

a viagem como modo de produção na arte

Raísa Curty

**extra
vagâ
ncias**

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Raísa Curty
extravagâncias
a viagem como modo de produção na arte

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de
Brasília para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Métodos, Processos e Linguagens
Linha de Pesquisa: Deslocamentos e Espacialidades

Orientador: Prof. Dr. Christus Nóbrega

Brasília, 2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Chistus Menezes da Nóbrega
Orientador

Prof.ª. Dr.ª. Karina Dias
Examinadora

Prof.ª. Dr.ª. Tania Alice Feix
Examinadora

Prof. Dr. Luisa Günther
Suplente

AGRADECIMENTOS

A todos que fazem parte destas viagens. Aos tantos que fizeram este caminho possível. Aos que acolheram, aos que se engajaram. Aos amigos de Itaúnas, Caravelas, Cumuruxatiba, Sítio Taboado, Olhos D'água e Puca Mayu. Aos amigos de tantos cantos. Sou profundamente grata. Dedico este trabalho a vocês.

Aos amigos que fiz em Brasília. Aos companheiros de comuna com quem compartilho o cotidiano. À Hilan Bensusan, pela parceria, pelas conversas, pelo carinho e por sua existência brilhante. Amo você! À Devrim Bensusan, pelo seu encantamento e irmandade. À Gisel Carriconde de Azevedo pela amizade, bom humor e bagaceiras. À Fran Demétrio, pela mulher fantástica que és. A Hanna Zuquim pelos pés no chão e coração gigante. À Krishna Passos pela brodagem e gratiluz. À Tina Nunes por ser fera. À Camila Mantovani por seu fogo e à Phill Jones por sua calma. Agradeço ao tempo juntos. Agradeço também à Lis Marina Oliveira, pela acolhida e aventuras vividas e à Cinara Barbosa, Matias Mesquita e Wagner Barja pela recepção na capital.

Ao meu orientador, Christus Nóbrega, pela confiança, olhar atento e palavras certas. À Karina Dias, Luisa Günther e Tânia Alice Feix, pelas contribuições e inspirações. Aos amigos com quem confabulei ao longo do processo: Maurício Chades, Alina Duchrow, Henrique Detomi, Adriana Vignoli, dentre tantos outros queridos que encontro entre as aulas, obrigada. A toda equipe do PPGAV-UNB, pelo suporte e atenção às necessidades dos alunos. Aos funcionários do prédio do IDA e ao apoio financeiro da CAPES para a realização desta pesquisa.

À minha mãe, guerreira incansável, cuja existência muito admiro. Ao meu pai, pelo seu amor e pela sua arte. Aos meus irmãos e sobrinhos, meus xodós. Ao meu padrasto querido. À minha vó e tios pelo apoio desde sempre.

Aos amigos que a vida me trouxe. Mariama Brod Bacci, Aimara Beltrame, Dally Schwartz, JANAÚ, Basília Velásquez, Ale Gabeira, Virginia Gandres Barbosa, Fernanda Paixão, Mia Vieira, Carol Marim e Juliette Lenoir. Agradeço ao encontro!

RESUMO

Esta pesquisa é uma reflexão acerca de uma série de viagens realizadas enquanto procedimentos poéticos que se apresentam como espaço de formação e atuação artística. As viagens são concebidas a partir da necessidade de promover formas alternativas de se relacionar com o mundo e da tentativa de dizê-lo via a experimentação de linguagens possíveis a uma viajante. Organizo aqui uma série de registros e reflexões sobre os trajetos nos quais me lanço: *Residência Artística Móvel* (2015/2016), *Alvorada Nordestina* (2017), *Contar os Passos, Catar os Ossos* (2017), *Território dos Outros* (2018) e *P'utuqsi* (2019). As viagens acontecem de bicicleta, de carona, a pé e de ônibus; elas duram de 5 dias à um ano e meio e percorrem o litoral nordestino, o cariri paraibano, a rodovia BR060 em Goiás além das cidades bolivianas de La Paz e Potosí. Vou às vezes em dupla, às vezes solitária e às vezes em bando. O conjunto diversificado de viagens narram uma trajetória marcada por acontecimentos extraordinários em contextos vagantes, apelidados *extravagâncias*.

ABSTRACT

This research is a reflection on a series of trips. They were taken as a poetic gesture that are both art and education. Traveling is thought through as a way to promote alternative ways of relating to the world and to attempt at an experimentation of possible languages opened to a traveler. Here, I organize a series of records and reflections on the paths I have thrown myself into: *Mobile Artistic Residency* (2015/2016), *Alvorada Nordestina* (2017), *Counting the Steps, Picking Up Bones* (2017), *Territory of Others* (2018) and *P'utuqsi* (2019). The trips happen by bicycle, or hitchhiking, or on foot or by bus; they last from five days to a year and a half and cover the northeastern coast of Brazil, the cariri of Paraíba, the BR060 highway in Goiás and the Bolivian cities of La Paz and Potosí. I venture in them sometimes in pairs, sometimes on my own and sometimes in groups. The diverse set of itineraries narrates a trajectory marked by extraordinary events in vagant contexts, called *extravagances*.

SUMÁRIO

PREÂMBULO	12	(ENTREMEIO) PASTORA FORRAGEADORA VIAJANTE	128
1. RESIDÊNCIA ARTÍSTICA MÓVEL	18	4. TERRITÓRIO DOS OUTROS	132
1.1. Arte e Deslocamento	23	4.1. Preparação da Zona	136
1.2. Caminhos Abertos	27	4.2. Zona em Funcionamento	138
1.3. Hotel Relento	30	4.3. Contar a viagem	150
1.4. À Hospitalidade	42	5. P'UTUQSI	152
1.5. Descobrimento do Brasil	45	5.1. Errar pelos Andes	155
1.6. Experiência Abrolhos	46	5.2. Ekekas	158
1.7. Horizonte Professor	58	5.3. Sumak Urku	161
1.8. Outros Professores	70	5.4. Reintegrar a visão ao corpo	169
2. ALVORADA NORDESTINA	74	5.5. Solita no más?	171
2.1. Ao Cariri Oriental	80	5.6. Ovelhas/Ovejas/Ushas	182
2.2. Brasília	93	CONCLUSÃO	194
2.3. Bandeira Pirata	97	LISTA DE IMAGENS	198
(ENTREMEIO) EX-CULTURAS PROVISÓRIAS	106	REFERÊNCIAS	204
3. CONTAR OS PASSOS, CATAR OS OSSOS	108		
3.1. Experimento de Trajeto	111		
3.2. BR060	113		
3.3. Bichos	121		

PREÂMBULO

A viagem começa antes. Ainda nos preparativos. Concentra-se intenções. Evoca-se guardiões. Organiza-se mala e cabeça. Toda preparação carrega um tanto de medo e um tanto um pouco maior de coragem. Deseja-se partir e a partida é o desejo projetado: no desenho ela é o momento em que o lápis toca o papel, na viagem é quando viramos as costas e começamos a nos afastar do ponto de origem. Ela inaugura o risco, o traço, o trajeto. Ela é o parto. Adentra-se então uma jornada, lança-se ao desconhecido. Engaja-se no trajeto, não no ponto de chegada, mas no caminho, como suas durações, suas urgências e suas demoras. Partir é também chegar em outros lugares.

Coloca-se à exposição. Observa-se o que está sendo exposto ao redor. Há sede de encontros, há fome de histórias. O viajante é também um narrador do mundo. Carrega em sua mala contos vividos. Com sorte, sua chegada provoca um círculo ao seu redor, de ávidos por histórias. Geralmente são estes também contadores. As histórias fazem com que sejamos tragados mutuamente, um para dentro do mundo do outro e a partir do cruzamento de narrativas começa-se a esboçar um novo futuro. As histórias inauguram espaços de aproximação e reconhecimento. A arte da contação, há milênios acrescenta sentido, suscita a percepção e incute a invenção entre nós.

O relato do viajante, ainda em viagem, é um caso específico. Ele traga o ouvinte para dentro da viagem e o concebe como um participante possivelmente engajado. Semeiam-se narrativas, germinam-se experimentos de culturas, éticas e estéticas, provisórias por princípio. *Ex-Culturas Provisórias, Esculturas Sociais, Zonas Autônomas Temporárias, Interstícios Sociais, Happenings.* Ao longo do texto estas noções vão surgindo com o intuito de delinear o evento que começa com a chegada do viajante e culmina em uma aventura coletiva.

Extravagância, me sugeriu o artista Rafael Tupiniquir¹, no contexto de uma aula ministrada pela professora Luisa Gunther², onde buscava-mos sintetizar o objeto de nossas pesquisas em verbetes: Qualidade do que é extravagante, a palavra nos remete a uma maneira de agir que excede aos padrões habituais. Ela é composta pelo prefixo “extra-” que quer dizer “fora” ou “além de” e pelo adjetivo “vagante”, que se origina do verbo “vagare”, que no latim quer dizer “vaguear”, “andar errante”. A *extravagância* seria então o que acontece além da vagância, o suplemento passageiro da vagância, o que se dá a mais no movimento errante. Adoto este termo dando ênfase à extraordinariedade dos eventos em seus contextos vagantes.

As itinerâncias, as expedições, as errâncias, o pastoreio e o forrageamento, todas estas maneiras de se mover estão refletidas no modo de produção aqui investigado. Apresenta-se um encontro com o mundo a partir de uma poética que se relaciona com a história, a geografia e a cultura local. Reúno nesta dissertação, uma série de cinco trajetos que acontecem entre os anos de 2015 e 2019, entre nordeste e centro-oeste brasileiro e nos Andes bolivianos. Atravesso diferentes climas, relevos e comunidades e os relatos de viagem se demoram em assuntos que considero importantes para construção de um mapeamento conceitual do procedimento artístico investigado.

O trajeto que inaugura essa série de narrativas acontece de bicicleta, em um trecho que abarca o litoral norte do Espírito Santo e Sul da Bahia. A *Residência Artística Móvel (2015-2016)*, viagem que herdou o nome do método que propúnhamos, foi realizada em parceria com Ale Gabeira, bem como o trajeto seguinte, *Alvorada Nordestina (2017)*, da Paraíba até Brasília, que utiliza não só a bicicleta como alguns outros meios de transporte, como carona de caminhão e ônibus.

1 Artista, arte Educador que tem se dedicado a investigações ligadas ao currestéticoativismo, a estética do precário e as tecnologias só obsoleto.

2 A matéria *Escritas de Ateliê* foi oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB no ano de 2019.

Ao longo destas errâncias realizamos instalações à céu aberto *com e para* a comunidade. O olhar está sob a condição do constante deslocamento. Como consequência da viagem, exacerba-se a sensação de passagem, de transitoriedade, de morada no movimento. Lançamos ao outro um olhar que transita curioso. Os textos que apresento aqui buscam este olhar, curioso e desprezioso, que perpassa, que permanece, que transita entre paisagens culturais e conceituais, se traduzindo nela e as traduzindo em si.

O primeiro trabalho que apresento é *Hotel Relento (2015)*, um happening onde uma série de camas são dispostas em uma paisagem de dunas à beira mar. O hotel se destaca como um elemento emblemático enquanto noção de hospitalidade. Percebo que pensar o deslocamento é consequentemente trazer à tona questões relacionadas ao *outro*. Os dois assuntos andam de mãos dadas: deslocar-se requer adentrar *outros*: outros animais, outras paisagens, outras vidas. Deslocar-se requer se abrir para que *outros* possam adentrá-lo. Trago a *hospitalidade* enquanto conceito estratégico para pensar estas relações, propondo que a impossibilidade da abertura infinita ao outro, ou a *hospitalidade absoluta*, segundo Derrida (2003), permaneça à vista, no horizonte destas viagens.

Dentre os trabalhos feitos durante a *Residência Artística Móvel (2015-2016)*, destaco também de antemão, o *Horizonte Professor (2015)*, onde são dispostas carteiras escolares à beira mar. Suscita uma discussão sobre a possibilidade humana de aprender com entidades não humanas, incitando outras maneiras de perceber o mundo. Aqui interessa-me destruir as cercas que separam arte e educação e fundar um espaço de formação através da invenção.

O segundo capítulo apresenta o caminho percorrido para a produção de redes de dormir superdimensionadas que são instaladas no Sítio Taboado (PB), lugar onde são produzidas e em Brasília onde compõem a exposição *Remanso (2017)*. Assim como o *Hotel Relento (2015)*, as redes de dormir, instaladas em lugares públicos se apresentam como um ponto de hospitalidade. O tecido envolve e acolhe o que

chega. O contato com a tecido é algo que volto a abordar no quinto capítulo, onde vamos percebê-lo enquanto território de resistência. Reitera-se aqui um movimento de interesse às epistemologias das margens.

Já em Brasília, apresentamos o trabalho *Vanitas (2017)*, onde intentamos içar uma bandeira pirata no topo do Museu Nacional da República (DF). Em meio a descrição deste processo, trago o conceito de *Utopias Piratas* de Hakim Bey e o método de insurgência das *Zonas Autônomas Temporárias (2018)*. Este método, aliado ao pensamento de *Escultura Social* do artista Joseph Beyus e a observação do meu próprio trabalho motiva o termo *Ex-cultura Provisórias* uma espécie de arte que quer esculpir provisoriamente a sociedade a partir de experimentos culturais, *extravagâncias* que sugerem etnogêneses.

A terceira viagem é a primeira viagem sozinha. Ela foi projetada pensando nas possibilidades permitidas por um edital de residência artística para o qual a inscrevi. Propus uma ação errante chamada *Contar os Passos e Catar os Ossos (2017)*. O capítulo reporta a experiência de um trajeto feito a pé, pela beira da rodovia BR060, onde recolho ossos de animais atropelados na beira da estrada. Os ossos são reanimados a partir do acoplamento de circuitos eletrônicos, formando dois seres chamados *BICHOS BR060 (2017)*.

Aqui, passo a entender o que faço enquanto *experimento de trajeto*. Como se o método fosse o corpo em deslocamento, transformado em sonda exploratória da realidade. Percebi a viagem mais do que nunca, como um laboratório mutante, nômade, poético e intimamente ligado aos espaços percorridos. Esta é uma viagem menor, ou talvez apenas mais concentrada. A *Residência Artística Móvel (2015-2016)* havia durado um ano e meio, a *Alvorada Nordestina (2017)* dois meses e essa apenas 14 dias. Prossegue este capítulo uma reflexão acerca do nomadismo, onde trago à cena a figura do pastor e do forrageador. Entidades ancestrais evocadas a atuar no trabalho.

Território dos Outros (2017), também é um trajeto de curta duração e foi pensado a partir do programa de edital de uma residência artística. Desta vez a errância aconteceu dentro de um bar, na cidade de Olhos D'água (GO). *Território dos outros (2018)*, é o encontro do desenho com a viagem. A dinâmica do desenho de observação é como a da viagem errante onde a atenção é focada em um trânsito entre o corpo e a realidade. Aqui compreendo o desenho como uma viagem miúda, percebendo que o gesto de traçar se encontra em ambos os métodos. Além disso, investiga-se a possibilidade de abertura deste processo à participação sensitiva do outro, perscrutando-se a relação com o desenhado.

P'utuqsi (2019), a última viagem desta dissertação, abarca um trajeto que acontece na Bolívia, entre La Paz e Potosí. Trata-se de uma residência artística feita de forma independente que se passa, nos primeiros 22 dias ao lado do coletivo brasileiro *Muito Difícil é Democrático*, interessado em fazer gravações para a realização de um filme experimental sobre a abundância epistemológica na América Latina e em seguida por 21 dias em uma viagem solitária ao norte de Potosí (Bolívia). Ao longo deste processo aposto na errância: uma forma de caminhar indeterminada, mas atenta, ou talvez provisoriamente determinada, para atravessar caminhos e encontrar o inesperado. O processo é semelhante ao das viagens anteriores em seu procedimento de inserção na comunidade enquanto artista viajante e na apresentação de proposições que incitam a expansão do olhar sobre a paisagem e seus elementos.

O pensamento de mulheres bolivianas que confrontam o legado colonial e patriarcal moderno, integra-se a paisagem conceitual apresentada até então. As reflexões giram em torno do resgate de epistemologias silenciadas, trazendo estratégias de resistência andina para o horizonte desta pesquisa. O trabalho que realizo durante esse processo é o *Ovelhas/Ovejas/Ushas (2019)*, um *happening*, ou mais precisamente, uma *extravagância*, que acontece durante uma tarde de pastoreio a ovelhas vestidas de grafemas. Tendo em vista que o ser humano moderno é um especialista

em epistemicídio³, apaga memórias por ignorância, por ganância, persegue e destrói o conhecimento que não é seu, o que não consegue compreender, penso em *Ovelhas/Ovejas/Ushas (2019)* como uma peça de irreverência a escrita alfabética e fonética, ao texto que foi sobreposto ao saber têxtil.

3 Termo utilizado na obra de Boaventura de Sousa Santos para designar uma face do genocídio, onde morrem saberes.

1.

residência artística

3
0,
ve
l

Proponentes: Raísa Curty e Ale Gabeira

Trajetos: Norte do Espírito Santo - Sul da Bahia, Brasil

Período de Imersão: 26 de janeiro 2015 a 24 de agosto de 2016

“Vamos tomar o céu inteiro por teto
O mundo é todo meu, é todo seu”

Nota pré-viagem, Rio de Janeiro, agosto de 2014

Conheci Ale Gabeira no Morro da Babilônia, zona sul do Rio de Janeiro, em agosto de 2014. Estávamos lá para participar da exposição coletiva Jardim Suspenso. A identificação foi imediata e ali mesmo começamos a conspirar sobre um trabalho em dupla que se desdobrou alguns meses depois no projeto *Residência Artística Móvel*. Ale Gabeira é jornalista de formação e há anos trabalhava no Rio de Janeiro como agitador cultural em espaços independentes e artista visual. Eu sou formada em pintura, fazia nesta época as últimas matérias da faculdade e já havia trabalhado tanto em galerias de arte como produtora, quanto em centros culturais como artista-educadora. O encadeamento destes modos de produção e pensamento - a agitação cultural independente, a produção de galerias, a perspectiva educacional da arte - foram dando forma ao projeto, bem como a convergência das motivações pessoais que trazíamos conosco.

Fuga e busca são indissociáveis. Toda viagem preserva em seu princípio um tanto de busca e um tanto de fuga. A *Residência Artística Móvel* se anuncia desde o princípio, como um plano de fuga da reificação, problema que nos acossava a cada nova falsa urgência que se impunha, mas também como uma jornada de busca por um espaço de trabalho não alienado, por um espaço de invenção. A ideia de viajar de bicicleta surgiu não sei de quem. Ambos acham que foi de si e é capaz que estejam ambos com razão. O fato é que diante de tal ideia o projeto começou a ser desenhado.

Nos apropriamos de uma modalidade de pesquisa emergente na arte contemporânea com o intuito de situar nosso trabalho. As residências artísticas ganharam força como um modo de produção e atuação artística principalmente ao longo dos últimos anos. Apesar da imagem do grande e distante casarão equipado com ateliês ainda ser recorrente no imaginário de alguns como pressuposto para a realização de

uma residência, basta que se investigue um pouco mais para perceber que elas vêm assumindo os mais variados formatos. De forma elástica, as residências surgem como uma prática aliada à necessidade contemporânea de pensar questões relacionadas ao trânsito no mundo.

Quem fala em residência artística fala em deslocamento. Os programas de residência artística, em sua gênese, propõem a mobilidade dos profissionais das artes como meio de criar condições propícias para a pesquisa em contextos estrangeiros, promovendo literalmente a desterritorialização como condição básica da criação. (PAKER; VASCONCELOS, 2015)

O adjetivo *Móvel* reitera o movimento. Imergir em um trajeto, ao invés de imergir em um outro lugar fixo. Mover-se constantemente, transitar enquanto princípio. Movimento engajado em movimento. Havia desejo de se mover sobre a Terra, de estar entre outros, de experimentar a partir da cara ao vento, da cabeça ao sol, às estrelas, às nuvens, dos pés à terra, dos encontros que ainda nem poderíamos imaginar.

A *Residência Artística Móvel* se configurou em um método de pesquisa expedicionária que propunha a imersão em um trajeto litorâneo, onde atentos aos efeitos dos deslocamentos sobre nós, direcionaríamos nossas ações. A ideia era produzir um acervo iconográfico que emergisse da própria experiência. Durante o período de preparação da viagem elaboramos documentos que descreviam o projeto: o principal objetivo era fazer uma viagem de bicicleta de Vila Velha (ES) até Salvador (BA) no tempo estimado de 40 dias e realizar *happenings* por onde passássemos.

“O termo *happening* é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação”¹. Aproprio-me provisoriamente do ter-

1 HAPPENING . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 26 de Out. 2019.

mo pois os *happenings* são definidos justamente por suas estruturas flexíveis, sem começo, meio e fim, sem enredo traçado ou atores profissionais. Distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, deixando-o livre para se engajar na cena proposta pelo artista. O *happening* acontece a partir do engajamento do outro. A aproximação que o conceito de *happening* sugere com o teatro, me desperta a lembrança das trupes mambembes. Devo admitir em nós o espírito destes artistas, conhecidos como saltimbancos, que itineram por cidades do interior carregando seus cenários, figurinos e apresentando seus espetáculos. No entanto, nós não carregaríamos espetáculos prontos, os *happenings* surgiriam das especificidades do próprio trajeto.

O aspecto despretenso, mambembe *sui generis* da Residência Artística Móvel, se une ao seu caráter de expedição científica, método utilizado por pesquisadores das ciências geográficas (geólogos, arqueólogos, etnógrafos, botânicos e etc.), que são frutos do olhar moderno, do início do século XIX, aventureiro e interessado em compreender o mundo. Os artistas que embarcam em expedições científicas são incumbidos de produzir um acervo iconográfico dos lugares pesquisados retratando a cultura local. Nos cabe também pensar aqui, que mundo é este que apresento e como se dá seu processo de invenção.

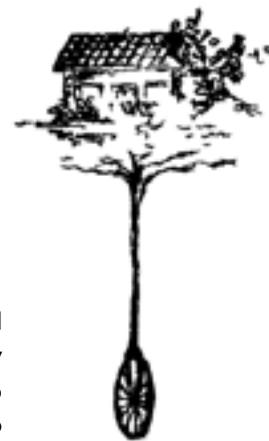


Fig. 01
Raísa Curty
Residência Móvel, 2015
Desenho digitalizado

1.1.

ARTE E DESLOCAMENTO

Na bagagem levávamos dois livros do crítico e curador de arte Nicolas Bourriaud: *Estética Relacional* (2009) e *Radicante* (2011). O primeiro apresenta uma espécie de arte que está localizada no campo das relações que se estabelecem entre o artista, a obra e o público. Nicolas Bourriaud orienta o olhar para os processos sutis onde são construídos os vínculos humanos. Segundo a *Estética Relacional*, a situação proposta pelo artista provoca um *interstício social*, ou seja, um espaço que “sugere outras possibilidades de troca além das vigentes pelo sistema”. (p.22). Proponho-me a pensar que a própria viagem de bicicleta é em si uma provocadora de *interstícios sociais*. O ser humano moderno é estimulado sempre a percorrer a maior distância no menor espaço de tempo, a exemplo das nossas vias de locomoção, como autopistas e pontes aéreas. Percorrer uma longa distância com as próprias pernas é subverter a lógica dos deslocamentos apressados. Na bicicleta perde-se tempo, ou talvez, emprega-se tempo no caminho. Perscrutamos os caminhos, os trajetos, as distâncias e as proximidades possíveis com o outro. Nos aproximávamos inevitavelmente. Impossível seria seguir em frente sem as garrafas d’água, pratos de comida, cachos de banana e abrigos que nos foram oferecidos. Sem graça seria seguir em frente sem as curiosidades que acometiam a todos nós.

Em seu outro livro, Bourriaud se apropria do termo botânico *radicante* para se referir a uma arte que se difere da radicalidade moderna, sendo ela um “organismo capaz de fazer brotar suas próprias raízes e de agregá-las à medida que vai avançando” (p. 50). A hera é um exemplo de *radicante*. Para Bourriaud, os artistas, assim como as heras, se enraízam na medida que se estendem pela superfície e “se traduzem nos termos do espaço em que se movem” (p.50). O autor fala de um movimento onde o artista torna-se o protótipo do viajante contemporâneo, experimentando o espaço na fronteira entre o real e o imaginário e transitando por entre tempos e espaços. O mundo seria uma infindável profusão de informações e

sentidos por entre os quais nos movemos formando trajetos. Bourriaud percebe “o surgimento do trajeto como princípio de composição” e o relaciona a um “conjunto de fatos ligados a uma sociologia do nosso ambiente visual” (p. 114), relacionada ao contexto mundial de globalização onde a mobilidade voraz se destaca como característica implacável, tanto que mesmo os que não viajam, compram produtos, escutam notícias e se relacionam cotidianamente com os outros cantos do mundo. A este princípio de composição, Bourriaud dá o nome de *forma-trajeto*. Sua gênese também se encontra nas telas de computadores que fazem parte do nosso cotidiano desde a década de 1990. A forma como navegamos pela internet, a sobreposição de janelas, os saltos por diferentes assuntos, a movimentação através de links, toda esta forma de se movimentar “introduz uma maneira cinética de elaborar objetos que poderia perfeitamente fundamentar a escrita visual de nossa época: a *composição pelo trajeto*.” (p.115). Assim, artistas recorrem às viagens em “suas formas (trajetos, expedições, mapas...), iconografia (espaços virgens, matas, desertos...) ou métodos (do antropólogo, do arqueólogo, do explorador...)” (p.108).

Ao longo do texto Bourriaud nos apresenta artistas para os quais a “viagem se tornou uma forma artística em si” e para os quais os lugares distantes dos grandes centros se tornaram uma “superfície para a inserção de obras muito mais estimulantes do que aquelas oferecidas pelas galerias de arte” (p.107). O autor menciona Robert Smithson, expoente da *Land Art*, que se desloca para lugares ermos a fim de realizar seus trabalhos. Menciona Bas Jan Ader que intenta atravessar o Oceano Atlântico, como parte de seu trabalho *In search of a Miracle [Em busca de um milagre]* (1973), mas acaba não sobrevivendo a tal aventura. Também nos lembra de Pierre Huygue que parte rumo a Antártica em busca de um suposto “pinguim albino, nascido do aquecimento da terra” e ao longo dessa experiência produz o filme *A Journey That Wasn't [Uma viagem que não existiu]* (2005). Pierre Huygue insiste no fato de que “a ficção é uma forma de apreender o real”. A ficção no trabalho do artista, “constitui um meio de locomoção que lhe permite produzir um novo saber sobre o mundo contemporâneo e a principal ferramenta para construir uma obra que das formas e metáforas da viagem tira sua forma geral e suas metá-

foras.” (p.108). Talvez a Residência Artística Móvel seja o pinguim albino da nossa viagem, pois afinal o que estamos fazendo senão ocupando o mundo com nossas ficções? “O imaginário, a ficção, permitem que Huygue abra espaços livres na geografia real que está atravessando” (p.109).

O curador Jacobo Crivelli Visconti, cujo trabalho vim conhecer ao longo do mestrado, também se esforça em cartografar a arte contemporânea a partir dos deslocamentos. No livro *Novas Derivas* (2014), Jacobo percebe os movimentos contemporâneos como desdobramentos da *Teoria da deriva* (1957) do situacionista Guy Debord, que por sua vez se inspira no Letrismo², ou ainda antes, no Dadaísmo³. A teoria de Debord lança as bases de um método que, segundo o olhar que Jacobo propõe, vem sendo utilizado por artistas principalmente ao longo das últimas quatro décadas, não de maneira ortodoxamente guy-debordiana, mas com propostas que “enriquecem e matizam” a teoria de Debord (p.IX). Jacobo ressalta a importância do *espaço do relato* e a proximidade das artes visuais com a literatura neste contexto, mencionando o trabalho *Following Pieces* (1960) de Vitor Acconci, relatos escritos da experiência onde o artista passa dias perseguindo pessoas até que elas desapareçam. Algumas pessoas desapareciam rapidamente e outras rendiam horas de perseguição. O autor afirma que “a maioria das derivas e ações examinadas neste livro buscam de maneira consciente e metódica um diálogo direto com a literatura.” (p.10). Carregamos então a ambição de criar narrativas e de inserir fábulas no cotidiano.

A Residência Artística Móvel percorre seu trajeto através de predeterminações, mas também através do acaso. Temos um compromisso para que possamos desviar

2 Movimento interessado em fazer uma fissura entre grafismos e significados. Fundado em 1942 pelo poeta e artista visual romeno Isidore Isou (1925-2007). É influenciado pelos dadaístas e influencia os situacionistas.

3 Movimento criado pelo poeta e artista visual romeno Tristan Tzara (1896-1963) e pelos poetas e artistas visuais alemães Hugo Ball (1886-1927) e Hans Arp (1886-1966). Pautado pelo dissenso, pela liberdade e pelo absurdo.

CAMINHOS ABERTOS

dele. Costumávamos nos definir como metade *busca vida*⁴ e metade *ao deus dará*. Jacobo contrasta o método de deslocamento do *flâneur* com o do *stalker*. A figura do flâneur, o errante, vadio, ocioso, investigador das profundezas subjetivas da cidade, foi reeditada pelas derivas urbanas situacionistas, onde adota-se um modo de agir que posteriormente foi definido como *stalker*. O deslocamento do *stalker* é “feito com um propósito – com os olhos bem abertos e sem compromissos (...) O *stalker* é um caminhante que (...) sabe aonde está indo, mas não sabe muito bem porquê ou como.” (p.30). O propósito do *stalker*, no entanto, é arbitrário, casual, o que escancara sua função de mero pretexto para que se adentre em uma jornada.



Fig. 02 , 03, 04
Bicicletas,
monocultura
de eucalipto e
acampamento à
beira da praia
de Regência
(ES), 2015

Partimos. Nós, as bicicletas e os alforjes, rumo a uma jornada que pareceu durar milhões de anos. Era janeiro de 2015 e nós ainda não sabíamos que a viagem de 40 dias se estenderia por um ano e meio. Na bagagem, além dos itens de necessidade básica como alimentos, fogareiro, barraca de camping e roupas, levávamos equipamentos como computadores, máquina fotográfica, tripé, livros e caderninhos.

No primeiro dia de viagem passamos pelas rodovias de Vitória (ES) e aos poucos adentramos lugares menores. A estrutura da cidade grande foi se desfazendo. Dormimos a primeira noite acampados à beira mar em Praia Grande, Nova Almeida (ES). Na manhã seguinte, enquanto desfazíamos a barraca e remontávamos os alforjes para seguir viagem, conhecemos um grupo de pessoas com quem conversamos por algumas horas. Alguns deles já haviam viajado por muitos dos lugares por onde iríamos passar. Nos contaram sobre seus verões em Alcobaça (BA) e sobre as aventuras em Abrolhos (BA). Ali inauguramos um serviço de *correio discreto*, ou *correio de afetos*, não tenho um nome certo para esta ação: nos oferecemos para

4

Nome de cachaça muito conhecida no Sul da Bahia.

entregar uma carta deles aos seus amigos que tentaríamos encontrar em uma cidade mais à frente. Seguimos viagem com uma carta na bagagem que entregaríamos apenas meses depois, no encontro do rio com o mar em Alcobaça (BA). Levamos cartas de Regência (ES) para Itaúnas (ES), de Barra Nova (ES) para Ponta do Corumbau (BA), de Itaúnas (ES) para Caravelas (BA) entre alguns outros trajetos.

Conforme pedalávamos rumo ao norte, a paisagem ia se modificando, as cidades iam diminuindo. Após 5 dias de viagem chegamos em Regência (ES), vilarejo onde desemboca o Rio Doce, que pouco tempo depois seria atingido pelo rompimento das barragens de Mariana⁵. Era a primeira noite de carnaval e a energia elétrica da cidade havia acabado. O que se podia ver era um céu estrelado e as luzes piscantes e coloridas do bloco Fubica que se movia pela cidade na traseira de uma caminhonete seguida por foliões. Fomos acolhidos por Rosinha, que nos convidou para acampar em seu quintal. Rosinha nasceu ali mesmo e trabalhava como costureira do Projeto Tamar. Nos contou sobre suas raízes indígenas, quando ela conhecia as coisas por outros nomes. Nós permanecemos os dias de festa acampados debaixo da Jabuticabeira, aproveitando o início da viagem junto aos seus netos e amigos.

Deixamos Regência atravessando o Rio Doce na jangada de um pescador que nos conduziu até a outra margem. Acampávamos algumas vezes na praia, outras vezes éramos convidados a passar a noite na casa dos moradores. Quando passávamos por Barra Nova (ES), fomos convidados por Robertinho para se juntar a um grande e animado almoço de família, festejo que acabou se estendendo por quatro dias. Em Guriri (ES), localidade um pouco maior, pedimos apoio aos hotéis e fomos recebidos na Pousada Porto da Ilha, pelos irmãos Angélica e Manga que viemos descobrir mais a frente, eram primos de Macrô, nosso anfitrião queridíssimo em Caravelas (BA). Mais à frente passamos alguns dias nas Meleiras (ES), na beira do

5 Em novembro de 2015, alguns meses após a nossa travessia, o Rio Doce foi vítima de um crime ambiental gravíssimo, onde foram despejados cerca de 45 milhões de metros cúbicos de rejeitos da mineração de ferro, devido ao rompimento de uma barragem da mineradora Samarco, controlada pelas multinacionais Vale e BHB Bililinton. A vida de milhares de pessoas foi afetada.

Rio Cricaré com Mocotó e Zé Elefante. Devo ressaltar aqui o afeto e a liberdade com que fomos acolhidos. As pessoas compartilhavam conosco seus espaços-tempo.

Depois de alguns dias ao lado de Mocotó e Zé Elefante, atravessamos o Rio Cricaré passamos pelo centro do município de Conceição da Barra (ES) e percorremos 20 quilômetros por uma estrada de barro até chegar ao pequeno distrito de Itaúnas (ES). Já viajávamos há um mês. A vila que há alguns anos atrás vivia da pesca, hoje tem sua economia voltada principalmente para o turismo. Ela está localizada em meio a área de preservação ambiental Parque Estadual de Itaúnas (PEI), que além de possuir uma enorme biodiversidade, abriga 23 sítios arqueológicos. No entanto, os cenários que havíamos percorrido até ali desde que havíamos saído de Vila Velha, eram muitas vezes catastróficos, marcados por desertos verdes⁶, fábricas de celulose e suas fumaças pretas. As monoculturas de eucalipto, em diversos trechos, tomaram o lugar do que um dia foi a Mata Atlântica. Durante os anos 70, os moradores de Itaúnas assistiram passar por ali uma incalculável quantidade de madeira de lei extraída da floresta. A debilitação da vegetação que continha as dunas entre a Vila e o mar, permitiu que os ventos atingissem os montes de areia que foram avançando sobre as casas e em poucos anos soterraram por completo a antiga Vila. Localizada dentro do parque, hoje, andar sobre as dunas é andar sobre a antiga cidade. Inclusive há dias em que se pode tropeçar no topo da torre do sino da Igreja. Lá são encontrados vestígios do povoado de colonos portugueses, como louças e objetos pessoais, bem como vestígios dos índios tupiniquins que por ali passavam. Foi sobre essas dunas que se instalou o *Hotel Relento* (2015).

6 Como são chamadas as monoculturas de eucalipto que levam os mananciais hídricos subterrâneos a exaustão.

1.3. HOTEL RELENTO



Fig. 05
Raísa Curty e
Ale Gabeira
Hotel Relento,
2015
Itaúnas, ES

A instalação Hotel Relento, realizada na Vila de Itaúnas, entre 19 e 21 de março de 2015, foi construída a partir de uma proposta não realizada: pessoas dormirem uma noite em camas montadas na praia e contarem, durante um café da manhã, os sonhos que o sono ao relento provocou.

A proposta foi sendo feita para cada habitante que passava pela rede de amizade que nos dedicamos a construir na vila. Surpreendentemente, ela foi aceita somente pelo seu valor poético, sem necessitar de uma explicação adicional que fizesse sentido prático às lógicas de interações humanas usuais. A existência de uma antiga Vila sob as dunas onde as camas seriam montadas potencializou o alcance ao imaginário dos habitantes do local.

No período de uma semana envolvemos mais de 40 moradores, 15 camas, roupas de cama e colchões, transporte, alimentos para lanches e café da manhã, locais e equipamentos de apoio, uma equipe. Idas e vindas de trator, montagens e desmontagem de camas, 25 minutos de forno para o bolo do café da manhã, subidas e descidas nas areias das dunas, desvios de rotas.

A instalação foi montada e os participantes da dinâmica sonífera já chegavam quando veio o primeiro sereno. Os primeiros cochilos foram interrompidos pela chuva. Dormir nos torna vulneráveis. Dormir ao relento é um pacto de confiança com a natureza. Aquela chuva era um adiantamento da chuva prevista para alguns dias depois.

Mesmo assim, resolvemos arriscar mais uma noite. As camas passaram mais um dia nas dunas, muitas pessoas aproveitaram a obra como uma instalação, alguns dormiram mesmo, nós dormimos. Mas a chuva, em uma garoa de 10 minutos, mudou nossos planos de novo. Fez-se obra o movimento, fez-se obra a mobilização criada pelo pretexto de sonhar a céu aberto, a dança que a Vila dançou, sem saber onde começa nem onde termina.

Nota de viagem, março de 2015



Fig. 06, 07, 08
Raísa Curty e Ale Gabeira
Registro da instalação,
Hotel Relento, 2015
Itaúnas, ES

Fig. 09
Raísa Curty e Ale Gabeira
Hotel Relento, 2015
Itaúnas, ES





Fig. 10
Raísa Curty e Ale Gabeira
Registro de montagem,
Hotel Relento, 2015
Itaúnas, ES



Fig. 11
Raísa Curty e Ale Gabeira
Hotel Relento, 2015
Itaúnas, ES



Fig. 12
 Raísa Curty
 Cartaz,
 Hotel Relento, 2015
 Itaúnas, ES



Fig. 13
 Professora Veratriz e
 os alunos da Escola
 de Itaúnas visitam o
 Hotel Relento
 2015

Já fazia algum tempo que me interessavam os efeitos da noite sobre o corpo, os efeitos da exposição à luz da lua e das estrelas. Lembro-me da série *Institucional Dream* (1973) de Laurie Anderson, onde a artista decidiu dormir em vários lugares públicos para saber se o ambiente influenciaria seus sonhos: dormiu no banheiro público de uma biblioteca, na beliche da hospedaria de um movimentado porto, em bancos de praça e na beira do mar. Originalmente Laurie Anderson estava interessada no tabu de dormir em lugares públicos, ação que não é aconselhada no entanto também não é ilegal (ANDERSON, 2012). *Hotel Relento* (2015) foi uma forma de compartilhar essas questões. Perguntava-me se os sonhos pairavam no ar. Perguntava-me como poderia se dar a comunicação entre os desacordados. Será que por dormirmos um ao lado do outro conseguiríamos fazer um corpo de sonho? Será que esse corpo de sonho seria permeado pelos sonhos que ali já pairavam? Sonharíamos os sonhos da antiga vila?

Diante da proposta, moradores e donos de pousadas nos emprestaram camas e roupas de camas. Itamar, Rosa e Filipe, donos de uma barraca na praia, nos emprestaram um trator para que pudéssemos conduzir as camas até as dunas. O Parque Estadual de Itaúnas (PEI) forneceu uma autorização e colaborou com lanternas e alguns outros acessórios necessários para a produção. Júlio nos recebeu em sua pousada, a Nave, nos dias que antecederam o *Hotel Relento* (2015) e Dani, Plínio e Caique, nos acolheram em seu quarto de hóspedes pelos dias que o sucederam. A *extravagância* aconteceu graças à participação de muitos.

Doze camas foram dispostas em uma linha horizontal sobre as dunas de Itaúnas. A linha traçada inscrevia um campo de acolhimento sobre a paisagem. A mobília desviada compunha a instalação provisória que insinuava uma situação de sono coletivo. Era março de 2015 e um período de seca assolava o Sudeste. Já não chovia há mais de três meses. Foi na primeira noite do *Hotel Relento* (2015) que caiu a primeira chuva. Amanhecemos sem ter podido dormir no local. À luz do dia, as camas permaneceram nas dunas que é o ponto de acesso à praia, por onde moradores e visitantes transitavam e interagem com a instalação. Resolvemos anoitecer mais

uma vez por ali e tentar realizar o sono coletivo sobre a antiga vila. Ao anoitecer recebemos a visita da escola local e de tantos outros moradores. Alguns ficaram para dormir. Era meia noite, o hotel não estava lotado, no entanto havia algumas pessoas. Eu mesma estava dormindo quando sonhei com agulhadas geladas atravessando o meu rosto e a chuva mais uma vez bateu à porta. A falta de resultado a princípio, ou seja, não ter conhecido os sonhos porque eles não foram sonhados, poderia insinuar certo desapontamento, mas acredito que daí surgem outras perspectivas. Ponho-me a pensar que se fez obra o movimento coletivo em prol de uma aventura por terrenos oníricos.

1.4.

À HOSPITALIDADE

Se o hotel é o lugar da hospitalidade, o hotel público é o lugar da *hospitalidade absoluta*. Derrida (2003) difere a *lei da hospitalidade absoluta*, das *leis da hospitalidade*. A primeira é aquela cedida ao outro absolutamente outro, ao estrangeiro sem nome, sem rosto, sem modos. Já as leis da hospitalidade, escritas na língua do anfitrião, funcionam em vias de dever e pacto e estão vinculadas ao incessante ciclo onde atuam simultaneamente os valores da hostilidade e da hospitalidade. O exercício da hospitalidade então não está em cumprir as leis da hospitalidade, mas em romper com elas, abrir espaço para o outro absolutamente outro, nunca antes visto nem imaginado, tenha um lugar onde antes era apenas você. A hospitalidade é o que permite que as coisas nos aconteçam, que o outro chegue, que haja transformação. Antes da dádiva e antes da dívida. Ela não conhece calculadoras nem balanças.

As questões que pairavam em nossos corpos eram como uma troca de correspondência com o espaço-tempo no qual havíamos nos lançados. O acolhimento sempre foi fundamental para a nossa sobrevivência. A hospitalidade é o que faz o nômade possível. Gostaria de pensar, no entanto, o espaço-tempo de acolhimento de uma forma mais geral e colocar em jogo as relações entre hóspede e anfitrião: o anfitrião acolhe, recebe o que está de passagem em sua casa, compartilha seu alimento e o seu tempo, o anfitrião aceita a interrupção. Já o hóspede é o estrangeiro, o que veio de outro canto, o viajante e por vezes o bandoleiro, mas nunca um sem casa, mesmo que esta se encontre no espaço-tempo do seu próprio corpo. Todo sujeito é passível de cometer a hospitalidade absoluta, é passível de deixar que alguma coisa o aconteça. Klossowski em *Les lois de l'hospitalité* (1965) considera a hospitalidade “sempre como um acidente na alma daqueles que oferecem”. Um acidente, uma contingência, uma sorte que pode acometer a qualquer um, até mesmo aquele que não possui casa nem alimento, mas que em última instância compartilha seu tempo. A hospitalidade pode vir de qualquer lugar.

A hospitalidade é uma questão do estrangeiro, uma questão antes de tudo lançada pelo estrangeiro. O Estrangeiro d'O *Sofista* de Platão é quem carrega a questão do não-ser, é ele quem inicia a guerra interna ao logos (DERRIDA, 2003). Deixar-se invadir pelo estrangeiro é uma contingência. Evoco Julia Kristeva e trago à cena um pouco de suas reflexões a respeito dessa figura, que segundo ela, habita em todos nós. Ao longo da história o estrangeiro foi pensado, acolhido ou rejeitado. Também se cogitou, no horizonte da religião e da moral, uma sociedade sem estrangeiros. “Nenhum ‘código de nacionalidade’ poderia ser praticável sem a lenta maturação dessa questão em cada um de nós”. Kristeva propõe uma série de reflexões acerca do tema sem procurar definir a estranheza do estrangeiro, apenas tocá-la, roçá-la, torná-la mais leve voltando a ela incessantemente: “Estranheza levemente tocada e que já vai se afastando” (KRISTEVA, 1994. P.xx). *Encontrar* é um parágrafo onde a autora se debruça sobre a descrição do encontro entre um possível anfitrião e um possível hóspede.

O encontro equilibra o nomadismo. Cruzamento de duas alteridades, ele acolhe o estrangeiro sem fixá-lo, apresentando o anfitrião ao seu visitante, sem engajá-lo. Reconhecimento recíproco, o encontro deve a sua felicidade exatamente ao provisório, pois os conflitos o dilacerariam se tivesse que se prolongar. (KRISTEVA, 1994. P.XX)

Cumprimentar para logo em seguida dizer adeus. Nós, passageiros, realizamos sucessivos encontros e sucessivas despedidas. Chegamos com a certeza de que iremos embora. Constantes atravessamentos nos põe diante da natureza impermanente das coisas. Kristeva segue dizendo que o estrangeiro é um ávido por encontros, e nos descreve a partir da alegoria do banquete, o momento do encontro onde as hierarquias são desfeitas:

O encontro em geral começa com uma festa do paladar: pão, sal e vinho. Uma refeição, uma comunhão nutritiva. Um confessa-se bebê faminto, o outro acolhe essa criança ávida: num instante eles

se fundem no rito da hospitalidade. (...) O nutritivo banquete é inicialmente um pouco animal, elevando-se aos vapores dos sonhos e das ideias. Os celebradores da hospitalidade, por algum tempo também se alinham espiritualmente. Milagre da carne e do pensamento, o banquete da hospitalidade é a utopia dos estrangeiros: cosmopolitismo de um momento, fraternidade dos convivas que acalmam e esquecem as suas diferenças, o banquete está fora do tempo. Ele se imagina eterno na embriaguez daqueles que, entretanto, não ignoram a sua fragilidade provisória. (KRISTEVA, 1994)

A viagem foi amplamente comemorada nos banquetes de hospitalidade.

1.5. DESCOBRIMENTO DO BRASIL

*“Partir, partir, se evadir... atravessar o horizonte, penetrar em outra vida...
É assim que Melville se encontra no meio do oceano Pacífico, ele passou,
realmente, a linha do horizonte”
(DELEUZE & PARNET, 1998)*



Fig. 14
Raísa Curty e Ale Gabeira
Descobrimto do Brasil, 2015
Divisa do Espírito Santo com a
Bahia.

Fig. 15
Raísa Curty e Ale Gabeira
Aniversário de Abrolhos, 2015
Abrolhos (BA)

A fotografia foi tirada sob uma perspectiva onde a Bahia se encontra a frente, aberta. O tripé foi posicionado no Espírito Santo e nós atravessamos a fronteira rumo ao norte. O nosso descobrimento (desnudamento) foi uma ação emblemática de intrincamento das nossas histórias com a história do Brasil e de todo aquele trecho que estava por vir. Buscava-mos uma tradução daquele território, uma tradução de nós mesmos nos termos daquele espaço que nos movíamos. Queríamos contar mais uma vez a história da Costa do Descobrimento mas para isso precisávamos ouvi-la de outras maneiras.

Nota de Viagem, abril de 2015

1.6. EXPERIÊNCIA ABROLHOS



A expedição de bicicleta nos tirou de um Rio de Janeiro no ano de 2014, nos conduziu a um Brasil anterior a 1500, a uma Bahia que ainda nem se chamava Bahia, reviramos as fronteiras e passeamos por tempos passados que estão totalmente presentes: as formações rochosas à beira mar são contadoras de histórias geológicas. A obra Feliz Aniversário Abrolhos cria um ponto de encontro entre a idade das rochas ígneas que formam o arquipélago e a idade dos seres humanos: o hábito do ser humano de comemorar aniversário parece singelo ao lado do especular tempo de permanência das rochas por aqui. Somos passageiros, somos viajantes.

Nota de viagem, Julho de 2015



Fig. 16
Experiência Abrolhos
Abrolhos (BA)
2015



Fig. 17
Detalhe, Ilha Siriba



Fig. 18
Ilha Guarita

Fig 19
Farol de Abrolhos na
Ilha Santa Bárbara



Fig. 20
Fragata voando

Abrolhos (BA), 2015



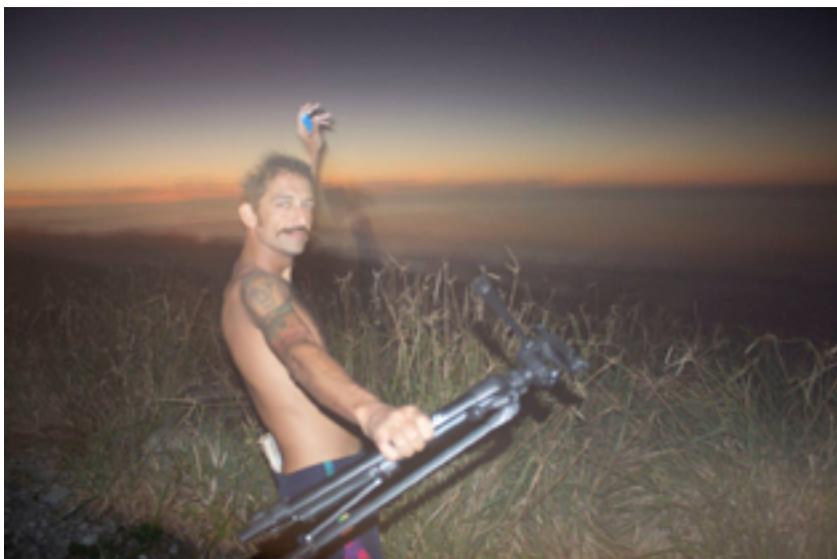


Fig. 21, 22, 23
Entardecer na Ilha de
Santa Bárbara com
os Atobás.
Abrolhos (BA), 2015



Fig. 24, 25, 26
Atobás.
Abrolhos (BA), 2015



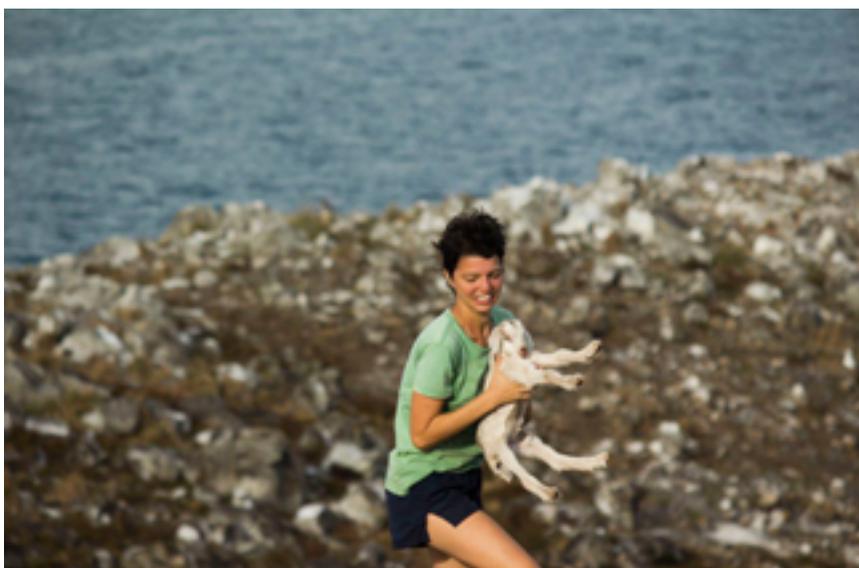


Fig. 27, 28, 29¹
Com os bodes
Abrolhos (BA), 2015

1 Os bodes foram introduzidos na Ilha de Santa Bárbara durante a passagem dos primeiros navegadores portugueses, no século XVI. Deixar os resistentes caprinos no local, tratava-se de uma estratégia para que houvesse alimento fresco para os navegadores que por ali passassem.



Fig. 30, 31
Detalhe do bolo
de aniversário do
Ale, feito durante a
estadia em Abrolhos
(BA), 2015



Fig. 32, 33
Processo do trabalho
Aniversário de
Abrolhos (BA), 2015



Nos afastávamos da fronteira com o Espírito Santo na medida que adentrávamos a Bahia. Atravessamos o rio de Nova Viçosa e a ilha do Cassurubá. Já viajávamos há três meses quando chegamos em Caravelas (BA). Na cidade, as pessoas nos recomendaram conhecer o Macrô, dono da pousada Beco Shangri-lá. Vivemos uma inesquecível história de amizade com Macrô, regada por tardes e mais tardes de histórias, confabulações e muita mágica.

Em Caravelas (BA) fica a sede administrativa do Parque Nacional Marinho dos Abrolhos¹. Aproveitamos a estadia na cidade para entrar em contato com o ICMBio (Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade), instituição responsável pela administração do parque e pedimos permissão para estender o projeto de pesquisa da Residência Artística Móvel ao arquipélago de Abrolhos. Após uma semana de negociação com os outros órgãos responsáveis, a proposta foi aceita e nós recebemos a licença e o apoio para passar 15 dias realizando uma extensão de nossa investigação poética. Entramos 75 quilômetros mar adentro (36 milhas náuticas). Durante esse período ficamos hospedados na única das cinco ilhas que é habitada, a de Santa Bárbara (BA): ela possuiu um grande farol e está sob jurisdição da Marinha do Brasil. Das seis casas construídas na Ilha, cinco são habitadas por marinheiros e uma pela equipe do ICMBio, formada por guarda-parques, voluntários e pesquisadores, foi nessa casa que ficamos.

Ao longo da estadia em Abrolhos, pudemos conviver com as cinco ilhas: Redonda, Siriba, Sueste, Guarita e Santa Bárbara. Pudemos conviver com aves marinhas: atobás, fragatas e grazinas. Pisamos sobre rochas ígneas polidas pelo mar, nadamos entre formações coralinas habitadas por tartarugas, arraias, águas-vivas, cardumes de budiões-azuis, badejos-quadrados e tantas outras espécies de diferentes cores, de diferentes formatos. Estivemos cercados pela imensidão do Oceano Atlântico Sul.

¹ Primeiro Parque Nacional Marinho criado no Brasil em abril de 1983, Abrolhos representa um marco para a conservação marinha no país. A Unidade de Conservação mede 87.943 hectares e ajuda a proteger a região com a maior biodiversidade marinha do Brasil e do Atlântico Sul. Contem um complexo de milhares de chapeirões, estruturas recifais únicas encontradas somente na região do Banco dos Abrolhos. < <https://www.icmbio.gov.br/parnaabrolhos/guia-do-visitante.html> > Acesso em 23 de Out de 2019.

1.7. HORIZONTE PROFESSOR



Fig. 34
Raísa Curty e
Ale Gabeira
*Horizonte
Professor*
Cumuruxatiba
(BA), 2015



Fig. 35, 36
Registro da Instalação,
Horizonte Professor
Cumuruxatiba (BA), 2015

Fig. 37
Registro da Instalação,
Horizonte Professor
Cumuruxatiba (BA), 2015





Fig. 38
Registro da visita dos alunos da
Escola Municipal Tiradentes à
instalação *Horizonte Professor*
Cumuruxatiba (BA), 2015

Fig. 39, 40, 41
Registro da visita dos alunos da
Vila Escola Projeto de Gente a
instalação *Horizonte Professor*
Cumuruxatiba (BA), 2015





Fig. 42,43,44
Registro da instalação
Horizonte Professor
Cumuruxatiba (BA), 2015



O ritmo da viagem pelo litoral é marcado pelo movimento cíclico do nível das águas. Cumuruxatiba (BA), nome de origem tupi, dado pelo povo Pataxó, significa “maré rasante”, fenômeno onde a maré passa por intensa variação ao longo do dia. Durante a maré baixa em Cumuruxatiba (BA), é possível andar por mais de 100 metros mar adentro. *Horizonte Professor (2015)* é um trabalho entusiasmado com o ensino oferecido pelo mar e além disso, é uma saudação aos pescadores com quem havíamos convivido durante os últimos 8 meses.

A instalação funcionou durante a maré baixa diurna e pelo período de uma semana dispusemos 17 carteiras escolares uma ao lado da outra, de frente para o mar. As carteiras escolares vagas se configuravam em um convite aos frequentadores da praia, que em sua maioria eram os próprios moradores. Ao longo dos dias as pessoas foram fruindo, cada uma à sua maneira. Alguns obedeceram a ergonomia do elemento, sentaram-se, observaram o mar, tiveram seus pés tocados pela água, retornaram a sua capacidade de silêncio. Alguns pré-adolescentes ciclistas que passavam pela praia, aproveitaram a organização das carteiras para ziguezagueá-las, como se fossem balizas.

O momento emblemático desta história acontece com a visita da Vila Escola Projeto de Gente¹: Sabíamos que as carteiras sugeriam um aprendizado que não valorizava a experiência do corpo e a atuação da Vila Escola responde a essa questão: adultos e crianças, foram aos poucos, levando as carteiras para dentro d’água. Quando nos demos conta algumas carteiras estavam afundando, outras estavam sendo utilizadas como pranchas de surf, como trampolins para saltos e cambalhotas, como palco para um improviso de batuque no corpo.

1 A Vila-Escola é uma experiência de educação comunitária, libertária, democrática, atenta à voz de cada criança, à liberdade de expressão, ao processo de individuação, à construção de uma sociedade justa e sem preconceitos. A Vila-Escola pretende, um dia, se constituir como escola formal, vivendo, livre, seu próprio desenvolvimento. <www.vila-escolaprojetodegente.com.br>. Acesso em: 24 de Out. 2019

As carteiras escolares pertenciam à paróquia da Igreja Católica de Cumuruxatiba, que por sua vez as havia herdado do colégio Algeziro Moura, uma instituição ao lado da outra na beira da Praia da Igreja. Após alguns minutos de intensa catarse brincante, começamos a recolhe-las e a lavá-las com água doce. Algumas pessoas perceberam a ação como vandalismo. As carteiras são patrimônio da comunidade e poderiam ser degradadas pela água do mar. Para reduzir os danos passamos um produto para evitar a ferrugem e reforçamos as bordas da tábua com cola PVA. Não se perdeu nem uma carteira.

Permanecemos em Cumuruxatiba (BA) por 3 meses no total. Ao longo desse período fomos acolhidos por uma rede de amizades que tornou tudo possível. A viagem se estendeu por mais algum tempo depois disso. Passamos por Aldeia Velha, território indígena que pertence ao povo Pataxó, passamos por Caraíva (BA) e quando estávamos em Trancoso (BA), voltei ao Rio de Janeiro (RJ) para apresentar o trabalho de conclusão do curso de Pintura na UFRJ, escrito a partir da experiência da *Residência Artística Móvel*. Durante este período fui convidada para realizar falas, principalmente em aulas de professores artistas que acompanharam o trabalho, como a Tânia Alice da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e o Bob Ene do Parque Lage (RJ). Contar a viagem passou a ser um novo motivo de reflexões e estudos, resultando inclusive nesta dissertação. Ao mesmo tempo, começava a preparar a próxima viagem, que seria para a Paraíba.

1.8.

OUTROS PROFESSORES

A sugestão de aprender com a água, com o barulho das ondas, com os ciclos marítimos, com a maresia, com o horizonte, lembrou-me uma história contada por Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), sobre um pesquisador europeu do começo do século XX que estava nos Estados Unidos e chegou a um território indígena Hopi. Ele estava interessado em entrevistar uma das anciãs do local. Ao encontrá-la deparou-se com a mulher parada ao lado de uma rocha. Após esperar por alguns instantes, perguntou ao morador que o acompanhava por que a mulher não vinha falar com ele. Ele respondeu que a senhora estava falando com sua irmã. “Mas é uma pedra.” disse o pesquisador, “E qual o problema?” respondeu o facilitador. Assim como a senhora hopi que conversava com sua irmã pedra, Krenak nos conta que em sua aldeia, as pessoas conversam com uma montanha rochosa que possui nome e personalidade: “de manhã cedo, do terreiro da aldeia, as pessoas olham para Takukrak e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto”. Os Krenak vivem na beira do Rio Doce e consideram o rio seu avô, os chamam de Watu. “Ele é uma pessoa, não um recurso como dizem os economistas” (KRENAK, 2019). Muitos povos ao redor do mundo conversam com as montanhas. Em algumas regiões dos Andes as montanhas recebem festas, comidas, presentes e além disso formam casais, famílias e trocam afetos.

Entendemos então que o outro que não é humano, também possui uma voz, é sujeito de experiência e de conhecimento, muito embora a humanidade se demonstre cada vez mais surda para essas vozes. Estamos enfrentando uma crise ambiental marcada pelas consequências indesejadas da ação humana sobre a Terra. Nosso comportamento enquanto humanidade já conseguiu alterar a composição da atmosfera, provocar o aquecimento global, comprometer a biodiversidade e levar à exaustão, águas, ar e terra fértil. O antropoceno é uma época especializada em extinguir espécies. O homem moderno já não sabe tratar com o que não é humano: sente-se soberano, ignora a existência do outro e projeta para si um “ambiente ar-

tificial produzido pelas mesmas corporações que devoram florestas, montanhas e rios.” (KRENAK, 2019).

Diante da crise ambiental apresentada, proveniente da atividade humana subordinada às exigências do capital, invoco outros saberes. Saberes que não são informação nem técnica, saberes que não se propagam como banco de dados, mas sim saberes sentidos, que se manifestam como sensibilidades. O filósofo da educação Jorge Larrosa Bondía traz uma visão que nos ajuda aqui: ele, rejeita tanto a educação técnica quanto a educação crítica, tanto os partidários da educação como ciência aplicada, quanto os partidários da educação como práxis política. Interessame pensar como podemos atuar por trás disso. Filósofo da educação, Larrosa nos sugere pensar a relação entre o conhecimento e a vida humana através do *saber de experiência*: uma forma de aprender com o mundo sem dominá-lo.

O autor inicia o texto *Notas Sobre a Experiência e o saber da Experiência* (2002) nos chamando atenção para a raridade da experiência em uma sociedade onde o conhecimento é confundido com informação e onde aprender é confundido com processar informação. O saber da experiência é diferente de saber de coisas, é diferente de estar informado. A informação aliás, seria uma antiexperiência. Além de estar sempre em busca de informação o sujeito moderno é ensinado a dar a sua opinião, a emitir sua opinião subjetiva a partir de uma informação objetiva. O excesso de informação, de opinião, de trabalho e conseqüentemente a falta de tempo, seriam esse conjunto de fatores que nos impedem de ter uma experiência.

Larrosa nos apresenta então o sujeito da experiência “Esse sujeito que não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, que não é o sujeito do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer” (BONDÍA, 2002). Se experiência em espanhol é “o que nos passa”, em francês “*ce que nous arrive*”, em português “o que nos acontece”, em italiano “*cosa ci succede*” e em inglês “*what happen to us*”, podemos começar a imaginar o sujeito da experiência como um território de passagem, como lugar de chegada ou como espaço do acontecer. Segundo o autor, “o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por

sua disponibilidade, por sua abertura” e eu diria que, por sua hospitalidade, por ser ele um sujeito que se expõe. O sujeito da experiência se apaixona, e apaixonar-se não é sobre possuir o objeto amado, mas sobre ser possuído por ele. Apaixonar-se é despossuir-se, é perder o domínio de si. O sujeito apaixonado é livre na sua outridão. Autônomo e heterônimo, livre para ser influenciado pelas leis exteriores, livre para ser tocado. Livre pra ser transformado. O conhecimento gerado pela experiência irrompe em nossas subjetividades.

Estou interessada nesta possibilidade de sentido que nos é apresentada por Larrosa. Tanto a arte, quanto a educação, se apresentam como territórios de imaginação, territórios para imaginar novas formas de pensar, de conhecer, de existir. Quero a arte como um lugar de experiência, ativa em sua passividade, autônoma em sua heteronomia, quero uma arte que não ande erguida em si, mas que reverencie o outro. Uma arte que recebe, que é um hotel público ou uma escola livre, uma arte onde o mar é o protagonista e por isso celebra-se a existência das pedras.

Se há um projeto educacional dentro do trabalho que proponho, gostaria de lê-lo a partir de um termo com o qual me deparei em leituras recentes, *Pedagogia da Hospitalidade*. Os pesquisadores Luís Sivérís e Paulo Melo, propõem a *Pedagogia da Hospitalidade (2012)* a partir da filosofia da alteridade de Levinas. Este termo, explicado por eles, me parece traduzir bem a formação através de um posicionamento subjetivo de abertura que visualizo. Eles explicam que na pedagogia da hospitalidade, “a educação não é vista a partir do movimento do Eu em direção do Outro, mas sim, o contrário. Precisamente o Outro assume o protagonismo pedagógico já que o Eu se abre à possibilidade de acolhida do Outro sem nenhum critério preestabelecido, de forma assimétrica.”. Os menciono para que possamos seguir, rastreando um método.

2.

alvorada

nordestina

Proponentes: Raísa Curty e Ale Gabeira

Trajetos: Boqueirão (PB) - Brasília (DF), Brasil

Período de Imersão: 26 de março a 07 de agosto de 2017

Ainda em 2015, quando estávamos em Cumuruxatiba (BA), o curador carioca João Paulo Quintela nos convidou para participar de seu projeto, o *Remanso*, nos instigando a pensar um trabalho para ocupar a marquise da Funarte em Brasília (DF). O projeto que desenvolvemos acabou cruzando referências que se remetiam aos dois lugares: ao lugar onde ele foi concebido, o Nordeste, e ao lugar para o qual ele foi concebido, Brasília. *Alvorada Nordestina (2017)* consistia em vinte redes de dormir com nove metros de comprimento, instaladas nos vãos entre os pilotis que sustentam a marquise. As redes, utensílios ameríndios, ícones da cultura popular brasileira, foram superdimensionadas para se adaptarem a arquitetura monumental da capital brasileira. Além disso, o desenho formado pelas redes faria uma alusão ao Palácio da Alvorada, residência oficial dos presidentes da república em Brasília.

Quando foi perguntado o porquê do nome *Alvorada*, o então presidente da república Juscelino Kubitschek¹ respondeu: “Que é Brasília, senão a alvorada de um novo dia para o Brasil?”². *Alvorada Nordestina (2017)*, porém, aponta para outra direção: a alvorada de um novo dia já não é mais a capital e o resplandecer agora vem do Nordeste, o novo dia já não nasce mais do centro, mas sim das margens. O encontro com este movimento me parece irreversível por seu encantador poder de curar feridas.

O historiador Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) publicou no final dos anos cinquenta um livro dedicado exclusivamente à *Rede de Dormir (1983)*. O autor nos conta que a rede foi assim nomeada em uma carta de Pero Vaz de Caminha que data de 27 de abril de 1500, onde descreve que as habitações tupiniquins “...tinham dentro muitos esteios; e, de esteio a esteio, uma rede atada pelos cabos, alta, em que dormiam. Debaixo para se aquecerem, faziam seus fogos”. É provável que a escolha do nome esteja relacionada a semelhança das redes de dormir com as redes de pescar, mas o fato é que, conforme o próprio Câmara Cascudo ressalva, Pero Vaz

1 Presidente do Brasil de 1956 a 1961

2 BRASÍLIA: da alvorada ao caos e vice-versa [S.I.] [2014?]

Caminha “Não perguntara aos donos da casa que nome havia. Impôs-lhe alcunha portuguesa” (p.19). O mal costume europeu, de impor suas definições aos povos ameríndios vem ao longo dos anos estigmatizando seus modos de vida e tachando suas culturas de selvagens, preguiçosas e primitivas, eliminando desta forma, as camadas mais profundas do pensamento destas sociedades.

O catálogo da exposição *Vaivém (2019)*³ conta com um texto da doutora em educação e difusora dos saberes indígenas Naine Terena, que nos alerta para o reducionismo sob os quais as visões ameríndias são submetidas e nos orienta à visão sociocósmica onde as redes são presentes de seres paralelos para tais populações dentro de outra relação de humanidade, “para que nela se pudesse aconchegar o corpo na vida, na morte, no firmamento das transições afetivas”. Terena nos lembra que estamos tratando de um produto materializado da relação humana e não humana vivida por diferentes povos, que receberam da própria natureza a matéria-prima necessária para a confecção” (2019, p.56). As redes são expressões materiais que trazem à tona a linguagem e a intelectualidade indígena e antes de todas as suas camadas utilitárias e decorativas, são um lugar de resistência. A partir das palavras de Naine, não nos balançaremos nunca mais numa rede como antes.

A pesquisa de Câmara Cascudo reúne documentos de diversas origens relacionados às redes de dormir. Dentre eles está um texto de Vicente do Rego Monteiro, pintor modernista simpatizante do integralismo, com o infame título *A rede, a grande inimiga da civilização nordestina*. Vicente se esforça em denegrir a cultura ameríndia dizendo que foi a rede quem os ensinou a indolência, a inconstância e as migrações constantes. Trago esta referência para que possamos tomar suas ofensas como elogio. Enquanto Vicente condena que “a qualquer grito de alarma; a menor dificuldade existente entre o proprietário e o seu morador, um grito, e lá se vai a

3 Durante os anos de 2019 e 2020 uma exposição inteira dedicada às redes de dormir percorreu os CCBBs de quatro capitais brasileiras. *Vaivém* reuniu obras de artistas provenientes de distintos contextos sociais, diferentes períodos históricos e regiões do país, para pensar a representação e o uso das redes na arte e na cultura visual nacional. (FONSECA, 2019)

rede enrolada em forma de matulão”, vamos perceber tal movimento como símbolo de resistência e insubordinação. O autor defende o proprietário, que é sedentário, ama os móveis pesados, a casa e a pátria e denuncia a relação entre o trabalhador, o nômade e a rede de dormir. Denúncia que se faz anúncio.

A pesquisa de Câmara Cascudo também traz uma lista de crenças populares ligadas à rede e me chama atenção o quanto elas se referem a este elemento enquanto extensão do corpo humano. Trago este assunto para que possamos retornar a ele no quinto capítulo, no contexto da cultura têxtil andina, onde as peças de tecido, assim como as redes ameríndias, além de serem territórios de resistência, são consideradas seres vivos.

*Rede com todas as varandas pra dentro <<atrasa>> o dono.
Rede que homem dorme não dorme menino, se não pega a <<reima>> (gênio, temperamento, modos, hábitos, maneiras típicas).*

(...)

Os catimbozeiros afirmam que muamba <<não pega>> em rede por causa do balanço. O movimento oscilatório anula as <<forças>> do feitiço.

Rede de <<mestre>> do Catimbó tem jurema nas <<bonecas>> para fechar o sono, guardando, defendendo.

(...)

Rede emprestada trás vícios.

(...)

Rede de menino novo não se torce porque dá cólicas na criança.

(CASCUDO, 1983, p.118)

A outra obra que compunha o *Remanso* era *Feira Livre* (2017), do artista João Modé: toldos suspensos no ar, típico das feiras, formariam abrigos provisórios - novas zonas de utilidade ou quem sabe, de inutilidade - o destino do *Remanso* a céu aberto seria entregue ao público. O projeto foi contemplado pelo *Prêmio Funarte de Arte Contemporânea* (2015) nos dando a oportunidade de realizar tais planos. Como estávamos envolvidos com processos de viagem, decidimos fazer

uma pesquisa poética que desse conta do título/motivo da obra. Poderíamos ter ligado para uma grande fábrica e ter encomendado as vinte redes azuis que precisávamos, no entanto, nos pareceu muito mais interessante ir ao encontro delas e conhecê-las em seus contextos originais. Imaginamos uma viagem que atravessaria de bicicleta, o nordeste do Brasil rumo a Brasília, com o pretexto já constante de buscar o desconhecido através da materialização de realidades ousadas: dessa vez, tecer redes gigantes.

2.1. O CARIRI ORIENTAL



Fig. 45 à 48
Raísa Curty e Ale Gabeira
Registro da instalação
Alvorada Nordestina
Sítio Taboado (PA), 2017



Fig. 49, 50
Marcinha e
Benedito na
instalação
Alvorada
Nordestina
Sítio Taboado
(PA), 2017

Fig. 51
Convite Alvorada Nordestina
Sítio Taboado (PA), 2017



*Residência Artística Móvel tá no Sítio Taboado
São duas bicicletas que sobem e descem pra todo lado
São vinte redes gigantes, nove metros de punho a punho
Tem Alvorada Nordestina em Brasília no dia vinteum de junho*

Fig. 52 à 55
Fernando tratando e
tingindo os fios
Sítio Taboado (PA), 2017





Fig. 56, 57
Mauri e o tear elétrico
Sítio Taboado (PA), 2017

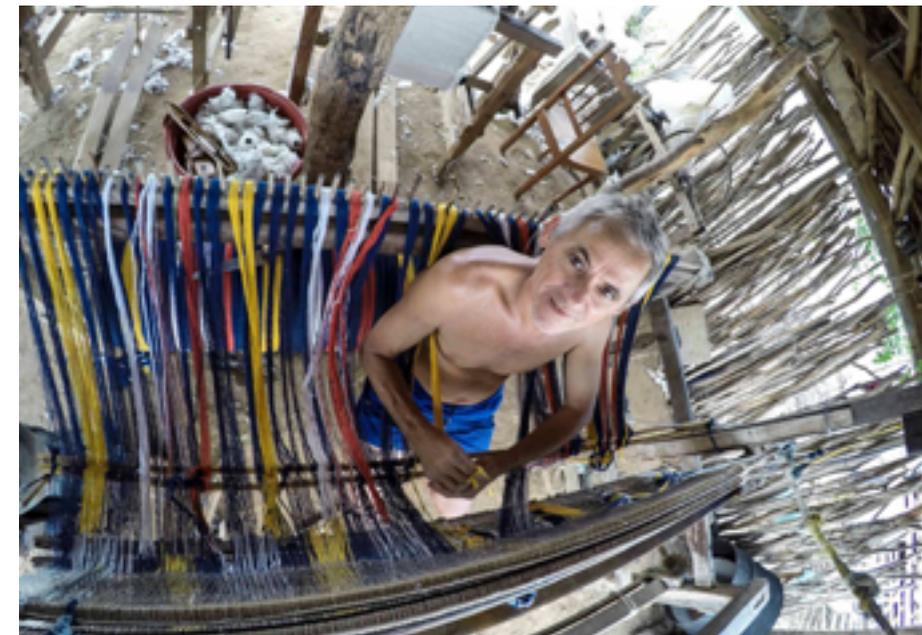


Fig. 58, 59
Guia, Geronaldo e o tear
manual
Sítio Taboado (PA), 2017



Fig. 64, 65
Nossas acomodações
de dia eram um atelier.
Na foto, Severina, mãe
de Marcinha, faz uma
manocaba
Sítio Taboado (PA), 2017

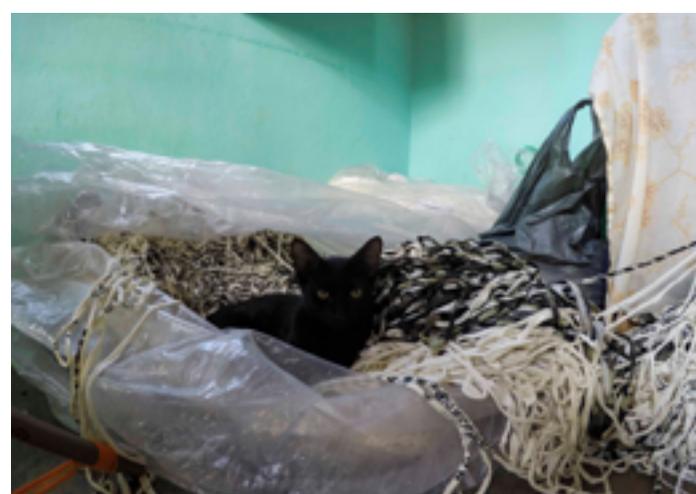


Fig. 60 à 63
Zé Filomeno e Maria Conceição
desembolam fios para reaprovei-
tamento
Sítio Taboado (PA), 2017



Fig. 66, 67

Capitão Bochecha D'água e seu bando. Registros da filmagem de filme roteirizado e protagonizado por Neno, produzido coletivamente e filmado por nós. Sítio Taboado (PA), 2017



Fig. 68, 69, 70

Projeção pública de fotos e filmagens que fizemos ao longo do processo. Sítio Taboado (PA), 2017

Era março de 2017 e nós começamos a viagem por João Pessoa (PB). Descobrimos que mais adentro, no cariri paraibano, havia uma cidade chamada Boqueirão conhecida por sua produção de redes. Havia o grande polo redeiro de São Bento, também nas proximidades, mas optamos por Boqueirão, que por ser menor, nos parecia mais possível entrar em contato com o processo de feitura das redes. Adentramos a paisagem nordestina com nossas bicicletas. Nos distanciamos do litoral e com o passar dos dias fomos chegando ao cariri oriental. Foi a primeira viagem via rodovia que fizemos. A beira da estrada é bem diferente da beira da praia. O fluxo de automóveis em alta velocidade impede o passeio de borboletas, que se desnor-teiam com o túnel de vento que é formado. É muito grande a quantidade de animais mortos: cachorros, cobras, vacas, sapos entre tantos outros. Aos poucos a paisagem foi se transformando e logo já nos familiarizávamos com os cactos e a secura.

Na feira de Campina Grande (PB) sentíamos-nos próximos ao trabalho de João Modé. Debaixo daquelas lonas vendia de um tudo. Comprei um chaveiro com uma figa. A figa estava em alta com a gente naquele momento. Estávamos lá durante a greve geral do dia 28 de abril. Após 4 dias chegamos à cidade de Boqueirão. Já havíamos falado por telefone com Luciene, artesã local que nos recebeu em seu atelier, o Algodão Colorido. Acontece que por mais que a nossa encomenda pudes-se ser interessante para ela em termos financeiros, ela não poderia nos ajudar pois já não mexia na máquina de tecer há algum tempo. Não obstante, Luciene nos apresentou a duas pessoas que moravam no Sítio Taboado, bairro que ficava a 10km do centro: Ritinha, presidente da Associação de Artesãos do Sítio Taboado, que se disponibilizou a nos ajudar no que fosse necessário e Ivan um tecelão que poderia começar a fazer as redes dentro de dois dias, porém não tinha o fio azul que procurávamos. Só havia fios vermelhos. Recebemos com grande honra o imprevisto, como se a Paraíba batesse a porta do trabalho com seus raios de rubra coloração. As redes seriam vermelhas.

Dois dias depois nos mudamos para o Sítio Taboado para acompanhar a confecção. Fomos acomodados por Ritinha na casa de sua sobrinha Marcinha que no momen-

to estava morando um pouco mais adiante junto com seu marido. Às vezes durante o dia, Marcinha utilizava o espaço como atelier, onde tecia manocaba¹, arremates que ajudam a sustentar a rede. Em poucos dias Ivan começou a tecer a primeira rede. Os fios, vermelhos puxados pro vinho foram trançados no gigantesco e barulhento tear elétrico. Tatá, tatá. Tatá, tatá. Foi o filho do Ivan quem manejou a grande máquina de ferro e madeira², a espula e o barbante³.

Como o bairro é composto por poucas casas, em pouco tempo já conhecíamos quase todo mundo. São poucas famílias que moram por ali, quase todos parentes em algum grau. Fomos convidados por muitos moradores para tomar café e comer cuscuz em suas casas. Conhecemos seu Zé Filomeno, senhor que ajudou a construir Brasília. Seu Zé Filomeno foi um dos trabalhadores nordestinos que no final dos anos cinquenta, lotaram as carrocerias de caminhões e viajaram dias em estradas precárias até o local demarcado para a construção de Brasília. Os operários que construíram Brasília eram chamados de candangos. Filomeno voltou para o Sítio Taboado após um boato de que o governo iria atear fogo no galpão onde ele dormia com outros trabalhadores.

Fig. 71
espula e barbante



2 Fig. 55 e 56

3 Fig. 66.1

Fig. 72
Guia costura o matame



Fig. 73
punho



Fig. 74
varanda



Eles gostavam de nos contar suas histórias e também gostavam de ouvir as nossas. Fizemos amizades, conhecemos muitos ateliês e as redes que por ali estavam sendo feitas. Descobrimos os teares manuais⁴, lindas enormes geringonças de onde nasciam os panos coloridos que davam corpo às redes. Todas as casas tinham um tear para tecer os panos. Depois dessa etapa, faz-se o matame⁵, a manocaba, coloca-se os punhos⁶ e por fim, adorna-se as redes com as varandas⁷. Esses serviços de acabamento são terceirizados entre eles ou divididos entre os membros da família. As redes nascem de muitas mãos.

A primeira rede com nove metros de comprimento ficou pronta, cor de sangue. Fizemos alguns testes com ela e logo já queríamos tecer as outras 19 que estavam faltando, mas Ivan nos disse que não teria barbante vermelho suficiente para as vinte redes, no máximo para quatro. A essa altura já havíamos frequentado muitas casas e estávamos apaixonados pelas cores e pelas estampas que cada artesão fazia. Fechamos então com Ivan 2 redes vermelhas e 2 redes beges e resolvemos que iríamos distribuir os pedidos entre os outros artesãos do bairro e aproveitar a diversidade de estampas e cores que eles poderiam proporcionar. As redes nasceram das mãos de muita gente. Elas ficaram especialmente coloridas, com a cor de pessoas que recebem com gestos de afeto, café, hospitalidade e curiosidade.

Algumas semanas depois, quando as redes estavam prontas, decidimos que iríamos estreia-las no próprio Sítio Taboado. Organizamos um evento onde as redes foram penduradas em diversos pontos públicos do bairro. Amarradas entre postes e árvores, foram balançadas durante uma tarde inteira. Aproveitamos a ocasião tanto para fazer uma exibição pública das fotografias e vídeos que havíamos feito ao longo da

4 Fig. 60, 61

5 Fig. 66.2

6 Fig. 70

7 Fig. 71

nossa estadia, quanto para exibir cenas do filme que havíamos gravado: no período que estivemos por lá fomos convidado por Neno para gravar um filme de ficção na Serra do Caturité, a montanha mais alta da região, roteiro que estava guardado em sua gaveta há alguns anos. A trama que envolvia cangaceiros foi interpretada pelas crianças, por Ritinha, por seu Tica com seus 90 anos, pelo próprio Neno que fez o personagem principal e nós, que além de filmar fizemos algumas participações.

Elas viajaram de avião e nós de carreta junto com outras redes até a Feira de Caruaru (PB), de bicicleta até Maceió (AL) e de carona de caminhão e ônibus até chegar na capital. Passamos mais tempo no Sítio Taboado do que havíamos programado, sem arrependimento.

Hora Marcada

Há dois dias deixamos o Sítio Taboado. Já estamos com saudade e em breve organizarei os registros deste fantástico sítio das redes. Por enquanto, daqui da estrada conto pra vocês um pouco da aventura que estamos vivendo para chegar a tempo em Brasília. Deixamos o Taboado meia noite, acompanhados de nossas bicicletas, na carroceria do caminhão de Cocó, rumo a Feria de Caruaru, em Pernambuco. Iam conosco Sebastião, Leo e outros artesãos, além de mais de mil tapetes e redes que lá serão comercializados. Entramos na caçamba, dormimos e quando acordamos já estávamos em Pernambuco. A feira é gigante e passamos a manhã por lá com nossos companheiros de viagem. Agradecemos a Cocó pela carona e seguimos rumo a Maceió. É isso, resolvemos dar um mergulho antes de subir o cerrado e gritar Fora Temer. No caminho tem uma serra. Subimos ontem e estamos descendo hoje! Tem chovido e o agreste estava em um verde recém-nascido. Na beira das estradas, casinhas espaçadas entre os campos. Esta noite dormimos em uma dessas, por uma sorte. Temos apenas 12 dias pra chegar em Brasília e a hora marcada mexe com a memória, por isso vou escrevendo por aqui, pra não esquecer. Já estamos em Alagoas. O ventinho da descida infla a camiseta com um ar refrescante e eleva o espírito. Acabamos de almoçar. Acho que vamos chegar só amanhã em Maceió.

Nota de viagem, Junho de 2017

2.2. BRASÍLIA

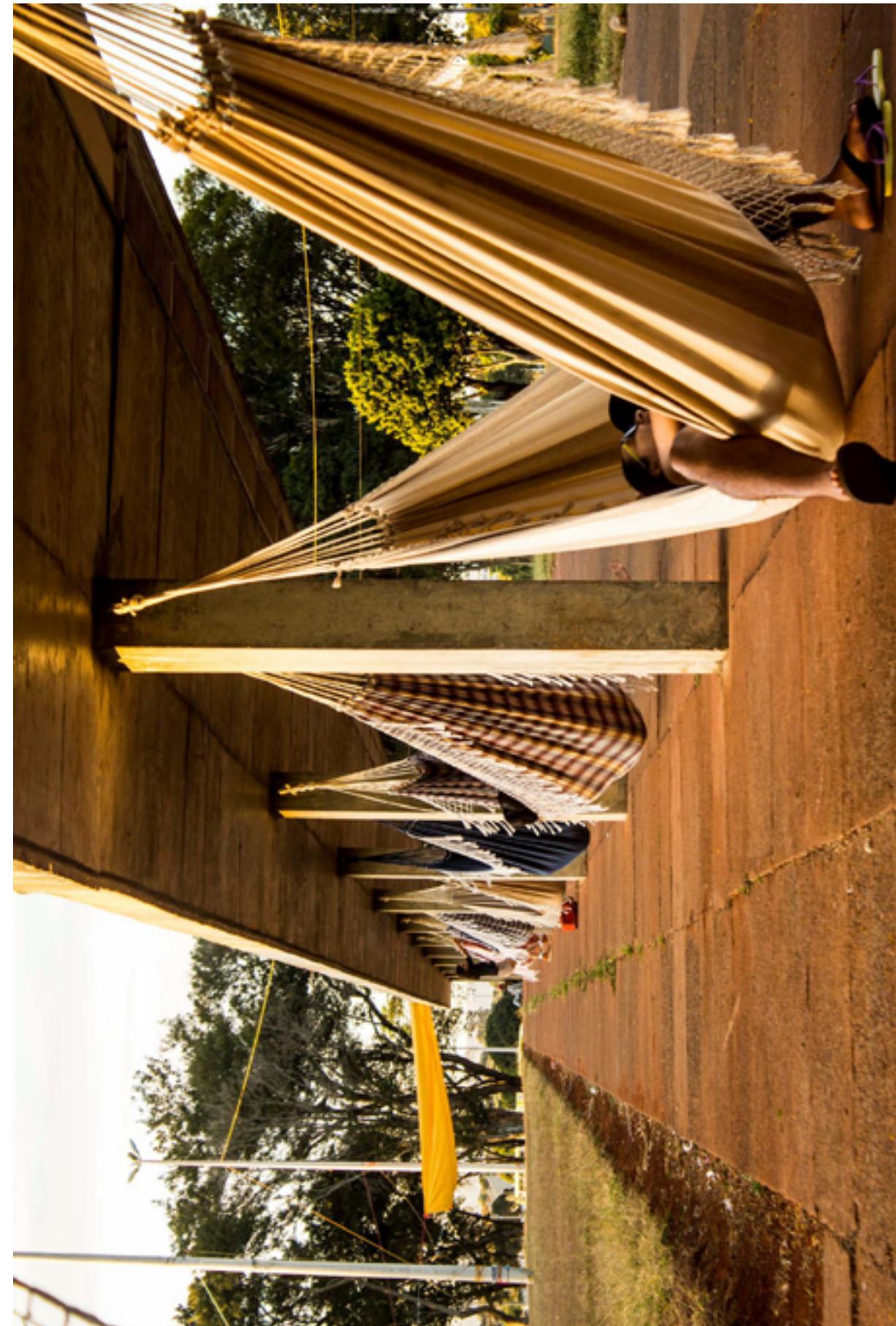


Fig. 75
Raísa Curty e
Ale Gabeira
Alvorada Nor-
destina
Registro da
instalação
Brasília (DF),
2017



Fig. 76 à 79
Registro da
instalação
Alvorada
Nordestina
Brasília (DF),
2017



BANDEIRA PIRATA

Alvorada Nordestina de Ale gabeira e Raísa Curty, retoma o trajeto dos trabalhadores nordestinos pelo peso da vida, pelo tombo do corpo. As redes não são símbolo ou suporte para o descanso; são, sim, um atravessamento mitológico. Uma sobreposição histórica possível e evitada.

João Paulo Quintela no catálogo Remanso (2017)

O *Remanso* aconteceu do dia 21 de junho ao dia 06 de agosto de 2017. As 21 redes que foram instaladas na Marquise da Funarte, ficaram disponíveis dia e noite e receberam diversos viajantes, moradores de rua e transeuntes. Abrigo para os desabrigados. Também dormimos lá em uma noite de sono coletivo. Elas se estenderam entre os pilotis formando um Palácio da Alvorada acolhedor. A história e os afetos que existem no entorno dos materiais utilizados, buscam despertar familiaridade e confiança no espaço público num movimento que o toma pra si e o compartilha incessantemente. *Alvorada Nordestina* e *Feira Livre* abrem um diálogo com a arquitetura de Oscar Niemeyer e inscrevem nela reivindicações pelo aproveitamento sensível do espaço público. A experiência modificou a aparência das redes, que foram projetadas azuis, quase nasceram vermelhas, mas vieram ao mundo com as cores e as estampas dos tecelões, manocabeiras, varandeiras e de diversos artesãos e agricultores do cariri da Paraíba que se envolveram no processo.



Fig. 80

Raísa Curty e Ale Gabeira

Vanitas

Mastro: Aço galvanizado.

Tamanho: 6 metros

Bandeira: Tergal preto e pintura de tinta PVA branca

Tamanho: 4 x 5.3metros

Museu Nacional da República,

Exposição Não Matarás

Brasília (DF), 2017



Fig. 81
 Registro da instalação
Vanitas
 Brasília (DF), 2017



Fig. 82
 Visita ao topo do MuN-DF
 para elaboração do projeto
Vanitas
 Brasília (DF), 2017



Fig. 83
 Fotomontagem do projeto
Vanitas
 Museu Nacional da República,
 Brasília (DF), 2017

Durante a viagem pela Paraíba, estávamos em contato com o então diretor do Museu Nacional da República (DF), Wagner Barja, que nos convidou a pensar uma ação para o local. Após alguns exercícios de associação entre a paisagem e os elementos da capital, chegamos a ação que chamamos *Vanitas (2017)*: o içamento de uma bandeira pirata no cume do museu.

O trabalho foi pensado quando estávamos dentro do ônibus, no último trecho a caminho de Brasília. Eu conhecia a principal avenida da capital, o Eixo Monumental, apenas via as pesquisas online. Ela é conhecida por causar sensação de imensidão. Penso que tanto João Paulo Quintela, quanto Wagner Barja, nos convidaram para intervir neste local por entenderem a composição de nossos trabalhos anteriores onde se evidenciam intervenções que se encaixam em uma visão ampliada. O cenário é favorável a extensão do olhar. A bandeira fincada no topo do museu, anunciaria desde o congresso nacional até a rodoviária e por onde mais fosse vista, a autonomia marginal da arte. *Vanitas* seria içada para a abertura da exposição *Não Matarás (2017)* e permaneceria ali durante o período da exposição. A curadoria de Wagner Barja foi uma resposta poética ao golpe que havia acabado de se estabelecer no Brasil. A ideia foi apresentada e aprovada tanto pelo curador quanto pelo coletivo de artistas que comporiam a exposição.

Vanitas é um tema da pintura, geralmente encontrado no gênero da natureza morta, simbolizado por elementos que representam a passagem do tempo (ampulhetas), a velhice (frutas podres) e a morte (caveiras). A palavra, usada desde o renascimento para descrever a natureza transitória da vida, vem do latim e é interpretada como “ vaidade”. Os símbolos mostram que somos passageiros neste mundo. Este tema caracteriza a valorização dos prazeres e realizações da vida, ao mesmo tempo que traz a consciência de sua perda inevitável. Mas este título é apenas uma segunda camada de leitura para esta bandeira.

A bandeira pirata, sem dúvida, surge como um afronte a bandeira nacional. Estão também localizados no Eixo Monumental, o Congresso Nacional, o Palácio do

Planalto, o Superior Tribunal Federal, a Praça dos Três Poderes e um enorme mastro com a bandeira oficial. Os piratas são dissidentes da nação. Organizados em bandos, cruzam mares a bordo de seus navios com o objetivo de saquear navios oficiais e cidades. As Ilhas do Caribe, entre os séculos XVII e XVIII, abrigaram os portos dos piratas mais bem-sucedidos da história. O escritor político e cultural, anarquista americano, Hakim Bey, em seu livro *Zonas Autônomas Temporárias (2018)*, realiza uma revisão histórica a respeito destes territórios e os denomina “Utopias Piratas”.

Um dos exemplos dado pelo autor é o caso da Ilha Tortuga, habitada em meados do século XVII, período que não era reivindicada por nenhuma nação, por populações dissidentes, expulsas e perseguidas pelas coroas europeias. Conhecidos como piratas bucaneiros, eles adotavam os modos de vida indígena, casavam-se com caraíbas, se juntavam a grupos fugidos da escravidão que assolava boa parte da população nativa das colônias espanholas¹, libertavam navios que transportavam africanos escravizados e os aceitavam como iguais, rejeitavam todas as nacionalidades, elegiam democraticamente seus capitães e decidiam juntos suas leis antes de cada viagem. “Já em suas bases litorâneas geralmente não tinham nenhuma lei.” (BEY pag XX)

Hakim Bey evoca as *Utopias Piratas* enquanto protótipo para ajudar a vislumbrar o conceito de *Zonas Autônomas Temporárias*. As TAZs², como são conhecidas, são lugares que por uma fração de tempo, funcionam de maneira independente de qualquer controle político do Estado, inclusive dos entranhados em nossos corpos. A TAZ é uma tática. Ela surge frente ao que Bey descreve como o “fechamento do mapa”, “nem um centímetro quadrado da Terra livre da polícia ou dos impostos... na teoria” (p.20), o estado negligencia, os cartógrafos não se atentam. Ela acontece na brecha do mapa, na brecha da análise, nas imensidões ocultas que escapam às escalas de medida.

1 Ver Putuqsí

2 Abreviação para o termo em inglês *Temporary Autonomous Zone*

A ciência geográfica que nos leva à TAZ, é a psicotopologia: “uma ciência alternativa à da pesquisa e do mapeamento feitos pelo Estado” e também alternativa ao “imperialismo psíquico” (p.20), mal que acomete a todos nós. O mapa psicotopológico, grafado no espírito humano, oferece caminhos que levam a experiências extraordinárias. Hakim Bey “prevê uma nova geografia, uma espécie de mapa de peregrinação, no qual locais sagrados sejam substituídos por experiências de apego e por TAZs” (p.71). Talvez a TAZ seja o único “tempo” e “lugar” possível para a arte acontecer.

As TAZ são festivas. Bey menciona a imagem sugerida por Stephen Pearl Andrews, do jantar enquanto sociedade anarquista onde “todas as estruturas de autoridade se dissolvem no convívio e na celebração” (p.22). Eventos de abundância. Lembro-me do “alinhamento espiritual” e da “fraternidade dos convivas” presente no banquete da hospitalidade descrito por Julia Kristeva. Momentos festivos que bem conhecemos. Entendendo-os como eventos que causam o desmonte da hierarquia em uma celebração abundante, gostaria de estendê-los aos gestos cotidianos. Pequenos eventos extraordinários cotidianos. Piratar o tempo por exemplo. Subverter o tempo do trabalho, ir em direção ao tempo do outro, ao tempo da espera, da lentidão o tempo da viagem que duraria 40 dias e acabou durando 1 ano e meio. Os deslocamentos piratas são uma pista para conceber o modo de produção que estamos aqui investigando.

Para a preparação do trabalho, projetamos junto ao arquiteto especializado do Museu Nacional, Ricardo Pereira e o *rigger*³ Vinicius Martin, uma estrutura para o levantamento e fixação do mastro. Contamos com a ajuda de dois serralheiros que construíram um mastro de ferro com seis metros de altura. Inesperadamente, poucos instantes antes da subida da bandeira recebemos a notícia que o IPHAN havia vetado a ação. Apesar dos esforços, a bandeira não foi içada. Ela foi exibida dentro do museu e não em cima, onde poderia ser vista desde a rodoviária até o congresso.

3 profissional que atua na atividade de içamento e movimentação de cargas.



Fig. 84
O Vôo de Vanitas ou O Rolé da Bandeira
Desfile de sete de setembro,
Brasília (DF), 2017

Ale Gabeira pedalou rumo à Goiás, depois rumo à Belo Horizonte, Espírito Santo, Rio de Janeiro, França, Coreia do Sul e enquanto escrevo esta dissertação se encontra no Marrocos. Eu resolvi permanecer em Brasília, traçar um outro trajeto. Quando cheguei aqui, o artista e professor, hoje orientador desta dissertação, Christus Nóbrega, realizava a exposição *Labirinto*¹ onde apresentava um trabalho feito na Paraíba, seu estado de origem, relacionado à tradição têxtil do local, não a partir das redes, mas a partir da *renda labirinto*. A professora Karina Dias por sua vez realizava a edição anual de seu projeto *Coordenadas*, onde promove intervenções na cidade com coletivos informais compostos por seus estudantes, artistas da pós-graduação. O projeto convida o público à percorrer a cidade e o que a margeia.

Segundo explicou em uma matéria de jornal publicada na época: “é para aprendermos na prática, o que significa o termo *geopoética*”, que segundo Karina “tem a ver com nossa maneira de participar do ‘poema do mundo’, para usar a mesma expressão dos gregos, ou seja, é a maneira como vamos fundando residências efêmeras ao nos mover pelo mundo”². Conheci o Departamento de Artes Visuais da UnB, e me interessei principalmente pela linha de pesquisa Métodos e Processos na Arte Contemporânea, hoje Deslocamentos e Espacialidades. Escolhi realizar este mergulho teórico que agora apresento aqui e ver as quatro estações de um mesmo lugar. De-morarei em Brasília.

1 A exposição aconteceu na Galeria Referência, do dia 22 de junho ao dia 05 de agosto de 2017 com curadoria de Cinara Barbosa.

2 < https://www.metropoles.com/plastica/passaros-avalanches-navegacoes-as-coordenadas-de-karina-dias?amp_ > Acesso em 24 de Jul. 2018

EX-CULTURAS PROVISÓRIAS

Se a arte não é etnogênese¹, ou seja, a invenção ou criação de uma nova cultura ainda que embrionária, inicial ou efêmera, ela não é coisa alguma. É na semente da invenção em uma cultura estabelecida que está o ofício do artista. A invenção é talvez a base através da qual entendemos ou procuramos entender alguma coisa. Roy Wagner (2010) diz que “invenção, portanto, é cultura, e pode ser útil conceber todos os seres humanos, onde quer que estejam, como ‘pesquisadores de campo’ que controlam o choque cultural da experiência cotidiana mediante todo tipo de ‘regras’, tradições e fatos imaginados e construídos” (p.75). Wagner entende que todo ser humano é um inventor de cultura e assim afeta o que encontra de uma maneira cujos impactos são difíceis de prever. A etnogênese pode ter consequências duradouras, permanentes, transitórias ou temporárias. Uma nova cultura inventada pode durar por apenas uma estação, ou um processo de imersão, ou uma intervenção. A dignidade da invenção de cultura não está em sua permanência. Ou assim supõem artes que esculpem nos sedimentos sociais.

O artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), expande sua prática com materiais para o âmbito social. Os trabalhos de Beuys começam na esfera das ações performativas em galerias, mas ao longo de sua prática, se tornam cada vez mais públicos e imbricam-se com formas de atuação social mais diretas, como a educação e a política. Beuys desenvolve a partir de seu trabalho o conceito de *Escultura Social*, onde a arte atua no campo ampliado da vida, acreditando em sua capacidade de dismantelar as repressões causadas pelo sistema social em vigor. Para isso fez com que a arte trabalhasse para a origem da organização da vida, dando forma às suas relações sociais, fazendo não que a educação e a política se manifestassem dentro

¹ Conceito antropológico utilizado para se referir ao surgimento de novas identidades étnicas.

de seu trabalho de atelier, mas levando seu trabalho de arte para estas frentes de atuação.

A artista funda em 1974, junto ao escritor alemão Heinrich Böll, a Universidade Livre Internacional (FIU), defendendo um conceito educacional que não diferencia *Arte de Criatividade* e nem de *Liberdade Humana*. Para ele trata-se da mesma potência. Potência esta que deveria permear todo o modo de produção humano. Beuys entende que o caminho para construção de um mundo livre, está na invenção de novos modelos educativos e políticos, para isso, frente aos tradicionais métodos de aprendizado marcados por uma comunicação de apenas uma via (do professor para os alunos), Beuys e Böll propunham uma comunicação recíproca de forma que as “relações: mestre/pupilo, transmissores/receptores, passassem a ser relações oscilantes” (BEUYS, *apud* ROSENTHAL, 2011).

Joseph Beuys concebeu a ideia de *escultura social* como aquilo que propunha como a intervenção da arte sobre os signos, costumes, marcações e linhas de força sociais. A sociedade circundante seria como um material (uma argila, um tronco de árvore, uma pedra sabão) onde alguma coisa é esculpida (modelada, entalhada, inscrita). Onde se dá forma a alguma coisa. Para Beuys a *escultura social* é obra em colaboração. Pode ter uma autoria que catalisa um processo, mas sempre há inúmeras coautoras, muitas das quais injustamente anônimas. As intervenções que proponho são algo como etnogêneses provocadas por meio de imersões em paisagens sociais e que, com ajuda de inúmeras coautoras, permite que uma nova cultura, provisória e passageira, se esboce.

A cultura inventada não se sustenta depois da intervenção. Os elementos que ela traz são talvez por definição transitórios. Ficam, contudo, rastros, vestígios dessas intervenções, dessas *Ex-Culturas* (experimentos de culturas) embrionárias. Culturas que passaram, mas que deixam algum sedimento para a arqueologia social e a etnogênese futura. São essas *Ex-Culturas Provisórias*, o produto das intervenções, o que se deixa pelo trajeto. Inscrições na paisagem que podem evaporar ou sedimentar após a passagem.

3.

contar os

catar

os ossos

passos,

Proponentes: Raísa Curty

Trajetos: Brasília (DF) - Olhos D'água (GO)

Período de Imersão: 14 a 27 de novembro de 2017 (14 dias)

EXPERIMENTO DE TRAJETO

A paisagem tem idéias e faz pensar.
Balzac

O Salão Residência Eixo do Fora¹ lançou seu edital em setembro de 2017, recém eu havia decidido *de-morar*² em Brasília. O edital selecionaria 11 artistas do Distrito Federal e do entorno para participar de uma residência artística no Núcleo de Artes do Centro Oeste - NACO, localizado em Olhos D'água (GO) e a partir desta experiência, realizar uma mostra no Museu Nacional da República (DF). Olhos D'água fica a 100 quilômetros de Brasília e eu continuava interessada nos trajetos, nos percursos, no que acontece no caminho. Percebia os últimos trabalhos que havia feito como manifestações do *trajeto*, ou seja, do corpo percorrendo o espaço e do espaço percorrendo o corpo, e estava disposta a dar continuidade à pesquisa.

Pus-me a pensar sobre a rodovia BR060, que liga Brasília (DF) ao município de Alexânia (GO). A estrada é uma tradução topográfica da mobilidade humana³. Túneis de aceleração, carros e caminhões em alta velocidade. Quanto mais moderna a estrada, mais hostil ela é aos ciclistas e aos pedestres. Às suas margens, como eu já havia verificado durante viagem na Paraíba, ossos de animais mortos por atropelamento. Eu queria ouvir estes animais e ouvir a estrada de Brasília até Olhos D'água (GO). Eu também precisava me refazer e comecei pelos ossos.

¹ Na ocasião o projeto Eixo do Fora, criado em 2007, realizava sua quinta edição, organizada por Aslan Cabral, Gisel Carriconde Azevedo e Krishna Passos

² Termo que me foi apresentado pela artista nômade Tainá Del Negri do projeto Assum Preto que no momento de-morava-se em Alto Paraíso (GO), onde nos encontramos.

³ “Com a estrada ou o canal, tradução topográfica da mobilidade humana, o homem se exprime espacialmente como construtor de espaços.” (DARDEL) p.14

Proposta enviada ao Salão/Residência Eixo do Fora:

EXPERIMENTO DE TRAJETO

A proposta é norteada pelas pesquisas em processos criativos nômades que desenvolvo desde 2014, com o projeto Residência Artística Móvel. Até então, na maior parte do tempo, utilizei a bicicleta como ferramenta de locomoção. Para a Residência Artística Fora do Eixo proponho que esse movimento seja feito a pé. Caminhadas com o intuito de buscar novas formas de cognição do espaço, neste caso a auto estrada BR 060, de Brasília à Olhos D'água.

A proposta trata de uma ação experimental em um trajeto específico e busca por traduções que reúnam as coordenadas do percurso. Para o 2º Salão Residência Eixo do Fora descrevo abaixo o experimento que usa o passo como unidade de localização: uma medida de dispersão e de encontro com as coordenadas geográficas.

Durante a caminhada, cada passo dado será marcado por um pedômetro ou por um contador que me comprometo a clicar. Os passos funcionam como uma unidade de medida do espaço que se contrapõe às coordenadas estritamente geográficas fixas já conhecidas e traz a obra para um movimento específico do trajeto proposto. Os dados de localização dos encontros dão as bases para a narrativa nômade do trabalho.

3.2. BR 060

Experimento #01 >> Trajeto: Brasília/Olhos D'água (OSSOS)

1. Caminhar pela beira da estrada de Brasília até Olhos D'água
2. Recolher os restos mortais dos animais encontrados pelo caminho.
3. Contar os passos com um contador.
4. Catalogar a localização dos restos mortais através do número dos passos.
5. Durante o período da Residência, criar com os ossos recolhidos um objeto que cruze a experiência de espaço-tempo da caminhada para ser exposto no museu, podendo também ser traduzido em desenhos, fotografias, vídeos e etc.

Infos Gerais:

Data: 14 a 17 de novembro de 2017

90 km em 4 dias

*Os ossos recolhidos pelo caminho serão tratados em procedimentos osteotécnicos de simples execução durante o período de residência no NACO.



Fig. 85 e 86

Raísa Curty

Registro de caminhada à
beira da BR060

Brasília (DF), 2017



Fig. 87
Cemitério Boa Esperança
Brasília (DF), 2017



Fig. 88
Inseto no asfalto
Brasília (DF), 2017



Fig. 89, 90
Entardecer na BR060
Brasília (DF), 2017

A proposta foi selecionada e no dia 14 de novembro eu estava deixando o final da Asa Sul, com um contador de fluxo analógico na mão, destes que os funcionários usam na entrada dos museus para contar o número de visitantes, e carregando uma mochila com mudas de roupas extras, capa de chuva, caderno de anotações, caneta, um celular tradicional (que não é um smartphone), a mesma câmera fotográfica de sempre e sacos plásticos de diversos tamanhos. Saí do Cemitério Campo da Esperança, atravessei o Setor Militar. As placas indicavam proximidade ao Zoológico. Insetos mortos. A viagem de beira de estrada não é a mesma da beira da praia. Um caminho cinza a minha frente. Atravessei o Núcleo Bandeirantes, carros, pessoas, calçadas, passarelas, pontos de ônibus, concessionárias, oficinas, cada vez mais caminhões. Assim foram as primeiras horas de viagem. Pouco antes do início da BR060 encontrei na calçada, em frente à um ponto de ônibus, um osso de galinha. O catei por mais que parecesse ter sido da refeição de alguém. Eu havia entrado na rua errada há alguns metros. Os viadutos e passarelas me confundiram. Logo retornei e consegui adentrar a grande autoestrada.

É preciso pedir licença, a estrada é longa e pode te engolir. Logo no primeiro trecho encontrei um pequeno crânio de gato. O recolhi. Anotei. Foi na altura dos 35.151 passos. A menos de 5.000 passos à frente encontrei mais alguns cacos, os últimos do dia. 0367-4. Caminhei não me lembro mais por quanto tempo, já estava anoitecendo quando parei no Hotel Paraíso, às margens de Samambaia (DF). Negocieei o valor da noite, deixei as minhas coisas no quarto e fui para um bar/restaurante de beira de estrada que ficava ao lado do hotel. O garçom puxou assunto e me pagou uma cerveja quando soube que eu estava fazendo uma viagem a pé. Os pés doíam antes de dormir.



Fig. 91
Printscreen da fachada do Hotel
Paraíso no Google Maps
Samambaia (DF), 2017

BR 060

Insegurança

Probabilidade de erro:

Não conseguir a pé. Chuva. Tempo. Corpo.

Não catar os ossos

Dormir

Cálculos. Tempo suspenso. Matemática

Contador Estatístico de Fluxo Analógico

Contador Analógico de Fluxo Estatístico

Carona: Cápsula do contra-tempo

Do objeto: Atropelado

Anti-corpo

Bem antes do corpo



Fig. 92 à 102
Série de registros feitos
durante o encontro com
o cemitério de cachorros
BR060(DF), 2017

Choveu à noite e de manhã ainda estava nublado. O sol foi aparecendo conforme as horas passavam. Os vestígios dos centros urbanos foram ficando para trás. O cerrado ia se mostrando e também os enormes pastos. Muitas pessoas ofereciam carona. Encontrei uma mandíbula de boi, um cachorro marrom recentemente atropelado, alguns resquícios de um tatu. Já havia passado a hora do almoço quando encontrei uma lanchonete chamada Engenho de Boi. Parei para tomar um caldo de cana. Conversei com o filho do dono sobre a cena da beira da estrada, sobre a violência da velocidade e sobre o recolhimento de ossos que eu estava fazendo. Ele me revelou que dois de seus cachorros haviam morrido por atropelamento, além de tantos outros. Prometeu que quando terminássemos de comer me levaria onde costumava jogar os corpos. Um cemitério de cachorros, atrás do campo de futebol. O final da tarde se aproximava quando atravessamos para o outro lado da rodovia. Iniciava-se uma partida. João me levou para um mato alto, próximo ao campo, onde se encontravam carros em estado de ferro-velho, resíduos obsoletos do cotidiano e a ossada de três cachorros. João voltou para a partida de futebol e eu fiquei lá, vagando, recolhendo os ossos, rezando, resenhando.

A chuva se aproximava no horizonte enquanto o sol se punha. Não havia um hotel na localidade e eu não havia levado uma barraca de *camping*. Peguei carona com um caminhoneiro. Já era noite e chovia quando atravessamos a Serra do Ouro (GO). Ele me deixou na porta do Hotel Aquarela, na beira da estrada em Alexânia (GO). A cidade é a entrada para o Distrito de Olhos D'água e eu passei a noite no hotel. Pensava em voltar no dia seguinte para o ponto onde havia pego a carona e continuar caminhando, recolhendo mais ossos. Eu poderia deixar os ossos já recolhidos no hotel, e resgatá-los quando passasse por ali de novo. Enquanto dormia resolvi não voltar. A carona havia sido parte da viagem e eu já havia recolhido quase tantos ossos quanto eu poderia carregar. Parti dali mesmo. O clima da estrada até Olhos D'água era mais ameno. Saí no amanhecer e encontrei novos ossos pelo caminho. Um galo aos 71.319, um osso solitário aos 71.319, um pequeno lagarto aos 81.420 passos, onde já se podia escutar o silêncio da vila.

3.3. BICHOS

Cheguei antes do previsto. Quando os outros artistas chegaram para a residência, eu já estava instalada no NACO. A residência durou 11 dias e meu atelier foi uma cozinha improvisada, com fogão, tanque e bancada. Durante este período fiz os procedimentos de limpeza dos ossos. Banhos de água fervente, horas de molho na água oxigenada, raspagens, furos para extrair os tutanos, secagens ao sol.

Antes da viagem passou pela minha cabeça a ideia de expor os ossos no museu, catalogados de acordo com as coordenadas geográficas do passos, mas para mim, a essa altura isso já não era mais uma possibilidade. Os ossos não me pareciam objetos catalogáveis. Eles me contavam histórias. Eles eram muitos e muito vivos. Fui lidando com suas formas. Colunas vertebrais inteiras, ossos com formato de máscaras, muitos fêmures e tíbias. Juntos eles formavam novos corpos.

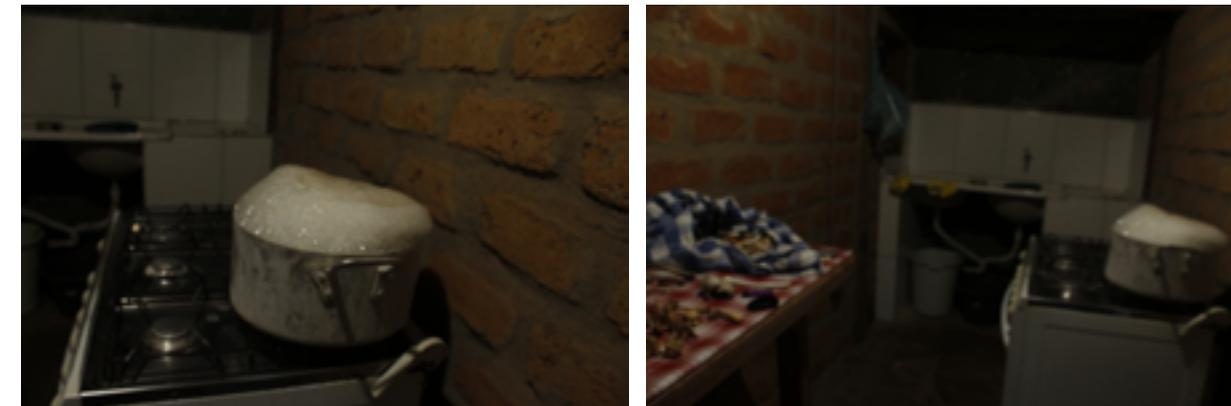


Fig. 103, 104
Tratamento dos ossos na
cozinha improvisada no
NACO.
Olhos D'água (GO), 2017



Fig. 105, 106
 Registro durante a Residência Eixo do Fora, NACO.
 Olhos D'água (GO), 2017

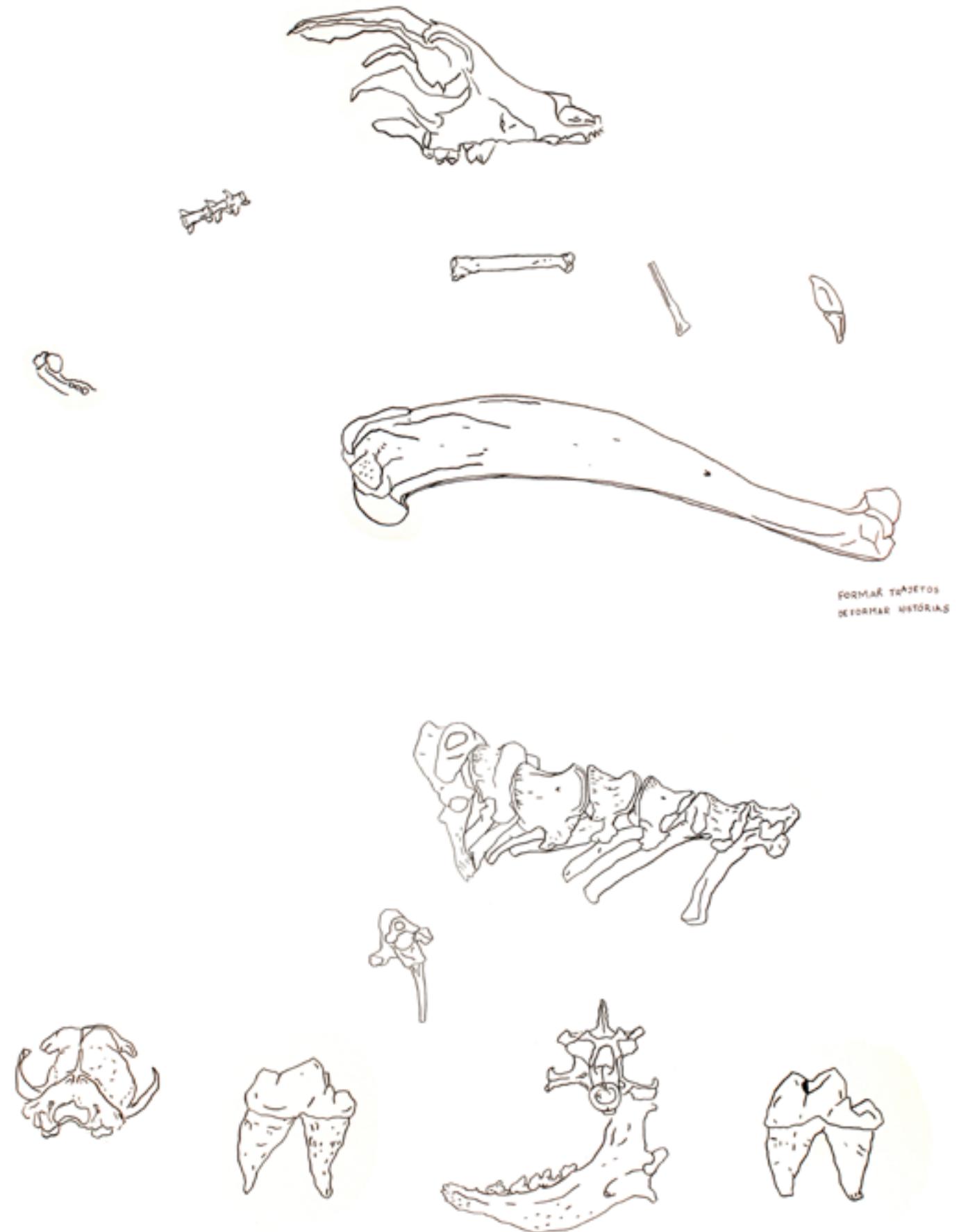
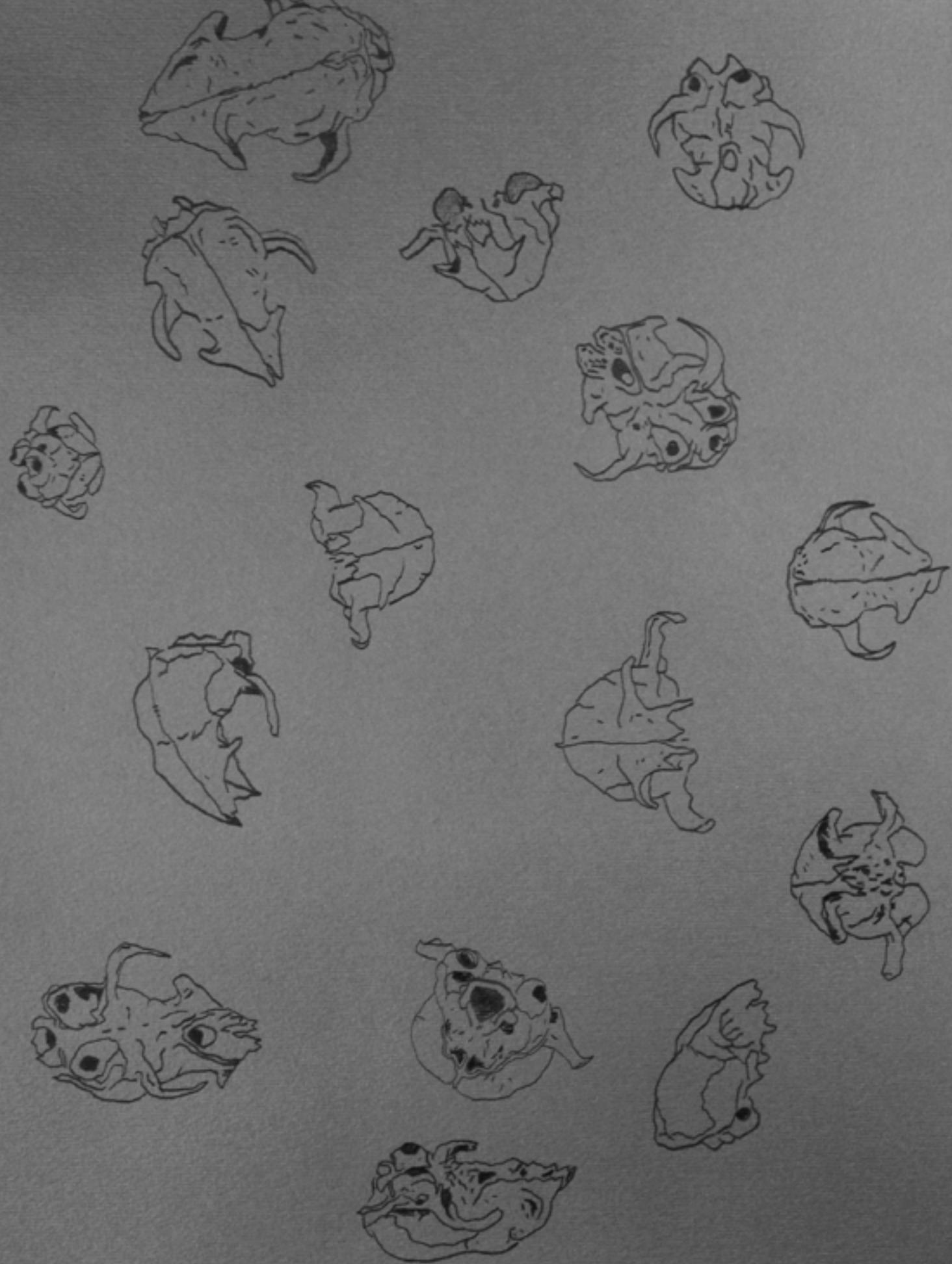


Fig. 107
 Raísa Curty
 BR060 - Ossos
 desenho digitalizado
 2017



Ao voltar para Brasília fui à Feira dos Importados, centro comercial especializado em produtos eletrônicos, em busca de objetos pequenos e motorizados com estruturas possíveis de serem acopladas aos ossos e provocar movimento. Encontrei um cachorro de brinquedo, uma estrutura de plástico recoberta por uma pelúcia roxa, que latia enquanto avançava e recuava nervosamente com seus olhos verdes acesos. Depois um pequeno capitão américa que se rastejava e de tempos em tempos disparava sua metralhadora com uma luz vermelha piscante. Desmontei os brinquedos e utilizei apenas os seus sistemas eletrônicos e suas estruturas essenciais ao movimento. Os esqueletos artificiais foram acoplados aos esqueletos naturais. O cachorro, agora de plástico coberto por uma camada de *spray* grafite, ganhou um rabo grande de ossos sustentados por um fio de cobre. Apresentado sobre uma superfície preta de 90 centímetros quadrados, elevada 30 centímetros do chão, cercada por fios de cobre. Sobre a superfície que o cachorro de plástico pisava, encontravam-se alguns dos cachorros recolhidos. Um cemitério de cachorros. Um cachorro revoltado. A estrutura do capitão américa foi substituída por uma espinha dorsal canina que passou a se arrastar e a disparar tiros sem metralhadora. A cara deste Bicho, que acabou parecendo um lagarto, era formada por um cóccix. Uma careta diabólica.

As pré-determinações apontadas no projeto escrito não são mais importantes que a organicidade de sua realização. O processo é coautor. Trabalha-se evocando devoção aos afetos que surgem no trajeto. Aposta-se em confiar nos desvios, nas interrupções, no inesperado, naquilo que nos encontra. É como se este desconhecido, jamais imaginado, emergisse para te dizer coisas que você ainda não sabia. Com atenção, busca-se ouvir a voz do próprio trabalho. O cenário pós-apocalíptico da instalação dos *Bichos BR060 (2017)*, acaba traduzindo à sua maneira, repleta de subjetividades, a paisagem percorrida na beira da rodovia.

Fig. 108

Raísa Curty

Gata Decapitada

Material: Grafite e spray prateado

sobre papel montval 300g

Dimensões: 42.0 x 59.4cm

2018

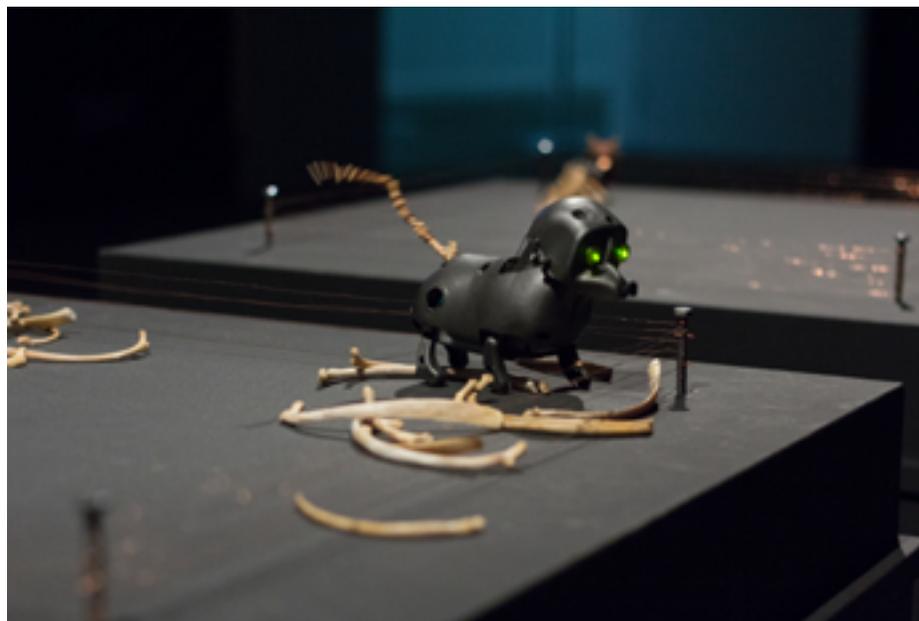


Fig. 109, 110

Raísa Curty Bicho BR060 #2

Performance de objeto

Material: Ossos de cachorros atropelados e cachorro de eletrônico com carcaça de plástico.

Descrição: Cachorro de plástico com rabo de ossos, caminha entre costelas da própria espécie.

objeto de dimensões variáveis se movimenta em área de área de 90x90cm

Acervo do Museu Nacional da República-DF, (2017)

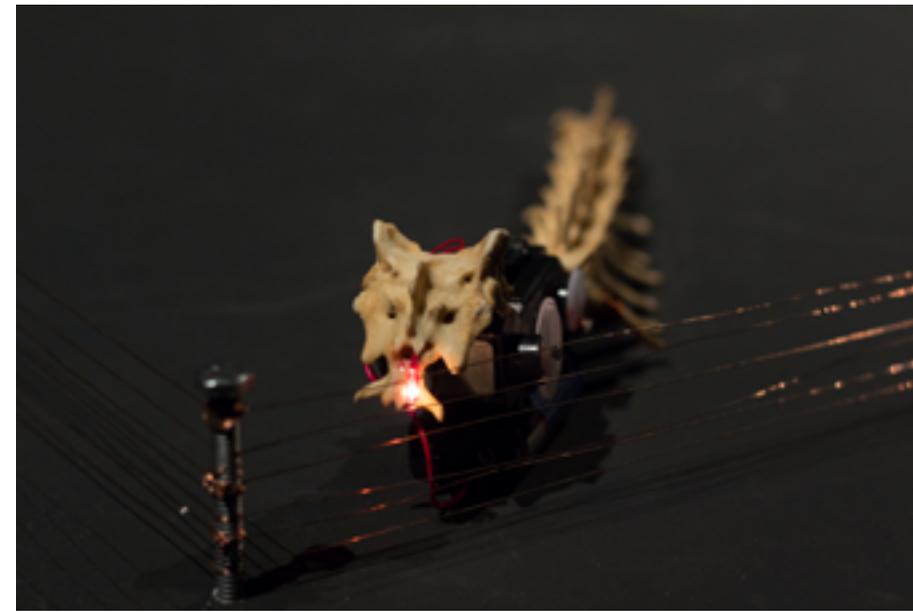


Fig. 111, 112

Raísa Curty Bicho BR060 #1

Performance de objeto

Material: Ossos de cachorros atropelados e esqueleto eletrônico de boneco do capitão américa. 2 pilhas

Descrição: Animal não identificado se arrasta e produz som semelhante ao da metralhadora

objeto de dimensões variáveis se movimenta em área de área de 90x90cm

Acervo do Museu Nacional da República-DF, (2017)

(ENTREMEIO)

PASTORA FORRAGEADORA VIAJANTE

Errar é divino, animal, viral, vegetal, mineral e humano

Arrisco dizer, talvez por experiência própria, que existem pessoas que já nascem desterradas. O sentimento de desterro se dá como saudade da terra, de sua rotundidade, saudade de se guiar pelas estrelas. Mas não é apenas de saudade que vive o desterrado, há também uma porção de presença. A presença faz a saudade sã e colore o horizonte, este deixa de impedir e passa a impelir. Inclinados ao nomadismo, os desterrados de nascença partem rumo a uma jornada pelo chão que nunca tiveram, mas que também nunca esqueceram. Vagueiam, caminham, seguem, partem e continuam partindo em busca, em fuga, em deriva - O desterrado, é também o expatriado, o banido.

É ainda “dentro do ventre materno, arredondado como um globo, um mapa-múndi” (ONFRAY, 2009), que a inclinação ao nomadismo e ao sedentarismo se desenvolvem. Para figurar estes modos de ser no mundo a narrativa genealógica e mitológica produziu o pastor e o camponês. O pastor é o nômade, ama o movimento, a estrada longa e interminável e organiza-se de forma comunitária tribal. O camponês é o sedentário, se compraz com o lar, se instala, inventa a sociedade, a política de Estado.

Onfray (2009), nos lembra da história bíblica dos irmãos Abel e Caim, respectivamente o pastor e o agricultor. O fratricídio acontece por ciúmes. Deus parece ter apreciado mais a oferta de Abel, a ovelha mais amada de seu rebanho, do que a oferta de Caim, frutos do seu solo, do seu trabalho braçal mais pesado. Caim, o

assassino sedentário, é condenado a errar pelo mundo. O cristianismo então, dá origem a uma outra face da eterna viagem, desta vez associada à vontade punitiva de Deus. A sorte de Abel e a sina de Caim: no corpo do viajante, habitam ambos os princípios.

Sobre a viagem como sorte, gostaria de também mencionar a cultura dos forrageadores, dos povos paleolíticos, caçadores-coletores e nômades. Os forrageadores vivem em bandos e caminham em busca de seus alimentos. Caçadores de animais selvagens, coletores de plantas silvestres, eles recolhem da natureza o que ela fornece espontaneamente. Precedentes à pecuária e à agricultura, as descobertas arqueológicas sustentam a hipótese de que, há vinte mil anos, todos os seres humanos eram forrageadores. Anna Tsing, em seu texto *Margens Indomáveis* (2018), tensiona a diferença entre os dois arquétipos, o nômade e o sedentário, através das relações entre a cultura do forrageamento e da cultura do *plantation*.

Acontece que há dez mil anos atrás no Oriente Próximo, os humanos “trocaram o afeto às paisagens multiespécies pela intimidade com apenas um ou dois cultivos” (TSING, 2018). Trocaram o nomadismo pelo sedentarismo. A agricultura intensiva, *plantation*, que deu origem ao Estado e às colônias de exploração, é especializada em um número restrito de espécies e trabalha com monoculturas de exportação mediadas pelo trabalho alienado.

Enquanto os forrageadores localizam e utilizam lugares familiares, onde encontram plantas, animais ou fungos úteis sem requerer exclusividade territorial e constroem formas de identificação e companheirismo com a paisagem e todos os seus elementos, os agricultores criam a propriedade privada, o monocultivo, o controle sobre o não-humano e o Estado. Enquanto os forrageadores são matrilineares e limitam a fertilidade, afinal, além de saturar o meio ambiente, a gravidez e o excesso de filhos dificultam a locomoção, os agricultores estadistas patriarcais, pregam a hierarquia familiar e a maximização da reprodução humana, aliás, encontramos

aqui, o princípio da proibição do aborto. Se tornam fora da lei, todos os que recusam a hiper domesticação estatal.

Chamar a figura ancestral do forrageador enquanto possibilidade de futuro é propor uma posição crítica em relação à extinção, causada por nós, aos nossos companheiros de outras espécies. A prática ancestral do forrageamento nos dá margens para pensar “a natureza humana como uma relação multiespécie” (TSING, 2018), e não mais a partir de uma ciência que herdou do naturalismo e das grandes religiões monoteístas narrativas sobre a superioridade humana.

Se por um lado encontramos a sorte do nômade em sua caminhada como parte do mundo, imprescindivelmente arraigada em uma rede de animismos, anarquismos e feminismos, principalmente a partir da figura do forrageador, por outro encontramos sua sina, atrelada a expiação, fruto do imaginário cristão e a marginalidade, destino dos que não seguem às leis do *Estado*. Seriam os piratas forrageadores?

Não queremos cometer aqui um engano: às viagens sedentárias existem. O fantasma do capitalismo assombra o nomadismo. A estrada é escorregadia e devemos caminhar com cuidado. Cuidado aliás é palavra que deve acompanhar o nômade. O cuidado representa uma atitude de ocupação, preocupação, responsabilização e envolvimento afetivo com o outro. Cuidado é cuidar. O contrário do cuidado é a segurança. O sem cuidado é o seguro, o *se-curi*, aquele que “ocupa-se de si mesmo”. O seguro não está disponível, ele não arrisca. É com cuidado que vamos seguir.

Proponentes: Raísa Curty

Trajetos: Bar do Ferrugem

Período de Imersão: 14 a 27 de novembro de 2017 (14 dias)

4.

território

dos

outros

Esta viagem foi realizada no contexto da matéria *Processos em Residência Artística* lecionada pelo orientador deste projeto, o professor Christus Nóbrega. A primeira etapa do curso consistiu em alguns encontros entre os participantes para discutir as leituras propostas. Dentre elas estava *Novas Derivas*, a tese de Jacobo Crivelli Visconti, o livro *Da Hospitalidade*, de Jacques Derrida e Anne Dufourmantelle, ambos mencionados no primeiro capítulo desta dissertação, além do livro *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual* (BAUMAN, 2003) de Zigmunt Bauman e do catálogo da 27ª Bienal de São Paulo *Como Viver Juntos?* (LAGNADO, 2006), leituras que evidenciam a importância de rearticular as relações entre indivíduos e sociedade visando restaurar a vida social e política.

A segunda etapa consistiu em uma residência artística de cinco dias no Núcleo de Artes do Centro Oeste (NACO), em Olhos D'água (GO), mesmo local onde foi realizado o projeto Eixo do Fora, relatado no capítulo 5. O programa da residência proposto por Christus suscitava a relação com a comunidade. Propus um trabalho que acabei dando o nome de *Território dos Outros* (2018), uma imersão de 4 dias no Bar do Ferrugem, em Olhos D'água (GO). Preparei uma espécie de metaresidência, onde eu me instalaria no bar, localizado ao lado da NACO, local onde se situavam os ateliês e nossos aposentos, e trabalharia para criar uma espécie de *Zona Autônoma Temporária* a partir principalmente do desenho de observação.

Durante as viagens, além dos rabiscos no diário de bordo e de alguns cartazes para as instalações, costumo desenhar o que as pessoas me pedem. Desenho para mim é serviço. Já fiz muitos retratos, já fiz desenho para rótulo de cachaça, placa de bar, desenho do Naruto no quarto da criança, já escrevi com letras bonitas o nome de um senhor embriagado e o de seu irmão unidos por um coração para que ele colocasse na parede de sua casa, já troquei travessia de rio por desenho de barco. O desenho sempre esteve presente em minha prática de uma forma inclusive relacional, mas além destes aspectos, gostaria de pensá-lo de uma outra maneira. A intensa prática de desenho de observação, vigente em minhas últimas estações sedentárias, estimulava a investigação do desenho enquanto pensamento.

A filósofa Marcia Tiburi em livro epistolar, escrito junto à Fernando Chuí, *Diálogos/Desenho* (2010), sugere uma correspondência subjetiva entre o desenho e o texto, tendo em vista que “sendo por meio do traço ou por meio do palavra o que está em jogo é a potência humana” (p.36). Seja por meio de uma linha feita por uma caminhada, como a *Line Made by Walking* (1967) do Richard Long ou aos caminhos traçados por pedestre nos gramados do Plano Piloto, seja por rastros da vida cotidiana, como Cadu em sua obra *Doze Meses* (2005), onde o artista desenha um arco no histórico de sua conta de luz a partir da manipulação do seu consumo de energia, o que está em jogo é a potência do gesto.

Vamos tratar aqui sobre o desenho de observação com o intuito de evidenciar a relação com a realidade provocada por ele. O desenho de observação é um procedimento poético que parte da realidade observada. Estopim do traço, ela atravessa a barriga do sujeito virando vontade. O desenho é a projeção desta vontade, vontade grafando a superfície. O desafio é conseguir ver o que há diante de si evitando que imagens pré-concebidas da realidade atravessem o desejo. Olhar sem pré-conceber. O desenho de observação é uma nota da realidade, um pensamento sobre ela. Tiburi diz que desenho é desejo e errância: que desenho é desejo projetado e é texto errante, mas sem discurso, vigente em outro espaço da comunicação.

Após um longo tempo viajando percebi que meu desenho havia mudado, que eu havia encontrado nele, algo semelhante ao que acontece no trajeto das viagens. Talvez eu tenha aprendido a desenhar viajando. Percorro o lápis no papel quase que ao mesmo tempo em que percorro os olhos na realidade. Desenho é também cartografia, não só representa o espaço, mas também a cria. *Território dos Outros* foi uma investigação em torno da relação entre o pensamento do desenho de observação e a viagem e a possível abertura deste processo à participação sensitiva do outro.

4.1. PREPARAÇÃO DA ZONA

A viagem começa antes. Ainda nos preparativos. Separo em uma mala os instrumentos de trabalho. Toda viagem é um desafio. Toda viagem é um ritual. Gostaria de aproveitar o tempo da viagem para praticar alguma espécie de mergulho que desmonte os enganos da hierarquia. O diabo saiu pra mim nos últimos três jogos de tarot.

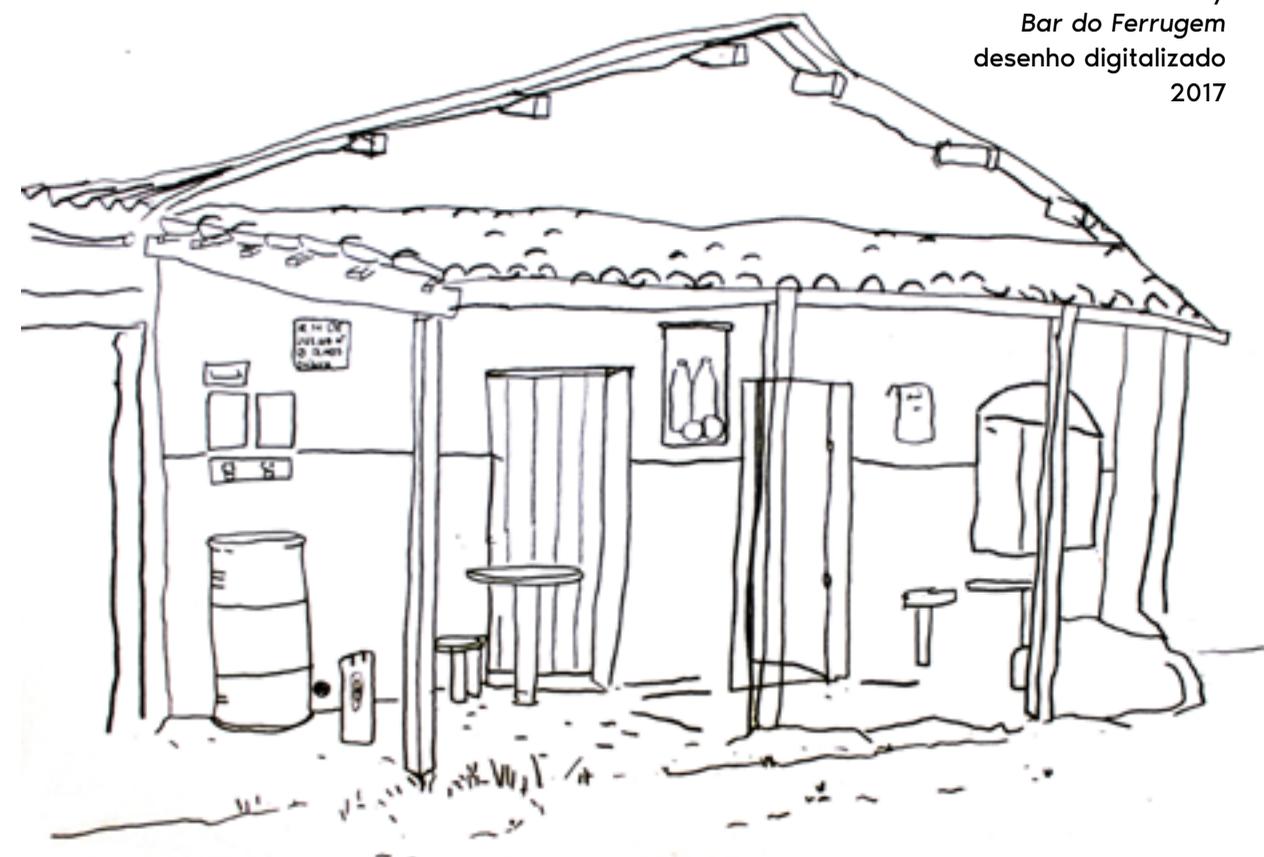
Cidade de interior, lugar seguro, praça bucólica. O bar me parece o local mais abjeto. Já estive lá outras vezes tomando algumas cervejas. Localiza-se ao lado do Núcleo de Arte do Centro-Oeste - NACO, na esquina de uma encruzilhada. As mesas são fixas na calçada e o interior do bar é escuro. As bebidas ficam atrás do balcão onde um menino atende. O bar é avermelhado. Não lembro muito bem como é a arrumação do salão, mas me recordo que é de certa forma amplo. Acho que tem espaço para colocar uma mesa de trabalho. Preparo a mala com itens que me ajudarão a recompor o espaço: materiais para um atelier gráfico, tecidos brilhantes, livros e baralhos de Tarot. A mesa sei que encontro lá, no próprio NACO.

Tenho me dedicado ao desenho. Estou interessada no aprofundamento dessa prática. Acredito que existe mágica no processo. Temos por um lado a mágica que acontece comigo e que eu conheço bem: os votos de confiança que dou a minha mão e a minha intuição enquanto traço, a crença na precisão expressiva do olhómetro e etc. e por outro lado, a mágica que pode acontecer com o outro: o desenhado. Durante a viagem busco associar o desenho a uma investigação relacional. Já o Tarot me dá excessos. Desmascara qualquer simulação. Expressa os desejos ocultos. Revela a verdadinha que tá escondida no fundo do pote. Ele sempre acerta. Em compensação, alguns críticos acreditam que os tarólogos são golpistas que brincam com a sensibilidade dos outros e se aproveitam dos seus medos e angústias internas.

Então tenho o desenho como a prática principal que pretendo me aprofundar nesta residência, tenho as cartas que ajudam a demasiar os sentimentos, e tenho como fonte de energia, o conceito de Zonas Autônomas Temporárias (TAZ), movimento que conforme explica Hakim Bey, se trata de “uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la”. Quanto ao propósito relacional do trabalho, menciono de antemão as palavras lançadas por Fernando Ortega quanto a “este ‘novo’ papel da arte e a participação do artista na sociedade atual”: Essencial/Oportunista/Irresponsável/Pertinente. (LAGNADO, 2006)

Chegamos na cidade terça-feira. Não entrei no bar, apenas passei pela frente e cumprimentei dois homens que estavam sentados nas mesas fixas da calçada. Almoçamos e logo em seguida nos reunimos para falar sobre os métodos que adotaríamos durante o período da residência. Alguns pretendem ser stalkers, outros flâneurs. Conversamos, apresentamos referências, deixamos livros sobre as mesas, organizamos o atelier, nos situamos. Logo já era de noite. Logo já era quarta-feira.

Fig. 113
Raísa Curty
Bar do Ferrugem
desenho digitalizado
2017



4.2

ZONA EM FUNCIONAMENTO

Manhã de quarta: por volta de 9h30, sento no meio-fio do outro lado da rua do bar. Estão sentados nas mesas fixas um rapaz, que venho a descobrir depois ser Wilson, dono do bar, seus dois filhos gêmeos de fralda e mais dois homens que venho a descobrir depois ser Edimilson Juca e Tipão. Desenho a fachada do bar. Logo William e Wesley, os bebês fraldados, atravessaram a rua na minha direção. William tem um pote de sorvete na cabeça. Eles correm em volta de mim, surrupiam e arremessam a minha garrafa d'água longe, diversas vezes. Mensageiros do caos. Wilson também atravessou a rua atrás das crianças, "William, devolve a garrafa pra moça" e eu digo que está tudo bem. Faço votos pela hegemonia das crianças. Assim foi feito o primeiro contato com os meus anfitriões, que a essa altura ainda não sabiam que eu iria me instalar no bar pelos dias seguintes.

O sol já está a pino, as crianças entram para a casa que fica aos fundos do bar. Precisava fazer o exercício de mapear Olhos D'água, uma das atividades que nos havia sido encomendada. Rondo o quarteirão do bar para entender o entorno da esquina vermelha. Ando rápido, anotando qualquer coisa, com vontade de voltar para o meu ponto: o bar. O quarteirão é comprido e estreito. Logo chego de volta a minha esquina. Aproveito o ensejo da chegada para sentar à mesa fixa da calçada com Tipão e Edimilson. A essa altura ainda não sei o nome deles. Queixo-me por ter que fazer um mapa. Coloco o papel na mesa e traço um retângulo estreito com um canto vermelho. Logo eles iniciam a colaboração, me indicando o nome dos moradores e das ruas daquele quarteirão, além do nome do bar que se chama bar do Cebolinha ou bar do Ferrugem ou bar do Wilson. Tipão diz que sou bruta no desenho. Conto para eles que quero ocupar o bar, desenhar o bar. Imediatamente Tipão se prontifica a falar com Wilson. Digo que não precisa ter pressa. Ele entende, esperamos mais um pouco. Queria conhecer antes o interior do boteco. Resolvo mapeá-lo. Começo a planta pela calçada/varanda onde estamos sentados, desenho as mesas e as cadeiras redondas e logo preciso visitar o interior do bar

para continuar o trabalho. Não me lembrava da mesa de sinuca que fica bem no centro. Do balcão e as garrafas eu lembrava. O espaço perfeito para o meu QG está à direita do salão.

Agora podemos falar com o Wilson. "Wilson, posso trabalhar aqui?" "Pode sim" diz ele e eu complemento "Mas é até sábado, tá? Vou trazer uma mesa e ficar desenhando aqui até sábado, tá? Vou desenhar tudo." e ele me responde do mesmo jeito "pode sim". Já é hora do almoço. Combino de voltar para o bar às 16h para me instalar, mas sou impedida por uma chuva torrencial. Vou dormir arrasada não ter conseguido armar a minha bodega no bar do Wilson.

O bar abre às 9h. 9h30 já estava com a minha mesa lá dentro. Tipão e Edimilson são meus fiéis escudeiros. Cicerones. Sento pela primeira vez na minha mesa, começo a traçar as linhas do ambiente. Esboço Tipão no canto do desenho e ele logo percebe que está sendo desenhado. Peço desculpas. Ele diz que não se importa. Pergunto se ele quer posar pra mim. "Posso te desenhar? Dura uns sete minutos". Edimilson Jucá chega nessa hora, mas não tem um relógio para ajudar a marcar os sete minutos. Ninguém tinha relógio, resolvemos marcar de cabeça. Tipão escolheu uma cadeira e sentou na minha frente. Edimilson Jucá sentou ao meu lado. Começo a traçar sua cabeça, enquanto um motociclista estaciona e entra no bar com o capacete pendurado no cotovelo. Eu continuo mirando a cabeça do Tipão. Wilson pergunta "remedinho?" e serve para o rapaz uma dose.

Aviso para o meu modelo que parte do seu corpo estou desenhando, para que fique atento, para que não se mexa: "Você pode olhar pra mim? Estou nos seus olhos (...) Tipão, eu tô na tua boca (...) Já terminei o rosto, agora estou nos seus braços, nas suas mãos (...) não se mexa"

"Edimilson, você é o próximo"



Fig. 114
Raísa Curty
Bar do Ferrugem (02)
desenho digitalizado
2017

Ao longo do processo que durou alguns dias, os frequentadores se dispuseram a posar para mim e se juntaram para desenhar também. Muitas vezes posaram duas vezes para que eu pudesse fazer um desenho pra eles e um outro pra mim. Nas horas em que o bar estava vazio, cultivei relações a partir dos registros de observação dos objetos, da mesa de sinuca, das garrafas, das paredes do bar. Na parte da manhã, quem ocupava o bar eram as crianças, fiz alguns registros enquanto elas brincavam com o tecido brilhante. Desenho, desejo, errância. Revoluções mínimas. Sublevações. As ZATs e suas imensidões quânticas. Uma zona autônoma em sua heteronomia. O trabalho é este enredo vivido.



Fig. 115
Raísa Curty
Wilson
desenho digitalizado
2017



Fig. 116
Raísa Curty
Bar do Ferrugem
desenho digitalizado
2017

Fig. 117
Raísa Curty
Julio
desenho
digitalizado
2017

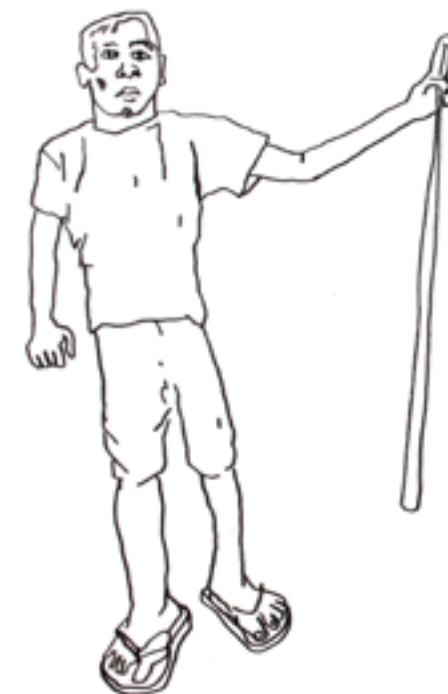


Fig. 118
Raísa Curty
Dr. Manoel
desenho
digitalizado
2017



Fig. 119
Raísa Curty
Jean
desenho
digitalizado
2017



Fig. 120
Raísa Curty
Amilton
desenho
digitalizado
2017



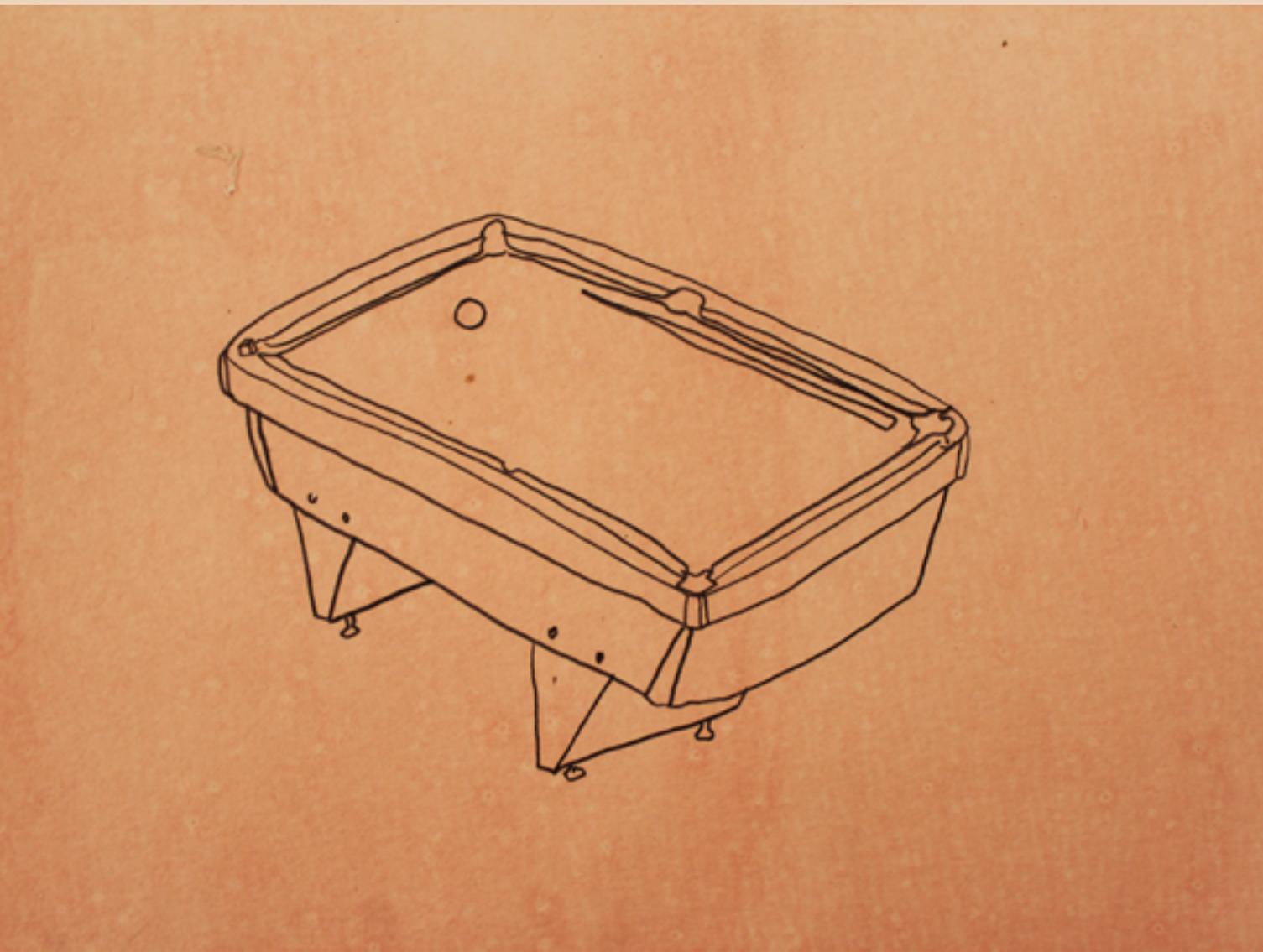
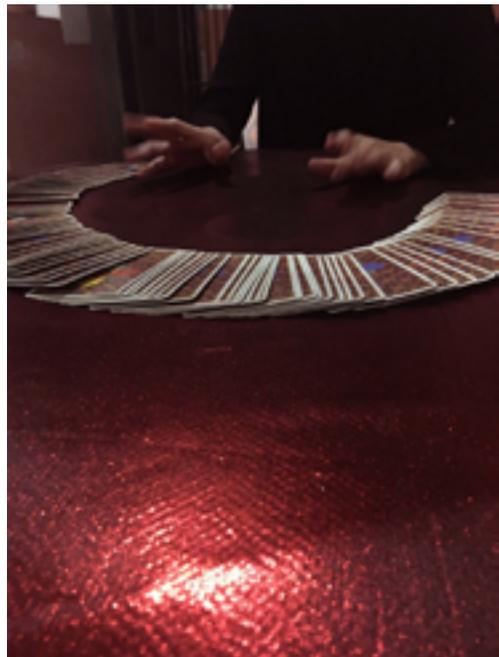


Fig. 121
Raísa Curty
Mesa de Sinuna
Série Território dos Outros
Grafite e tinta acrílica aguáda
sobre papel 420g/m²
24 x 32cm
2017

Fig. 122
Raísa Curty
Mesa, freezer e tacos em repouso
Série Território dos Outros
Grafite e tinta acrílica aguáda
sobre papel 420g/m²
24 x 32cm
2017



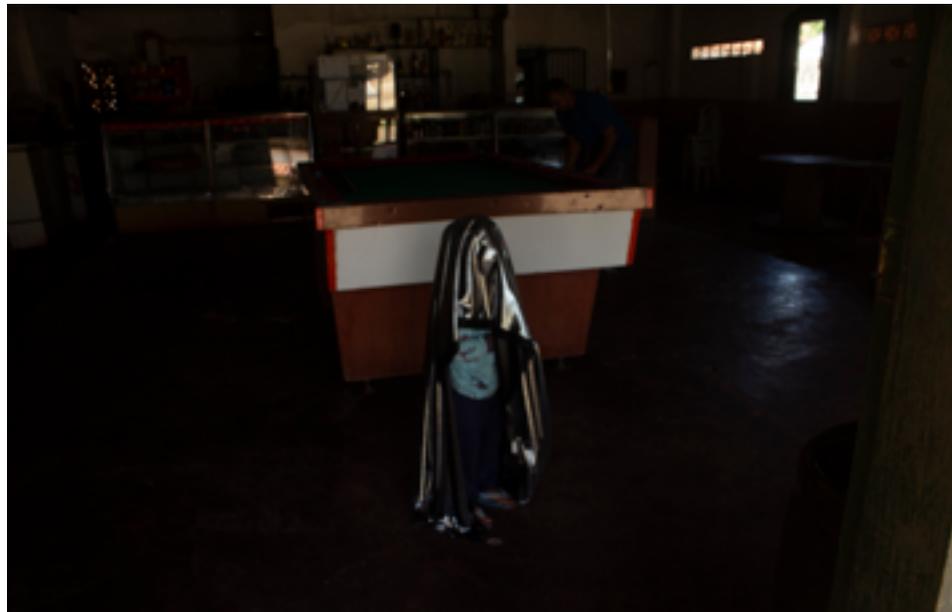
Fig. 123
Raísa Curty
Garrafas de
Paratudo
Série Território dos
Outros
Lápis aquarelável
sobre papel Mi-
Teinte
50 x 65cm
2017



**Fig. 126,
127, 128**
Willam e
Wesney
Olhos
D'água
(GO)
2017



Fig. 124, 125
Jogo de Tarot
Olhos D'água (GO)
2017
Foto: Thaís Kuri



**Fig. 129,
130, 131**
Registros do
tecido
metálico
Olhos
D'água (GO)
2017



Fig. 132
Registro da mesa de desenho
Olhos D'água (GO)
2017

4.3. CONTAR A VIAGEM

Alguns meses após o retorno da viagem a curadora Renata Azambuja convidou o grupo de artistas para realizar uma mostra dos trabalhos produzidos ao longo da residência, na Galeria Casa (DF). Dentre outras atividades, Renata é curadora do NACO. Ela por sua vez, havia sido convidada por Carlos Lin, gestor da Galeria Casa, para apresentar o espaço de residências em uma série de mostras que apresentavam espaços culturais da região.

Tendo em vista que o trabalho é o enredo vivido, ao ser convidada para a exposição fui em busca de uma forma que contasse esta história. Reuni os desenhos de observação (ou as observações em desenho), que haviam ficado comigo. Em alguns desenhos eu havia passado demãos de tinta rosada e aguada, em alguns outros eu havia passado um vermelho fosco e refeito as linhas do lápis 6B com tinta, texturas e paletas que me remetiam ao ambiente vivido. Ao longo do processo registrei em vídeo, longos *takes* onde eu percorria os cantos do bar. Separei o áudio deste material - uma paisagem sonora composta pelas músicas que tocavam na rádio, motos estacionando, vozes, risadas e ruídos - e implantei tal áudio no interior de uma garrafa de Paratudo, a bebida mais vendida no bar. A garrafa foi exposta sobre um pedestal paralelepípedo, de 1,20 metros de altura sobre uma base de 23 centímetros de comprimento e de largura. A caixa de som entrava por debaixo da garrafa, furada por um vidraceiro, e o resto do sistema eletrônico ficava dentro da caixa que por sua vez tinha um pequeno furo em seu topo. Ao público mostrava-se apenas a caixa verde e a garrafa sussurrante exposta sobre ela. Um convite para escutar ao pé do ouvido, o cotidiano do bar, dito pela boca de uma garrafa de Paratudo.

O objeto contador de histórias e os vestígios gráficos da viagem foram expostos ao público da galeria. A mostra *Experiência Olhos D'água: Processos em Residência artística (2019)*, traduzia traços da cidade, evidenciando o modo de deslocamento

relacional proposto por Christus. O artista José de Deus, por exemplo, expôs uma série de pinturas realistas de detalhes baseados nos registros do design da cidade: fragmentos de “pichações, placas com mensagens religiosas, faixas de igrejas, poemas, estacionamentos, ‘sejam bem-vindos’, ‘proibido’, placas misteriosas, placas com endereços, placas contando histórias etc.” (DEUS, 2019, p.257). Além de José, Luis Olivieri captou as ondas sonoras de alguns pontos da cidade, TKURI catou cacos que encontrou na calçada, Jana Moraes dançou a memória dos moradores, Julia Godoy fez um caderno de bordo, João Teófilo pintou paisagens da cidade em materiais encontrados na cidade, Rodolfo fotografou e filmou a noite e Rafael Hiran levou para a galeria os registros de um grafite que fez no local.

Hoje penso que se caso eu remonte este trabalho em algum ambiente, gostaria de incluir na instalação outros índices deste trajeto: os vídeos dos bebês vestidos com os tecidos brilhantes e algumas fotografias do processo. Outra vontade que ficou, não só para mim, mas para todos os artistas que participaram da exposição e para curadora Renata Azambuja, foi a de realizá-la também em Olhos D'água. Pensamos que a cidade gostaria de ver a si própria pelos nosso olhar.

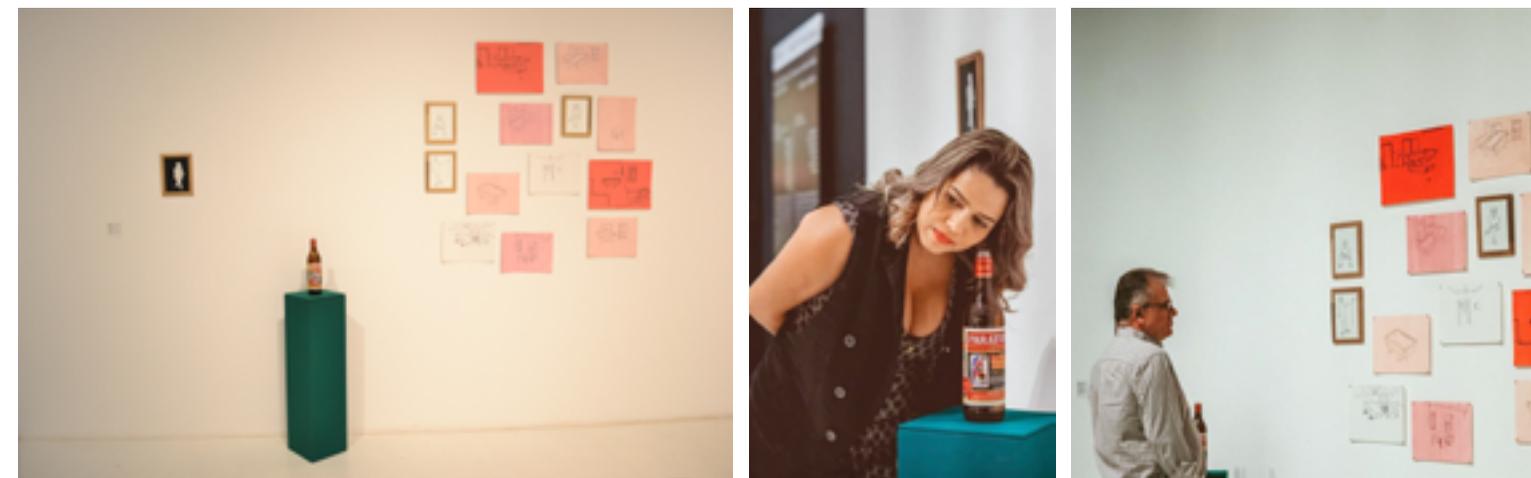


Fig. 133, 134, 135
imagens da instalação
Território dos Outros
exposição *Experiência Olhos D'água*
Brasília (DF)
2017

Proponentes: Raísa Curty e Coletivo Muito Difícil é Democrático

Trajetos: La Paz - Potosí (Bolívia)

Período de Imersão: 6 de janeiro a 09 de março de 2019

5. 'utunqsi

P'utuqsi é como se escreve Potosí, um dos nove departamentos da Bolívia, no idioma quechua. De origem onomatopeica, a tradução desta palavra para o português seria algo como *grande estrondo que sai da terra*. Foi por este nome que ficou conhecida a região da grande montanha, quando o Inca Huayna Cápac (1467-1525), enviou alguns indígenas para explorar o local e ao lhe pedirem permissão para extrair seus minerais (sim, para eles, assim como para os Krenak, as montanhas têm vontade), ela respondeu com uma grande explosão: *P'utuqsi!* Esta montanha é o *Cerro Rico*, ou em quechua, o *Sumak Urku*. Nesta viagem ela estará em nossos horizontes.

Quechua é a língua indígena mais falada na Bolívia. Seu povo se estendeu durante o império incaico por toda a região dos Andes e costa ocidental da América do Sul, território que inclui Colômbia, Peru, norte do Chile, Argentina e a Bolívia. Rodolfo Cerrón (CUSICANQUI, p.332) propõe o neologismo *quechumara* para afirmar o parentesco entre os dois principais idiomas andinos: quechua e aymara, que compartilham até 30% de seu léxico. É em território quechumara, que esta parte do trajeto acontece.

A viagem que apresento aqui se passa no início de 2019, durou 43 dias e se dividiu em duas partes: a primeira junto ao coletivo Muito Difícil é Democrático (doravante abreviado como MDD), com quem passo os 21 primeiros dias às voltas da gravação, entre La Paz e Potosí, na Bolívia, de um filme experimental sobre a abundância epistemológica da América do Sul. A segunda parte acontece após a partida do coletivo, quando me dirijo para a cidade de Macha, norte de Potosí, com o intuito de investigar a cultura têxtil andina e me dedico a uma imersão na comunidade de Puca Mayu onde acabo realizando o *happening Ovelhas/Ovejas/Ushas (2019)*.

5.1. ERRAR PELOS ANDES

Éramos seis: Adriana Alexandrino, professora de literatura e feminismo, da UnB, Devrim Bensusan, uma criança de 4 anos que visitava a Bolívia pela segunda vez, Fran Demétrio, professora de nutrição na UFBA e transfeminista, Hilan Bensusan, artista que faz performance e ensina filosofia na UnB, Jan Fernandes artista brasileiro latino-futurista, e por mim, uma investigadora de viagens e propositora de *happenings*, que na ocasião estava interessada em errar pelos Andes. Nos reunimos para escrever um roteiro e concorrer ao XI Concurso de Vídeoarte da Fundação Joaquim Nabuco. O roteiro não foi aprovado e embora o filme ainda não tenha sido editado, nós realizamos a viagem de forma independente. De caráter experimental, o roteiro não era uma tentativa sistemática e ordenada para prever o futuro filme, a ideia era que ele fosse gestado durante um processo de busca por *Presságios de um Continente de Ekekas*, objeto que dá nome ao filme. Ele reuniria uma série de indícios capazes de indicar um continente abundante à vista. Buscávamos previsões de um futuro generoso para Abya Yala. O roteiro aponta o interesse pela abundância epistêmica das populações da América do Sul, ocultada ao longo da história pelos padrões epistêmicos coloniais, branco, hétero, cis, especista.

A primeira parte deste capítulo acompanha o caminho percorrido pelo coletivo. O pretexto do filme incita um programa errante em busca de gravações de entrevistas e cenas independentes. As entrevistas se revelam motes para o encontro. Uma ferramenta de aproximação nova onde eu encontro um lugar por detrás das câmeras, principalmente da pequena *handcam Sony* vermelha do ano de 2006, que possui um *zoom* macio e de longo alcance, permitindo que eu me aproxime e me afaste com movimentos suaves, e da *Canon T3i*, a câmera semiprofissional que tirou grande parte das fotografias que apresento aqui, que mesmo com o áudio um tanto desgastado pelos anos de estrada, nos dá a possibilidade de uma imagem mais nítida com cores mais verossimilhantes além de ser boa para gravar planos abertos e médios. Haviam mais câmeras e todos colaboraram com as gravações.

Em La Paz estávamos interessados em gravar na Feira de *Alasitas*, evento que faz parte dos festejos dedicados ao deus Inca da abundância, o Ekeko, em gravar no Café *Virgen de Los Deseos*, local de resistência feminista boliviana, entrevistar Maria Galindo, uma das fundadoras do coletivo *Mujeres Creando* e em gravar no *Tambo Coletivo C'hixi*, local onde Silvia Rivera Cusicanqui ministra seus cursos. Em Potosí pretendíamos filmar uma cena dentro da mina do Cerro Rico descrita no roteiro: “em um altar para El Tío sentamos cinco trans-cholas que conversam sobre onde é que os espanhóis colocam toda a prata e o estanho que eles tiram daqui”.

Viajamos para Bolívia 26 de janeiro de 2019. Na ocasião o atual presidente de extrema direita do Brasil havia recentemente tomado posse. Na Bolívia governava Evo Morales, primeiro presidente indígena que estava no poder há 14 anos e preparava sua reeleição. De orientação socialista, logo no início de seu governo, Evo propôs um novo projeto constitucional aprovado por 61,43% da população. A Nova Constituição boliviana refunda o país como Estado Plurinacional, dando autonomia e aumentando o poder da maioria indígena do país e lança um novo paradigma epistêmico ao declarar a Pachamama como sujeito de direitos. A constituição adota um modelo de desenvolvimento orientado pelo conceito de *sumak kawsay*, expressão originária do quechua, traduzida como bom viver, ou conviver bem, que visa soluções ecologicamente sustentáveis, baseadas nos direitos da natureza e no convívio harmonioso do ser humano com seus companheiros humanos e não-humanos. Talvez a Bolívia apontasse tais futuros.

Nos primeiros dias, conhecemos a cidade enquanto contactávamos nossos entrevistados. Andamos pela *Calle Sagarnaga*, via tradicional no centro de La Paz e chegamos na *Calle Jaen*, uma estreita rua de pedras de estilo colonial onde se encontram bares, albergues e museus. Cláudia Sokra, comerciante local e colecionadora de peças de tecido e acessórios andinos, nos contou, em entrevista espontânea, sobre o significado do tecido para sua cultura. Dizia que antes dos tempos modernos, antes da televisão e da internet, quando não havia luz no campo, “as pessoas não gostavam de ficar ociosas, faziam tecidos, trabalhavam com arte”. A intenção com a qual os tecidos eram feitos era ainda alheia aos caprichos do capital. O comentário de Cláudia é anotado em meu caderno e reverbera em meus pensamentos ao longo dos dias.

O pensamento têxtil é fundamental para o entendimento da cultura andina. Em *Hilos Suelos: los Andes desde el textil* (2007), Denise Arnold e Elvira Espejo nos contam sobre a importância dessa prática, e sua potência de subversão a um modo de pensar logocêntrico. Na concepção *qaqachaqueña*, região ao sul de Oruro¹ analisada pela antropóloga e pela artista, objetos e seres vivos são partes de um contínuo criativo compartilhado. Os tecidos são similares a um ser vivo. Eles fazem parte de uma extensa cadeia vital. O caráter animista do pensamento têxtil condiz a cosmovisão indígena dos andes ancestrais. Apesar disso, atualmente sob os efeitos da modernidade e totalmente de acordo com a obstinação alienadora do capital, a Bolívia exporta 85% da sua matéria prima têxtil enquanto indígenas vestem roupas acrílicas importadas da china².

Artista e pesquisadora boliviana, especialista em arte têxtil, Elvira Espejo, atual diretora do *Museu Nacional de Etnografía e Folclore de La Paz* (MUSEF), pensa formas de mostrar a arte indígena a partir de seus próprios saberes. Acontece que por anos a arte indígena tem sido lida sob um sistema eurocêntrico de regras: tecidos são exibidos sob os parâmetros de visualidade de uma pintura, ignora-se sua tridimensionalidade e toda a cadeia vital envolvida em seu processo. Elvira Espejo investiga os modos de produção da arte na comunidade: “*procuro discutir a dinâmica do padrão da matéria-prima na produção de arte têxtil, começando pela criação dos animais, o tratamento da matéria-prima e a elaboração do objeto*”³. Segundo Espejo, perceber as dimensões que possui esse processo nos introduz em um ciclo chave para entender o pensamento andino e seus modos de se relacionar com o mundo.

1 Departamento boliviano, vizinho de Potosí.

2 ESPEJO, E. C. Entrevista de Alice Creischer con Elvira Espejo. exposição *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor em tierra ajena?*, Madrid, Berlin e La Paz. p. 61 e 62.

3 Em entrevista cedida a Mary Carmen Molina, no site do Goethe Institut <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/bau/21445212.html>

5.2 EKEKAS



Fig. 136
Pixo das Mujeres
Creando
Potosí (Bolívia) 2019



Fig. 137
Grafite na lateral do café
Virgen de los deseos
La Paz (Bolívia), 2019
Foto: Fran Demétrio



Fig. 138
Fachada do café Virgen
de los deseos
La Paz (Bolívia), 2019
Foto: Fran Demétrio

Em La Paz, na *calle 20 de octubre*, no bairro de Sopocachi, na parede lateral do café *Virgen de los deseos*, cooperativa que ajuda manter as ações do coletivo *Mujeres Creando*, encontra-se um grafite assinado pelo coletivo que diz: *MUJERES EM BUSCA DE JUSTICIA Atendemos: Violencia Machista, Tenecia de Wawas, Asistencia Familiar, Celebramos Divórcios* (Figura X). As pichações são uma marca registrada do grupo e por toda Bolívia encontram-se frases que inspiram o movimento de mulheres. Enquanto filmávamos pelas ruas do centro de Potosí, passamos por uma frase escrita com a habitual caligrafia de letra cursiva assinada por Mujeres Creando: *DESOBEDIENCIA POR TU CULPA VOY A SER FELIZ*. É com esse espírito que reivindicam direitos negados tanto pela direita quanto pela esquerda as necessidades dessa rede de mulheres sem a qual seria impossível a resistência política.

Nossa entrevistada, Maria Galindo, escreveu a tese *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar* (2018), a partir da sua experiência com o coletivo *Mujeres Creando*, idealizado e mantido por ela e por outras mulheres desde 1992. *Mujeres Creando* é um coletivo feminista que realiza ações no espaço público. Galindo aponta como origem do coletivo, um movimento que começou em 1985, quando frente a ascensão neoliberal, mulheres começaram a ocupar as ruas da Bolívia como forma de sobrevivência. É a partir do reconhecimento desse tecido social de mulheres que *Mujeres Creando* orienta suas ações que lutam contra o machismo e a homofobia com o intuito de fortalecer e proteger as mulheres. O coletivo, crítico as governanças do Estado, age de maneira independente e é autogerido por mulheres que conhecem as ruas e trabalham a partir disso. Ekeka é uma personagem criada ela, que se apropria das características do deus Inca da abundância e o reelabora em sua versão feminina, de forma que se subverte inclusive o conceito de abundância, que ganha outro significado nas mãos de mulheres.

A tese da despatriarcalização segundo Maria Galindo (p.85) não é uma tese de igualdade de direitos. A força das mulheres não está em somar-se ao sistema com 50% de participação. Para a despatriarcalização temos que entender que há de se desmontar o patriarcado como sistema de opressões. A luta feminista é antes de tudo, uma luta antisistêmica. Segundo a autora, se trata de uma proposta teórica nascida *desde el sur del mundo, desde Bolívia* (p.23). A última parte do livro consiste na *Constitución Política Feminista del Estado*, um texto escrito coletivamente durante o processo constituinte boliviano, em 2009, a partir da evidência que a palavra das mulheres no processo da constituição oficial, foi uma palavra mediada, censurada que se apresentou de modo conservador. A constituição feminista fala “desde três vozes concretas: as índias, as putas e as lésbicas” (p.183 tradução minha), mulheres que ficaram fora do texto institucional e suas urgências políticas se mantêm à margem.

Uma constituição que “existe como expressão do país impossível que milhares de mulheres constroem todos os dias.” (p.206) Nesta constituição feminista, que nun-

5.3. SUMAK URKU

ca foi promulgada nem posta à votação, pois não pretende ser lei, encontram-se artigos que tratam por exemplo da criminalização do *serviço militar obrigatório* que nesta nova constituição seria considerado: “a forma mais grave em uma sociedade, de violação dos direitos humanos” (p.189). Prioriza-se a *relação com os animais*: “o estado concede a mesma importância a proteção dos animais que a todos os outros direitos consagrados na constituição, quaisquer sejam.” (p.190). Institui-se sobre a *terra e o território*: “Todo o país é um livre espaço para a convivência de múltiplas formas de entender a vida, a morte e a felicidade” (p.192). Declara-se o *direito de não pertencer*, permitindo o sujeito “se misturar com o diferente e reinventar a partir das misturas das identidades culturais sem adquirir rigidez, nem nenhuma forma de xenofobia.” (p.194). Institui-se que *a propriedade não será ilimitada*: “Os bens privados não excederão aquilo que uma pessoa ou um grupo comunitário necessita para viver e realizar suas atividades.” (p.198) e dentre tantas outras declarações, considera o *valor do trabalho*, manual, criativo, doméstico e intelectual como “igualmente válidos e como partes de uma mesmo processo de trabalho. Portanto serão vistos como uma unidade que foi injustamente quebrada.” (p.199)

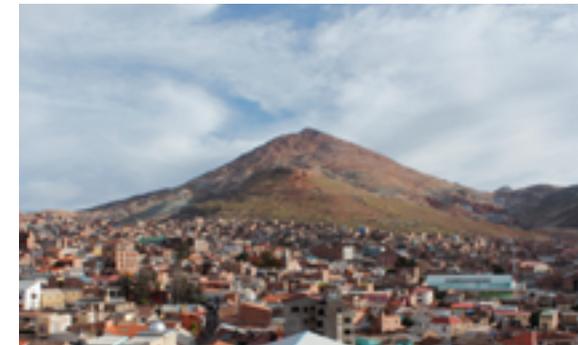


Fig. 139
Sumak Urku/Cerro Rico
Potosí (Bolívia)
2019

Fig. 140
Devrim e Sumak Urku
Potosí (Bolívia)
2019

Fig. 141
Coletivo Muito Difícil é Democrático
entrevista Maximiliano Siñani
Potosí (Bolívia)
2019

Fig. 142
Maximiliano Siñani
Sumaq Urqu
6.000 kilos de confeti
2019



Fig. 143
Maximiliano Siñani
Lenguaje Invisible
Registro de ação performática
2016

Entrevistamos o artista Maximiliano Sinani que na ocasião realizava a exposição *Sindicato Comercio (2019)*, no Museu Nacional de Arte de La Paz. Ao pesquisar a trajetória de Sinani, conheci um trabalho seu chamado *Lenguaje Invisible (2016)* uma performance onde 27 jogadores de futebol, trajados com o mesmo uniforme vestem camisas que ao invés de conter números, contêm letras. Ao invés de se estabelecer uma partida de futebol, o artista orquestra os atletas para que se construam palavras através das junções de letras. Esta obra cria um interstício na linguagem, do qual apresento na segunda etapa desta viagem, uma releitura, levando em consideração o espaço em que eu estou inserida e a investigação poética que me proponho. O principal trabalho que Maximiliano apresentava em sua exposição no museu, conversava imensamente com a pesquisa que propunhamos, ele se chamava *Sumak Urqu (2019)*, duas montanhas, uma maior com cerca de três metros de altura que se conecta a outra menor com cerca de um metro, feitas com 6.000 quilos de confetes de papel, típico das festas e celebrações indígenas e mestiças do país. *Sumaj Urqu* é como se diz *Montanha Bonita* em português ou *Cerro Rico* em espanhol. Maximiliano se refere a montanha, no entorno da qual surgiu a Vila de Potosí, cidade crucial para o desenvolvimento da modernidade, próximo lugar que iríamos filmar.

A história de Potosí é chave para pensar questões a respeito da colonialidade. Foi no entorno dessa montanha e de sua enorme jazida de prata que surgiu a Villa Imperial de Potosí, cidade crucial para o desenvolvimento da modernidade. Potosí foi a maior produtora de prata do planeta e a cidade mais rica do mundo no século XVII. Diziam que as gigantescas quantidades de metal extraídas de *Cerro Rico* seriam suficientes para construir uma ponte que poderia atravessar o oceano e ligar a mina de Potosí à porta do rei em Sevilla, na Espanha. Menos de cem anos após a chegada dos espanhóis a localidade já era tão populosa quanto Londres ou Paris. Acontece que a mina de *Cerro Rico* teve suas vísceras extraídas, suas entranhas violentadas e hoje convive com uma enorme ferida, “Aquela sociedade potosina, enferma de ostentação e esbanjamento, só deixou à Bolívia a vaga memória de seus esplendores, as ruínas de suas igrejas e palácios e oito milhões de cadáveres de índios.” (GALEANO, 2010)

Foram oito milhões de índios mortos, de fome, de doença, de envenenamento, de acidente, de soterramento, enfim, das péssimas condições de trabalho as quais eram submetidos. Foram mais de três séculos abastecendo a Europa com sua prata. No século seguinte levaram todo seu estanho e atualmente as reservas de lítio, que estão por debaixo do gigantesco *Salar de Uyuni*, são desejadas e vigiadas por grandes empresas multinacionais que trabalham com o que eles chamam de tecnologia de ponta. O lítio é um mineral estratégico para o armazenamento de energia solar e eólica¹, e para a produção de carros elétricos.

Em outubro de 2019, alguns meses após esta viagem, o presidente da Bolívia, Evo Morales, foi acusado de ter fraudado as eleições gerais que haviam o reeleito para seu quarto mandato. A possibilidade desta reeleição havia sido rejeitada em um referendo em 2016 e posteriormente permitida pela justiça. A oposição ao governo de Evo, foi às ruas provocou incêndios e chamou uma greve geral. Durante estes eventos, o presidente denunciou que havia um golpe de Estado em curso por parte da direita boliviana com apoio internacional e logo em seguida a União Europeia, os Estados Unidos, a Organização de Estados Americanos (OEA), a Colômbia e a Argentina exigiram um segundo turno das eleições. Os exércitos se voltaram contra Evo e exigiram sua renúncia. O líder da oposição de extrema-direita Fernando Camacho, que há dias vinha gritando entre as multidões nas ruas que a bíblia iria voltar ao Palácio do Governo, consegue entrar no local, com mais dois homens e a deposita sobre uma bandeira da Bolívia estendida. Nas ruas, *wiphalas*, a bandeira dos povos originários dos andes estavam sendo queimadas. Algumas horas depois, após a renúncia de membros do governo, no dia 10 de novembro, Evo Morales renunciou ao cargo.

Após sua decisão, renunciaram também o seu vice-presidente, e os presidentes da Câmara e do Senado bolivianos. Com tantas demissões a linha sucessória havia fi-

1 “Espera-se que, até 2040, as energias solar e eólica serão responsáveis por fornecer 40% do consumo de energia mundial, no lugar dos 7% que fornecem hoje” e com isso, “a demanda pelo armazenamento de energia aumentará”. (BEJARANO, 2020)

cado indefinida. Após 48h sem ninguém no mandato, a segunda vice-presidente do Senado, Jeanine Áñez se autodeclarou presidente interina da Bolívia, mesmo sem ter havido quórum no Congresso para discutir quem assumiria o poder. Pouco após o anúncio, o Tribunal Constitucional da Bolívia, reconheceu o ato da senadora. Atualmente é ainda Janine que se encontra no poder. As novas Eleições que estavam marcadas para maio, devido à pandemia do corona vírus, foram adiadas para agosto, depois para setembro e devido às pressões sociais feita pelo povo que foi à rua, o Senado da Bolívia acaba de aprovar lei que fixa a data limite para outubro deste ano. Enquanto isso as reservas de lítio do Salar de Uyuni que Evo tratava enquanto recurso do povo Boliviano, evitando por todos esses anos que fossem entregues à multinacionais, há algumas semanas foram oferecidas nas redes sociais do vice-presidente na república Samuel Doria Medina, quando soube que o empreendedor sul africano-americano, Elon Musk, CEO das bilionárias empresas SpaceX e Tesla Motors, estava à negociar com autoridades brasileiras sobre a abertura de uma fábrica Tesla, em postagem que dizia: “Sugiro que acrescentemos a iniciativa de construir uma Giga-fábrica no Salar de Uyuni para fornecer as baterias de lítio”². O Brasil possui reservas de Lítio nos estados de Minas Gerais, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte, no entanto nada que se compare às reservas do Salar. O fato é que a América Latina continua na mira do capital.

Em *As Veias Abertas da América Latina (2010)*, Eduardo Galeano apresenta o processo de periferização sistemático que o continente sofre desde o século XVI. O livro descreve as dimensões da truculenta invasão sofrida pela América Latina. A história da colonização americana é marcada por um dos maiores genocídios e saques da história. Galeano diz que a divisão internacional do trabalho consiste em que “alguns países se especializam em ganhar e outros em perder” e que desde o

2 VAMOS dar golpe em quem quisermos. Elon Musk, dono da Tesla, sobre a Bolívia. **Brasil de Fato** (2020)

descobrimto até os nossos dias, os países da América Latina se especializaram em perder (GALEANO, 2010). Ao longo do livro, Galeano demonstra o processo onde riquezas naturais foram saqueadas, populações exterminadas e os saberes esmagados. A história das mazelas daqui que viraram capital lá fora.

O *Sumak Urqu* que Maximiliano Siñani constrói com confetes de papel, nos concede uma imagem que confronta o histórico moderno de exploração da montanha, com os rituais sagrados e festivos realizados antes da chegada dos europeus. Segundo o curador da mostra Juan Fabbri, a obra de Siñani “fala de um *Cerro Rico* celebrado” (FABBRI, 2020).

Fig. 145
Ilustração de Quipu



Fig. 144
Hilan Bensusan e Aha Non
Sevilla hecha de Potosí
Anotação, vestígio da ação de rua
Potosí e Sevilla, 2018

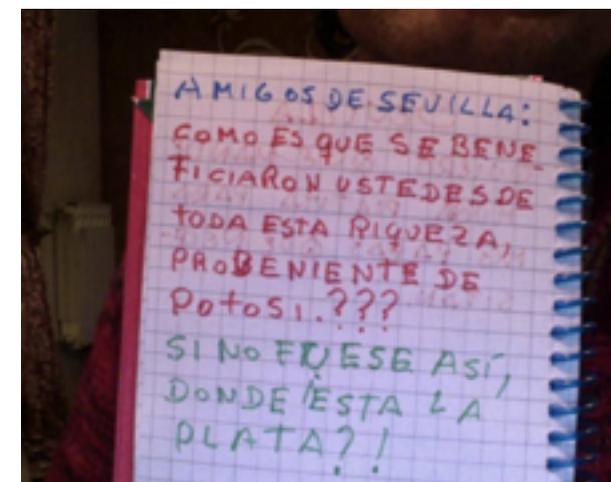


Fig. 146
Capa do catálogo
Principio Potosí

A história de Potosí já foi refletida em muitos outros trabalhos de arte. Em 2018, Hilan Bensusan em visita à cidade e simultaneamente, Aha Non em visita à Sevilla, realizaram uma performance de rua chamada *Sevilla hecha de Potosí (2018)*, que colocou em contato as populações das duas regiões para discutir o destino da prata extraída, através de perguntas, respostas e comentários que eram anotados em um caderno que cada um carregava e enviadas um ao outro para que fossem mostradas em seu destino.

Um outro marco na história da arte relacionado a história de Potosí é a exposição *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* que aconteceu no início da década em Berlim, Madrid e La Paz e trata sobre o tema da colonialidade desde suas origens no século XVI até os seus desdobramentos na primeira década do século XVI, lançando uma narrativa que posiciona Potosí, no centro econômico, decisório e artístico da Europa. Manuel J. Borja-Villel¹, escreveu em texto publicado no catálogo da exibição, sobre o universo fechado de referências em que vínhamos encarando a modernidade. A história da arte contada até então, se reduz aos acontecimentos de nichos que vão de Paris a Nova Iorque e surpreendentemente não é capaz de compreender as práticas culturais da modernidade expandida. A história da Europa é inseparável da de suas colônias. Não existe modernidade sem as relações centro-periféricas. É através dessa perspectiva bastarda da história que se pode enxergar em Potosí o princípio da modernidade. “*A exportação das minas, supôs a primeira acumulação de capital do período moderno, precedente e modelo da mundialização atual.*” (BORJA-VILLEL, 2010 p.02)

Curada por Max Jorge Hinderer, Alice Creischer e Andreas Siekmann a exposição se propõe a pensar *a economia global e a produção colonial de imagens*².

1 Diretor de arte do Museu Nacional Centro de Arte Reina de Sofia, local que abrigou a exposição em Madrid.

2 Escrito na capa do catálogo da exposição *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?*. (CREISCHER, Alice, HINDERER, Max Jorge, SIEKMANN, Andreas, 2010)

A mostra contou com obras do período da Colônia, vindas de instituições tanto latino americanas quanto de instituições europeias e trabalhos comissionados a artistas contemporâneos especialmente para a exposição. Os desafios enfrentados ao longo das negociações de empréstimo de um continente para o outro não foram nada pacíficas e diversos trabalhos acabaram não participando da mostra. *Por que vienen y por que no vienen los cuadros* se tornou um dos eixos de conteúdo do catálogo, questionando o direito ao poder sobre essas imagens e nos apresentando a dimensão desses bens para as comunidades e para as instituições estatais. “*Por qué no vienen los quipus*”, trata dessa ferramenta de conhecimento andino, que foi praticamente exterminada com o processo de colonização. Entre as poucas peças que escaparam a destruição promovida pelo conquistador europeu, hoje mais de 50% pertencem ao Museu Etnológico de Berlim. *Quipu (Figura 01)* significa “nó” em quéchua. Sua estrutura é composta por uma corda principal a que se atam outras cordas. É uma ferramenta mnemotécnica que registra uma imbricação entre o mundo espiritual e a contabilidade estatal. A instituição aceitou emprestar os *quipus (Figura 5.1)* para a exposição apenas em sua itinerância entre Berlim e Madrid, mas se recusou a emprestá-los a Bolívia. Exigiu uma confirmação oficial do Ministério da Cultura boliviano que os *quipus* não seriam retidos no país. Os curadores da exposição levantaram a pergunta sobre se os *quipus* no Museu Etnológico de Berlim poderiam ser objetos roubados.

Já “*Por qué no viene el cuadro Entrada del Virrey Morcillo en Potosí?*” é uma sagaz entrevista que Maria Galindo faz com a diretora do Museo de Cultura Hispánica Cristóbal Colón o mais importante museu de arte americana que possui peças desde a época pré-hispânica. Galindo questiona o fato do maior museu de arte americana não se encontrar na América, afinal jamais os museus de arte europeia teriam suas maiores coleções em outros lugares. Além do museu omitir todo o tema do colonialismo e do processo de exploração, a diretora do museu alega que as peças chegaram ali em um momento que a América era Espanha. Maria Galindo a corrige lembrando que a América nunca foi Espanha e que se tivesse sido, não seria como é hoje. Galindo explica que o lugar da América dentro do Império espanhol

sempre foi por uma relação colonial de sujeição. Ao final da entrevista, após diversos questionamentos a respeito da origem do quadro, Maria Galindo afirma que ele indiscutivelmente deveria pertencer a sociedade boliviana e é replicada pela diretora “*es un patrimonio español hasta que se demuestre lo contrario*”.

As respostas negativas ao empréstimo de obras pertencentes às instituições latino-americanas partem do receio que lhes sejam devolvidas obras falsas bem como pelas condições que não conseguem ser alcançadas pelos curadores da mostra. O prefeito de Caquiaviri (La Paz), por exemplo, exigiu em troca do empréstimo das obras, que fosse realizada uma exposição individual no Museu Reina Sofía e no Centro Pompidou de um famoso artista folclórico querido pela comunidade, além de um trator com tecnologia para andar em montanhas e o envio de 20 membros da comunidade a Madrid para acompanhar o quadro. Os quadros ausentes dispuseram de seu espaço na expografia da exibição, dando margem para que o espectador participasse dessa negociação que trata a história da colonização, relacionada a história da arte e do poder.

5.4. REINTEGRAR A VISÃO AO CORPO

Na contramão das relações catastróficas provocadas pelo projeto moderno trazido da Europa, a luta anticolonial visa a desestabilização do conhecimento hegemônico, seja científico, filosófico ou artístico e parte da ideia de que todos são sujeitos de conhecimento. Sabendo-se, hoje mais do que nunca, da infinita criatividade e diversidade que compõem o mundo, pensadores engajados, buscam incluir na arena científica as falas, saberes e práticas de sujeitos até hoje silenciados. Além disso, se dedicam a construir novas metodologias de ensino, ferramentas que suscitam epistemologias que abarquem outras formas de viver. A socióloga feminista boliviana, Silvia Rivera Cusicanqui, a anos vem desenvolvendo o método, que deu nome ao seu livro, *Sociologia da Imagem (2015)*. Cusicanqui vem buscando tanto em sua experiência pedagógica quanto em sua experiência de investigação, formas de reintegrar o olhar ao corpo. Esta ideia se deu a partir de seu contato com grupos de estudantes vindos das áreas rurais bem como das margens da áreas urbanas. Percebeu que os alunos tinham mais facilidade para falar do que pra escrever, e que tinham ainda mais capacidade de ver do que de falar. A professora e pesquisadora, passa então a utilizar a câmera fotográfica em seus experimentos pedagógicos, com o intuito “de reconectar o olhar com todos os outros sentidos, com a escuta, o tato, o olfato... Refletir que como organismo cognitivo está todo o nosso corpo e não só a mente e em geral o oclocentrismo ocidental.” (p.317). É um exercício do olhar através de todos os sentidos buscando uma visão horizontal do outro: “O olhar deve se desfazer da tentação de dominar o que você vê” (p.317). Cusicanqui destaca o exercício crítico e a importância de se perder a inocência em relação às imagens, para não se deixar dominar. Além disso explica: “as pessoas costumam ser inconvenientes quando vão fazer trabalho de campo... levar uma câmera significa ser consciente da sua inconveniência. É um olho intruso que te ensina a ser mais respeitoso” (p.317).

¿SOLITA NO MÁS?

Os escritos de Cusicanqui, se baseiam em teorias anarquistas aliadas principalmente as cosmologias quéchua e aymara. Ch'ixi um importante conceito abordado na obra de Cusicanqui. A palavra aymara é traduzida para o português como “manchado” e para o espanhol como “*abirragado*”. O *ch'ixi* possui diferentes cores que não se misturam, não se tornam híbridas nem homogêneas e é justamente aí que encontra sua potência. “Se trata de conviver e habitar as contradições. Não negar uma parte nem outra, nem buscar uma síntese, mas sim admitir a permanente luta em nossa subjetividade entre o índio e o europeu”.¹ O conceito elabora condutas e saberes que interpelam a tentativa de homogeneização das culturas e sociedades latino americanas. O *ch'ixi* é uma prática descolonizadora da subjetividade coletiva dos andes. A (r)existência andina é *ch'ixi*. Ela sobrevive ao imperialismo transfigurando-o. Os modos imprevistos de sobrevivência e de resistência, articulam a cultura local com a cultura estrangeira, as recontextualizam em processos que “combinam o sacro com o profano e coloca ambos em um mundo inequivocadamente vital, histórico e mutante, de uma maneira especificamente andina” (CUSICANQUI y *El colectivo*, 2010, p.57).

Cusicanqui e *El Colectivo*, foram convidados a colaborar com a curadoria da mostra Principio Potosí, no entanto, ao longo do processo, se desentenderam com os curadores europeus e se organizaram como uma dissidência. Surgiu desse desacordo uma contra-mostra que adota o formato de publicação: *Principio Potosí Reverso* (Silvia Rivera Cusicanqui y El colectivo, 2010). A crítica que se faz a mostra está localizada em sua face colonizadora que carrega suas próprias leis, línguas e lógicas. Segundo texto de Molly Geidel que se encontra na publicação:

Os curadores europeus foram bloqueados pela distância, pela gripe suína e pelas barreiras linguísticas, mas também por sua interpelação como sujeitos ocidentais derivados do Iluminismo, cuja visão de mundo lhes permite lamentar o genocídio imperialista, mas ao mesmo tempo os impede de reconhecer realidades vivenciadas por pessoas que continuam a viver, trabalhar, criar e resistir nas atuais condições imperialistas. (CUSICANQUI y *El colectivo*, 2010)

1 <https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>

Ouvi falar de Macha pela primeira vez através de um comerciante que vendia em Potosí, roupas de diversos lugares da América Latina. Todas as peças que me chamavam atenção eram do norte de Potosí, tanto as antigas tingidas com pigmentos naturais, quanto as mais novas, tingidas com pigmentos sintéticos e fluorescentes. Os sombreiros, brancos com uma faixa preta ao redor da cabeça eram os mais bonitos que eu já havia visto. O pretexto que me levou a cidade foi a vontade de conhecer aqueles tecidos de perto, o tecido como ser vivente, gostaria de conhecer pessoas que teciam. Queria tentar aprender a tecer ou tentar aprender outras formas de pensar.

Após o retorno do coletivo ao Brasil permaneci na Bolívia por mais 22 dias, 14 deles no distrito de Macha, localizado no norte do departamento de Potosí, município de Colquechaca. Lá, acontece o maior festival de *tinku*, uma tradição pré-hispânica de combate-ritualístico. A palavra de origem quechua pode ser traduzida como “encontro”. Durante o *tinku*, grupos de comunidades do entorno, às vezes com até 30 pessoas, trajadas com roupas típicas, cantando e dançando, se encontram em Macha. O ritual é celebrado com bebedeiras e brigas, consideradas rituais de libação. A intenção das brigas é que se derrame sangue sobre a terra como oferenda para Pachamama. Assim se comemora e se agradece por mais um ciclo de fertilidade. Cusicanqui diz que foi do *tinku* colonial, da mistura de duas forças contrárias, que surgiu a forma *ch'ixi*, corporal e pragmática das transações simbólicas. (2010, p.14). Eu não estive em Macha durante o *tinku*, mas me interesse em pensar o ritual do encontro em todos os seus aspectos e na inevitabilidade dos confrontos tanto quanto das celebrações que apontam para novos ciclos.

Foi também em lá onde nasceu o Cacique Tomas Katari, líder da revolta popular pelos direitos dos indígenas que aconteceu no século XVIII. O cacique, junto ao seu

companheiro Tomás Achu, foram à pé de Macha até Buenos Aires. Os indígenas não podiam andar a cavalo sob pena de prisão, chicotadas públicas, multas e até morte, então Katari e Achu caminharam cerca de 2300 quilômetros para encontrar com o novo *virrey* Juan José Vértiz (1719-1799) e reclamar os direitos da comunidade que estavam sendo violados. Durante a viagem foram ajudados por indígenas de distintas nações, já que não contavam com dinheiro espanhol para comer e se alojar. “*La caminata es una estrategia de larga data en los Andes*” (CUSICANQUI, 2015).

Assim que cheguei em Macha conheci Carlos. Ele estava sentado na porta do hotel que me hospedei, na praça central. Carlos me contou que sua esposa tecia e me apontou a direção de sua casa. Deixei as malas no quarto e andei no sentido que ele havia me indicado. Fui me embrenhando entre as ruas e logo encontrei Rosa que depois vim a saber, era justamente a esposa de Carlos. “*¿Solita, no más?*” (“Você está sozinha, com mais ninguém?”) me perguntou Rosa, assim como me perguntaram tantas outras mulheres desde que meus companheiros de coletivo haviam ido embora. Eu pensava que não estava sozinha, mas sim com todas elas. Contei a Rosa da minha vontade de aprender a tecer e ela me levou na casa de sua amiga que estava tecendo um *ahuajo*, peça retangular com usos diversos. Tecia rodeada por seus três filhos. Passei a tarde com elas e no final do dia Rosa perguntou se eu não gostaria de me hospedar com sua sogra em um povoado que ficava a alguns quilômetros dali. Lá eu poderia pastorear ovelhas e conhecer a escola local. Combinamos de partir na manhã seguinte.

Puca Mayu, nome quechua, traduzido para o português como Rio Colorado, ficava a cerca de oito quilômetros da praça principal de Macha. Dessa vez fui até lá de carro com o Carlos, mas logo nos dias seguintes aprendi o caminho a pé. Estava acontecendo uma reunião na escola local, *Unidade Educativa Diez de Noviembre de Puca Mayu*, e nós nos dirigimos diretamente para lá. Eles organizavam a recepção de uma comitiva do governo que chegaria ao local na semana seguinte para dar cursos sobre o manejo do lixo para toda a comunidade. A escola contava com cerca de 15 alunos com a faixa etária entre os 6 e 11 anos. O professor Alejandro Agui-



Fig. 147
Praça principal de Macha em um dia de domingo, 2019



Fig. 148
Praça principal de Macha durante festival de Pinkillada 2019



Fig. 149
Monumento a Tomas Katari, durante Festival de Pinkillada 2019

lar lecionava para três séries em uma mesma sala. Os alunos da primeira série são alfabetizados em quechua, já na segunda série eles são introduzidos ao espanhol e recebem classes em ambas as línguas. A partir da terceira série o ensino passa a ser integralmente em espanhol. Ele me contou que a relação da comunidade com o lixo era o tema abordado pela escola naquele ano. Depois disso voltei outras vezes a escola, onde passei tardes com Alejandro e as crianças. Finalmente conheci minha anfitriã Basília, que participava ativamente da reunião, bem como Fidélia sua outra nora, José Cruz, seu outro filho, Chuña, sua neta e Gregório, seu marido. Eles moravam em um conjunto de casas próximo a escola. Havia algumas casas ao alcance dos olhos e outras escondidas na paisagem montanhosa. Basília passava boa parte do seu dia no alto do *cerro* pastorando ovelhas.

Sáimos juntas logo no primeiro dia. Ela me emprestou um *ahuajo* para que eu carregasse minhas coisas e uma *waraka*, uma corda de arremesso constituída com uma corda, para que eu a ajudasse com as ovelhas. Basília falava quechua, eu português e ambas quase nada de espanhol. Ela me contou que as estrelas ali, eram conhecidas como *wara wara* e eu lhe disse que no Brasil os *perros* se chamavam cachorros. Certo dia Basília supostamente me contou que quando era jovem, havia tropeçado e caído do alto do *cerro* e rolado montanha abaixo até a beira do rio. Nos entendíamos vagamente e continuávamos caminhando. As ovelhas se moviam como uma nuvem na terra. Parávamos para agradecer ao Tata (Deus Pai), para compartilhar a comida em *apthapis*, celebração coletiva típica dos andes, onde se comparte alimentos e saberes. e para pequenas lições de tecelagem. Basília me ensinou a tecer *manillas* com algumas linhas que carregava em seu *ahuajo* e um graveto que se segurava com os pés. Ela tecia grandes *ahuajos* quando era mais jovem, no entanto sua vista já não permitia mais. Ao voltar para casa no cair da tarde, catávamos lenhas e nos dávamos conta que havia sumido 3 ou 4 ovelhas entre as nossas conversas.

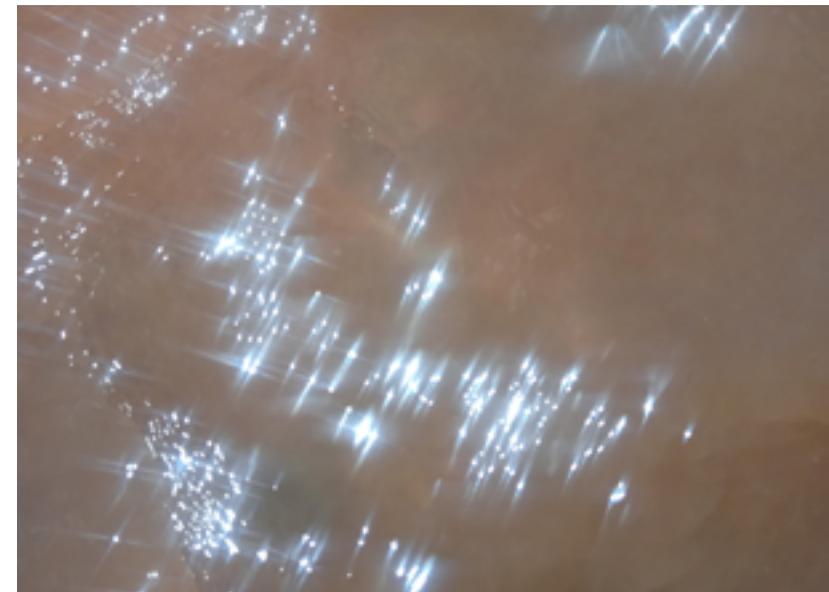


Fig. 150, 151
Puca Mayu/
Rio Colorado
Macha (Norte
de Potosí,
Bolívia)
2019



Fig. 152, 153
Tear da Fidélia
Macha (Norte de Potosí, Bolívia)
2019



Fig. 154, 155
Basília Velasques
Macha (Norte de Potosí, Bolívia)
2019



Fig. 156, 157, 158
Basília com lenhas
no ahujajo
Macha (Norte de
Potosí, Bolívia),
2019

Fig. 159
Basília realizando
procedimento
em Ovelha recém
parida
Macha (Norte de
Potosí, Bolívia,
2019



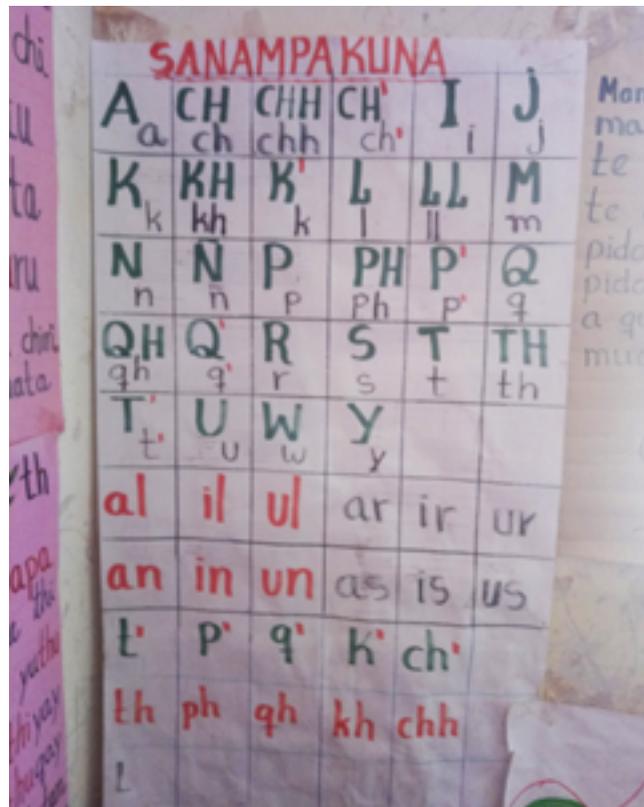


Fig. 160
Alfabetização em quechua
Unidade Educativa Diez de Noviembre de Puca Mayu,
Macha, 2019

En la dinámica del tejer, el espacio (khachi) que abre y cierra con la acción de los lizoa, forma la nueva “boca” del têtil, lo que “esta respirando” (samsji) y “comiendo” (maq’asji) con cada pasada de la trama. Em este sentido, em cuanto a la corporalidad têtil, se piensa de cada vaivén de la trama como el vehículo de la inspiración y espiración del nuevo ser viviente, y además, del processo de su digestión. Eso es “lo que se convierte en persona” (akay jaqichixa) y la trama (qipa) es “lo que personifica” al têtil. Más específicamente, se compara o movimiento de la trama con la circulación de la sangre, de modo que la trama actúa como una “hebra hecha de sangre”. De esta manera, la circulación de la trama es lo que difunde las energias de la comida a todas las partes del cuerpo têtil.

(ARNOLD, 2016, p. 68)



Fig. 161
Basília me ensinou a tecer manillas com algumas linhas que carregava em seu ahuajo e um graveto que se segurava com os pés. Desenho feito durante pastoreio, digitalizado Macha, 2019

5.6.

OVELHAS / OVEJAS / USHAS



Fig. 162
Raísa Curty
Ovelhas/Ovejas/Ushas
Happening
Puca Mayu, 2019

Pastorear, andar pelas montanhas, se mover entre o céu e a Terra. O encontro com a paisagem me levava aos tempos da viagem de bicicleta. Imersa na imensidão. Voltei a fazer exercícios de composição com a paisagem. As ovelhas se deslocavam como nuvens. Nuvens de informações. Com a visão embaralhada vi cada ovelha como uma letra. Uma nuvem de letras, uma poesia concreta, ovelhas-letras-nuvens, se deslocando pelo *cerro*. Lembrei-me do trabalho de Maximiliano Siñani, a partida de futebol onde os jogadores-letras se movimentam dentro de campo. Pensei em fazer uma releitura onde o suporte para tal interstício linguístico não fosse a partida de futebol, mas sim a tarde de pastoreio. O *happening* aconteceria como um jogo de caça palavras e eu chamaria os alunos da escola para participar.

Apresentei aos meus anfitriões alguns trabalhos que eu havia feito anteriormente. Estes mesmos que apresento aqui nesta dissertação. Em seguida contei que gostaria de vestir as ovelhas com letras. Fidélia me ajudou bastante na comunicação com Basília. Basília, Fidélia e Alejandro pareceram gostar da ideia e se dispuseram a ajudar. Planejei uma roupinha, uma espécie de colete simples: um retângulo com dois furos onde as patas dianteiras das ovelhas se encaixariam. Fui com Alejandro até a cidade, comprei alguns metros de tecido e consegui uma tinta branca que misturei com corante vermelho e azul. Cortei mais de 70 coletes, para ovelhas de diversos tamanhos, de acordo com as quantidades e variedades que havíamos observado. Em cada colete pintei um grafema. Haviam os utilizados apenas na escrita quechua como CH', Q', CHH e KH, outros utilizados na escrita em português, como E, B, C e O e tantos outros utilizados em ambas.

Na parte da manhã, do dia 25 de fevereiro, antes de sairmos para o pastoreio, eu, Basília, Fidélia e Chuña, no auge dos seus dois anos de idade, nos empenhamos na missão de agarrar e vestir ovelha por ovelha. Era preciso segurá-las e montar em suas costas, mas na maioria das vezes elas davam pinotes e nós éramos derrubadas. Durante este processo pude ver de perto o rosto das ovelhas. Pudemos nos olhar cara a cara. Vestir as ovelhas foi um grande evento catártico entre mulheres e bichos. Alejandro e seus alunos se juntaram a Basília e a mim para aquele pas-

toreio, bem como Fidélia e Chuña. As crianças levaram seus cadernos em busca das possíveis palavras que poderiam se formar. Nenhuma palavra se formou. Os grafemas se movimentaram livres pelo cerro, sem nexos.

A história do território boliviano se dá por sucessivas ascensões e sucessivas quedas de civilizações. Quando os espanhóis chegaram na América do Sul, era o império Inca, conhecido como Tawantinsuyu, que se estendia por boa parte da região central da América do Sul. Precedido por reinos Aymaras e por importantes civilizações como Tiwanaku, Iskanwaya e Incallajta, os incas construíram cidades, aquedutos, caminhos e fortalezas demonstrando alto grau de conhecimento em geometria, astronomia, hidráulica, engenharia e arquitetura. Apesar de seu intento de centralizar o império, os Incas não mudaram totalmente a cultura dos povos incorporados por eles, os chefes locais mantiveram seu poder, dessa vez sob os auspícios das autoridades Incas e eram livres para exercer suas culturas, religiões e línguas, todavia, a língua oficial do império era o quechua.

As línguas faladas nas civilizações pré-colombianas não possuíam uma forma escrita com o alfabeto conforme nós conhecemos. Alguns dizem que os têxteis andinos constituíam uma forma propriamente andina da escritura, que por sua vez se diferencia da europeia por não estar diretamente vinculada a voz. Os têxteis suscitam a memória de um jeito específico de escrita. A ferramenta de comunicação que os Incas utilizavam para registrar suas informações são os *quipus*, a ferramenta mnemotécnica composta por fios de diferentes cores e nós. Acontece que não é possível traduzir nó por letra. O conhecimento dos quipus não são traduzíveis em textos. A lógica de codificação do mundo utilizada pelos europeus jamais conseguiu abarcar o conhecimento andino. Com a chegada dos colonizadores alfabetizados, os quipus foram levados à extinção. Em 1583, durante o Terceiro Concílio de Lima, a igreja católica ordenou a destruição dos *quipus* e repreendeu os *kipukamayus* (especialistas no manejo dos quipus), alegando que estes eram instrumentos de idolatria. Nesse Concílio, foi determinada a elaboração de materiais pedagógicos, incluindo catecismos em espanhol, quechua e aimara para instruir os povos indígenas na fé cristã¹.

1 (SCHMIDT, SANTOS, 2017) apud (Cuba, 2015; Navarro, 20

O contato com o tecido se deu de uma forma inesperada. Pastorear com Basília foi como encontrar o tecido em um outro estado. O pastoreio de ovelhas, lhamas e alpacas fazem parte do ciclo do tecido como um ser vivente. É da lã desses animais que se originam os fios que trançam os têxteis e as cordas que estruturam os quipus. Entendendo a aproximação dos têxteis com os textos, tenho gostado de olhar para esse trabalho como uma peça de irreverência a escrita fonética.



Fig. 163
Ovelhas/Ovejas/Ushas
Registro do happening
Puca Mayu, 2019

Fig. 165, 166
Ovelhas/Oveja/Ushas
Registro do pastoreio
junto a Basílica, Alejandro e os alunos da Unidade
Educativa Diez de Noviembre de Puca Mayu, 2019



Fig. 164
Ovelhas/Ovejas/Ushas
Registro do processo
Puca Mayu, 2019





Fig. 167
Ovelhas/Ovejas/Ushas
Liandra
Puca Mayu, 2019



Fig. 168
Ovelhas/Ovejas/Ushas
happening
Puca Mayu, 2019



Fig. 169
Ovelhas/Ovejas/Ushas
happening
Puca Mayu, 2019



Fig. 170
Apthapi é a tradição andina
de compartilhar alimento.
Abre-se um pano no chão e
cada um coloca o que tem.
Dizem que sempre dá e sobra,
como se compartilhada a
comida pudesse se multiplicar.
Puca Mayu, 2019



Fig. 171
Ovelhas/
Ovejas/
Ushas
i,
Puca Mayu,
2019



Fig. 172
Ovelhas/
Ovejas/
Ushas
Ñ
Puca Mayu,
2019



Fig. 173
Ovelhas/Ovejas/Ushas
.
Puca Mayu, 2019

CONCLUSÃO

Esta dissertação buscou construir um arquivo que apresentasse ao leitor uma série de viagens realizadas enquanto procedimento poético e reflexões a respeito destes processos. Ao longo da escrita pude perceber que as viagens possuem uma cara, no sentido de que elas ganham cada uma o seu próprio corpo e revelam um espaço-tempo específico. Sendo assim, cada viagem é única, muito embora seja frequentemente possível observar semelhanças entre suas formas.

De um modo geral, percebe-se que a estrutura da viagem é marcada por um *antes*, onde destaca-se o desejo, um *durante* onde atenta-se ao presente e à um *depois* passível de produzir ainda mais desejo e mais presença. O *antes* é a fase de elaboração da viagem. É a meditação que antecede a prática. Sua origem está na vontade de partir, de ver outros mundos e de ser em outros mundos. Depois da vontade constitui-se um plano de fuga, a evoca-se um propósito. Aqui também escolhemos o meio de transporte, os companheiros de viagem, os objetos que vão na mala e o destino. Todos estes elementos configuram a partida que logo se transforma em trajeto.

O trajeto é o *durante*, e ele vai ganhando corpo pouco a pouco, se transformando no cruzamento com o desconhecido, revelando uma geografia, constituindo um mundo. O conjunto de trajetos apresentado aqui, buscou destacar uma maneira específica de agenciar o deslocamento, um traço, que tento definir ao longo da escrita, perscrutando as subjetividades que o envolvem. A questão da *hospitalidade absoluta*, aparece neste sentido, com o intuito de traduzir tais nuances, oferecendo uma maneira de agir que parte de um ideal mesmo sabendo da impossibilidade de alcançá-lo. Destaca-se também o sentido de uma arte que não se diferencia da educação nem do processo de invenção.

A viagem enquanto procedimento poético, se configura como um espaço de formação e atuação artística. Neste espaço construo o que chamamos aqui de *extravagâncias*, uma espécie de *happening* que acontece no contexto da viagem. Tais acontecimentos dão forma à um enredo de expedições em busca de formas alternativas de cognição do mundo. O modo de produção foi delineado ao longo do texto a partir de conceitos como *Zonas Autônomas Temporárias*, *Escultura Social*, *Happening* e *Ex-Cultura Provisória*.

Despede-se inevitavelmente. Parte-se mais uma vez. Se com sorte, tanto quem fica, quanto quem vai, com os propósitos renovados. O *depois* vive da memória se manifestando em gestos. Para mim, tanto esta dissertação, quanto todas as reflexões orais, formais e informais, que expus em encontros para comunicar a viagem após o seu acontecimento, configuram o *depois*. Esta investigação busca a potência dos vestígios, dos rastros, de se tornarem novamente em desejos e presenças. Ao longo da escrita, fiz o exercício de passear pelas memórias, observar e narrar o trajeto de cada viagem. Procurei revelar o processo prático-teórico conforme ele chegou à mim. Observar e registrar - escrever é muitas vezes como desenhar, esculpir ou viajar. Formas de interpretar a realidade que se confundem com ela. - Tal prática me levou a uma coleção de palavras que dizem sobre as nuances da maneira em que procedo. Talvez elas digam e escondam coisas que nem eu mesma sei. É sempre um risco.

A viagem que inaugura esta pesquisa, a *Residência Artística Móvel (2015-2016)*, revela as primeiras impressões da estrada e esboça um método de forma intuitiva. Uma maneira de se lançar com propósito, de se aproximar carregando histórias e projetos. Concebe-se aqui uma maneira de atuar a partir de intervenções na paisagem. Os primeiros trabalhos são compostos pela inclusão de elementos culturais sobre paisagens naturais, como as camas dispostas sobre dunas de areia, em *Hotel Relento (2015)*, as carteiras escolares direcionadas para o mar, em *Horizonte Professor (2015)*, ou até mesmo seres humanos de bicicleta viajando na beira de uma praia deserta, em *Descobrimento do Brasil (2015)*. A instalação que realizamos na

segunda viagem acontece sobre uma paisagem já cultural: redes de dormir que se estendem sobre um pequeno bairro no Cariri e posteriormente na arquitetura moderna de Brasília. A observação do procedimento de intervenções na paisagem surge durante a observação de fotografias tiradas das instalações, quando percebemos os elementos que inserimos dispostos como escrituras sobre a superfície da Terra, como se grafassem histórias sobre ela.

Os elementos inseridos convidam os corpos a se relacionarem com estes ambientes de uma forma inusitada. Observar as paisagens *in visu*, nos remeteu a toda uma forma de pensar que acontecia *in situ*. O interessante passou a ser, pensar estas intervenções na paisagem como o ato de traçar sobre o ambiente o geográfico. A partir de proposições de deslocamentos físicos e simbólicos, traça-se, inscreve-se, modela-se, entalha-se, instala-se. Concebe-se planos e projetos e deixa-se rastros e vestígios, sobre contextos históricos, sociais, culturais e naturais.

O caminho em direção às margens, ou seja, à lugares afastados dos grandes centros artísticos e urbanos, distante dos formatos clássicos dos museus e ateliês, encontra brechas de inserção no circuito das artes. Estas brechas são também um desafio: manter-se autônomo frente às normas acadêmicas e artísticas, não deixar que a instituição se sobreponha a intuição, e entender tais processos como meios e não como fins. Assim mantém-se atento e busca-se não se enquadrar, mas ampliar tais espaços, inserindo novos diálogos, lutando por liberdades e encontrando e celebrando os espaços já abertos pelos que me antecederam neste caminho.

O segundo trajeto, *Alvorada Nordestina (2017)*, mesmo que em seu projeto original não houvesse a necessidade de uma viagem, o desafio de produzir redes gigantes oportunizou o deslocamento. Ao longo deste capítulo, perscruto um movimento onde as margens se deslocam para o centro, anunciando sua existência e importância. O trabalho foi idealizado e premiado no final do ano de 2015, mas devido à crise que acarretou em um golpe de Estado no Brasil em agosto de 2016, ele sofreu um atraso e só veio a acontecer em junho de 2017.

Os trabalhos prosseguem em um caráter mais afrontoso, seja pelo cenário político ou pela inevitável conotação feminista tendo em vista os próprios desafios de uma mulher sozinha na estrada. A caminhada acinzentada na beira da BR060, a imersão avermelhada, às vésperas das eleições de 2018, no Bar do Ferrugem. As crises políticas atravessam os corpos. Faz-se ainda mais urgente a criação de Zonas Autônomas Temporárias, zonas de resistência e insurgência. Evoca-se a força da forrageadora psicotopóloga.

A quinta viagem é realizada em um momento onde o processo de observação da prática se encontra em um estágio de maior esclarecimento. Ele é guiado pela tese de que o próprio trajeto trará as respostas. Uma busca por presságios de abundância em uma Bolívia ainda governada por Evo Morales. *P'utuqsi* é uma maneira de conseguir voltar a sonhar futuros frente a um sistema que os destrói. Pensadoras bolivianas trazem a este capítulo reflexões sobre a potência de revolução das epistemologias das margens. *Ovelhas/Ovejas/Ushas (2019)* é precedida pelo encontro com o pensamento têxtil e responde isso à sua maneira.

Antes de me despedir olho para trás observando o trajeto até aqui percorrido. Esta pesquisa é um processo contínuo e interminável. O que temos aqui é um princípio, que pretende se reinventar em trajetos futuros. Há muito a se praticar. Há muito a aprender, a ver, a compartilhar e em um contexto onde somos ameaçados pela desumanidade, há muito a lutar.

LISTA DE IMAGENS

Fig. 01

Raísa Curty
Residência Móvel
Desenho digitalizado
2015

Fig. 02 , 03, 04

Bicicletas, monocultura de eucalipto e acampamento à beira da praia de Regência (ES)
2015

Fig. 05

Raísa Curty e Ale Gabeira
Hotel Relento
Itaúnas (ES)
2015

Fig. 06, 07, 08

Raísa Curty e Ale Gabeira
Registro da instalação, Hotel Relento
Itaúnas (ES)
2015

Fig. 09

Raísa Curty e Ale Gabeira
Hotel Relento
Itaúnas, ES
2015

Fig. 10

Raísa Curty e Ale Gabeira
Registro de montagem, Hotel Relento
Itaúnas, ES
2015

Fig. 11

Raísa Curty e Ale Gabeira
Hotel Relento
Itaúnas (ES)
2015

Fig. 12

Raísa Curty
Cartaz, Hotel Relento
Itaúnas (ES)
2015

Fig. 13

Professora Veratriz e os alunos da Escola de Itaúnas visitam o Hotel Relento
2015

Fig. 14

Raísa Curty e Ale Gabeira
Descobrimiento do Brasil
Divisa do Espírito Santo com a Bahia.
2015

Fig. 15

Raísa Curty e Ale Gabeira
Aniversário de Abrolhos
Abrolhos (BA)
2015

Fig. 16

Experiência Abrolhos
Abrolhos (BA)
2015

Fig. 17

Detalhe, Ilha Siriba
Abrolhos (BA),
2015

Fig. 18

Ilha Guarita
Abrolhos (BA)
2015

Fig 19

Farol de Abrolhos na Ilha Santa Bárbara
Abrolhos (BA)
2015

Fig. 20

Fragata voando
Abrolhos (BA)
2015

Fig. 21, 22, 23

Entardecer na Ilha de Atobás.
Abrolhos (BA)
2015

Fig. 24, 25, 26

Atobás.
Abrolhos (BA)
2015

Fig. 27, 28, 29

Com os bodes
Abrolhos (BA)
2015

Fig. 30, 31

Detalhe do bolo de aniversário do Ale, feito durante a estadia em Abrolhos (BA)
2015

Fig. 32, 33

Aniversário de Abrolhos
Registro do processo
(BA)
2015

Fig. 34

Raísa Curty e Ale Gabeira
Horizonte Professor
Cumuruxatiba (BA)
2015

Fig. 35, 36

Registro da Instalação,
Horizonte Professor
Cumuruxatiba (BA)
2015

Fig. 37

Registro da Instalação,
Horizonte Professor
Cumuruxatiba (BA)
2015

Fig. 38

Registro da visita dos alunos da Escola Municipal Tiradentes à instalação *Horizonte Professor*
Cumuruxatiba (BA)
2015

Fig. 39, 40, 41

Registro da visita dos alunos da Vila Escola Projeto de Gente a instalação *Horizonte Professor*
Cumuruxatiba (BA)
2015

Fig. 42, 43, 44

Registro da instalação
Horizonte Professor
Cumuruxatiba (BA)
2015

Fig. 45 à 48

Raísa Curty e Ale Gabeira
Registro da instalação Alvorada Nordestina
Sítio Taboado (PA)
2017

Fig. 49, 50

Marcinha e Benedito na instalação Alvorada Nordestina
Sítio Taboado (PA)
2011

Fig. 51

Convite Alvorada Nordestina
Sítio Taboado (PA)
2017

Fig. 52 à 55

Fernando tratando e tingindo os fios
Sítio Taboado (PA)
2017

Fig. 56, 57

Mauri e o tear elétrico
Sítio Taboado (PA)
2017

Fig. 58, 59

Guia, Geronaldo e o tear manual
Sítio Taboado (PA)
2017

Fig. 60 à 63

Zé Filomeno e Maria Conceição desembolam fios para reaproveitamento
Sítio Taboado (PA)
2017

Fig. 64, 65

Nossas acomodações de dia eram um atelier. Na foto, Severina, mãe de Marcinha, faz uma manocaba
Sítio Taboado (PA)
2017

Fig. 66, 67

Capitão Bochecha D'água e seu bando. Registros da filmagem de filme roteirizado e protagonizado por Neno, produzido coletivamente e filmado por nós.
Sítio Taboado (PA)
2017

Fig. 68, 69, 70

Projeção pública de fotos e filmagens que fizemos ao longo do processo.
Sítio Taboado (PA)
2017

Fig. 71

espula e barbante
Sítio Taboado (PB)
2017

Fig. 72

Guia costura o matame
Sítio Taboado (PB)
2017

Fig. 73

punho,
autor e anos desconhecidos

Fig. 74

varanda
Sítio Taboado (PB)
2017

Fig. 75

Raísa Curty e Ale Gabeira
Alvorada Nordestina
Registro da instalação
Brasília (DF)
2017

Fig. 76 à 79

Registro da instalação
Alvorada Nordestina
Brasília (DF)
2017

Fig. 80

Raísa Curty e Ale Gabeira
Vanitas
Mastro: Aço galvanizado.
Tamanho: 6 metros
Bandeira: Tergal preto
e pintura de tinta PVA
branca
Tamanho: 4 x 5.3metros
Museu Nacional da
República,
Exposição Não Matarás
Brasília (DF)
2017

Fig. 81

Registro da instalação
Vanitas
Brasília (DF)
2017

Fig. 82

Visita ao topo do MuN-
DF para elaboração do
projeto *Vanitas*
Brasília (DF)
2017

Fig. 83

Fotomontagem do projeto
Vanitas
Museu Nacional da
República,
Brasília (DF)
2017

Fig. 84

*O Vôo de Vanitas ou O
Rolé da Bandeira*
Desfile de sete de
setembro,
Brasília (DF)
2017

Fig. 85,86

Raísa Curty
*Registro de caminhada à
beira da BR060*
Brasília (DF)
2017

Fig. 87

Cemitério Boa Esperança
Brasília (DF)
2017

Fig. 88

Inseto no asfalto
Brasília (DF), 2017

Fig. 89,90

Entardecer na BR060
Brasília (DF),
2017

Fig. 91

*Printscreen da fachada do
Hotel Paraíso no Google
Maps*
Samambaia (DF)
2017

Fig. 92 à 102

*Série de registros feitos
durante o encontro com
o cemitério de cachorros
BR060(DF)*
2017

Fig. 103, 104

*Tratamento dos ossos na
cozinha improvisada no
NACO.*
Olhos D'água (GO)
2017

Fig. 105, 106

*Registro durante a
Residência Eixo do Fora,
NACO.*
Olhos D'água (GO)
2017

Fig. 107

Raísa Curty
BR060 - Ossos
desenho digitalizado
2017

Fig. 108

Raísa Curty
Gata Decapitada
Material: Grafite e spray
prateado
sobre papel montval
300g
Dimensões: 42.0 x 59.4cm
2018

Fig. 109, 110

Raísa Curty
Bicho BR060 #2
Performance de objeto
Material: Ossos de
cachorros atropelados
e cachorro de eletrônico
com carcaça de plástico.
Descrição: Cachorro de
plástico com rabo de
ossos, caminha entre
costelas da própria
espécie.
objeto de dimensões
variáveis se movimenta
em área de área de
90x90cm
Acervo do Museu
Nacional da República
(DF)
2017

Fig. 111, 112

Raísa Curty
Bicho BR060 #1
Performance de objeto
Material: Ossos de
cachorros atropelados
e esqueleto eletrônico
de boneco do capitão
américa. 2 pilhas
Descrição: Animal não

identificado se arrasta e
produz som semelhante
ao da metralhadora
objeto de dimensões
variáveis se movimenta
em área de área de
90x90cm
Acervo do Museu
Nacional da República
(DF)
2017

Fig. 113

Raísa Curty
Bar do Ferrugem
desenho digitalizado
2017

Fig. 114

Raísa Curty
Bar do Ferrugem (02)
desenho digitalizado
2017

Fig. 115

Raísa Curty
Wilson
desenho digitalizado
2017

Fig. 116

Raísa Curty
Bar do Ferrugem
desenho digitalizado
2017

Fig. 117

Raísa Curty
Julio
desenho digitalizado
2017

Fig. 118

Raísa Curty
Dr. Manoel
desenho digitalizado
2017

Fig. 119

Raísa Curty
Jean
desenho digitalizado
2017

Fig. 120

Raísa Curty
Amilton
desenho digitalizado
2017

Fig. 121

Raísa Curty
Mesa de Sinuna
*Série Território dos
Outros* Grafite e tinta
acrílica aguáda sobre
papel 420g/m²
24 x 32cm
2017

Fig. 122

Raísa Curty
*Mesa, freezer e tacos em
repouso*
*Série Território dos
Outros*
Grafite e tinta acrílica
aguáda sobre papel
420g/m²
24 x 32cm
2017

Fig. 123
Raísa Curty
Garrafas de Paratudo
Série Território dos
Outros
Lápis aquarelável sobre
papel Mi-Teinte
50 x 65cm
2017

Fig. 124, 125
Jogo de Tarot
Olhos D'água (GO)
2017
Foto: Thaís Kuri

Fig. 126, 127, 128
Willam e Wesley
Olhos D'água (GO)
2017

Fig. 129, 130, 131
Registros do
tecido metálico Olhos
D'água (GO)
2017

Fig. 132
Registro da mesa de
desenho
Olhos D'água (GO)
2017

Fig. 133, 134, 135
imagens da instalação
Território dos Outros
exposição *Experiência*
Olhos D'água
Brasília (DF)
2017

Fig. 136
Pixo das Mujeres Creando
Potosí (Bolívia)
2019

Fig. 137
Grafite na lateral do café
Virgen de los deseos
La Paz (Bolívia)
2019
Foto: Fran Demétrio

Fig. 138
Fachada do café *Virgen*
de los deseos
La Paz (Bolívia)
2019
Foto: Fran Demétrio

Fig. 139
Sumak Urku/Cerro Rico
Potosí (Bolívia)
2019

Fig. 140
Devrim e Sumak Urku
Potosí (Bolívia)
2019

Fig. 141
Coletivo Muito Difícil é
Democrático entrevista
Maximiliano Siñani
Potosí (Bolívia)
2019

Fig. 142
Maximiliano Siñani
Sumaq Urqu
6.000 kilos de confeti
2019

Fig. 143
Maximiliano Siñani
Lenguaje Invisible
Registro de ação perfor-
mática
2016

Fig. 144
Hilan Bensusan e Aha Non
Sevilla hecha de Potosí
Anotação, vestígio da
ação de rua
Potosí e Sevilla
2018

Fig. 145
Ilustração de Quipu
Autor desconhecido

Fig. 146
Capa do catálogo
Princípio Potosí

Fig. 147
Praça principal de Macha
em um dia de domingo,
2019

Fig. 148
Praça principal de Ma-
cha durante festival de
Pinkillada
2019

Fig. 149
Monumento a Tomas
Katari, durante Festival de
Pinkillada
2019

Fig. 150, 151
Puca Mayu/Rio Colorado
Macha (Norte de Potosí,
Bolívia)
2019

Fig. 152, 153
Tear da Fidélia
Macha (Norte de Potosí,
Bolívia)
2019

Fig. 154, 155
Basília
Macha (Norte de Potosí,
Bolívia)
2019

Fig. 156, 157, 158
Basília com lenhas no
ahuajo
Macha (Norte de Potosí,
Bolívia)
2019

Fig. 159
Basília realizando proce-
dimento em Ovelha recém
parida
Macha (Norte de Potosí,
Bolívia,
2019

Fig. 160
Alfabetização em que-
chua
Unidade Educativa Diez
de Noviembre de
Puca Mayu,
Macha
2019

Fig. 161
Basília me ensinou a tecer
manillas com algumas
linhas que carregava em
seu ahuajo e um graveto
que se segurava com os
pés.
Desenho feito durante
pastoreio, digitalizado
Macha
2019

Fig. 162
Raísa Curty
Ovelhas/Ovejas/Ushas
Happening
Puca Mayu
2019

Fig. 163
Ovelhas/Ovejas/Ushas
Registro do happening
Puca Mayu
2019

Fig. 164
Ovelhas/Ovejas/Ushas
Registro do processo
Puca Mayu
2019

Fig. 165, 166
Ovelhas/Ovejas/Ushas
Registro do pastoreio
junto a Basília, Alejandro
e os alunos da Unidade
Educativa Diez de
Noviembre de Puca Mayu,
2019

Fig. 167
Ovelhas/Ovejas/Ushas
Liandra
Puca Mayu, 2019

Fig. 168
Ovelhas/Ovejas/Ushas
happening
Puca Mayu
2019

Fig. 169
Ovelhas/Ovejas/Ushas
happening
Puca Mayu
2019

Fig. 170
Apthapi é a tradição
andina de compartilhar
alimento. Abre-se um
pano no chão e cada um
coloca o que tem. Dizem
que sempre dá e sobra,
como se compartilhada
a comida pudesse se
multiplicar.
Puca Mayu
2019

Fig. 171
Ovelhas/Ovejas/Ushas
i,
Puca Mayu
2019

Fig. 172
Ovelhas/Ovejas/Ushas
Ñ
Puca Mayu
2019

Fig. 173
Ovelhas/Ovejas/Ushas
.
Puca Mayu
2019

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Laurie. **I in U = Eu em Tu**. Santana do Parnaíba, SP: Mag Mais Rede Cultural, 2011.

ARNOLD, Denise Y. e outros. **Hilos Suelos: Los Andes desde el textil**. La Paz: ILCA e Fundación Xavier Albó, 2017.

BEJARANO, Alejandro; PRASHAD, Vijay. **Elon Musk: um neoconquistador do lítio sul-americano**. Revista Ópera. 2020. Trad. João Melato. Disponível em <<https://revistaopera.com.br/2020/03/19/elon-musk-um-neoconquistador-do-litio-sul-americano/>>

BEZERRA, André; VASCONCELOS, Ana. **Mapeamento de Residências Artísticas no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.

BEY, Hakim. **TAZ: Zonas Autônomas Temporárias**. São Paulo: Veneta, 2018 (Edição Baderna)

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp.20-28.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRASÍLIA: da alvorada ao caos e vice-versa. **Unb Futuro**. [2014?]. Disponível em: <<http://www.unbfuturo.unb.br/artigos/11-brasilia-da-alvorada-ao-caos-e-vice-versa>> Acesso em: 10 maio. 2020.

CADU, **pixfolio**. [S.I] [2010?] Disponível em: <<http://www.pixfolio.com.br/arq/1305215486.pdf>> Acesso em: 9 maio. 2020.

CASCUDO. Luis da Câmara. **Redes de Dormir: uma pesquisa etnográfica**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Funarte / INF: Achiamé; Natal: UFRN, 1983

CREISCHER, Alice, HINDERER, Max Jorge, SIEKMANN, Andreas, eds. **Prin-**

cipio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?. 1ª edición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la história andina**. Buenos Aires: Tinta Lemón, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**. São Paulo: Editora Escuta, 2003.

DEUS, José de. **Quer Pagar Quanto: Intervenções em lugares comerciais**. 2019. 282 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília

FABBRI, Juan. **Maximiliano Siñani - Sumak Urqu Sagrado**. Artishock, 05 mar. 2019. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2019/03/05/maximiliano-sinani-sumaq-urqu-sagrado/>>. Acesso em 20 jul.2020.

FONSECA, Rafael. **Vaivém**. São Paulo: Conceito, 2019. Catálogo de exposição realizada no CCBB.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. 25ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, . 1987.

GALINDO, Maria. **No se puede descolonizar, sin despatriarcalizar**. 3ª Edição. Buenos Aires: Lavaca, 2018.

HAPPENING . In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 28 de Out. 2019.

KLOSSOWSKI, Pierre. **Les lois de l'hospitalité**. Paris: Gallimard, 1965.

KRENAK, Ailton. **Idéias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

LAGNADO, Lisette **27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto: Guia**. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

ONFRAY, michael. **Teoria da Viagem: Poética da Geografia**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009. Trad. de Paulo Neves

PRASHAD, Vijay. **VAMOS dar golpe em quem quisermos. Elon Musk, dono da Tesla, sobre a Bolívia**. Brasil de Fato. 25 jul. 2020. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/07/25/vamos-dar-golpe-em-quem-quisermos-e-lon-musk-dono-da-tesla-sobre-a-bolivia>>. Acesso em 28 jul. 2020.

QUINTELA, João Paulo. **Remanso**. Rio de Janeiro. +2 produções, 2017

ROSENTHAL, Dália. **Joseph Beuys: o elemento material como agente social**. ARS (São Paulo), São Paulo , v. 9, n. 18, p. 110-133, 2011 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000200008&lng=en&nrm=iso>. access on 25 Sept. 2020.

SCHMIDT, Paulo; SANTOS, José Luiz dos. **O uso dos quipus como ferramenta de controle tributário e de accountability dos incas**. Rev. bras. gest. neg., São Paulo , v. 19, n. 66, p. 613-626, Dec. 2017 .

TSING, Anna. **Margens indomáveis**. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 12, página 02 - 11, 2018.

VISCONTI, Jacobo Crivelli. **Novas Derivas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo,. Cosac Naify, 2010.

