

ESTÉTICAS INSURGENTES: PRODUÇÕES ARTÍSTICAS NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

TANURE, Milena Guimarães Andrade¹

RESUMO: Em tempos de crise, o campo cultural tem se constituído espaço de resistência e insurgência, não se abstendo da sua força estética e política. Diante disso, o presente artigo pensa a produção contemporânea a partir das ideias de ocupação analisando usos outros dos espaços sobretudo urbano e artístico. São colocadas em cena produções artísticas (TERÇA-NADA, 2021), como poemas e um curta, que, surgindo no tempo presente, provocam o nosso tempo e vão se propondo a ressemantizar a cidade que se apresenta ambígua, enigmática, labiríntica, fragmentada. A partir delas temos a materialização do fim das metanarrativas (LYOTARD, 1993) e a escrita dos ruídos, dos restos, como estéticas insurgentes (PÁL PELBART, 2000; DIDI-HUBERMAN, 2011; AGAMBEN, 2008).

PALAVRAS-CHAVE: Estética; política; ocupação; cidade; literatura; arte.

INSURGENT AESTHETICS: ARTISTIC PRODUCTIONS IN CONTEMPORARY BRAZIL

ABSTRACT : In times of crisis, the cultural field has become a space of resistance and insurgency, not abstaining from its aesthetic and political force. In view of this, the present article thinks about contemporary production from the ideas of occupation and tension from other uses of the especially urban and artistic space. Artistic productions, such as poems and a short (TERÇA-NADA, 2021), are put on the scene, which, appearing in the present time, provoke our time and propose to re-semanticize the city that is ambiguous, enigmatic, labyrinthine, fragmented. From them, we have the materialization of the end of metanarratives (LYOTARD, 1993) and the writing of noises, of remains, as insurgent aesthetics (PÁL PELBART, 2000; DIDI-HUBERMAN, 2011; AGAMBEN, 2008).

KEYWORDS : Aesthetics ; politics ; occupation ; city ; literature ; art.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestra em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), professora do Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge). milena.tanure@gmail.com



Imagens do livro *Salvador em suspensão* (TERÇA-NADA, 2021, p. 25)

Em um 7 de setembro de barbárie, em pleno século XXI (2021), vi da minha janela os carros se avolumando na extensão da minha rua, em um bairro na proximidade da Barra, em Salvador, para que os seus condutores e passageiros pudessem se aglomerar em uma das zonas mais caras da orla marítima da cidade. Em um curto trecho Barra-Ondina, circuito tradicional de um Carnaval com marcas claras de segregacionismo, essas pessoas se avolumavam com discursos retrógrados e aparentemente saídos dos redutos da Idade Média ou dos quartéis da Ditadura Militar, tais como aqueles em defesa do voto impresso para as eleições de 2022, em oposição à vacina contra a Covid 19 e em defesa do fechamento do Supremo Tribunal Federal e do impeachment de alguns dos seus Ministros, como Alexandre de Moraes e Luís Roberto Barroso.

De alguma forma, como uma espécie de trilha sonora, ressoavam em meus ouvidos os versos “aqui é o fim do mundo...”, da música “Marginália II”, de Gilberto Gil e Torquato Neto, datada de 1968. Ao longo da canção é possível se deparar com os seguintes versos:

Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu pecado
Meu sonho desesperado
Meu bem guardado segredo
Minha aflição
Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu degredo
Pão seco de cada dia
Tropical melancolia
Negra solidão

Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo [...]

A música de Gilberto Gil e Torquato Neto nos coloca diante de um Brasil que convivia com a repressão da Ditadura Militar, o sentimento de medo pela morte à espreita e, sobretudo, com uma aparente falta de esperança. Há na canção uma quebra de imagem romantizada de um país que não cabe mais. Um país da precariedade, da fome, da miséria, “do pão seco de cada dia” e, em especial, de uma mediocridade que se aproxima de uma crônica do tempo presente. “Marginália II” ressoa em meus ouvidos como uma espécie de grito que ecoa, talvez como um chamamento ou como registro mesmo de um tempo que parece ser retomado. É um pouco como aquilo que experimentado no documentário “AmarElo – É tudo pra ontem”², do rapper brasileiro Emicida, em que paralelos entre passado e presente não são apenas traçados, construídos, mas fluidos e indissociáveis.

De algum modo, sou levada à ideia desse tempo que parece se repetir, como o tempo espiralar sobre o qual nos fala Leda Maria Martins (2002) e sobre o qual podemos pensar a partir de uma noção outra de tempo em Muniz Sodré (2017). Tais reflexões parecem ser retomadas aqui para que nos recordemos de que a linearidade do tempo, tal como a conhecemos hoje, compreende construção ocidental que em muito não condiz com lógicas outras de percepção das temporalidades.

Como em uma espécie de pontos do espiral que se tocam, em poema do segundo semestre de 2021, quando o Brasil já amargava a marca de mais de 600.000 (seiscentos mil) mortos pela COVID-19, o jovem poeta baiano, Tiago Correia³, nos coloca diante de versos símbolos de uma desolação e de um cenário de semelhante melancolia ao que vemos na música de Gil e Torquato Neto:

² O documentário disponível na Netflix desde 2020 se arvora em resgatar a história da cultura e dos movimentos negros no Brasil nos últimos cem anos e nos leva a refletir sobre o próprio processo de construção de visibilidades e invisibilidades no processo de construção da cultura nacional. Para tanto, a partir de um ditado iorubá que diz: “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”, estabelece o diálogo entre temporalidades aparentemente distintas, o passado e o presente.

³ É Pessoa Com Deficiência (PCD), Poeta e Professor de Língua e Literaturas Portuguesa e Brasileira. É graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Mestre em Literatura e Cultura também pela UFBA. No campo da criação literária, publica livros de poemas e escreve regularmente para revistas literárias do Brasil e do exterior. Atualmente, cursa doutorado pela UFBA no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult). Os poemas aqui apresentados foram retirados das redes sociais do poeta com a sua autorização para fins acadêmicos.



o sentimento do meu país
é um não quero sentir

é um não quero abrir as janelas
e olhar que lá embaixo
abaixo do seu umbigo

um corpo
por cima de outro corpo
que está por cima
de outros corpos...

sente dor
o sentimento do mundo

Em alguma medida, os versos nos colocam em diálogo com o “Sentimento do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, e as sensações de limitação e impotência experimentados por um eu lírico diante da percepção de ter “apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo” e “esse amanhecer mais noite que a noite” (ANDRADE, 2010, p. 83). O poema de Drummond foi escrito e publicado em livro homônimo em um Brasil que vivia o Estado Novo de Vargas que em muito se relacionava com o exacerbamento de um nacionalismo, o revanchismo oriundo da Primeira Guerra Mundial e a ascensão e franca expansão do Nazismo e do Fascismo na Europa. No poema de Tiago Correia, os versos nos trazem o tom da testemunha (AGAMBEN, 2008), do sobrevivente de uma tragédia que é biológica, ideológica e artística em pleno século XXI.

Em versos de março de 2020, início do cenário pandêmico que se agravaria em solos brasileiros, Tiago Correia já nos pintava uma paisagem de desolação, mas os versos talvez também nos apontem algum espaço de sobrevivência pela via estética, vejamos:

é triste procurar o sol e encontrar ruas vazias, desertas.
os pombos caminhando sem correr perigo.
porque hoje são os homens que estão sendo espantados da terra.
portanto, os pombos passeiam
de mãos dadas com a liberdade.
entram em igreja e reparam que vai rezar a missa
porque o padre
e as freiras que cuidavam da imagem do santo batista que fica no altar,
estão recolhidas
esperando a curva mais famosa do mundo
achatar.
existe, hoje, a solidão e aflição de morrer pelo invisível
sem poder ter a benção da igreja católica.
o invisível



tornou dois pulmões insuficientes para manter a vida, os planos, a reunião às oito da manhã no trade center em nova york.
tudo está desmoronando aqui dentro
e lá fora.
enquanto isso a terceira margem se mantém intacta
e não se furtará.
nem depois quando o último pau-de-arara
também levar o último dos poetas à cripta.
dói em mim a especulação
mas arde mais a certeza
de quem já não viu o abraço de todas as madrugadas
ser levado pelo caminhão do exército
como noticiou william bonner,
hoje, mais cabisbaixo que ontem.
no tempo em que desaparecemos
os vaga-lumes começam a ressurgir e reacender a esperança.
brilham em lugares desconhecidos para eles,
por exemplo, nos pneus esquecidos, na chaminé fria da fábrica,
na garrafa de água mineral,
entre os sacos plásticos abandonados pelas ruas
ou em bueiros, em pracinhas solitárias,
marquises de prédios.
há quanto tempo os vaga-lumes voltaram, não sei dizer, talvez, eles estiveram sempre aqui.

O poema-crônica nos revela o cenário de medo e desolação na medida em que captura cenas que marcaram aquele primeiro mês do *lockdown* no Brasil. Há referência aos sentimentos de “solidão e aflição de morrer pelo invisível”, na mesma medida em que se revelam imagens icônicas do momento, como as ruas vazias, desertas, e as curvas de contaminação e morte que eram noticiadas dando conta do agravamento da pandemia. Em várias cidades, as pessoas tiveram de se fechar em suas casas e as notícias sobre os internamentos, as mortes e negacionismos se avolumavam, fazendo crescer o medo do desconhecido e do isolamento. Observo, no entanto, que, muito embora o tom central seja de pesar e desolação, há uma espécie de esperança que flameja sobretudo em uma referência aos vaga-lumes e sua sobrevivência (DIDI-HUBERMAN, 2011). São eles que “(...) começam a ressurgir e reacender a esperança” e brilham em lugares antes por eles desconhecidos, pois habitados pelos humanos que, naquele momento, esvaziavam os espaços, em especial os públicos e urbanos. Na cena do abandono das ruas, a voz poética nos fala de objetos deixados pelas ruas e pracinhas solitárias, e é nessa cena de aparente melancolia que ela nos diz: “há quanto tempo os vaga-lumes voltaram, não sei dizer, talvez, eles estiveram sempre aqui”.

Talvez seja cedo para catalogar as experiências de escrita nesse contexto pandêmico, mas trago para a reflexão algumas formas de experimentação de escrita que reverberaram nesse

cenário como forma de permanecer, ocupar. Trago a ideia de ocupação já no intuito mesmo de pensar como os artistas que hoje assumem a postura política de permanecer e pulsar vida em um contexto em que a morte está à espreita já agiam assim em momentos de semelhante opressão. Nesse sentido, vou pensando aqui a imagem de uma cidade que é insurgente, divergente, complexa, assim como os artistas que performam nela e sobre ela.

As imagens que abrem esse texto podiam nos remeter a uma espécie de solidão imposta pelo isolamento social que se colocou como uma exigência ao mundo, e a Salvador, com a chegada da Pandemia da Covid-19. De repente, o mundo aparentemente parou. As pessoas, de modo geral, e sobretudo as que puderam, abandonaram os espaços públicos e, na tentativa de salvar vidas, se afastaram das aglomerações das ruas e vielas para o reduto da casa, com suas máscaras e produtos de uma higiene que aparentemente nunca se teve. Mais do que nunca, a percepção de que as escolhas individuais e coletivas se imbricam de forma constante e indissociável foi se agigantando aos olhos de quem se predispôs a ver. O vírus pedia afastamento e resiliência em nome da garantia da vida, enquanto, às voltas, os serviços de saúde e os cientistas buscavam respostas e vacinas.

Nesse momento de aparente apagamento e absoluto caos, inclusive em razão dos discursos negacionistas e genocidas do atual presidente da República e de seus apoiadores, a arte não silenciou, nela também se encontrando a Literatura, e, no mesmo sentido, a cidade e os seus usos pelos corpos que nela se cruzam.

Os movimentos dessa reflexão vão agora no sentido de pensar essas produções que se fizeram nesse contexto pandêmico e que forjaram formas outras de estar na cidade ou materializá-la em suas produções, não no sentido de pensar um ineditismo ou novidades, mas porque essas produções me colocaram diante de algo que o vírus talvez tenha me ajudado a perceber como alguma coisa que já lhe era muito anterior. Os autores e produções sobre os quais me debruço buscam nas ruas as coletividades, contaminam as aglomerações, se infectam e proliferam pelo contato. Aqui trato desde as produções dos contos contemporâneos de Evanilton Gonçalves que parecem capturar falas e pensamentos das ruas e nos coletivos, aos experimentos de uma literatura em seu campo experimental e que ocupa as ruas, como veremos com a “Kombi do mal”.

Estabeleço essa espécie de relação entre o vírus e a produção artístico-literária que ocupa essa pesquisa não no sentido de aproximá-la de uma política de morte, mas sim de entendê-la como algo que, de modo, por vezes, quase que imperceptível, infecta e ocupa estética e politicamente espaços e campos. Convido tais obras e início um mergulho mais denso nessa

discussão sobre uma estética da ocupação como uma política do sim e da vida. Trata-se de uma espécie de escolha por artistas que, muito antes da pandemia, assumem um corpo a corpo com o contemporâneo, com o político e com uma estética da ocupação sobre a qual começo a esboçar algumas reflexões.

Sigo nessa reflexão pelo livro digital *Salvador em suspensão* (TERÇA-NADA, 2021), de onde foram extraídas as duas imagens que iniciam esse texto. A obra de Marcelo Terça-Nada brinca com a palavra suspensão na medida em que coloca em cena uma Salvador capturada como que pelas alturas, uma vez que as fotografias poéticas que compõem a produção têm como plano central grandes monumentos, prédios e suas fachadas, na mesma medida em que coloca em cena uma cidade silenciosa e os espaços em suspensão em razão da quarentena que se impôs à cidade em 2020.

O fotolivro digital é constituído por narrativas fotográficas e por textos da curadora Alejandra Muñoz, do professor Washington Drummond, da artista e pesquisadora Lia Krucken, da professora Lúcia Castello Branco e do próprio Marcelo Terça-Nada. Em texto intitulado “Proliferação e Persistência”, Alejandra Muñoz (TERÇA-NADA, 2021, p. 86) faz um paralelo entre as viagens espaciais e a busca por vida fora da terra com o cenário pandêmico: “O vazio soteropolitano é assustador. O vazio marciano parece promissor. As engenhocas da alta tecnologia buscam vida em outro planeta, enquanto no nosso, a vida foi abruptamente interrompida por um vírus microscópico e invisível”. Apesar do aparente vazio e da possível interrupção da vida, no entanto, as imagens que compõem o livro nos falam de restos, de sobras, daquilo que permanece apesar de. Trata-se de registros poéticos não da falta, mas da presença.

Há, desde as ruas quase que completamente desertas, salvo pelos cachorros que fazem companhia ao monumento do Caboclo do Campo Grande, aos casarões em total abandono e tomados pela vegetação que cresce por entre as frestas, telhados e dobras. É nesse sentido que Marcelo Terça-Nada e Lia Krucken (TERÇA-NADA, 2021, p. 107) nos dizem:

Para além de ruínas, quais presenças podemos encontrar nesse vazio? Plantas e árvores crescem nos telhados, algumas vezes criando novas arquiteturas e geografias. Fachadas-jardim. Estátuas, monumentos e árvores centenárias permanecem velando o espaço público. Vestígios contam de pessoas que estiveram por ali num momento anterior. Escritas da/na cidade.

Há, nas cenas, apesar de um silêncio que quase que se escuta, uma presença que se corporifica, seja como memória ou vestígio, na porta barroca que se encontra fechada do Museu de Arte da Bahia, no Elevador Lacerda sem funcionamento ou no risco da pichação que marca um dos muros do centro da cidade.



Imagens do livro *Salvador em suspensão* (TERÇA-NADA, 2021)



As imagens capturadas nas raras saídas de bicicleta se colocam como testemunho e registro de um momento singular. Elas corporificam as presenças e ausências e constroem uma narrativa em que temporalidades parecem se misturar em nossas memórias: os espaços superlotados, o bater de ombros, o vai e vem do Elevador, em oposição ao silêncio terrificante do isolamento.

Nas primeiras saídas, me deparei com uma cidade silenciosa, com praticamente ninguém circulando e quase nenhum carro nas ruas. Estar no espaço público gerava um certo desconforto. Cada vez que saía de casa, tinha a sensação de presenciar uma cidade rara. Ao longo das semanas, comecei a pensar *quais imagens só existiriam na quarentena*, ou quais imagens poderiam

guardar a memória daquele período. Me deparava com imagens oníricas de uma paisagem urbana que, acostumada a números, à presença de pessoas, estando muito vazia, parecia um sonho, um filme de alguma outra época ou uma cena de conto fantástico (TERÇA-NADA, 2021, p. 105, grifo nosso)

As imagens que se sucedem ao longo do livro digital vão nos dando uma dimensão de vozes e silêncios. Na medida em que o próprio autor nos diz questionar “quais imagens só existiriam na quarentena”, também nós nos vemos como viajantes e construtores dessas imagens-narrativas e, na aparente imobilidade dos nossos lares, experimentamos uma relação outra com a cidade a partir dessas fotografias. Em alguma medida, retomo aqui o ensaio *Cascas*, de Didi-Huberman (2017), e o modo como esse texto produz uma espécie de trânsito ou deriva entre a narrativa literária e a conceituação filosófica. Com uma dicção ensaística, Didi-Huberman (2017) convida o leitor, em uma primeira pessoa, a um passeio pelo campo de Auschwitz-Birkenau e mais do que o relato dessa experiência, constrói imagens e/ou reflete sobre elas a partir de registros fotográficos.

Em *Cascas* (DIDI-HUBERMAN, 2017), talvez de modo muito semelhante ao que experimentamos em *Salvador em suspensão* (TERÇA-NADA, 2021), participamos de um movimento reflexivo do nosso autor-ensaísta que nos convida a pensar sua experiência em um espaço de barbárie. Nas duas obras que aqui coloco em diálogo, os tons cinzentos ou a concretude das construções, sobretudo as mais antigas, formam cenários de solitude e silêncio a partir de imagens que são de uma mudez quase que absoluta e ensurdecadora, mas cujos sentidos vão se delineando pelas palavras que a elas se ligam ou a partir da própria curadoria de sua exposição no objeto livro.



(DIDI-HUBERMAN, 2017)

O livro-ensaio de Didi-Huberman (2017) tem como mote a ida do autor ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, mas, em especial, é do gesto de arrancar e dispor cascas (imagem acima) de uma árvore desse lugar de cultura e barbárie que se instaura uma reflexão subjetiva e coletiva sobre a imagem que se faz em silêncio, mas também grito. A discussão filosófica se encaminha no sentido de propor uma reflexão a partir de questionamentos sobre memória e o potencial subversivo das imagens. A partir das imagens partimos a uma reflexão sobre os de baixos das cascas e a vertigem da memória, sobre o que se esconde e o que se manifesta na superfície, bem como o que restou do espaço da barbárie.

Em *Salvador em suspensão*, nos deparamos com monumentos em ruínas como que em uma cena de guerra, mas que é anterior ao próprio vírus. A quarentena, aparentemente, apenas desnudou uma espécie de confronto pré-existente a partir da ausência dos movimentos pelos transeuntes. Talvez seja por esse motivo que Drummond (TERÇA-NADA, 2011, p. 91) afirme:

Salvador sempre me pareceu uma cidade bombardeada. Com tanto esmero que passei a imaginar que a sua forma estava diretamente submetida a essa espécie de urbanismo meticuloso, exercido pelas autoridades que a geriram. A destruição organizada, burocrática — municipal e estadual — que “transforma a paisagem em ruínas”. Quando vi pela primeira vez as imagens fotográficas de Marcelo Terça-Nada, fui tomado de novo por essa ideia de uma cidade bombardeada. Produzidas entre maio e novembro de 2020, revelam uma cidade vazia, abandonada, agora sob o estado de sítio viral, quando uma pandemia fez com que nos recolhêssemos, deixando ruas e praças desérticas. Nesse sentido, considero que o conjunto das imagens resulta do esforço de um correspondente fotográfico de guerra. Sob o bombardeio viral e extraordinário, as imagens se aproximam, desvelam ao olhar os surtos heterológicos, antes secretos e invisíveis aos que só se atêm aos imperativos do novo e da perfeição técnica. À violência cotidiana das intervenções e abandonos sucessivos soma-se a invasão, ainda mais agressiva e violenta, do vírus, deixando visíveis as forças heterológicas que, em silêncio, habitam a cidade.

A “destruição organizada” dessa “cidade bombardeada” a partir do esforço de registro desse “correspondente fotográfico de guerra” nos leva a experimentar a possibilidade de ver

“as forças heterológicas que [...] habitam a cidade” seja por meios das intervenções que valorizam o novo e o progresso ou nos abandonos recorrentes.

Em alguma medida, pelo tom de suas falas, Terça-Nada (2021) e Didi-Huberman (2017) se encontram em um semelhante estado de espanto pelas imagens que se constroem a partir do caos.

Cheguei ao complexo de Auschwitz–Birkenau num domingo de manhã, bem cedo. As catracas metálicas, idênticas às do metrô, ainda estavam abertas. Transpus a porta do antigo inferno, tão calmo e silencioso nessa manhã de domingo. Subi à guarita principal. Fotografei a janela que dá para a rampa de triagem. Meu amigo Henri que me acompanhava me contou ter me ouvido dizer: Isso é inimaginável. Foi o que eu disse, claro, como todo mundo. Mas, se devo continuar a escrever, ajustar o foco, fotografar, *montar minhas imagens* e pensar isso tudo, é precisamente para tornar uma frase desse tipo incompleta. Cumpriria dizer: *Isto é inimaginável, logo devo imaginá-lo apesar de tudo [...]* (DIDI-HUBERMAN, p.103, grifo nosso)

O espanto, o inimaginável e o inaudível aparecem como marcas das duas produções e quase que vejo uma espécie de troca de cartas-imagens entre esses dois contemporâneos que nos levam a pensar a barbárie e a produção de imagens, não a sua mera captura como algo estático a ser apreendido.

O próprio movimento da câmera que cria-captura aquilo que não foi visto ou que resta como vestígio já nos sugere uma espécie de movimento fantasmagórico em que o fotógrafo nos convida a um passeio pelos espaços, físicos e da memória, inabitados ou nos quais não deveríamos estar. Somos convidados a uma espécie de invasão, sendo nós mesmos invadidos pela potência desses trânsitos e espaços e cenas aparentemente inimagináveis.

Muito embora o contexto pandêmico tenha se apresentado no início dessa reflexão como aparente mote da discussão, o que se vai delineando aqui é uma reflexão mais ampla no sentido de pensar sobre o modo mesmo como a cena contemporânea da arte, e aqui se inclui a literatura, tem performado de modo a refletir o político do estético a partir de uma lógica mesma de uma estética da ocupação, uma vez sendo o campo da arte via possível de devolução do público ao espaço público. Os autores que vão dando forma a essa investigação nos colocam diante de uma estética da ocupação que de constitui antes mesmo do cenário de aparente desolação em razão da pandemia. Essa produção estética e filosófica não se restringe ou se inaugura no tempo presente. Levanto aqui a hipótese de que estamos a tratar de modos de sobrevivência e

testemunho que não se materializam a partir de um contexto pandêmico, mas sim que se estruturam em razão de uma existência anterior de barbárie e de necessidade de assegurar a vida pela via estética.

Nas rodas e discussões em que se materializa um discurso superficial, mas não menos perigoso, sobre arte e cultura, é comum o questionamento sobre para que arte em tempo de barbárie. Os artistas que constituem essa pesquisa, em alguma medida, nos levam a refletir o modo como a literatura e a arte de nosso tempo representam via de (re) construção ou problematização de imaginários outros. Para além de uma lógica da representação em seu viés mimético, a arte contemporânea reconhece o político do estético e, no campo literário, reflete sobre os riscos de uma história única (ADICHIE, 2019).

Se as estéticas anteriores, e nesse ponto posso destacar as produções românticas, realistas e modernistas dos séculos XIX e XX, forjaram o imaginário que se perpetua de modo sólido e resistente sobre identidade nacional, espaço urbano, povos originários e cultura e arte brasileira, os artistas contemporâneos parecem ser aqueles que, a partir de uma compreensão da arte como poderosa via de materialização de discursos e imaginários, borram as concepções mais tradicionais e experimentam fricções com um tempo presente e narrativas outras.

É ainda nesse sentido que podemos pensar tais produções como um convite a uma reflexão mais profunda sobre o contemporâneo e o “fim das grandes narrativas” (LYOTARD, 1993). Em alguma medida, algumas das produções que aqui vão se apresentando, tanto as artísticas e literárias como as da crítica, vão se constituindo enquanto construção discursiva daquilo que não foi lido ou como espaço de questionamento das “metanarrativas” (LYOTARD, 1993), razão pela qual retomo o texto do Didi-Huberman (2017, p.99, grifo nosso).

Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei. *Olhei, julgando que o olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito.* Olhei as três lascas como uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? Percebo que as dispus sobre o papel branco involuntariamente na mesma direção que segue minha língua escrita: toda carta começa à esquerda, ali onde enfiei minhas unhas no tronco da árvore para arrancar a casca. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui sob meus olhos, sobre a página branca, um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem?

Lyotard (1993) denomina de pós-modernidade a era em que se esvaziou a fé nas grandes metanarrativas totalizantes a partir de uma desilusão diante dessas fabulações grandiosas, como “razão”, “verdade” e “progresso”, e em que ascendeu a valorização das pequenas narrativas, como a vida ordinária dos marginalizados. Na pós-modernidade, o mito de uma narrativa única que fosse capaz de tudo explicar sobre o homem e o mundo não tem sido apenas questionado, mas desconstruído. Esse mergulho na reflexão do Lyotard (1993) não se dá de maneira gratuita. As produções que vão construindo essa tecitura, em alguma medida, são convidadas para essa escrita-trânsito, ou a ela se impõe, exatamente por se constituírem não apenas como pequenas narrativas, mas produções artísticas e literárias que perfuram as grandes narrativas tradicionais que se constituíram sobre a ideia de Brasil e identidade nacional, tal como as ideias de mestiçagem, cordialidade e sincretismo, por exemplo. Em alguma medida, tais produções colocam em xeque essas narrativas que por muito tempo têm forjado uma homogeneidade e se constituído como discurso único para se colocar enquanto possibilidades outras de discursos, disruptivos, a contrapelo, não lineares, periféricos e não homogeneizantes.

Em *Salvador em suspensão* (TERÇA-NADA, 2021), experimentamos o contato com os restos, os rastros e as sobras. De algum modo, vou estabelecendo uma espécie de trânsito com o campo de concentração visitado por Didi-Huberman (2017), mas, assumindo essa dicção dialógica, e talvez a própria errância como proposta metodológica da pesquisa, encontro outras ruas, esquinas e vielas que se cruzam com o caminho que tomo ou construo. Nesse ponto, trago aqui o curta-documentário *Muros*, de Camele Queiroz e Fabrício Ramos. O curta estabelece uma espécie de diálogo entre o Brasil e a Palestina ao acompanhar o percurso do fotógrafo Rogério Ferrari por algumas comunidades periféricas de Salvador.



Imagem do curta *Muros*, de Camele Queiroz e Fabrício Ramos

Em *Muros*, experimentando novamente o diálogo com a construção imagética da fotografia, e aqui também do audiovisual, somos convidados a acompanhar o fotógrafo Rogério Ferrari no seu percurso pelos bairros de Amaralina e do Calabar, em Salvador. O fotógrafo conviveu e registrou o povo palestino em Gaza, na Cisjordânia, e nos campos de refugiados do Líbano e Jordânia.

No jogo entre as fotografias que vão compondo o curta e as imagens que vão sendo criadas na medida em que o fotógrafo caminha e dialoga com os moradores dos bairros, vamos tecendo com ele uma relação entre territórios distanciados espacialmente, oriente e ocidente, no entanto, ligados, em alguma medida, por uma proximidade social, política e arquitetônica. Nesse trânsito, vamos percebendo formas precárias de sobrevivência, ou o ataque aos direitos básicos, bem como os conflitos que se materializam em razão das disputas por espaços e narrativas. Em alguma medida, o percurso percorrido pelas câmeras (do fotógrafo e daquela que registra o seu movimento para o curta) coloca em evidência modos de vida e pequenas narrativas que, em um cenário maior de guerras e confrontos, não ganham visibilidade e eco. Nesse sentido, na mesma medida em que nos sensibilizamos por aqueles que ocupam os espaços das fronteiras de países em guerra e campos de refugiados, como na Palestina e no Líbano, reconhecemos os conflitos, refúgios e a existência de precariedades e potências em Salvador enquanto cidade marcada por disputas.

O curta se inicia com o trânsito pelo Calabar, bairro periférico de Salvador que, surgindo como invasão⁴, margeia e disputa espaço com bairros nobres da cidade, como a Graça, a Barra e o Jardim Apipema. Nesse território de disputa desde sua origem, marcado pelas narrativas que recaem sobre si da marginalidade e da violência, nos deparamos com um morador do bairro, Marcos, que cantava em alto e bom som alguma música expressivamente da cultura afro-brasileira. A cantoria tomava toda a rua, pois em muitas dessas espacialidades periféricas, a casa e a rua se misturam de maneira quase que orgânica. Ao se perceber fotografado, ele gritou: “Quem te deu autorização para me filmar?” e “Isso vai passar onde”? De alguma forma, ele não aceita ser contado pelo outro. Deseja contar a si. Não deseja se ver personagem auxiliar ou coadjuvante em narrativa na qual é inserido a partir do olhar do outro. Ele quer o protagonismo da autoria. Questionado se iria parar de cantar por ter sido interrompido, respondeu: “Que vou parar nada. A cultura afro no Brasil se multiplica, apesar do preconceito”. Abrindo a porta da

⁴ O termo invasão está sendo aqui utilizado no intuito de indicar o modo mais utilizado na capital baiana para tratar dos bairros periféricos que não se originaram de maneira ordenada e com aval do poder público. Nesse sentido, deve ser entendido como sinônimo de favela ou comunidade.

sua casa para o fotógrafo, Marcos, para além de um discurso de precariedade, falou sobre resistência ao conhecer o trabalho de Rogério Ferrari e os espaços de guerra por ele visitados. Fazendo referência a Ogum, senhor da guerra, falou de uma guerra dissimulada que atravessa os espaços periféricos de Salvador, sobretudo ao dizer: “Estamos refugiados dentro do nosso bairro”.

Ao longo do curta, expressiva é a cena de aparente silêncio em que Marcos lê as páginas de um livro do fotógrafo com imagens da Palestina, no entanto, todo esse silêncio é entrecortado pelos gritos, buzinas e demais sons que ocupam o espaço e que ecoam na e a partir da rua. Em um território como esse, não há “lá dentro”. Privado e público se misturam e, em alguma medida, os muros mais expressivos não são entre as casas que constituem o bairro, mas aqueles que se materializam por uma lógica de separação entre os territórios marginalizados e privilegiados. Nesse trânsito entre espaços aparentemente díspares, lemos similitudes entre territórios com pouco espaço físico, mas com grande aglomeração de pessoas. É assim que a Faixa de Gaza e o Nordeste de Amaralina se encontram e se aproximam dentro de uma lógica do cerco, do cerceamento e do confinamento.

Tais produções artísticas, como o curta *Muros* e o livro *Salvador em Suspensão*, colocam em cena elaborações no campo do estético que vão se propondo a, de algum modo, ressemantizar a cidade que se apresenta ambígua, enigmática, labiríntica, fragmentada. A partir delas temos a materialização do fim das metanarrativas e a escrita dos ruídos, dos restos.

É dentro dessa lógica pela busca de outras formas de narrar e de pintar a cidade que nos deparamos com publicações que parecem querer esboroar os limites entre a uma arte urbana e mais livre e as linhas editoriais mais rígidas e engessadas. Nesse contexto, cabe citar a revista *MIOLO*, pensada e produzida por designers e artistas a partir das mais diferentes linguagens. Nos dizeres de Lia Cunha e Taygoara Aguiar no editorial do volume 2, de 2019, a revista representa

um esforço coletivo que parte do desejo de fazer circular experimentos poéticos por meio de publicações periódicas. Trata-se de uma publicação especializada que apresenta processos artísticos a partir de uma ótica soteropolitana. Para tanto, seleciona por meio de chamadas abertas na internet — e-mail, site e redes sociais — trabalhos de pesquisadores, escritores, designers e artistas do Brasil e do mundo. O projeto compreende a prática editorial como experiência de ensino-aprendizagem. Através da elaboração de vivências, procuramos experimentar as técnicas gráficas incorporadas ao

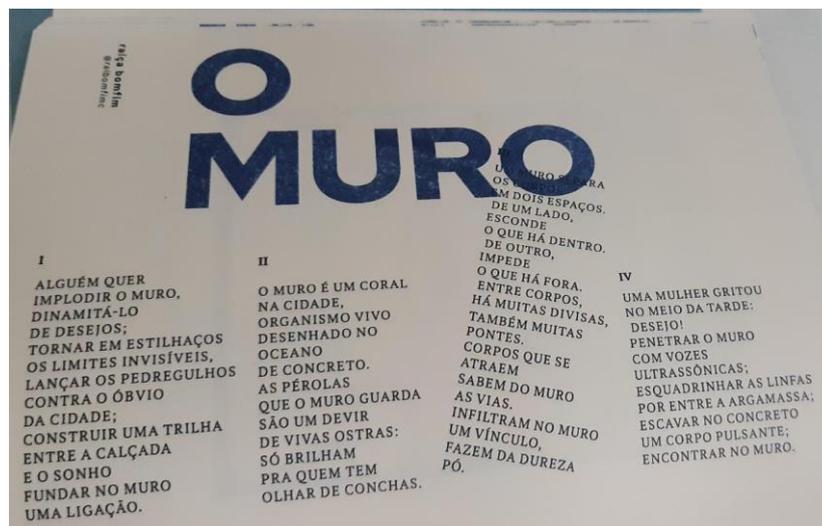


projeto da revista, abrindo, deste modo, clareiras para que as estudantes cultivassem suas poéticas além do espaço da publicação.



Revista *Miolo* v.2 (2019) Imagem disponível em: <https://tiragem.ufba.br/2020/01/11/miolo-v2/>. Acesso em: 06 março 2022

É dessa publicação especificamente que extraio o poema “O muro”, de Raíça Bonfim, professora, atriz, escritora e produtora, graduada em Interpretação Teatral pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma universidade.



Poema de Raíça Bonfim publicado na *Revista Miolo*, v.2 (SOUSA, 2019)

Reproduzo acima a imagem do poema como aparece nas páginas da revista no intuito de pensá-lo a partir das palavras selecionadas, mas também a partir da formatação gráfica de sua publicação que interfere não apenas na sua leitura mais imediata, mas sobretudo na

interpretação desses movimentos operados por uma espécie de desconstrução da ideia estática de muro.

Em alguma medida, assim como no curta *Muros*, o texto poético nos fala de limites, visíveis e invisíveis, que são responsáveis por cindir as espacialidades urbanas. Há, no entanto, um desejo provocativo de implodi-lo, “dinamitá-lo de desejos”, estilhaçar os limites, e, de modo ainda mais provocador, “lançar os pedregulhos contra o óbvio da cidade”. Há o desejo de “fundar no muro uma ligação”. Em alguma medida, o texto poético, para além de pensar o modo como o muro “separa os corpos em dois espaços. De um lado, esconde o que há dentro. De outro, impede o que há fora”, nos provoca, a partir de seus versos, a pensar uma lógica outra de muro, e de cidade, que, para além das divisões, se opera partir de “pontes”, “infiltrações”, “vias”, “vínculos”, “desejos”, “vozes” que possibilitam “escavar no concreto um corpo pulsante; encontrar no muro”, e não apenas encontrá-lo.

A ideia de muro passa quase sempre por uma percepção daquilo que separa, divide. No curta, vamos nos deparando com uma série de espaços da cidade que são delimitados e separados por essa divisão que é física e/ou simbólica e que vai gerando zonas de contato e de segregação. É a partir de tal percepção que uma moradora do bairro do Nordeste de Amaralina, em uma das passagens do filme sinaliza que a sua casa e as demais são feitas de madeirite porque tudo pode ir abaixo por alguma intervenção estatal, e, por isso, ela “vai ficando até o dia que o governo disser que fica ou não”. Apontando para os prédios de classe média e de luxo dos bairros que fazem divisa com o seu, como o bairro da Pituba, a moradora responde, quando perguntada sobre o motivo que levaria a uma expulsão daquele espaço, dizendo: “às vezes eles não querem nem ninguém mais fraco assim por perto”.

Nesse ponto, vai tomando forma uma percepção mais sólida do modo como as ideias de posse, pertencimento e livre trânsito não é algo necessariamente democrático nas cidades de um país dito democrático.

Para os dominadores, o espaço público é uma extensão de seu espaço pessoal: pertencem a eles porque ele lhes pertence. Para os politicamente oprimidos (uma expressão que nosso século aprendeu não ser apenas uma questão de classe social), a existência no espaço público é provavelmente sinônima de vigilância estatal, censura pública e restrições políticas. (BUCK-MORSS, 1986, p.118 *apud* CALDEIRA, 2014, p. 13).

A cidade e a circulação pelas ruas são construções marcadamente da modernidade. Caldeira (2014) atenta para o fato de que tal experiência, no entanto, se constitui, muitas vezes, mais como mito ou projeção ideal do que como um fato, uma vez que a circulação no espaço público sempre foi interdita ou regulada. Mesmo dentro de uma lógica do flaneur de Baudelaire, a ideia do vagar pela cidade sempre foi mais para alguns, sobretudo homens ricos, do que para outros, como mulheres, pobres, negros e jovens. É nesse sentido que Caldeira (2014, p. 13), ao refletir sobre a prática dos “rolezinhos”⁵ e os usos da cidade, afirma:

Desde os primórdios das cidades modernas, circular por circular, andar em grupos (sobretudo de homens jovens), dar uma volta, ou dar um rolê, são atividades que acabam sendo escrutinadas e, no limite, criminalizadas, a não ser que os protagonistas (em geral homens) pertençam a grupos privilegiados. O maior esforço das polícias nas cidades industriais nascentes era controlar as “desordens”, os crimes sem vítimas, principalmente a vadiagem. Desde então, circular por circular, simplesmente desfrutar o espaço público das cidades em grupos, são práticas que geram apreensão e atraem a presença da polícia. Causam desordem. Não é de estranhar, portanto, que rolezinhos, esses encontros de grande número de jovens em shopping centers simplesmente para curtir e se divertir, venham gerando tanta ansiedade e repressão em São Paulo e pelo Brasil afora.

Muito embora os “rolezinhos” articulem elementos que sempre fizeram parte das experiências das cidades modernas, como tensões de raça e classe, bem como circulação e controle do espaço público, por outro lado, são uma nova articulação de tais elementos (CALDEIRA, 2014).

A tentativa de se constituir uma genealogia de tais práticas representa, em alguma medida, traçar as relações existentes entre os desejos dos jovens das periferias de circulação pela cidade e a propagação das mais diversas formas de manifestação cultural, tais como o rap, o grafite, a pichação e o funk, bem como os modos alternativos de mobilidade, como o skate e

⁵ A expressão “rolezinho” representa um diminutivo que advém da gíria “rolê” ou “rolé”, utilizada para definir o ato de “passar” ou “dar uma volta”. O “rolezinho”, por sua vez, é utilizado para definir encontros de jovens organizados em redes sociais e realizados em espaços como praças, parques e, sobretudo *shopping centers*. Tendo sido uma prática que chamou muita atenção dos poderes públicos e da sociedade em geral, principalmente no ano de 2013, o “rolezinho” e os jovens neles envolvidos foram hostilizados e marginalizados pelo seu desejo de ocupar os espaços centrais e nos colocam diante de uma dessas práticas que subvertem as segregações espaciais e colocam em pauta, entre outras coisas, o debate sobre o direito à cidade.

motociclismo. A partir dos anos de 1980, enquanto demais espaços da cidade se fechavam atrás de muros, os jovens dos espaços periféricos não apenas atribuíram a ideia de lazer ao ato de circular e o associaram a diversas manifestações culturais, como, também, transformaram suas experiências de vida periféricas em intervenções no espaço urbano e produções culturais (CALDEIRA, 2014).

Tais produções, muito embora assumam uma dicção crítica a partir do lugar periférico, não se caracterizam pela imobilidade e restrição. Em verdade, o enraizamento na periferia estimula o desejo pelo circular por outros espaços, conquistar a cidade e forçar os limites. A cidade, para os jovens das periferias, sobretudo os homens, representa “um espaço não só de circulação, mas também de experimentação, transgressão, prazer e risco”, sendo a pichação um bom exemplo dessa prática que, sendo transgressora e agressiva, se articula em torno do risco e não se restringe ao espaço periférico (CALDEIRA, 2014, p. 15).

Nos dizeres de Corrêa (1989, p. 7):

O espaço de uma grande cidade capitalista constitui-se em um primeiro momento de sua apreensão, no conjunto de diferentes usos da terra justapostos entre si. Tais usos definem áreas, como o centro da cidade, local de concentração de atividades comerciais, de serviços e de gestão, áreas industriais, áreas residenciais distintas em termos de forma e conteúdo social, de lazer e, entre outras, aquelas de reserva para a futura expansão. Este complexo conjunto de usos da terra é, em realidade, a *organização espacial* da cidade ou, simplesmente, o espaço urbano, que aparece assim como espaço fragmentado.

Como se vai percebendo, o que experimentamos são os tensionamentos gerados por aqueles que não se restringem aos espaços marginais que lhes são cabíveis dentro de um mapa de negações. Em verdade, estamos diante de agentes que reconhecem o lugar de disputa em que se constitui a cidade e, em especial, os seus espaços centrais. Nesse sentido, Barthes (2001, p. 229, grifos nossos) afirma:

A cidade, essencial e semanticamente, é o lugar de encontro com o outro, e é por essa razão que o centro da cidade é instituído antes de tudo pelos jovens, pelos adolescentes. Quando estes exprimem a sua imagem da cidade, sempre têm tendência a restringir, a concentrar, a condensar o centro; o centro é vivido

como o lugar de troca das atividades sociais e eu diria quase das atividades eróticas no sentido amplo do termo. Melhor ainda, o centro da cidade é sempre vivido como o espaço onde agem e se encontram *forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas*.

Nessa lógica de disputa, os jovens das periferias vão esgarçando os limites que lhes são impostos por meios próprios de transgressão a uma lógica da exclusão, seja pelo ato de pixar ou meramente circular por esse centro que lhe expulsa. Caldeira (2014) nos diz que, no ato de “fazer um rolê”, os jovens pixadores saem para aproveitar a cidade que conhecem em detalhes a fim de deixar suas marcas nos muros, superfícies e topos dos prédios. Não estariam nossos demais artistas e escritores contemporâneos fazendo o mesmo dentro dessa lógica de uma ocupação que envolve o risco e o desejo de construir narrativas, e demais marcas, que construam não apenas a sua própria inscrição na cidade, mas uma forma outra de cidade na qual eles (artistas e arte) são indispensáveis e, por que não dizer, não descartáveis?

Esses artistas, em alguma medida, tensionam o espaço da cidade e o campo artístico na medida em que os ocupam esteticamente e politicamente. O mesmo faz esses jovens, uma vez que:

Ao forçarem sua presença em espaços onde não eram esperados, ao imporem suas motos como reflexo constante no retrovisor dos carros parados no tráfego, ao pintarem muros e viadutos, deixando sua marca por toda parte, ao se exibirem, ao invés de se esconderem, eles se apropriam do espaço urbano e perturbam a ordem: embaralham sistemas de distinção, estabelecem novas visibilidades e, é claro, geram reações e repressões. Ameaçam e desconcertam. (CALDEIRA, 2014, p. 15-16)

No interior de uma reflexão no sentido de que a democratização do espaço público requer tolerância e aceitação a partir do desmonte das regulações que reproduzem as desigualdades e hierarquias, Caldeira (2014, p. 20) reflete sobre como isso não se opera de modo espontâneo, mas sim a partir de “atos transgressivos que forcem limites no dia a dia da cidade”.

Em alguma medida, vão compondo essa reflexão narrativas e produções artísticas que rompem com a própria lógica do urbano com a qual temos nos acostumado. Aqui, estamos diante de produções que fazem um uso outro da cidade que não se resume ao uso pelo consumo tão pouco ao uso experimentado pelo flâneur. Estamos diante de artistas e produções que

tensionam os espaços, urbanos e culturais. É o lugar físico que é provocado em sua lógica da cisão, mas é também a imagem desse lugar que é problematizada e rasurada. As produções artísticas que aqui vão se apresentando forjam um espaço no urbano e no literário/artístico, uma vez que todos esses territórios são espaços do embate, da luta e, também, da ocupação.

Talvez não em uma lógica de equivalência, mas de aproximação, faça sentido pensar essa cidade como um “lugar de barbárie” e também um “lugar de cultura”, como pensado por Didi-Huberman (2017) diante de Auschwitz.

Parece não haver ponto em comum entre uma luta pela vida, pela sobrevivência, no contexto de um “lugar de barbárie” que foi Auschwitz como campo, e um debate sobre as formas culturais da sobrevivência, no contexto de um “lugar de cultura” que é hoje Auschwitz como museu de Estado. Mas há. É que o lugar de barbárie foi possibilitado — uma vez que foi pensado, organizado, sustentado pela energia física e espiritual de todos aqueles que nele trabalharam negando a vida de milhões de pessoas — por determinada cultura: uma cultura antropológica e filosófica (a raça, por exemplo), até mesmo uma cultura estética (o que fez com que dissessem, por exemplo, que uma arte podia ser “ariana” e outra “degenerada”). A *cultura*, portanto, não é a cereja do bolo da história; desde sempre é um *lugar de conflitos* em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos, por mais “bárbaros” ou “primitivos” que estes sejam (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.105).

Didi-Huberman (2017) nos provoca com esse gesto de pensar por imagens a partir do museu enquanto “lugar de cultura” que se estrutura a partir do “lugar de barbárie”. O galpão de extermínio que se transforma em loja de *souvenires*, assim como as paredes revestidas e os arames farpados trocados nos colocam diante do embate entre temporalidades e a condição paradoxal do espaço. Não estaríamos nós também habitando um espaço tão paradoxal quanto? Que cidade nos seria possível diante das cenas de barbárie que se materializam nas mais diversas violências que marcam e dividem a cidade? O que há a partir do muro?

Pensando cidade e subjetividade a partir de Guatarri, desfazendo uma ilusão de que não nos faltariam percursos, refletindo sobre a sociedade de controle e um falso nomadismo gerado pelo mundo virtual, Peter Pál Pelbart (2000) nos leva a pensar que cidade ainda é possível. Nesse sentido, afirma:

O desafio consistiria em livrar-se do pseudo-movimento que nos faz permanecer no mesmo lugar, e sondar que tipo de meio uma cidade ainda pode vir a ser, que afetos ela favorece ou bloqueia, que trajetórias ela produz ou captura, que devires ela libera ou sufoca, que forças ela aglutina ou esparze, que acontecimentos ela engendra, que potências freem nela e à espera de quais novos agenciamentos. É nestes termos que se deveria ler o desafio de pensar-se uma Cidade Subjetiva, que nada tem a ver com uma utopia urbana, nem com uma Jerusalém celeste qualquer. (PÁL PELBART, 2000, p. 52)

Em referência a Rem Koolhaas, Pál Pelbart (2000) reflete sobre o modo como a cidade genérica parece ser a tendência. Por tal cidade compreende-se modelo que parece se multiplicar de modo homogêneo e que nos dá a ver, em síntese, cidades sem identidade, sem passado, sem emblemas e construída a partir de estética neutra, assim como sobre uma tábula rasa.

Historicamente, a cidade se estrutura e organiza em razão dos seus fluxos de entradas e saídas.

[...] a cidade é rede, multiplicação, fluidez, escape, dispersão. Ela é relação com o fora, ou mais radicalmente ela é a própria Forma da exterioridade. Por essas características todas, contrapõe-se inteiramente ao Estado. Pois o Estado obedece a um outro processo maquínico: ele é uma espécie de caixa de ressonância, que faz ressoarem todos os seus pontos (ao invés de fazê-los fugir), por mais heterogêneos que sejam, geográficos, étnicos, linguísticos, morais, econômicos, tecnológicos. Nesse sentido ele até faz ressoar a cidade e o campo, esses dois supostos aqui-inimigos. Se a cidade é inseparável de sua própria relação com outras cidades, com sua exterioridade, com a rede das cidades, o Estado tende, ao contrário, a uma espécie de totalização, de fechamento, de redundância. A formacidade é escape, exterioridade, dispersão, a forma-Estado é totalização, interioridade, estratificação. Isso significa que a cidade luta contra o Estado (PÁL PELBART, 2000, p. 53-54).

O que Peter Pál Pelbart (2000) nos provoca a pensar passa pela lógica mesma de uma estética da ocupação que convida a refletir sobre como essa cidade luta, ainda, contra o capitalismo. Ainda que o Estado “monte e cavalgue a velocidade da cidade”, “ela libera seus fluxos descodificados e foge por todos os lados” (PÁL PELBART, 2000, p. 53-54). Parece que não é por outro motivo que os grandes movimentos contestatórios no Brasil de hoje emergem,

sobretudo, daqueles que “são exteriores à cidade, ao capitalismo, ao Estado – os sem-terra, os desterritorializados capazes, talvez, de arrastar na sua torrente os desterritorializados que a cidade e o capitalismo produzem, e que o Estado não consegue ‘fazer ressoar’” (PÁL PELBART, 2000, p. 53-54).

Pensando por essas lógicas de desautomatização, estranhamento e desterritorialização, as produções artísticas contemporâneas, de algum modo, nos convidam a essa reflexão sobre uma estética da ocupação na medida em que provocam ocupações físicas e simbólicas. Estamos falando, em especial, de artistas que, em alguma medida, devolvem (ou forjam) o aspecto público da cidade, coletivizam o espaço público. Nesse sentido, cito a intervenção urbana “Kombi do mal” da “Lambes do mal”⁶ que é apresentada pelo grupo em sua página do *Facebook* da seguinte forma:

A Kombi do Mal é um dispositivo propagador de palavras. Palavras de desordem e frases com defeito. Diferente do texto publicitário que impregna o espaço público, as ideias aqui apresentadas convidam a caminhar na direção contrária, no anti-fluxo do capital. A mixagem poética urbana entre o popular Carro do Ovo e o projeto Lambes do Mal, ao ser introduzida no cotidiano da urbe, cria um ruído sonoro-visual intenso, desconfigurando a rotina, propondo brechas, desacelerando a paisagem.

Durante cinco dias, de segunda à sexta, durante duas horas, circulamos pelas ruas de Salvador com a Kombi do Mal executando as seguintes ações:

1. Colagem de mil lambe-lambes em postes, muros, viadutos, totens e pontos de ônibus. (Wifi não satisfaz, Levante o sistema caiu, Redução de planos, O certo é duvidoso e Arte da trabalho.)
2. Propagação sonora de frases através de alto-falante durante todo o percurso. (Isso não é uma ordem é uma desordem, Nada volta ao normal, a pressa é inimiga da diversão. Siga-nos estamos perdidos. Pregamos palavras, trocamos ideias, conversos fiado. Política de redução de enganos. Etc.)
3. Distribuição do panfleto: Manual de Desobediência Urbana.

⁶ “Desde 2015, na cidade de Salvador, as pessoas são surpreendidas por frases que subvertem a lógica cotidiana propondo outras trilhas para o pensar. Coladas nos muros, postes e viadutos da cidade, utilizando o formato lambe-lambe, as frases da “Lambes do Mal” já fazem parte da paisagem urbana da capital baiana e de outras cidades brasileiras. A poética antissistema dos lambes tem como principal objetivo produzir ruído, desobedecer, desconsertar o leitor, ressignificar a norma. As palavras quebradas, separadas, desmembradas, dificultam uma leitura imediata criando armadilhas semióticas, labirintos gramaticais, que capturam o leitor antes mesmo desse compreender a mensagem.” (Informação disponível no site: <https://lambesdomal.com.br/sobre>)

Passamos por bairros e regiões como: Av. Sete, Carlos Gomes, 2 de julho, Corredor da Vitória, Av. Paralela, Imbuí, Garilbadi, Av. Vasco da Gama, Graça, Av. Contorno, Amaralina, Rio Vermelho, Pituba, Iguatemi, Itaigara, Dique do Tororó, Av. ACM, Campo Grande, Boca do Rio e etc.

Nosso veículo desgovernado, em deriva automotiva, percorreu 85km em velocidade reduzida. Quem viu, viu, quem não viu, ouviu, quem não ouviu, sentiu.

A Kombi do Mal é um bolo doido da @icencontrodeartes e @lambesdomal.

Logo no início do vídeo, somos colocados diante da seguinte provocação: “Frases com defeitos. Atalhos para o labirinto. Esta é a Kombi do mal propagando o caos.” Não só pelo uso outro da Kombi normalmente associada, em Salvador, aos vendedores de ovos, mas, sobretudo pela circulação pela cidade com textos poéticos e artísticos que propõem uma lógica outra de existência, a intervenção ocupa, habita, presentifica uma lógica outra de arte, que circula e forja a urbanidade.



Imagens retiradas do vídeo de divulgação da intervenção “Kombi do mal” da Lambes do mal disponível em: <https://ne-np.facebook.com/lambesdomal/videos/1113541432726210>. Acesso em 24 março 2022.

As produções estéticas aqui estudadas não estão sendo colocadas em cena no intuito de inventariar as obras do contemporâneo, mas sobretudo para pensá-las enquanto problematização do nosso tempo, como formas de desautomatização. Nesse sentido, pensamos com Lygia Clark e sua afirmação no sentido de que “a arte não consiste mais em um objeto para você olhar, achar bonito, mas para uma preparação para a vida”.

Pensando a cidade do passado e do futuro, Pál Pelbart (2000, p. 55-56) afirma:

Ao invés de render-se a essa representação total e apocalíptica da saturação do possível, ao invés de pregar o retorno simplório do espaço público, de resto esfrangalhado, melhor seria retomar a dimensão do virtual na sua radicalidade. E voltar a pensar a cidade como um universo dissonante e pluralista, mundo do perspectivismo nietzschiano onde já não se trata de múltiplos pontos de vista sobre a mesma coexistência de cidadãos, mas múltiplas cidades em cada ponto de vista, unidos por sua distância e ressoando por suas divergências. Ao invés do homem unidimensional e cosmopolita, detectar a cada esquina os forjadores de pluriversos, de multimundos. Como diz Rajchman, somos sempre interiores e exteriores à cidade, o que nos faz sair dos possíveis estocados para afrontar outros mundos, outras histórias, outros agrupamentos virtuais, sempre recriando espaços lisos, reinventando singularidades de espaço-tempo, reabrindo em nosso cérebro e na cidade, as passagens, os sulcos, seus escapes, suas novas conexões.

A ideia de ocupação que se vai desenhando na presente pesquisa se materializa no campo físico, no espaço urbano, mas vai se delineando, também, na tessitura do campo estético, forjando, a partir de um esgarçamento de limites, em especial, novas possibilidades de produções. É nesse sentido que, muito embora tenhamos iniciado esse texto com “Marginália II”, de Gilberto Gil e Torquato Neto, bem como o “Sentimento do mundo”, de Drummond, talvez a ideia mesma de ocupação que vai ganhando forma nos leve a pensar outros versos de Drummond que nos possibilitem experimentar uma outra relação com nosso tempo, são eles: “É hora de recomeçar tudo de novo, sem ilusão e sem pressa, mas com a teimosia do inseto que busca um caminho no terremoto.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE. Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 2ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. Qual a novidade dos rolezinhos? espaço público, desigualdade e mudança em São Paulo. In: *Novos Estudos*. – CEBRAP. n.98, p.13-20, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/sGMBsf83p69mKmzyLb4bPsL/?lang=pt>. Acesso em: 01 março. 2022.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral; Marai Stela Gonçalves. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova & Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ufmg, 2011.
- _____. *Cascas*. Tradução: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- LYOTARD, Jean-François. Apostila às narrativas. In: _____. *O pós-moderno explicado às crianças*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. 2 ed. D. Quixote. 1993, p. 29-34.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, Poslit, 2002.
- PÁL PELBART, Peter. Cidade, lugar do possível. In: *Vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- QUEIROZ, Camele; RAMOS, Fabricio. *Muros*. 25 min. 2015. Disponível em: <https://curtamuros.wordpress.com/>. Acesso em: 06 março 2021.
- SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- SOUSA, Taygoara A. C. et al. *Revista Miolo*. Volume 2. Salvador: EDUFBA, Dez/2019.
- TERÇA-NADA, Marcelo et al. *Salvador em suspensão*. Salvador, BA: Editora Gris, 2021. PDF