano no qual se consolidou como parte da his-

As autoridades do Estado entendem não ser capazes de manter a ordem moral entre os que estão vivos se for preciso renunciar à correção da vida terrena com a promessa de uma vida melhor no Além (FREUD, 1919).

Dispositivos¹⁰ foram forjados como bases do que é reconhecida como a sociedade burguesa eurocentrada, difundida no restante do globo ao longo da história pelo seu caráter imperialista. Para além da religião, vale destacar também a demarcação binária de gêneros¹¹ (homem e mulher) com características e funções sociais bem distintas socialmente e as contaminações de seus limites repreendidos desde a primeira infância. (LÄRM, 1932)

O discurso científico biológico é um dos aparatos utilizados para justificar as distinções de gênero, contribuindo com a sua naturalização. Esta biologização como validadora de um discurso forjado foi utilizada também para justificar socialmente a exploração e o genocídio das populações de peles não-brancas. A racialização¹² dos corpos, catalogação dos corpos a partir de sua cor e outras características biologizadas, associada a um discurso eugenista, fundamentaram o racismo científico que ainda perdura na contemporaneidade. (LÄRM, 1932)

Na recusa das catalogações e suas fronteiras bem definidas, a existência de al-

guns corpos praticam uma espécie de nomadismo social ao não se cristalizarem em funções preordenadas. (GERÄUSCH, 1945)

Intrínseca a ideia de um bem comum, a comodidade se torna uma busca frequente no imaginário social. Dentre os estudos que anexam essa busca da comodidade como base fundamental à sua prática se destaca a Arquitetura. Um dos princípios básicos presentes da tríade vitruviana, a utilitas, originalmente se refere à comodidade e ao longo da história foi sendo associada à função e ao utilitarismo. A ideia de comodidade, portanto, se confunde à funcionalidade e sua negação, o incômodo, é distinto à prática arquitetônica. (EINFALLEN, 1958)

Sobre um projeto arquitetônico se impõe a realidade da sua concretização. Função e comodidade forjadas no espaço físico. Já o incômodo pode ser experienciado integralmente na ordem do ficcional enquanto tensiona as ditas verdades materializadas na sociedade. (EINFALLEN, 1958) Perante a vivência, geralmente nos comportamos com uma passividade uniforme e sucumbimos à influência do material. Para o escritor, no entanto, somos direcionáveis de uma modo particular. Pela atmosfera na qual nos envolve, pelas expectativas suscitadas em nós, ele é capaz de desviar os nossos processos emocionais de um resultado e encaminhar para

tória canônica da psicologia por uma evidente influência de seus estudos no ensaio de Freud sobre o incômodo, sendo inclusive mencionado na obra.

¹⁰ Para Giorgio Agamben, filósofo italiano, o conceito de “dispositivo” se define como qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc cuja

conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e, porque não, a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos (AGAMBEN, 2009). A religião cristã pode ser considerada um dispositivo uma vez que ela tem um papel central na demarcação e disseminação de uma ideia de moralidade e boas condutas terrenas em nome da salvação divina, se tornando desta forma “um elo entre poder e sagrado” (GENARO, 2018). Na raiz de todo dispositivo está, deste modo, um desejo

demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo (AGAMBEN, 2009). Estas ações de captura e mascaramento do sujeito dentro de uma ‘esfera separada’, imutável, sagrada, de forma a amortizar as formas múltiplas de vida (GENARO, 2018) podem ser combatidas a partir da “profanação”, “possibilidades de fazer com que os dispositivos percam a finalidade, tornem-se um “meio sem fim” (AGAMBEN, 2007 apud GENARO, 2018). Profanar sendo assim, um “contra-dispositivo” (GENARO, 2018) capaz de combater os meios de controle so-

cial e o utilitarismo sistemático.

¹¹ A problemática do binarismo de gênero como pilar da sociedade é estudada a fundo na produção pela filósofa estadunidense Judith Butler, com a teoria da teoria queer. Butler argumenta que o conceito de gênero é melhor entendido como performativo ou teatralizado, o que presume a existência de uma plateia social. Também defende que as performances, tanto femininas quanto masculinas, são forçadas e reforçadas por práticas sociais históricas.

¹² Para o psiquiatra e filósofo político

outro. (FREUD, 1919)

Quanto mais sutil o mecanismo e quanto mais realista a reprodução formal, mas fortemente o incômodo aflorará. Esse fato foi repetidamente utilizado na literatura para evocar, no leitor, a gênese da tonalidade emocional do incômodo. (JENTSCH, 1906) Com efeito, o escritor gera inicialmente em nós uma espécie de insegurança, ao não permitir, num primeiro momento, certamente de modo proposital, que saibamos se ele vai nos introduzir no mundo real ou num mundo fantástico de seu alvitre (FREUD, 1919). Porém, isso é feito de forma que a insegurança não apareça, cadente, no foco de sua atenção, de modo que ele não seja induzido a investigar e aclarar a questão de imediato - pois ao fazê-lo, como dissemos, aquele impacto emocional específico facilmente se esvai (JENTSCH, 1906).

Ora, é diferente se o escritor, ao que tudo indica, tiver se colocado no plano da realidade ordinária. Nesse caso, ele também aceita todas as condições que se aplicam no campo de vivência para engendrar o sentimento incômodo, e tudo aquilo que tem efeito incômodo na vida real terá o mesmo efeito na literatura. Mas, nesse caso, o escritor também pode intensificar e multiplicar o incômodo muito além da dose possível no campo da vivência, criando acontecimentos que não seriam, ou muito raramente seriam experimentados na realidade. Ele trai, assim, em alguma medida, as nossas superstições tidas como superadas; ele nos ludibria quando promete a realidade ordinária só para, em seguida, excedê-la. Reagimos às suas ficções da mesma forma que teríamos reagido às nossas próprias vivências no mundo real; quando percebemos a fraude, é tarde demais: o escritor já alcançou

o seu intento (FREUD, 1919).

É incômodo quando a fronteira entre fantasia e realidade se desfaz (FREUD, 1919). Como um ruído capaz de interromper a harmonia de uma orquestra inteira, estes elementos dentro de uma narrativa ficcional quebram as ilusões plantadas pelo artista e ao se revelarem enquanto ficção, revelam também a construção de seu discurso (LÄRM¹³, 1932).

No desmoronar do que é tido como concreto, o real e o ficcional se contaminam, explicitando não só o que há de forjado no que é dito como natural e irrefutável, mas também a materialidade presente na fabulação. (EINFALLEN¹⁴, 1958) São diversas as formas do incômodo, mas todas parecem indicar que existe uma porosidade em nosso mundo que, por mais que se tente extinguir, não pode desaparecer. (PRUSCH, 2021)

Este incômodo pode surgir também de um truque bastante banal, que é servir ao leitor o que há de mais canônico e irrefutável, e ao final, em seis linhas, revelar que tudo o que aconteceu era conteúdo de uma ficcionalização. (GERÄUSCH¹⁵, 1945)

Frantz Fanon (1925 - 1961) a sociedade moderna se estruturou sobre o racismo. Uma vez racializados, grupos são subalternizados e a diferença de raça se torna a justificativa para a exploração e genocídio desses povos. O racismo, para Fanon é tanto um “produto” quanto um processo pelo qual o grupo dominante lança mão para desarticular as possíveis linhas de força do dominado, destruindo seus

“valores, sistemas de referência e panorama social”: uma vez “desmoronadas, as linhas de força já não ordenam. Frente a elas, um novo conjunto, imposto, não proposto, mas afirmado, com todo o seu peso de canhões e de sabres”. (FANON, 1969, p. 38 apud FAUSTINO, 2018).

¹³ Autor alemão forjado. Lärm do alemão significa ruído, barulho, que in-

terrompe a harmonia.

¹⁴ Outro autor alemão forjado. Einfallen do alemão significa ruir, desmoronar, invadir.

¹⁵ Mais um autor alemão forjado. Geräusch do alemão significa ruído, rumor.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FAUSTINO, Deivison. **Frantz Fanon: capitalismo, racismo e a sociogênese do colonialismo**. Revista SER Social, v. 20, n. 42. 2018.

FREUD, Sigmund. **O incômodo**. Trad. Paulo Sérgio de Souza Jr. São Paulo: Editora Blucher. 2021.

GENARO, Ednei de. **Discutindo a noção de dispositivo em Agamben: Humanismo, poder soberano e resistência**. Recife: Estudos de Sociologia Vol. 1 n. 24, 2018.

PENHA, Diego. **O incômodo de uma tradução**. São Paulo: Revista Rosa Vol. 1, 2021.

GEIJITSU KAKUU¹⁶
Souzousareta Geijutsuka, 2006

ficção sobre artista

¹⁶ Na primeira semana de 2006, os principais de meios de comunicação do estado do Ceará anunciavam a mais nova exposição do famoso artista plástico japonês Souzousareta Geijutsuka. O que a imprensa e o público não esperavam é que o release do renomado artista fosse forjado pelo artista brasileiro Yuri Firmeza. Esta obra imaterializada se construiu na articulação dos agentes do sistema da

arte para além das correspondências visuais, tornando concreto o que nunca existiu como tal. A farsa estava desde o princípio exposta em seu nome. Souzousareta Geijutsuka significa “artista inventado” em japonês.



exposição a ruídos

sição e meios para não sofrer os efeitos causados pelos ruídos. Na desobediência de tais normas, os corpos são atravessados pelos ruídos, comprometendo assim suas estruturas, e podendo os transformar em corpos disfuncionais para o mercado de trabalho.

Os ruídos podem afetar diretamente os corpos à eles expostos. Por tal motivo sua exposição é considerada um dos principais riscos na construção civil. A negligência no uso de instrumentos de proteção auricular durante a execução de uma obra pode gerar graves problemas para a saúde dos trabalhadores.

Vertigem, alterações hormonais, aumento dos batimentos cardíacos, tensão muscular, dificuldade de repouso do corpo, aumento da frequência respiratória, irritabilidade, insônia, incômodo, ansiedade, entre outros efeitos.

Essas respostas do corpo ao ruído variam de acordo com o tempo da exposição e o nível de ruído a ser exposto, podendo em situação de alta intensidade e curta duração, como uma grande explosão, por exemplo, lesionar as estruturas do ouvido e causar a perda auditiva imediata.

A NR-15, regulação que diz respeito às atividades insalubres, determina, em seu conjunto, limites de tolerância à expo-

Um catálogo de exposições costuma operar em complemento ao conteúdo disposto no espaço¹⁷ expositivo^{18 19}. Dentre suas funções reconhecidas pode-se destacar ser o registro oficial do evento, guiar o visitante no espaço expositivo e reforçar o discurso curatorial da exposição..

Registro. Na tentativa de eternização pela distorção do caráter temporário das exposições.

Muitas das vezes o catálogo cumpre a esta função quando não há ainda como fazer registros fotográficos do espaço expositivo uma vez que a exposição ainda não foi montada. O catálogo, enquanto peça editorial, é desenvolvido em paralelo ao desenvolvimento do projeto expográfico. Cabe então ao catálogo, em sua organização, traçar paralelos às decisões projetuais no espaço e a disposição ordenada das suas obras a partir das ferramentas gráficas disponíveis à uma peça editorial (catálogo), como a diagramação, ordenação por páginas, inserção das imagens das obras descontextualizadas espacialmente, entre outras.

Mesmo quando não há registros fotográficos do evento em suas páginas, o catálogo é validado como o registro documental de uma temporalidade, ao utilizar-se

¹⁷ O termo aqui se aproxima do conceito de “espaço banal” proposto pelo economista François Perroux e retomado na obra do geógrafo brasileiro Milton Santos em seu conceito de “território”, que em oposição a uma redução unidimensional, valoriza o caráter relacional do espaço. O território usado aproxima-se teoricamente do espaço banal, o espaço que é de todos e de todas as práticas,

incluindo as solidariedades e o agir comunicativo. (RIBEIRO, 2012). Esse conceito de território incorpora ao espaço os agentes culturais e históricos que o compõem, tornando indissociável a noção de espaço social ao espaço físico. O Estado moderno tende a operar um “alisamento” sobre o entendimento de espaço apartando sua materialidade de seus outros campos constituintes. É necessário alargar o

diálogo entre disciplinas e com outros saberes, para que o espaço banal não seja confundido com a banalização do controle social e da violência. (RIBEIRO, 2012).

¹⁸ Cabe ao termo exposição duas aproximações. A primeira diz respeito à sua exposição à luminosidade. A socióloga brasileira Ana Clara Torres Ribeiro tece em uma de suas obras

uma reflexão em torno do conceito de luz e suas correspondências nos ideais modernos de sociedade. É necessário destacar, inicialmente, a longa duração do ideário da iluminação, bastando citar: “a luz da razão”, “a luz da inteligência”; “a luz do espírito”. À luz, associada ao conhecimento, à ciência, à arte superior e à metafísica, se opõe, tanto na religião como na ciência, à escuridão dos sentidos,

como legitimador deste produto gráfico a própria instituição museográfica que costumeiramente o financia.

Guia. O visitante ao optar por abrir o catálogo assim que adentra à exposição, involuntariamente fará a leitura aproximada de sua função como guia do espaço expositivo.

Esta relação entre o catálogo e o espaço já foi construída antes de seu uso em exposições de arte, nos primeiros registros de uma intenção catalográfica. O trabalho de Girolamo Porro, *L'Horto dei Semplici di Padova*, publicado em Veneza, em 1591, apresentava diagramas de jardins botânicos acompanhados de tabelas numeradas a serem preenchidas com descrição de cada espécie. Seu ordenamento seguia a lógica do ordenamento espacial do jardim que por sua vez refletia a lógica da arquitetura pós Renascimento. Para Falguières, trata-se de uma meta-arquitetura, pois no jardim botânico a ordem é o objeto mesmo do dispositivo construtivo e não mais o meio ou expediente da edificação, criando uma estrutura analógica onde se verificaria experimentalmente a vocação ordenadora da arquitetura (LES CAHIERS, p. 9 apud SILVEIRA, p. 3).

Reforço. Por se tratar de uma peça editorial, cabe dentro do formato de um catálogo a inserção de textos complementares aos dispostos na exposição montada, guiando o visitante não só pelo espaço como também pelas escolhas curatoriais da exposição.

Da mesma forma que o museu enquanto instituição cumpre o papel no sistema das artes de validador das obras enquanto arte usando de suas ferramentas ex-

pográficas para criar uma ideia de excelência artística da obra exposta, o museu ou galeria, comumente financiador do catálogo, o utilizará para reforçar os discursos da instituição mediados para os visitantes pela figura do curador de arte. Já nas exposições permanentes, quando se expõe as obras do acervo da instituição, o catálogo cumprirá o papel de reforçar a relevância daquelas obras e artistas para a História da Arte, e por consequência, a relevância da instituição nessa História.

O catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art* (Cubismo e Arte Abstrata), organizada por Alfred Barr em 1936 no MoMa em Nova Iorque, se tornou um cânone para a História da Arte. Em sua capa, um diagrama promovia uma genealogia da Arte cujo ápice seria o expressionismo abstrato, e sua estrutura se aproximava de uma esquema taxonômico de espécies animais. Apresentada condensada em diagrama na capa mas refletida também em seu miolo e nas decisões projetuais no espaço expositivo, esta escolha curatorial induzia ao visitante uma compreensão de História da Arte a partir de uma linha evolutiva.

Essa narrativa elaborada por Alfred Barr em 1936 que reforça ideias de evolucionismo, linearidade e unicidade da Arte segue institucionalizada no MoMa e sendo replicada por muitos museus modernos e contemporâneos. Tal como afirma Adriano Pedrosa, a disciplina da história da arte é o aparato mais poderoso e duradouro do imperialismo e da colonização e ela encontra no cânone sua condição estrutural. (ROCHA, 2020)

às pulsões da carne, ao pecado e aos meandros mais ameaçadores da natureza. A luz, refletindo e permitindo o exercício da visão, constitui-se na síntese entre técnica e ação subjacente às propostas de evolução, progresso e controle dos aspectos mais renegados da existência. (RIBEIRO, 2012). A segunda aproximação se refere à exposição ao ruído, que, ao contrário da exposição luminosa, é comumente evitada por sua capacidade de afeta-

ção nos corpos, ameaçando o senso comum de bem estar. Associado à ideia de espaço, esse ruído se aproxima do conceito de espaços opacos de Milton Santos, que se opõem à nitidez dos espaços luminosos. A luz também escolhe, seleciona e oculta, engrandecendo espaços, transformados em espaços luminosos, e esmaecendo ou esquecendo outros, abandonados em sua opacidade. Uma opacidade que se aproxima da falta de importância, do

desinteresse, do literal apagamento e do radicalmente negativo. Os espaços opacos seriam espaços da sobrevivência, enquanto os espaços luminosos seriam espaços de reconhecimento, da valorização e, enfim, da vida plena, clean e justa que, envolta em beleza, não teme se expor e, até mesmo, se oferece à exposição e às celebrações laicas. (RIBEIRO, 2012).

¹⁹ O termo “espaço expositivo” se re-

fere, portanto, a uma espacialidade unidimensional e luminosa na qual suas relações transdisciplinares são amortizadas e seu excesso de luz, produzido pela técnica traz a cegueira que impede a percepção de outras possibilidades de ação e racionalização. Esse espaço expositivo se aproxima do cubo branco que, com sua iluminação constante e neutra, opera na distinção e consequentemente a exclusão de outros entendimentos

“[...] Essa semana eu vi uma matéria que descobriram 30 novas espécies na Amazônia brasileira, eu acho que de algum modo, a transmutação que as pessoas trans fazem, é a inauguração de uma outra espécie, é uma interferência na espécie que vem acontecendo a milhares de anos. Não estamos fazendo nada de novo. Assim como borboletas, lagartas e peixes existem há milhares de anos, nós estamos aqui. Então tenho caminhado para isso, pensar a transmutação na espécie e não na linguagem. De algum modo, pouco me importa dizer que sou negra ou travesti, o que me importa é o corpo. Com todos seus limites.

[...] Eu acredito na palavra, e talvez eu não a acredite. É uma contradição em que eu gosto de gozar. Eu faço mestrado, então não há porque descartar a palavra e o uso da linguagem, pelo contrário, o processo de mestrado é a possibilidade de utilizar de um outro modo essa palavra, nas possibilidades que não são todas as pessoas que criam, então eu estou tentando construir outras possibilidades de se relacionar com a linguagem que violenta a todo momento. Estamos falando em português, quer violência maior que essa? A violência é a nomeação, sempre que eu for nomeada eu serei violentada.

[...] Aí vamos, juntos ou juntas, criando possibilidades de trabalho, onde uma crítica seja favorável a transmutação que eu cultuo, uma crítica que possibilite eu continuar cultuando a transfiguração da minha alma e possibilite que nós de forma coletiva continuemos gozando na contradição. Mas não aquela contradição que elimina, essa contradição que o presidente Bolsonaro tanto produz antes

mesmo de seu mandato iniciar. Não é essa contradição de eliminação da diferença. A contradição é um encontro de caminhos, e nesse encontro existe a decisão por qual caminho tomaremos, um dos caminhos pode ser a eliminação da contradição, mas também nessa encruzilhada, nesse encontro de caminhos é possível cultivar justamente esse momento onde tudo se desfaz.

[...] Então com a minha prática clínica no consultório ou na minha experiência de arte - as duas se imbricam - eu construí outros gestos e formas de se imaginar, e novamente vem a Jota Mombaça porque ela tem um trabalho bem forte com a fabulação, que dialoga com a Octavia Butler que é uma grande referência para nós duas.”

[...] O Renato Santos, é o meu mestre de congo, mestre pra vida, também professor de dança e pedagogo, ele diz assim: “quando você não souber para onde ir, faça o caminho de volta”. Então eu acho que esse trabalho e toda minha vida de alguma forma é fazer o caminho de volta, e isso é linearidade também, é habitar de algum modo a linearidade de outro modo, e negociar com ela, e fazer o caminho de volta.”

Castiel Vitorino Brasileiro, 2020

Música é estrutura, como disse a Keyna Eleison em um de seus textos. Se constrói por sobreposições rítmicas de vozes, instrumentos e outras infinidades de sons possíveis. Assim, também constrói seu sentido.

Em 1952, o compositor e maestro John Cage desenvolve o que ele considera sua maior obra, a composição 4'33", composta em três movimentos: sentar em frente ao piano, cronometrar 4 minutos e 33 segundos e o encerramento. (MORI-LEITE, p.144)

O artista, entendendo a expectativa do público criada em um concerto musical a partir desta concepção geral de música enquanto estrutura construída, torna o silêncio o maior dos incômodos naquele contexto. Os únicos sons de sua performance são os emitidos pelo público durante o tempo estipulado pelo artista, em reação ao seu silêncio ruidoso.

Onde quer que estejamos, o que ouvimos é principalmente ruído. Quando o ignoramos, eles nos irrita. Quando o escutamos, achamos que ele é fascinante. John cage

Cage em sua performance tenciona a estruturação musical utilizando-se do tempo ao abdicar da velocidade ritmada do piano e instaurar, à revelia dos espectadores, o repouso. Do futurismo italiano, influência direta em suas obras, o artista recupera o entendimento do ruído em seu caráter conceitual, como elemento potencialmente incômodo capaz de revelar as estruturações ao seu redor, concretizadas nas expectativas criadas pelo público.

Em 2022, na cena paulista do Funk, mais especificamente no "Mandelão", em referência ao popular Baile do Mandela, um novo elemento sonoro se populariza entre os artistas. O "tuim", como é conhecido, se caracteriza por som muito agudo, que se assemelha à uma sirene, inspirado

na alucinação auditiva provocada pelo lança-perfume, uma das drogas mais usadas nos bailes de rua de SP (ALBUQUERQUE, 2022)

Para além do zumbido, o lança-perfume tem como efeitos o aumento do batimento cardíaco, euforia, excitabilidade, além de outras alterações sensoriais (DANTAS apud (ALBUQUERQUE, 2022)). Presente nas músicas, o "tuim" potencializa os efeitos da droga, que, por sua vez, potencializa também os efeitos da música no baile, contribuindo para uma experiência alucinógena que vai para além da música. (ALBUQUERQUE, 2022)

O que uns chamam de ruído, no funk é uma energia para viajar no limite da consciência. O chamado para embraçar. É um fazer artístico intimamente ligado aos saberes do corpo e as tecnologias dos estúdios e paredes. (ALBUQUERQUE, 2022)

A incorporação do "tuim" nas estruturas rítmicas das músicas só foi possível devido à integração dos djs produtores com o espaço dos bailes funks e suas dinâmicas e contextos sócio-culturais. O ruído instaurado por essas músicas carregam em sua presença, conhecimentos que extrapolam os limites do campo musical para atravessar o corpo.

Distorções tanto no Tempo, como no caso de John Cage, quanto em sua Frequência, como o "tuim" dos funks paulistas, utilizam-se da estruturação da música e suas expectativas, dados seus contextos, para incorporar outras concepções para o campo. Para a Teoria da Informação o ruído pode desempenhar função de portador de informação. Quanto mais

originalidade, menos previsibilidade, consequentemente, mais informação. (MORI-LEITE, p. 22)

“Mesmo sem regystro formal, mesmo sem provas fýsycas concretas, grafadas na lógycá do homem branco, Tybyra tem nome-som, palavra-som, som-alma, sendo, assym, nosso documento oral. Repassado de gerações em gerações, o nome Tybyra sobrevyve, espalhado pelos ventos das bocas, de canhões a canções. De onde veyo, poderemos saber? Alguns dyzem que não é nome propryo, mas é "todo yndyvýduo que se relacyona pelo ânus"; outros dyzem que é o mesmo que gay. Mas não podemos nos esquecer de que não temos como saber qual letra do TLBG Tybyra yrya escolher e de que, com exceção do termo Travesty, todas as outras também vyeram de caravelas. Tybyra, nos dycyonáryos, é "vaca que dá pouco leyte", mas há hypóteses de que venha do nome "Timbira" que desygna um conjunto de povos como Apinayé, Canela Apanyekrá, Canela Ramkokamekrá, Gavião Parkatejé, Gavião Pykopje, Kraho e Krinkati, que estão espacyalmente a oeste do Maranhão, na borda da Floresta Amazônyca, e no leste do Pará, mesmo terrytório onde Tybyra foy executado. Essas análises e suposções são todas contadas por pesquysadores brancos que geralmente colocam sygnyfycados na conta dos povos yndýgenas, sem ao menos dyzer de qual etnyá estão falando. Pegam a palavra, o contexto e unem ao que pode ser mays dyreto e fácyl dentro da perspectyva de sygnos. Longe das obvyedades: sensacyonalyistas que unem sygnyfycados de ontem com noções de

agora, a semelhança sonora entre Tybyra e Ywyrá (árvore) e o conhecymento pré-vyo de que nossas lynguas natyvas foram deformadas pela necessidade do ato de documentar, yncyada pelos jesuýtas, fyzeram com que dentro da mynha pesquysa, Ywyrá fosse o sentydo que transpassasse mynha cryação fyccyonal da exystêncyá dessa ancestral Nhe'é Mokõe (duas almas). Dyvydyda ao meyo, como as árvores da Amazôniya e todas as outras florestas do Brasyl, nossas populações, dyssydes de gênero e de sexualydade, seguem sendo desmatadas, elymynadas, devastadas. Quando envelhecemos, vyramos árvores, árvores são ancestrays vyvas, então Tybyra é de onde sou semente.

Esta obra foy escryta partyndo da premissa de cryar um novo documento que dyalogasse e atrytasse com a lyvro "Viagem ao Norte do Brasyl feita nos anos de 1613 a 1614" do Frade Francês Yves Devreux, regystro fonte da morte de Tybyra, mas que, vale salyentar, não fala sobre ele ter um nome. O capýtulo que narra a execuções recebe apenas o týtulo "Do índio, condenado à morte, que pediu o batismo antes de morrer". Pelo olhar do colonyzador, ele morre como tantos dos nossos, sem nome, sem batysmo, um anônimo yndygente. Sendo assym, este lyvro, árvore-papel em tuas mãos, propõe-se a ser uma carta transtemporal sobre nossas exystêncyas, para que nossas corpos não colham apenas a vyolêncyá como herança. Um flerte com o teor hystóryco e as estruturas clássycas, deformando e reformando memórias.”

Juão Nyn, 2020

Juão Nyn, autor do livro o apresenta em “Potyguês”: Um manyfesto lyterário e

que se apropria do alfabeto grego latyno para fazer uma demarcação Yndýgena Potyguara no Português. Ydyoma este, que veyo nas caravelas de Portugal, assym como o Espanhol da Espanha e o Ynglês da Ynglaterra (ARAM, 2021).

Em toda estétyca da obra, quando TYBYRA abre a boca todos os “i”s somem e são substytuýdos por Y. Exceto nomes pró-pryos, respeytando autodeclarações e palavras em Lýngua Natyva. A mayor Pauta dos Movymentos Yndýgenas do mundo é a Demarcação de Terras. Uma Pendêncy que nos prende à 1.500, por ysso não exyste o Pós-Colonyal. É possývel demarcar terrytóryos fýsycos sem Demarcar Ymagynáryos? A mente é um terrytóryo. O YMA-GYNÁRYO é terra. (NYN apud ARAM, 2021)

“Potygueês é um ruýdo entre o futuro que não chega e o passado que nunca se foy. Uma forma de ser um bom ancestral.” diz o autor Potyguara do RN, estado com menor auto-declaração yndýgena do Brasyl, segundo YBGE de 2010.

O texto a seguir é uma transcrição do vídeo de divulgação da campanha de financiamento coletivo para o desenvolvimento da obra ORDENHA002 da artista Nídia Aranha, a ser exposta na 13ª Bienal de Artes do Mercosul.

“Eu acho que o corpo é uma produção histórica, cultural e política que tá sempre em mudança. Que não possui uma natureza transcendental universal, mas é uma materialidade mais provisória. Ela é mutável, ela é mutante. Está sempre sujeita a diversas transformações que são

produzidas por diversas tecnologias. Eu acredito que seja uma falsa evidência, que é um dado inequívoco, mas é o efeito de uma elaboração social, cultural, jurídica, política e médica. Ele é plástico, ele é relacional; pode ser feito e pode ser desfeito através do uso de hormônios, das cirurgias e outras estratégias e uma série de modificações corporais que podem ser realizadas que vão ressignificando isso.

Então a experiência travesti pra mim apresenta a matéria molecular enquanto temporária e artificial, podendo ser moldada através de diferentes protocolos. Tudo uma questão de dose, de hábito e de miligramas.

Meu nome é Kim Kardashian West... Não. Tô zoando. Meu nome é Nídia Aranha, tenho 28 anos, sou artista visual. Eu sou pesquisadora e diretora de arte. E como meu plano de concepção artística... Parte de um pressuposto da formulação de certas metodologias científicas experimentais e clandestinas que eu acredito que seja uma tecnologia travesti. E levando meu corpo para o lugar de cobaia, mas também de cientista²⁰. E a partir disso eu comecei a perceber, empiricamente, que eu conseguia, de alguma forma, conduzir, a partir de dietas hormonais, a indução de lactação no meu corpo.

Então, a pesquisa Ordenha, basicamente é, de que forma eu conduzo uma puberdade sintética para poder possibilitar às mulheres trans e travestis a lactação. E, como de alguma forma, eu fui percebendo, a partir dessas operações, os desdobramentos simbólicos e estéticos que estavam atrelados em cima disso.

²⁰ “Como nortes dessa articulação, cito, muito rapidamente, corpo e cultura, materialidade e sociabilidade ou, como propôs Milton Santos, técnica e tempo, razão e emoção. Há tensões dialéticas que atingem quase diretamente a subjetividade do analista, instaurando os termos de uma reflexividade que permanece em grande parte oculta sob camadas de racionalização ou sensibilismos. É de dentro (e junto) com estas tensões

que emergem categorias e conceitos que, longe de propiciarem o rápido alcance de grandes sínteses analíticas, estimulam deslocamentos nas relações sujeito-objeto do conhecimento, criações de método e novos compromissos éticos da pesquisa científica. [...] Trata-se, sobretudo, de uma ética da inclusão que implica na adoção do “com” e do “junto” como diretrizes da ciência aceitável, o que modifica a natureza do distanciamento e do estra-

nhamento antes exigidos do analista da vida coletiva. Além de tocar diretamente no poder detido pela ciência, a adoção do “com” e do “junto” transforma a percepção do pesquisador, permitindo que reconheça não apenas os sentidos destrutivos da ciência – este fruto tão marcante da modernidade – mas, também, as hibridações socialmente necessárias entre saberes e práticas sociais.” (RIBEIRO, 2012)

Recentemente recebi o convite da Bienal do Mercosul para estender essa pesquisa em um desdobramento o qual eu proponho a inserção do meu corpo dentro de um circuito de ordenhadeira mecânica que é usada na bovinocultura. Adotando toda essa ideia de provedora, o signo de lactação se faz presente dentro da mesma lógica de hiper-capital e de um corpo como commodity nessas relações que abarcam a vaca leiteira. A questão da mãe vocacional e do meu corpo dentro dessa mesma cadeia extrativista.

E como formulação final, a gente vai fazer um vídeo que vai ser exibido na Bienal do Mercosul. Esse ano vai rolar em Porto Alegre, em setembro, com curadoria do Marcelo Dantas. E venho aqui, encarecidamente, pedir ajuda de vocês para me ajudar a viabilizar isso. De que forma? Injetando mafá na gata, que a gente já injeta muita coisa, e chegou a hora de vocês injetarem um aquézinho para me ajudar a castelar esse corre.

Eu acho que é importante não só por uma questão de caráter ficcional mas também por um questionamento científico, um questionamento da estrutura de gênero como um todo e também da indústria. Eu acho que eu estou me propondo a uma construção de uma ordem alternativa do real e acho que a importância disso tangencia a ideia de pensar, de fato, no que é humanidade, a partir de um escopo de trabalho de nós fêmeas, biológicas e não biológicas dentro de uma cadeia de estratificação.”

Transdisciplinar diz respeito ao que está entre as disciplinas, através delas e além de cada uma (JAPIASSU, 2016). Prática contextual que busca, através do apro-

fundamento nas diferentes dimensões de um objeto de estudo, a construção de uma visão transcultural e trans-histórica das coisas comportando todas suas ambigüidades e contradições.

Curadoria é um processo em que distintos saberes confluem. (HERKENHOFF apud LOBATO, FIRMEZA, 2020)

A concepção do curador como especialista me incomoda. Ser especialista demanda um determinado tipo de base epistemológica de construção de um campo que na arte deveria não existir; deveria ser exatamente o ruir dessa base, o colocar em questão sempre. (DINIZ apud LOBATO, FIRMEZA, 2020)

Assim como o campo curatorial, o campo do ensino de Arquitetura e Urbanismo se beneficia com uma prática de articulação de saberes diversos. Mesmo o caráter transdisciplinar da Arquitetura e Urbanismo ter sido reconhecido na Carta para a Educação dos Arquitetos (UIA; UNESCO, 1996, 2011) está sendo observada uma tendência do campo à especialização sendo refletida pela fragmentação das disciplinas no curso.

Este modelo reforça a naturalização do “mito de origem” greco-romano e do eurocentrismo como referências fundamentais no ensino da historiografia da arquitetura e urbanismo, que exclui saberes e contribuições de outros povos e culturas – como as culturas nativas da América Latina (RHEINGANTZ, 2005)

Uma tradição de pensamento bastante enraizada em nossa cultura tem nos ensinado a conhecer o mundo por “idéias claras e distintas”, obrigando-nos a reduzir

o complexo ao simples, a separar o que é unido, unificar o que é múltiplo, eliminar tudo o que fornece desordens e contradições em nosso entendimento. (JAPIASSU, 2016)

Se faz urgente práticas que extrapolem as meras trocas entre disciplinas para borrar suas fronteiras delimitadas na tentativa de uma compreensão ruidosa das coisas. A transdisciplinaridade inaugura outro modo de pensar o mundo (MIGNOLO, 2003; SANTOS, 2003; MORIN, 2011 apud JAPIASSU, 2016)

[4.7.2022] Antropoazia: email à fabricante do sal de Fruta ENO por Jandir Jr.

“Olá,

Uma das mais longínquas lembranças que tenho com um de seus produtos não me vem porque o utilizei. Recordo da obra de um artista. Paulo Bruscky. Coisa simples: um sachê de sal de fruta ENO colado em uma folha de papel em branco, com uma palavra carimbada, encabeçando o quadro. POAZIA é o escrito; trocadilho espirituoso entre as palavras “poesia” e “azia” - e com o sal de fruta, claro, reforçando um sentimento estomacal, ácido; ratificando um humor fisiológico à composição.

Já em outra ponta, aparentemente destoante do que acabei de dizer, eu penso: à antropofagia seguimos sem um sal de fruta sequer.

Não, não digo que comemos uns aos outros. É que há quase cem anos. Oswald de Andrade escreveu o manifesto antropofa-

go. Foi quando o termo tornou-se um conceito para se pensar o Brasil, e que é usado até hoje. Uma das frases no manifesto funciona como síntese: “Só me interessa o que não é meu.”, isto é, percebemos que nosso país deglutiu tudo que lhe é outro, estrangeiro, ou mesmo autóctone, tornando-se a partir da devoração. É certo, também, que sugeria-se aí outra forma de se jantar essa janta dos costumes. O texto é um manifesto, afinal. Desejava, imagino, informar a uma modernidade nascente: a elite cultural que pretendia vanguardear a produção artística nacional. Pintando uma negra. Celebrando trenzinhos caipiras. Textualizando Makunaimã. Ao passo que usando, para isso, de soluções dialógicas aos movimentos artísticos europeus. Ou seja, cosmopolita, herdeira do colonial, ainda que aqui, nos trópicos.

Pois bem. Quem comeu esse banquete, comeu bem? E nós, seguimos na mesma mesa que eles? Ou comemos seus restos? Ou somos a digestão desses antropófagos?

Talvez estejamos com azia.

Por isso, gostaria de sugerir ao setor de marketing desta distinta empresa o slogan ANTROPOAZIA. Imagino algo simples para a campanha; ‘antropoazia’ carimbada e, logo abaixo, um simples sachê, assim como a obra de Bruscky. Mas, contanto que façam menção ao trocadilho, imagino que qualquer outra solução visual cairá bem.

Dessa forma, o sal de fruta ENO se fará novamente presente nos debates da cultura nacional. Não só na poesia e visualidade de uma das obras de Paulo Bruscky, mas

também na pujante definição do espírito nacional antropófago. Pois, ao que tudo indica, são digestivos os problemas que afligem o termo. Feita de uma alimentação excessiva, misturando comidas que não casam bem, a antropofagia se mostrou a esbórnica de alguns, com direito a ressacas angustiantes e a acidez cultural que vivemos hoje, o dia seguinte dos antropófagos. Ressaca moral que vem do contato com a verdade nua e crua, destituída das vestes que a embriaguez deu ao que viram, ou melhor, ao que deixaram de perceber: todo um povo além, desinteressado, ou mesmo afastado desse banquete. O que preservou a saúde de uma pequena parcela de pessoas, que não comprarão o sal de fruta, imagino. Mas não pensem nisso por agora.

Atenciosamente,”

“Olá Jandir Jr.,

Agradecemos seu contato com a GSK Consumer Healthcare Brasil sobre o produto Eno.

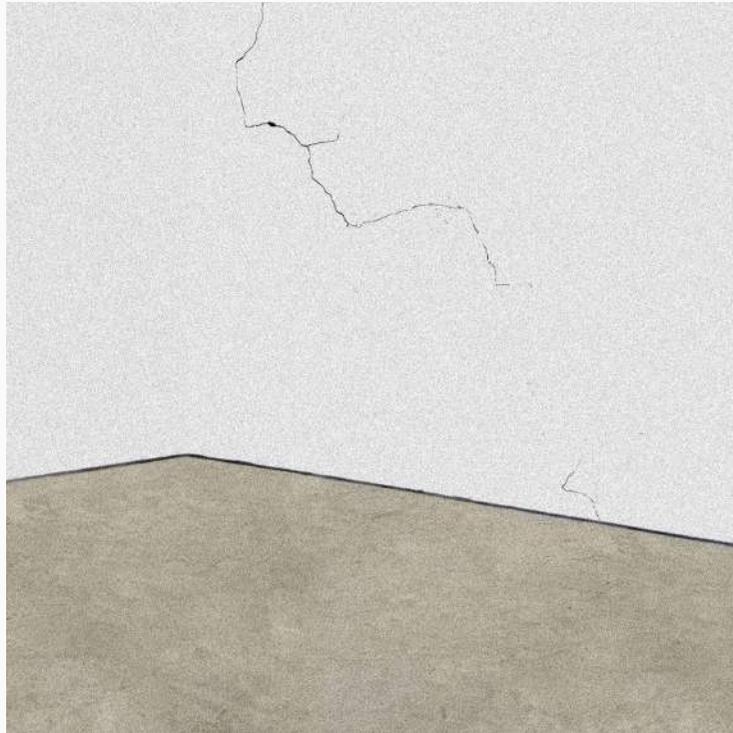
A sua solicitação foi enviada ao departamento responsável e entraremos em contato assim que recebermos a informação.”²¹

²¹ A obra publicada pelo artista carioca Jandir Jr em seu perfil do Instagram se torna um exemplo prático da inabilidade da departamentação dos campos de estudo em face a um pensamento transdisciplinar que se complexifica na articulação de diferentes perspectivas ao atravessar as fronteiras disciplinares estabelecidas. A resposta da empresa, provavelmente automatizada, não consegue codi-

ficar o conteúdo abarcado no texto, incomum ao contexto burocrático nele inserido. “É neste estranhamento, que não impossibilita a emoção ou o deixar-se afetar pelos muitos outros, que reside a principal contribuição que pode ser esperada da sociologia ao diálogo interdisciplinar.” (RIBEIRO, 2012). Visando superar o predomínio do pensamento utilitarista e operacional, cabe ao artista/pesquisador/cien-

tista instaurar ruídos no diálogo entre as instituições, que mesmo se opondo a esse esforço e criando excessivos obstáculos administrativos, expõe suas inabilidades relacionais.

- ALBUQUERQUE, GG. **O funk explora efeitos psicoacústicos pra criar a sua musicalidade...** [S.l.] 05 abr. 2022. 14:51 Twitter: @ggalbuquerque. Disponível em: <https://twitter.com/ovolumemorto/status/1511401035843223559>.
- ARAM, André. **Juão Nyn apresenta Tragédia Tybyra em dramaturgia literária.** Turismo Gay, 2021.
- ARANHA, Nídia. **CROWDFUNDING ORDENHA 002.** [S.l.] 07 jul. 2022. Instagram: @nidia_aranha. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/Cftd0cFlu9N/?utm_source=ig_web_copy_link
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino; LEAL, Dodi Tavares Borges. **Crítica, cura e curadoria.** Urdimento, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.
- CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista como espaço expositivo: quando a exposição continua no catálogo.** Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras, 2012
- ELEISON, Keyna. **O que pode ser uma curadoria descolonial?** REVISTA POIÉISIS, 21(35), 109-120, 2020.
- JAPIASSU, Hilton. **O Sonho Transdisciplinar.** DESAFIOS - Revista Interdisciplinar Da Universidade Federal Do Tocantins, 3(1), 3-9, 2016
- JR., Jandir. [4.7.2022] **Antropozia: e-mail à fabricante do sal de fruta ENO.** [S.l.] 07 jul. 2022. Instagram: _jandirjr. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cfsj4R1jgt-/?utm_source=ig_web_copy_link
- LOBATO, Pablo, Org.; FIRMEZA, Yuri, Org. **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?** Rio de Janeiro: Circuito. 2020
- MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGOS (BR). Portaria MTb nº 3.214 de 8 de junho de 1978. **NR15. Segurança e Saúde no Trabalho.** Disponível em: <https://www.gov.br/trabalho-e-previdencia/pt-br/composicao/orgaos-especificos/secretaria-de-trabalho/inspecao/seguranca-e-saude-no-trabalho/ctpp-nrs/norma-regulamentadora-no-15-nr-15>
- MOASSAB, Andréia. ; NAME, Leonardo. **Por um ensino insurgente em arquitetura e urbanismo.** Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020.
- NYN. Juão. **Tybyra: uma tragédia indígena brasileira.** São Paulo. Selo dobruro, 2020.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Homens lentos, opacidades e rugosidades.** Revista Redobra, UFBA, 2012
- ROCHA, Andressa. **Colonialismo e Arte Abstrata.** Revista Desvio, 2020. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2020/09/13/colonialismo-e-arte-abstrata/>
- SANTOS, Milton. **A natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** São Paulo: HUCITEC, 1996
- SILVEIRA, Paulo Antônio de Menezes Pereira. **Identities and powers of the exhibition catalog [summary].** In: XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004, Belo Horizonte, MG. XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Caderno de Resumos. Belo Horizonte, MG: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004. p. 76-76



**ensaio de
resistência
ao concreto**

forjado milimetricamente em nome de sua conseguinte destruição. Sua ambiência seguindo as normas do cubo branco é tensionada por ruídos capazes de contaminar sua estrutura, coagular sua homogeneidade e quebrar sua pretensa neutralidade.

Forjado na ambiguidade do termo. Do material que foi trabalhado em uma forja para tomar uma determinada forma. E do que é mentiroso, tudo como verdadeiro ou natural mas que oculta sua origem inventada ou então fabricada. A concepção de catálogo enquanto registro de uma exposição materializada em um espaço físico é utilizada para a validar a espacialidade inventada a partir de imagens forjadas, irreais. Deformação da realidade imposta à prática expográfica/arquitetônica. O projetar desta exposição consiste em se lançar à radicalidade da fabulação.

A materialização da exposição se dá no espaço do catálogo, projetado na fiscalidade do papel. No folhear destas páginas. Sua concepção não supõe um espaço expositivo temporalmente e espacialmente situado, mas se caracteriza, por outro lado, como um hors-site atualizando um novo espaço-tempo para cada leitor, ou mais exatamente, a cada leitura (Dupeyrat, 2010: 4 apud CADÔR, 2012). O espaço da exposição, antes idealizada na presença física em uma instituição de arte, se comprime nas mãos do leitor/espectador ao perceber que a exposição habita, em sua integridade, o espaço do catálogo.

É no segundo ato do ensaio que os corpos-de-prova de concreto entram na máquina compressora para a aplicação

Para aferir a resistência de um concreto é prescrito na NBR 5739 um método pelo qual deve ser ensaiado à compressão os corpos-de-prova cilíndricos, moldados conforme a NBR 5738 e extraídos conforme NBR 7680. Aplicadas cargas crescentes a estes corpos de concreto, uma máquina compressora indicará, no momento de sua ruptura, sua tensão máxima de resistência que será usada para dimensionar as estruturas de uma obra.

O primeiro ato deste ensaio de resistência se dá em um momento anterior à entrada do concreto na máquina compressora, no forjar destes corpos-de-prova. A norma NBR 5738 explicita o cuidado necessário para que não haja quaisquer interferências ou deformações durante a moldagem e cura destes concretos, pois essas alterações podem confundir as medições da máquina, comprometendo assim a estabilidade das futuras estruturas construídas a partir do material.

O espaço expositivo apresentado neste catálogo se dá como um corpo-de-prova,

das cargas de modo progressivo e contínuo. Nesta etapa será atestada a tensão máxima de resistência do concreto. Essa tensão, conhecida como f_{ck} , é a resultante da divisão entre a maior força aplicada antes de sua ruptura e a área destes corpos-de-prova na qual a força da máquina atua.

Impurezas presentes na composição homogênea do material podem comprometer gravemente suas estruturas. Entre os componentes que podem contaminar a resistência da massa de concreto, segundo a NBR 7211, pode-se destacar a matéria orgânica. A presença desta impureza retarda significativamente o endurecimento do concreto, uma vez que atrasa as reações químicas necessárias para sua cura. A longo prazo, quando em decomposição, tais impurezas podem criar compostos capazes de corroer a própria estrutura de concreto.

Assim como uma máquina compressora de corpos-de-prova, este catálogo tensiona a concretude do espaço expositivo. Impurezas ruidosas são concebidas a fim de causar interrupções em uma narrativa homogênea de catálogo de exposição. Estes ruídos rompem com a estabilidade do que se apresenta para o leitor/espectador como verdadeiro e concreto, que passam a projetar a partir das suas corrosões estruturais o desmoronamento dessas concepções naturalizadas.

O terceiro e último ato do ensaio de resistência se dá no momento da ruptura do concreto. Quando esta estrutura é comprimida por uma força capaz de causar rachaduras ou até mesmo maiores fragmentações do corpo.

A exposição se instaura nesta rachadura irrompida entre a construção de seu ideal expositivo e o seu ruir imagético/conceitual. No espaço-tempo do rompimento do que foi tido como concreto até então. Na sua quebra. Desmoronamento.

Junto do movimento de sua explosão, a espacialidade forjada pelo catálogo carrega em seus fragmentos arremessados a expansão do entendimento de exposição, espaço expositivo e projeto expográfico e outras possibilidades de deformações.

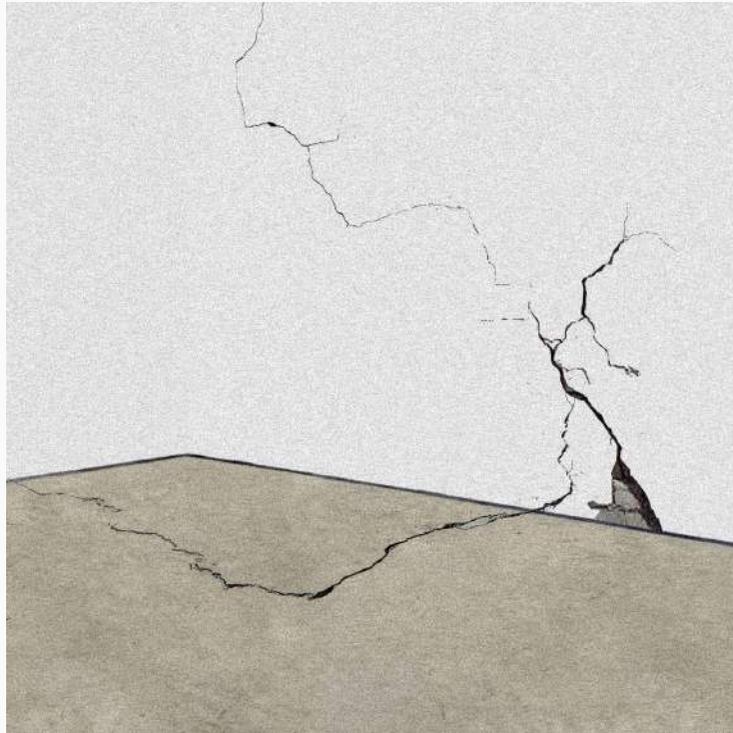
Associação Brasileira De Normas Técnicas. **NBR 5738: Moldagem e cura de corpos-de-prova cilíndricos ou prismáticos de concreto - Método de ensaio.** Rio de Janeiro, 1993.

Associação Brasileira De Normas Técnicas. **NBR 5739: Concreto - Ensaio de compressão de corpos-de-prova cilíndricos.** Rio de Janeiro, 1993.

Associação Brasileira De Normas Técnicas. **NBR 7211: Agregados para concreto - Especificação.** Rio de Janeiro, 2005.

Associação Brasileira De Normas Técnicas. **NBR 7680: Concreto — Extração, preparo, ensaio e análise de testemunhos de estruturas de concreto Parte 1: Resistência à compressão axial.** Rio de Janeiro, 2015.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista como espaço expositivo: quando a exposição continua no catálogo.** Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras, 2012





participio
(posfácio curatorial)

carga poética. A instauração destes ruídos ao longo do catálogo/exposição perturbava a suposta fisicalidade do espaço forjado, revelando sua materialidade enquanto imagem fabricada.

Uma enorme fissura irrompeu este ideal de espaço no entendimento da inteireza da experiência expositiva a partir do catálogo. A espacialidade forjada, já instável por ação dos ruídos agregados, veio abaixo. Seus pilares se esfacelaram. Matéria deformada. Transmutada em estilhaços que fogem dos limites da imagem em movimento desordenado.

O que se construiu milimetricamente a partir das representações dominantes, atendendo um caráter projetivo, ao transmutar-se em destroços, não é mais passível de uma apreensão lógica, ordenada e calculável. Após seu fim, este espaço ruído se liberta do desejo controlador de projetar²⁴ e se entrega a imprevisibilidade²⁵.

O caráter poético do espaço expositivo reside na impossibilidade de sua execução projetiva. Na tarefa inviável que conceber a destruição concreta da exposição. Ao traçar uma fuga da imposição do real na prática arquitetônica/expográfica, esta exposição/catálogo mergulha de cabeça na “radicalidade do impossível” (MOMBAÇA, 2021). Sua concretização só vê possibilidade atravessando o campo da ficcionalização²⁶.

Na deformação dos esforços naturalizados para sua eliminação (anti ruído), esta exposição marca em seu título um teor dedicatório ao ruído. Ao corpo que transpassa os limites de suas definições. Ruídos que, mesmo quebrados, agem no incômodo das harmonias ontológicas. Corpo “simultaneamente autodestrutivo e de invenção” (Ibid.) que viabiliza sua deformação através de seu estilhaçar. Enxergando no fim uma transmutação libertadora.

a ti,
ruído

Na gramática, o participio se define por um hibridismo. Habita as fronteiras entre o adjetivo e o verbo. Entre a classificação e a ação. Se refere ao que já se encerrou, mas não deixou de existir. Ainda é nomeado. O participio, portanto, atesta o fim das coisas. Findado. Acabado. Executado.

Ruído. Participio de ruir. Espaço que já desabou mas continua existindo para além de seu fim. Sob seu teto, o que parecia sólido se desmanchou no ar. Sua matéria agora fragmentada em estilhaços²² cortantes. Transmutação. A exposição que aqui se findou, foi construída e ruiu-se neste mesmo espaço expositivo do catálogo. Sua montagem demandou a estruturação de uma espacialidade forjada pela linguagem representacional dominante²³. Imagens que, ao flertar com o que dito como realista, se apropriavam também de seu caráter persuasivo e naturalizador para a produção de uma concretude irrefutável.

Para além de uma nitidez, a harmonia imagética destas representações constituíam-se também na incorporação dos códigos do cubo branco e sua pretensa neutralidade e ordenamento espacial. Resistindo a rápida absorção destas imagens, elementos ruidosos eram misturados à massa cimentícia da concretude forjada, ao demandar tempo e atenção à sua

²² A escritora e artista Jota Mombaça denomina “cena da quebra” sua hipótese que “não é na plenitude ontológica, mas na multidão de estilhaços que se produz a possibilidade de um outro modo de existência em conjunto” (MOMBAÇA, 2021) Esse talvez seja o modo de a quebra - menos como entidade autônoma do que como força incapturável - definir-se em sua resistência à definição. Assim a que-

bra seria o que não se define, porém não por heroísmo pós-moderno, sim, por fracasso e insuficiência. A quebra não se define porque não cabe em si mesma, porque quando uma vidraça arrebenta, os estilhaços correm para longe, sem nenhuma ordenação plausível.” (Ibid.) Para a autora a quebra não seriam os estilhaços “mas o movimento abrupto, errático e desordenado do estilhaçamento.”(Ibid.).

²³ “É necessário construir outra cartografia, que desobedeça à dominante, que conta com a aliança do Estado com a mídia hegemônica. São indispensáveis outros usos da técnica e outras linguagens, que rompam a seleção espacial e social produzida pelas interpretações mais veiculadas da vida coletiva. [...] Hoje, é necessária uma cartografia que valorize contextos da ação, vínculos sociais, vivên-

cias e experiências. Uma cartografia objetiva e subjetiva que não renegue o pequeno, aquilo que, mesmo fugaz, pode ser de extrema importância por constituir-se na única resistência possível nos enredos e descaminhos do mapa do medo.” (RIBEIRO, 2012)

²⁴ “É preciso resistir ao desejo controlador de projetar, desde a ruína deste, aquilo que pode vir a ser o mundo que

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Tornar-se imensurável: o mito negro brasileiro e as estéticas macumbeiras na clínica da efemeridade.** 2021. Dissertação (Mestrado em Psicologia: Psicologia Clínica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia: Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar hoje.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó. 2021

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Homens lentos, opacidades e rugosidades.** Revista Redobra, UFBA, 2012

particípio (posfácio curatorial)

83

vem. [...] Resistir ao desejo projetivo é uma proposta na possibilidade de escapar à captura de nossa imaginação visionária pelas forças reativas do mundo contra o qual lutamos. Recusar-se a oferecer alternativas não é, portanto, uma recusa à imaginação, mas um gesto para fazer a imaginação não uma via para o recentramento do homem e a reestruturação do poder universalizador, mas uma força descolonial que libere o mundo por vir das

armadilhas do mundo por acabar.” (MOMBAÇA, 2021)

²⁵ A artista, escritora e psicóloga Castiel Vitorino Brasileiro sobre sua instalação “Quarto de Cura vai diz que “a única certeza que há neste espaço é justamente o Talvez, ou seja, acontecimentos que ainda não aprendemos a nomear – porque não se trata do acontecimento, mas do fato de que algo inimaginável pode acontecer –,

mas pela necessidade de se fazer lembrar, continuamos dizendo: incertos, acasos, imprevisível e indescritível.” (BRASILEIRO, 2021)

²⁶ Assimilando a carga ficcional dos pilares de poder naturalizadas na sociedade, a exposição opera como um “experimento na borda das coisas, lá onde estamos prestes a dissolver as ficções de poder que nos matam e aprisionam” (MOMBAÇA, 2021), na

tentativa de “liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções do mundo”. (Ibid.)



...

exposição-manifesto sobre
papel pólen bold 90 g/m² (miolo),
cartão supremo 250 g/m² (capa)
e sob destroços

