

6.

Lastro NE – Encontros de Arte e Crítica no Nordeste Brasileiro

Lastro – Intercâmbios Livres em Arte é rede, pesquisa, viagem e proposta curatorial. É também lugar de comunicação, encontros e trocas. Seu objetivo é intensificar redes de trabalho ao redor do mundo por meio de trânsitos de pesquisa e uma série de desdobramentos curatoriais que envolvam agentes atuantes na cena contemporânea, espaços e projetos de arte.

A partir do desejo de maior circulação da pesquisa pelo Brasil e com atenção à segregação geográfica do patrimônio cultural ativo no país fora do eixo das capitais econômicas, foi proposto como enlace da rede Lastro um programa de ciclos de cursos e palestras em cidades do Nordeste brasileiro. A intenção de estimular o pensar coletivo para o desenho de novos parâmetros do ensino livre em arte, política e cidadania vem se fortalecendo como um dos núcleos de interesses do Lastro. Assim, Lastro NE – Encontros de Arte e Crítica se lançou na reflexão sobre os territórios instáveis, as fricções do espaço urbano e as práticas próprias de contextos artísticos singulares de seis cidades.

Os artistas Renata Lucas, Marcos Chaves, Laura Lima, Yuri Firmeza e os críticos de arte, Marisa Flórido e Paulo Miyada foram convidados para a experiência de ministrar um "curso" como uma obra, ou como pesquisa para o desdobramento em trabalho de arte/crítica respectivamente nas cidades de Salvador, Recife, Aracaju, São Luís, Natal e João Pessoa. Para a elaboração dessas propostas partiram – como premissa de pensamento – da ativação de deslocamentos, ressignificações e diálogos sobre a atuação crítica e artística no Brasil, sobre processos criativos e formatos de trabalhos artísticos, além de notas para o mapeamento e formação de arquivos como processos curatoriais, fomentando a difusão de redes de trocas através da plataforma virtual do Lastro.

O projeto teve como base o questionamento de práticas contemporâneas, visando ao diálogo e a estratégias de ação local, atuando em zonas de instabilidades de territórios com o intuito de potencializar a criação e gestão de outras possibilidades de compreensão e articulação desses territórios. Os cursos

foram acompanhados de palestras sobre a rede Lastro, além de pesquisa que incluiu entrevistas e visitas a artistas e espaços de arte.

Lastro NE – Encontros de Arte e Crítica foi estruturado em seis viagens, em que a problemática em torno da mobilidade contemporânea se entremeava a trabalhos de artistas e curadores e à pesquisa realizada em campo. Porém, para além desta etapa inicial de ação, visualizou-se o trabalho em grupo para outros dois desdobramentos: uma publicação editada coletivamente, com intervenções pensadas para este formato, e posteriormente, uma exposição em que viagens e cursos pudessem figurar como processos artísticos. Deste modo, o projeto apontava para diferentes direções de redesenho de práticas e dinâmicas do circuito.

Como argumento a costurar a publicação, três questões similares foram sugeridas aos artistas e críticos convidados, como disparadoras da ideia de um trabalho desenvolvido em coletivo. São perguntas sobre o deslocamento na arte e como isso reverbera no trabalho e no indivíduo, a prática de oficinas e um pensamento mais geral sobre processos de educação/formação em módulos, e, por fim, o pedido de um relato mais subjetivo da relação que tiveram com a cena artística na cidade que visitaram. As falas/respostas contextualizam o campo de reflexão a que o Lastro, em sua abrangência de pesquisa, faz referência e foram apresentadas como roteiros complementares ao conteúdo (registros em fotos, frames, desenhos ou relatos) selecionado pelos convidados.

1. A tarefa de entender o mundo contemporâneo parte de uma compreensão da mobilidade que não deve ser apreendida apenas em seu deslocamento no espaço, mas por seu trajeto no tempo. Vivemos entorpecidos de aceleração, em um estado constante de pressa, enredados na instantaneidade de imagens e mensagens que nos faz estagnar no presente. Apesar desse paradoxo – a fluidez do ir e vir e a comodidade de se estar no mundo sem precisar se locomover –, percebo que existe um desejo forte por parte de artistas e curadores de uma nova cartografia mundial como um movimento natural da contemporaneidade. Como é para vocês lidar com esses fluxos contemporâneos na vida e no trabalho?

2. Ao convidá-los para a experiência de ministrar uma oficina que fosse ao mesmo tempo um processo de pesquisa/criação em arte e crítica, parti, como premissas de pensamentos, de questões inerentes às investigações em curso pelo Lastro, ou seja: a ativação de deslocamentos, ressignificações e diálogos sobre a atuação crítica e artística no Brasil, reestruturação de processos criativos, mapeamentos e formação de arquivos como processos curatoriais, e uma maior circulação de redes artísticas. Me interessava vivenciar com vocês outras estruturas de criação, tendo como referente o formato proposto. O que importa a vocês quando pensam em novas possibilidades de atuação no campo da arte, que se vinculam às experiências de formação?

3. A cidade de destino de cada convidado foi sugerida de acordo com os desejos individuais expressados e afinidades imaginadas entre trabalhos e lugares. Gostaria de saber (e, se puderem, falem um pouco sobre isso) se fez sentido para vocês a viagem em termos de pesquisas, mesmo que futuras ou ainda embrionárias?

Reproduzo aqui, já em sua diagramação final para publicação, três sequências de respostas dos participantes.

6.1.

Marcos Chaves. Recife, 30 de abril a 3 de maio

Figura 19: Scan de página do catálogo "Lastro NE – Encontros de Arte e Crítica" com entrevista de Marcos Chaves

[Marcos Chaves]

/

Tento lidar com essa mobilidade da maneira a mais confortável possível. Desde da escolha da minha moradia às distâncias que percorro para levar em frente minha vida e meu trabalho. Curiosidade como motor e veículo. Contato com outras pessoas, aprendendo a aprender com as diversidades a ponto de procurar similaridades entre situações dispare e adversas. Trocar experiências, superar os lugares comuns dos primeiros encontros, aprofundar os sentimentos. Uma coisa alimentando a outra. Considerar a dispersão do entorpecimento como parte de um estado mental para a construção de idéias, não me poupar do espírito do meu tempo, cair dentro.

//

Como falei acima, a vontade de aprender é o motor para as novas possibilidades de atuação. Aprender ao mesmo tempo que ensinar. Ensinar que o mais importante é querer

aprender. Acredito que o acúmulo de conhecimento e vivência podem acontecer de maneira bastante espontânea e orgânica. Alimentando um modo diferente de processo acumulativo de conhecimento, mais intuitivo, mais propício para as investigações de artista. Usar o conhecimento em prol da procura de equilíbrio entre mente, corpo e espírito. O tempo nesse caso está do lado dos artistas.

///

Claro que fez. Tenho uma atração muito grande por Recife. Sempre a achei uma cidade desafiadora. Com uma formação ao mesmo tempo similar à outras cidades antigas brasileiras, mas ao mesmo tempo muito diferente, cheia de energia erudita e ao mesmo tempo selvagem, o que faz dela uma cidade corajosa. Uma cidade que procura uma outra via, é experimental.

Fazia alguns anos que não viajava para o Recife e estava curioso para ver o que estava acontecendo por lá, andar na rua, pedalar conhecer, as pessoas e toda a cena artística, não somente as artes visuais. A oficina ajudou a montar um olhar para esse lugar através das observações dos participantes e organizadores. Foi importante estar no Espaço Fonte, além de estar bem no centro da cidade, pude trocar com os outros moradores do prédio, artistas com variadas linguagens. Alguma coisa vai sair daí, como sempre, não se sabe em que momento.

6.2.

Paulo Miyada. João Pessoa, 6 a 9 de maio

Figura 20: Scan de página do catálogo "Lastro NE – Encontros de Arte e Crítica" com entrevista de Paulo Miyada

RESPOSTAS
[Paulo Miyada]

/

Acredito que, antes de tudo, a história da arte brasileira é uma história construída de forma desigual dentro de uma grande narrativa internacional também desequilibrada. A participação do Nordeste na história brasileira, por exemplo, é muito menor do que poderia ser; e o mesmo vale acerca do Brasil em relação ao resto do mundo na grande história da arte europeia/norte-americana. Para mim, o meu trabalho começa daí - da necessidade de entender e responder a tal contexto de desequilíbrios. Então existe mesmo uma vontade de reorganizar cartografias legadas do passado recente.

Isso no âmbito da pesquisa historiográfica. Já no caso da curadoria e também das aulas, que têm tomado bastante do meu tempo, acho que as coisas funcionam de outro modo.

Aqui sim é possível agir da forma mais indiferente ao status de centro e periferia cultural e econômica. É possível trabalhar contexto a contexto, artista a artista, público a público - sem partir de pré-concepções do que sejam "perto" e "longe". Identidades entre poéticas, repertórios e interesses são mais eficazes do que convívios em vernissages, pelo menos no que tange ao desejo de pensar junto. Nesse âmbito, portanto, acredito que o que aparecem são novas cartas de mapeamento feitas individualmente, soberanas em relação à cartografia oficial.

//

Confesso que para mim essa pergunta é um pouco difícil. Isso porque trabalho no campo da arte há pouco tempo - cerca de quatro anos -, então, para mim tudo é uma "nova experiência", pelo menos enquanto experiência subjetiva. A mais regular e careta aula ou palestra guarda algumas inquietações.

Para reforçar minha dificuldade com essa pergunta, lembro que tenho visto muita gente que transfere à ineditude dos formatos a responsabilidade de legitimação de suas experiências, enquanto, na verdade, o que determina sua eficácia é o verdadeiro interesse em dar algo para os outros e a disponibilidade para receber algo em troca. Não é a toa que essa combinação é a mais difícil de todas nos últimos tempos: dar sem garantias do que se receberá em troca. Para mim, no final das contas, essa é também a principal habilidade dos

artistas e é através dela que novos e potentes formatos aparecem.

Que esses novos formatos tenham relação com processos de formação, é algo circunstancial e, por que não, providencial. Espaços de produção e circulação de arte que tenham em seu cerne processos educativos ou de formação acabam enfatizando a troca como meio e assunto, o que pode ser, se sincero, um ótimo começo.

///

Para responder essa pergunta, envio a seguir alguns apontamentos sobre a oficina e sobre a cidade de João Pessoa - uma espécie de começo de um projeto possível.

Lastro João Pessoa

Fichas de conversa
de Paulo Miyada

Ficha 1

Apesar de ser central para a compreensão da arquitetura como campo de pensamento desde o Renascimento, a noção de projeto possui uma relação historicamente conturbada com o exercício e a teoria da arte.

A oficina levada para João Pessoa tratou justamente da tensão inevitável na relação entre um recurso de predeterminação de processos e resultados com a atividade artística, que muitas vezes pauta-se pela dúvida, pela indeterminação, pelo labor manual e pelo délclic (momento abrupto em que se resolve um problema inesperada e intuitivamente).

Falou-se de arquitetura, design, arte moderna e contemporânea. No começo estava a apropriação da perspectiva por Filippo Brunelleschi como recurso para domar o peso dos materiais e a multiplicidade do canteiro de obras da cúpula de Santa Maria del Fiore.

Ficha 2

O desenvolvimento das discussões orientou-se por três momentos interligados:

1. projeto como eixo de práticas orientadas à resolução de problemas - aceção mais abrangente, que engloba todo trabalho que precisa combinar interpretações contextuais, técnicas e conteúdos específicos, desenvolvimento e teste de hipóteses, atualizações e aprendizados com erros e acasos.

2. projeto como especialização do trabalho intelectual - lógica desenvolvida pelas disciplinas que utilizam o projeto

como recurso para a visão e coordenação dos processos criativos entre diversos agentes e/ou entre etapas temporalmente distribuídas.

3. projeto como sistema - exploração do projeto como espécie de máquina capaz de alimentar-se e replicar-se como um organismo autônomo, no qual as decisões e incrementos podem assumir caráter protocolar e auto-gerido.

Ficha 3

As experiências artísticas desenvolvidas durante as décadas de 1960 e 1970 assumiram o protagonismo das discussões porque trouxeram a primeiro plano a problematização dos três momentos do projeto apresentados.

Roteiros para happenings, gestos coreográficos sobre tela, registros de ações efêmeras, correspondências trocadas como obras, redes de colaboração, cálculos de análise combinatória aplicados ao

desenho de instalações, acúmulo de documentos que provam a realização de um ato que leva meses ou anos, obras realizadas por terceiros segundo instruções, processos técnicos apropriados para o desenvolvimento de obras de arte.

Essas são algumas das ênfases experimentadas por artistas durante o período citado e que reverberaram nas conversas com linhas de convergência entre pre-determinação e acaso. O papel do artista como autor e do projeto como controle objetivo de um processo foram, mais e mais, colocados em xeque pela própria potência inventiva dos exemplos discutidos.

Ficha 4

Logo notou-se que os mesmos parâmetros que estavam em debate através das experiências artísticas poderiam também ser desdobrados sobre o plano dos processos de apresentação da arte. Hoje, exposições, publicações, curadorias e iniciativas colaborativas

muitas vezes partem de projetos que tanto organizam seu desenvolvimento como criam balizas para a resolução de problemas e organizam variáveis que dão legibilidade para as intenções e conteúdos em jogo em cada iniciativa.

A própria oficina, o trabalho dos participantes e o lugar onde acontecia podiam ser discutidos nesses termos. Os participantes tomaram então a voz e trouxeram seus próprios exemplos e impasses em torno do projetar. O lugar, sede do Núcleo de Arte Contemporânea de João Pessoa (NAC-UFPB), carrega em si mesmo uma história surpreendente e controversa em que cosmopolitismo, experimentação e liberdade cruzam com controle, manipulação e regionalismo.

20

Enquanto iniciativas de pesquisadores como Dyo-genes Chaves, Marta Penner e Fabricia Cabral de Lira Jordão (fontes para estas fichas) procuram resgatar e difundir sua memória com táticas que vão de colunas de jornal a dissertações acadêmicas, passando por eventos e exposições, outros vivem muito bem sem lembrar daqueles anos.

Ficha 6

Apesar e por causa do choque brusco que a presença de alguns dos mais célebres artistas nacionais representou na cena artística de João Pessoa, prevaleceu a inércia que ainda hoje torna a cidade lugar inóspito para grandes aglomerações em torno da arte contemporânea. Dentre os trunfos da história do NAC, não consta a capacidade de agremiação ampla e irrestrita da comunidade local. A surpresa que tomou ruas e praças provocou também resistência e, com o arrefecer do momen-

momentum inicial da formação do espaço e afastamento de alguns de seus mentores, seu perfil de atuação foi descontinuado.

Visitando esse lugar - que naquela semana recebia a oficina promovida pelo Lastro e nada mais - eu e Bia Lemos começamos a tentar enxergar as sombras e as marcas que poderiam estar ainda presentes ali, especulando sobre projetos que imprimissem ainda outra página de uma história que não precisa restringir-se aos livros. Um projeto que pudesse aproveitar nosso não-saber em relação aos impasses interpessoais e burocráticos que tantas vezes colocaram-se como obstáculos para a propagação do que foi implementado no NAC.

22

Ficha 5

Grosso modo, o primeiro período de atividades do NAC, entre 1978 e 1985, foi marcado pela tensão entre um programa baseado na experimentação - alimentada pelas vertentes conceituais e processuais da arte brasileira - e um contexto apegado às premissas do regionalismo e aos saberes-fazer das artes manuais. Ademais, o programa idealizado por Paulo Sérgio Duarte e Antônio Dias - crítico e artista que então retornavam ao país em resposta às iniciativas de reabertura política - foi viabilizado pelas diretrizes do reitor Lynaldo Cavalcanti Albuquerque - conhecido por iniciativas progressistas tanto na interiorização da faculdade como no investimento em planos inovadores de pesquisa nos campos da ciência e da arte, assim como por suas boas relações com o governo militar.

Tudo isso em meio ao paradoxo inaugurado pelo Plano Nacional de Cultura (PNC), iniciativa do governo Geisel que, em 1975, transformou em política nacional o investimento em cultura aberto a contribuição de figuras antes tratadas como inimigo do Estado, visando a legitimação do governo e a "normalização" da esfera social.

Famoso por ter realizado a primeira exposição de livros de artistas no país e por ter abrigado exposições, ações e proto-residências de artistas como Paulo Bruscky, Arthur Barrio, Marcello Nitsche, Cildo Meireles, Tunga e Ana Maria Maiolino - o NAC hoje ganha gradativamente espaço em uma história da arte sempre retardatária no que tange acontecimentos que extravasam o eixo Rio-São Paulo. Por outro lado, ocupa um lugar controverso na memória do lugar.

Ficha 7

As primeiras hipóteses começaram assim:

Idealizar um projeto que enfrente o problema ainda em aberto dos maus-tratos e relativa invisibilidade em que se encontram os acervos da instituição. Porém, não colocar todas as apostas em uma arqueologia do que já aconteceu, pois isso já foi iniciado e, caso venha a ser aprofundado, podemos colaborar mais como catalizadores do que como pesquisadores em primeira mão.

Criar pontes atuais para a experimentação outrora fruída. Mas não restringir-se a remontagens de trabalhos e mostras passadas e também não voltar a trazer um conjunto exógeno em relação ao ambiente de João Pessoa - procurar retomar as atitudes, mais do que as formas daquela arte.

Começar algo que propositalmente não pode ser concluído apenas por nós e por nossos amigos e colegas próximos, mas que só funcione com a apropriação do programa pelos artistas locais - tanto aqueles que guardaram lembranças da passagem dos anos 1970 para os 1980 como aqueles que, como nós, só imaginam o que ele pode ter sido.

Ficha 8

Uma proposta que enfatiza também o que é impressionante não só porque aconteceu fora do eixo Rio-São Paulo, mas simplesmente porque aconteceu. Que aposta nos valores do NAC que não se repetiram da mesma forma, por exemplo, na Sala Experimental ABC, coordenada por Paulo Sérgio Duarte quando retornou ao Rio de Janeiro.

Poderia chamar-se "Livre como arte", nome da primeira exposição do NAC e também uma das primeiras (ou a primeira) exposições de livros de artista do país. Seu foco - atividade piloto - seria uma residência de artistas de todo país que lidam com processos gráficos e que trabalhariam em parcerias com artistas que começaram sua carreira em torno do NAC, estudantes de arte da UFPB, jovens artistas da região Nordeste.

Através do bom e velho correio, a produção gráfica desse ateliê-residência poderia chegar a muitos cantos de João Pessoa e também do resto do Brasil. Em alguns meses de trabalho, os repertórios cruzados nas experiências primeira do NAC - que hoje voltaram a ocupar um lugar periférico pela soberania da obra de arte acabada e precificada - poderiam voltar a ser experimentados e compartilhados. Por fim, faltaria

apropriar-se também de outro aspecto pioneiro do lugar, a aposta em formatos inventivos de arte, experiência, mediação e educação. Talvez, a parte expositiva dessa iniciativa piloto pudesse ser uma rememoração dessas ações e a prática renovada desse repertório.

6.3.

Yuri Firmeza. São Luis, 28 a 31 de maio

Figura 21: Scan de página do catálogo "Lastro NE – Encontros de Arte e Crítica" com entrevista de Yuri Firmeza

[Yuri Firmeza]

Outrora o que itinerava eram exposições ou obras. De algumas décadas para cá - e de maneira cada vez mais vertiginosa - o artista passou a ser convocado à viajar para lugares e situações que, muitas vezes, sua presença não deveria ser determinante para o trabalho. No entanto, passou a fazer parte dessa nova concepção de trabalho - intrinsecamente ligado ao seu status simbólico e social - a presença física e sistemática do artista que, com palestras, workshops ou simplesmente estando presente, agrega valor à sua obra. A convocação dos artistas à viagens infundáveis passou a equivaler à relevância de seu trabalho. Como nos sinaliza Mimon Kwon, a milhagem de cada artista parece corresponder com a importância de seu trabalho. Nessa perspectiva, quanto mais o artista viaja mais torna-se importante dentro do circuito das artes e mais é convocado à viajar, pois estabelece

contatos - ou redes, se assim preferirmos - nos lugares por onde passa. Novos contatos, novos convites, novas viagens. Essa lógica procede igualmente em outras áreas, como, por exemplo, na vida acadêmica. Aliás, lembro-me de quando estava cursando o mestrado um professor enfatizar em todas as aulas a autonomia que o artista adquiriria com o fato de tornar-se professor. Para ele, o professor estaria, devido ao salário fixo ao final de cada mês, desvinculado dos compromissos com o mercado de arte e seu ritmo tão perverso. Haveria, na academia, um tempo maior de pesquisa que o "campo" da arte, com seus prazos exíguos, não permitia usufruir. Hoje, dando aulas, vejo que a lógica empresarial que pauta o mercado de arte opera igualmente na docência. É preciso que o professor tenha produtividade.

26

Só viajo quando realmente acredito que posso contribuir com o lugar/contexto que irei aportar. Entendendo que esse contexto é também cambiante e não dado inteiramente à priori, ou seja, que há, ali, uma porosidade contaminante, em muitas vias, a ser inventada. Quando não tenho nada a dizer ou fazer, fico em minha rede brincando. Sou meio Macunaíma.

//

É extremamente saudável que pensemos o nosso lugar de atuação no mundo. E pensar nestes termos, enquanto artista, não é somente fazer obras de arte, mas fazer da própria vida uma "obra". E isso "deveria" se estender à todo cidadão e não só aos artistas.

O "desvio de função" - que é causa de tantos processos no serviço público - é muito pertinente e saudável para as artes. Ou seja, quando a especificidade deixa de ser um limite castrador e passa a ser uma fronteira potencializadora. Claro, sem que amortize a força inventiva do artista - pois já presenciei situações do artista ser produtor,

designer, crítico, publicitário, curador e no final das contas não fazer nada de maneira "consistente". Não é desta polivalência e "heroísmo" profissional que estou tratando e tampouco defendendo a expertise focada em uma determinada área. Penso que a experiência de formação passa por este salto da interrupção, do bloqueio e do impedimento ao delírio, a invenção e o transbordamento do limite. Ou seja, a fronteira não mais como lugar de cerco, mas como território a ser esgarçado. O lugar-límitrofe como potência. Quanto aos processo de formação, penso que gosto de pensar num terceiro lugar. Nem pensar a arte nos termos da educação e nem vice-versa. Quero dizer que não se trata nem de arte, nem de educação, nem de ciência, mas outra coisa que não precisamos aqui nomear. Nestas experiências de formação estamos movimentando aquilo que não sabemos (?) ou estamos lidando com aquilo que se sabe (?).

28

É preciso que publique artigos em tais e tais revistas. É preciso que participe de seminários. É preciso que viaje incessantemente para congressos para, muitas vezes, participar de mesas cujo o tempo não pode exceder 15 minutos de apresentação (mas o que é possível fazer pensar em 15 minutos? Isso parece aquele programa de tevê, se vira nos 15). É preciso provar seu "rendimento intelectual" para que seja feita sua progressão funcional. É preciso... Ou seja, a tecnologia disciplinar, independente da instituição, age de maneira violenta. Então eu me pergunto, que autonomia é essa que exige respostas e produtividade acelerada nas pesquisas que nos propomos a fazer? Tudo bem, podemos dizer que há uma insubordinação ao mercado financeiro, já que temos, os professores, o nosso salário. Mas o exercício do pensamento não fica comprometido com estas demandas? Claro, nem tudo é tão simples assim. Mas voltando às artes. Uma questão seria, então, pensarmos o que o artista deixa e leva quando passa.

Não no sentido de criticar uma função social que caberia ao artista cumprir nos lugares que transita, mas no sentido de pensarmos quais as implicações ético-políticas que estão em jogo nessas viagens que não nos deixam de convocar.

Eu tendo a evitar que esta crítica recaia somente a quem efetua os convites; opto por deslocá-la para quem os aceita - os convites - de prontidão. Penso que o meu caso seja muito específico, tenho muito medo de avião e por isso, embora não seja apenas por este fator, eu re-lute muito em fazer viagens. Outro dado, quase paradoxal, é que tenho uma "tendência" nômade, desenraizada e, ao mesmo tempo, procuro manter-me muito conectado e mesmo inventar conexões frutíferas nos lugares aonde pouso. Justamente criar vínculos que não sejam somente uma passagem rasteira e descompromissada pelos lugares aonde me insiro.

A minha recém experiência na universidade me faz intuir que a primeira sentença é mais radical e me apetece, mas intuir parece ser voto vencido, infelizmente, no processo de aprendizado.

///

Sem dúvida. O meu interesse é por aquilo que desconheço. Não conhecia São Luiz e nem mesmo o Maranhão. Há ali hiatos que muito me fizeram pensar, inclusive sobre a modernidade no Brasil. Ou modernidades nos Brasis, já que são tantas. Há muito mais que reggae naquela ilha, ainda que dançar no contratempo do baixo seja sempre uma dádiva - que o diga Itamar Assumpção que ouvia, simultaneamente, Bob Marley e Miles Davis. Pois bem, na ilha do reggae uma cobra serpenteia o subsolo, quando a cabeça encontrar o rabo a ilha submerge, esta é uma das crenças que existem em São Luiz. Com uma cobra serpenteando sob os nossos pés, como ficar parado? Como não pensar em projetos futuros naquele lugar?