

POR UMA CONTRA-OPERAÇÃO CRÍTICA:

desestabilizações, fraturas e dissoluções de fronteiras no complexo arte-arquitetura

Bernardo Bazani



Bernardo Bazani Muniz Mello

Por uma contra-operação crítica:
desestabilizações, fraturas e dissoluções de
fronteiras no complexo arte-arquitetura

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Orientador: Otavio Leonídio Ribeiro

Rio de Janeiro
Abril de 2024



Bernardo Bazani Muniz Mello

Por uma contra-operação crítica:
desestabilizações, fraturas e dissoluções de
fronteiras no complexo arte-arquitetura

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Arquitetura da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Otavio Leonídio Ribeiro

Orientador

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. Ana Luiza de Souza Nobre

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. Paula de Oliveira Camargo

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 30 de abril de 2024

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da Universidade, do autor e do orientador.

Bernardo Bazani

É arquiteto e urbanista graduado pela Universidade Santa Úrsula (2021), mestre em Arquitetura pela PUC-Rio (2024), crítico de arte e curador independente. Desde 2017, colaborou com diferentes espaços culturais independentes – entre eles Casa de Estudos Urbanos, Casa 213 e Casa da Escada Colorida. Desde 2020, colaborou com diferentes escritórios de arquitetura – entre eles gru.a, MUTA, Ayako e Zebulun Arquitetura. Desde 2021, foi curador de mais de 10 exposições no estado do Rio de Janeiro. Desde 2023, integra a equipe do estúdio Megazord, do artista visual Maxwell Alexandre.

Ficha Catalográfica

Bazani, Bernardo

Por uma contra-operação crítica : desestabilizações, fraturas e dissoluções de fronteiras no complexo arte-arquitetura / Bernardo Bazani Muniz Mello ; orientador: Otavio Leonídio Ribeiro. – 2024.

148 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2024.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 2. Teoria da arte. 3. Teoria da arquitetura. 4. Crítica. 5. Revolução epistêmica. 6. Teoria queer. I. Leonidio, Otávio, 1965-. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Eu vou falar tudo em fantasia, vou
misturar tudo.

José Celso Martinez Corrêa (2011)

Sinto que estou correndo. Escrevo correndo. Na ânsia de um dia ser algo diferente daquilo que já fui. Para tentar me salvar daquilo que não posso ser salvo. *Como se correndo*, me diz Mombaça, *eu pudesse existir entre mundos assimétricos*. Se um dia eu os incendiei, foi pela pressa ou pelo desejo.

Dedico ao meu irmão, Frederico, mais uma pesquisa – e que agora poderá ser lida por ele,
em comemoração à sua alfabetização.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço à PUC-Rio e ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura (PPGARq) por toda a estrutura proporcionada, ao corpo docente e demais funcionários pelas trocas, suporte, conversas, conhecimento, dissenso.

Ao Otavio, meu orientador, pela liberdade oferecida – que certamente influenciou no andamento e no desenvolvimento do que aqui apresento – e pelos apontamentos precisos.

À Ana Luiza por ter aceitado o convite de compor a banca de qualificação e de defesa, pelo interesse ímpar nos trabalhos que venho desenvolvendo, pela escuta atenta – e tão motivadora! –, por ter me desejado ‘coragem’ durante a banca de qualificação e por cada link enviado seguido da mensagem “lembrei de você”.

À Isabel Carneiro por sua participação na banca de qualificação, comentários, apontamentos e por ter me acolhido como aluno externo no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes/UERJ).

À Paula Camargo, por ter aceitado o convite de compor a banca de defesa, que ainda se realizará, por seu tempo e disposição.

Aos meus amigos, companheiros de caminhada nesses dois anos de mestrado, Ana e Caio, parceiros de trabalho, pesquisa e vida, por cada conversa, cada hora passada juntos, pelo interesse naquilo que faço, por compartilharem suas pesquisas e por incentivarem o que em muitos momentos pareceu ser um delírio.

À Alessandra, ao Kauê e à Maria, que caminham ao meu lado desde o início da graduação, com uma atenção digna de celebração. Obrigado pela companhia, pelas conversas, pelos escapes. Celebro com vocês cada passo nosso e desejo ardentemente muitos outros passos.

À Bia, por tudo aquilo que não serei capaz de agradecer, jamais. Por tudo o que eu já falei pessoalmente, pelo que não conseguiria falar, pela confiança, pela generosidade, pelas conversas tão motivadoras, por compartilhar comigo suas inquietações, seus pensamentos, operações. Pelas oportunidades, por ter me ensinado tanto.

Ao meu irmão, pela cumplicidade. Aos meus pais, avós e tios, por serem tão parceiros. Por acreditarem em mim, me fazerem acreditar, por cada conselho, cada respiro.

Aos meus colegas de trabalho, pela fuga.

À Larissa, por ser minha irmã.

A mim mesmo, pela coragem.

Às inteligências artificiais, pelo suporte.

Aos que passaram por mim, pelo seu tempo.



Bazani, Bernardo; Ribeiro, Otavio Leonídio. **Por uma contra-operação crítica: desestabilizações, fraturas e dissoluções de fronteiras no complexo arte-arquitetura**. Rio de Janeiro, 2024. 148p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Nesta pesquisa, investigo as relações entre aquilo que convencionalmente tratam por instituição da crítica e produções artísticas e arquitetônicas, ensaiando uma possível alternativa ao discurso crítico hegemônico – pautado na racionalidade, impessoalidade e binariedade do pensamento moderno, ocidental e colonial. Ensaio algo que gira em torno da noção de crítica performativa, uma “contra-operação crítica”, que se opõe à ideia de crítica por sentença. Neste espaço de experimentação, guiado pelo pensamento desconstrutivista e o que propõe a teoria queer radical, lanço operações de escrita que buscam desestabilizar, fraturar e, no limite, dissolver a lógica da fronteira, da separabilidade e do binarismo. Uma série de axiomas do campo de Arquitetura e Urbanismo torna-se, portanto, alvo dessa pesquisa: pensar|fazer, crítica|produção, teoria|prática, conceito|partido, figuração|abstração, urbano|rural, desenho|canteiro, dentro|fora, público|privado, essência|aparência, ética|estética... Pergunto: o que pode nascer da relação promíscua entre a crítica de arte e de arquitetura e as produções destes campos quando a linha fronteira perde seus contornos?

Palavras-chave

Teoria da Arte; Teoria da Arquitetura; Crítica; Revolução Epistêmica; Teoria Queer.

Bazani, Bernardo; Ribeiro, Otavio Leonídio (Advisor). **Toward a critical counter-operation: destabilizations, fractures and dissolutions of borders in the art-architecture complex**. Rio de Janeiro, 2024. 148p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In this research, I investigate the relations between what is conventionally referred to as “critical institution” and artistic and architectural productions, rehearsing a possible alternative to the hegemonic critical discourse – rooted in the rationality, impersonality and binary of modern, western and colonial thought. I propose something that revolves around the notion of “performative criticism”, a “critical counter-operation”, which opposes the idea of “criticism by judgment”. In this space of experimentation, guided by deconstructivist thinking and radical queer theory proposes, I launch writing operations that seek to destabilize, fracture and dissolve the logic of borders, separability and binarism. A series of axioms from the field of Architecture and Urbanism therefore become the target of this research: thinking|doing, criticism|production, theory|practice, urban|rural, public|private, etc... I ask: what can emerge from the promiscuous relation between art and architecture criticism and the productions of these fields when the borderline loses its contours?

Keywords

Art theory; Architecture theory; Critic; Epistemic Revolution; Queer theory.

Eu não posso chamar uma possibilidade de encadeamento entre tantas de *sumário*... Esta é a forma que encontrei de apresentar a pesquisa, mas sua conformação real se dá num fichário, suas páginas são móveis. É um convite para que insiram novos textos, troquem a ordem, subtraíam páginas. Rasurem, mas dividam comigo os riscos da palavra, cedam sua autoria, compartilhem seus escritos, apresentem uma ordem alternativa, investiguem outros nexos.

Mas pronunciem o meu nome em voz alta.

- 14 **Prólogo:** por uma contra-operação crítica
- 36 **Desestabilizações**
- 38 Guerra aos deuses // Méropes
- 52 A ideia de um mundo (s)em fronteiras
- 57 Desafiar o tempo como uma tempestade
- 63 **Fraturas**
- 65 Em estado pétreo: o som, o estouro, a sirene, o grito e o murmúrio
- 75 Contra-escalabilidade ou por um mundo transescalar
- 85 **Dissoluções**
- 87 Isto não é uma cidade – um devir petropolitano!
- 106 Arquitetura bicha: sodomia, magia, feitiço e gemido
- 119 Rio...
- 126 **Escoamento:** eu vou, mas eu volto. feito uma lenda, uma maldição, um feitiço ou uma canção...
- 140 **Outras vozes**

PRÓLOGO

por uma contra-operação crítica

Abro esta dissertação com o termo inaugurado pela tragédia grega para designar a primeira parte de uma peça teatral, de uma performance. Aqui, o prólogo anuncia tudo aquilo que está por vir, mas isento de promessas: não escreverei sobre o que pretendo, sobre o que gostaria ou sobre aquilo que num futuro adiante seria, em si, a parte principal dessa pesquisa. Agora inicio essa dissertação – agora – em uma costura entre o presente – essas linhas que vão se materializando a cada toque de dedo – o passado – ancestral, histórico, dos sujeitos que caminharam antes de mim – e o futuro – o desejo, o sonho, as palavras arremessadas, o impossível e o inimaginável.

Posso dizer que o prólogo é minha mais direta fala à academia, aqui deposito todas aquelas coisas que serei cobrado de forma avaliativa – minhas bases, minhas suspeitas, os objetos contra os quais me coloco, os sujeitos com que me alinho, as vozes que faço coro. Depois daqui, tudo é pura especulação – cochicho, confissão, desejo, tesão, fricção, incômodo e medo. Deixo a coragem e as certezas para a academia, para seus títulos, suas instituições. *Guardem a coragem para vocês. Para seus casamentos e seus divórcios, para suas infidelidades e mentiras, para suas famílias e suas maternidades, para seus filhos e sua herança. Guardem a coragem que é necessária para manter a norma*¹.

Não reivindico a coragem como condutora dessa pesquisa porque negar a norma não é para mim uma escolha. Escapar dela é parte da minha vivência, de uma performatividade cotidiana, de um vocabulário próprio, dos lugares e pessoas que frequento e daqueles que disputo. A norma é, em essência, a *hegemonia*, as atitudes compulsórias, aquelas certezas que nos empurram goela abaixo desde pequenos a cada gesto torto, na dança inquieta das mãos. Esse é um trabalho que fala dos limites porque são neles que repouso como um corpo que se encaixa em inúmeras normas, passável, privilegiado. Mas é no silêncio da noite que apenas alguns tremem junto do coração acelerado. Quando o pau quebra e a fresta se abre, não há passabilidade que resista à norma, às palavras de ordem, às condutas, às bancadas crentes, fundamentalistas, aos empurrões e às surras.

¹ PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

No limite do que pode o meu corpo – e ciente de que ele pode muito! – é que estendo os braços para performar uma crítica outra, é que levanto a voz para pronunciar palavras outras e fazer coro com vozes outras, é que escrevo para conjurar *alguma coisa nova*². Dizer que estou aqui – e eu estou aqui! – *por uma contra-operação crítica* é dizer que todo o trabalho desenvolvido nos últimos anos se coloca a favor da construção de uma ferramenta de disputa frente à *hegemonia* – devo dizer, adiante, que leio este conceito pela lente gramsciana.

Evocar uma *contra-operação crítica* é se alinhar à filosofia pós-estruturalista em seu olhar para a *contraconduta*, na figura de Michel Foucault, questionando as posições binárias, através de Jacques Derrida, a partir de uma leitura queer, provocada por Judith Butler e Paul B. Preciado, e às novas performances da crítica, com Denise Ferreira da Silva e Jota Mombaça, utilizando o texto como ferramenta de combate e vingança.

Minhas operações – ou *contra-operações críticas* – partem de uma relação profunda (de promiscuidade, se assim for) entre o *pensar* e o *fazer*, entre a *teoria* e a *prática*, entre a voz da crítica e os gestos da arte e da arquitetura. São textos soberanos, como pode ser chamado soberano o próprio desejo – ainda que só não seja o bastante³ –, que andam desacompanhados se preciso for, mas costurados em torno de um vocabulário, de reivindicações, de convocações e transfigurações comuns. Escrever uma *metadissertação* – ou operar epistemologicamente – possibilita falar *como* sobre vários *o ques*, é disso que trato.

Parto de imagens que orbitam os campos de arquitetura e de artes visuais produzidas por artistas e arquitetos próximos, sujeitos que me tiram o sono, me inquietam com suas produções ou provocações. Sujeitos que em dado momento consentiram – ou não – que meu papel como crítico-curador extrapolasse os limites de interação convencionais entre texto e obra, fazendo, muitas vezes, que algo novo fosse criado na linha fronteira entre voz-crítica e gesto-artístico-arquitetônico. Uma escrita que *se relaciona* com os trabalhos sem meias palavras ou timidez, em uma postura politicamente *promíscua*, nos termos de Bia Petrus.

² NOURBESE PHILIP, Marlene. **She tries her tongue, her silence softly breaks**. Wesleyan University Press, 2015.

³ *Só o desejo não é o bastante* é a frase central da obra instalativa *a linha e a agulha* da artista transdisciplinar Agrippina R. Manhattan.

Os textos que decido reunir nesta dissertação tratam amplamente de diferentes questões contemporâneas entre arte e arquitetura, mas encontram-se na reivindicação de uma narrativa histórica alternativa à hegemônica, redesenhando uma historiografia consolidada, pautada na verdade *deles* – e não me peçam para qualificá-los. Quatro textos centrais alicerçam a pesquisa, enquanto fragmentos de textos giram em suas órbitas alargando percepções, reescrevendo trechos, criando ecos, suspendendo assuntos que estão na iminência de serem sedimentados. Ou, então, fragmentos que devaneiam e são pura poesia, risco e delírio.

Tratar da singularidade da História não é, em nenhuma instância, um gesto ingênuo. Dizer “a narrativa vencedora” é atribuir a eles a noção totalizante que tanto nos empurram. Singularizar para abafar – é assim que seguirei. Como nos diz Isabelle Stengers ao tratar da Ciência e das ciências⁴. Num gesto de recusa à História, levanto a voz para falar das histórias.

[]

Toda escrita nasce da imagem.

≡

A nova performance da crítica não será fundada por mim. No limite da minha operação, elejo fragmentos de imagens para *se relacionarem* com a escrita. Isso significa que todas as imagens presentes nesta pesquisa são detalhes, reminiscências, lampejos, nas palavras de Aby Warburg, Walter Benjamin ou Georges Didi-Huberman – como se ainda fosse possível precisar no íntimo o domínio desses e de outros termos.

⁴ STENGERS, Isabelle. **Reativar o animismo**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017.

O que quero dizer com *eleger fragmentos de imagens* é, em grande parte, que não tenho a pretensão de descamar os muitos estratos de uma imagem, de revelar os sedimentos depositados sobre elas, de lê-las e descrevê-las por inteiro, em sua completude. Uma imagem está sempre em relação a outra, isso significa que uma imagem, se levada ao seu limite, produz uma dissertação inteira. E eu adoraria levar uma única imagem sob o braço, mas tenho ascendente em gêmeos.

Minha relação com as obras que apresento – no campo que trato por *artístico*, no limite borrado entre arte e arquitetura – se dá pela promiscuidade, uma relação pouquíssimo ou quase nada baseada na ética e na razão modernas, mas no roçar de uma coisa com outra, na fricção e na fâisca que salta do contato. Uma postura operativa que se interessa mais pelo que pode nascer do toque do que com as barreiras morais da autoria.

///

[]

Aqui as imagens não aparecem nunca em inteireza, mas em cacos, estilhaços, detalhes. Estão sempre em profunda relação com o texto, ora sobre ele, ora sob ele, ora apartados; mas estarão a todo momento convocando a atenção, no sussurro, na confissão, em segredo – em partes, veladas. Este é um desafio para que descubram sempre mais do que pretendo revelar: esses detalhes são partes fundamentais de uma fabulação particular.

O QUE
DIZ,

O conceito de hegemonia e tudo aquilo que carrega esta ideia será constantemente evocado nesta pesquisa. Sinto, portanto, que algumas explicações devem ser feitas para que estejamos todos no mesmo passo: dizer que leio o conceito pela lente gramsciana é dizer que as leituras que fiz e faço sobre a hegemonia têm raízes nas contribuições do filósofo e ativista italiano Antonio Gramsci. Nesses estudos, o aparato hegemônico subverte a simples dominação política ou econômica explícita exatamente pela sutileza e complexidade das relações hegemônicas.

Gramsci lança mão do conceito de *hegemonia* para se referir e descrever a supremacia – e com essa palavra sei que inúmeros recortes surgem nas cabeças de quem me lê – de uma classe social sobre outras. Seja no controle do Estado, por suas instituições econômicas, seja nas esferas culturais e intelectuais. É na cultura, na intelectualidade, nas possibilidades – e direitos – de *pensar* e na imposição – e deveres – do *fazer* que está meu interesse ao evocar a hegemonia gramsciana.

A relação entre consenso e coerção é um importante ponto que levanta Gramsci: a hegemonia opera numa combinação entre a aceitação voluntária das ideias e valores da classe dominante por outras classes (consenso) e o uso do Estado e de aparatos institucionais impositivos para manter a norma e a ordem social (coerção). O sistema capitalista, por exemplo, para Gramsci, depende em grande parte da capacidade da classe dominante – leia-se: detentores dos meios de produção – de ganhar o consenso da classe subalterna.

Devo dizer que, quando falo sobre a imprecisão de termos e autorias, estou advogando a favor da *apropriação*. Inúmeros conceitos foram apropriados e reutilizados, distorcidos, reinventados e esticados durante a História hegemônica... é nesse jogo de forças que insiro esta escrita. Em uma contra-operação crítica. Algumas linhas serão escritas em livre apropriação, enquanto outras serão politicamente citadas e referenciadas. O que não pretendo dizer é que bell hooks em *Black Looks: Race and Representation*, Hal Foster em *O Retorno do Real*, Richard Stallman e a ideia do software livre, Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas* e Jacques Derrida em *Gramatologia* foram fundamentais para a construção do pensamento que cerca a apropriação neste trabalho... O que quero dizer é que *fui no terreno do inimigo e tomei tudo que me roubou: mirra, perfume, incenso e azeite; mármore, seda, vasos de marfim, mercadorias de ouro e de prata, pérolas, vinho, unção sobre mim; carros, cavalos e almas de homens*⁵.

Sobre tudo que é mantido em suspensão, nós não aguardaremos nossa sentença inertes. Com o calor do fogo anuncio o perigo e com a fumaça da brasa cego aqueles que estão contra nós.

[]

⁵ Trecho da música *Python*, de Ventura Profana.

Advogo nessas linhas a favor da criação de um terceiro termo, como um *terceiro sexo*; da abertura de um *lugar* sobre uma linha de espessura desprezível; da *desestabilização, fratura* ou *dissolução* de uma fronteira; de uma desobediência de gênero, uma prática de contraconduta, um corpo estranho⁶; advogo a favor de uma arquitetura-bicha⁷, arquitetura-entre; de fluxos rizomáticos; de tempos espiralares⁸, regimes temporais outros; de epistemologias alternativas, da promessa de uma “revolução epistêmica em curso”⁹, de operações contra-hegemônicas; das potencialidades do borramento de limites; de uma voz coletiva, voz que pronuncia as violências de um tempo, que grita as urgências do presente; advogo a favor de uma tomada de posição. Opero enquanto arquiteto-artista-crítico-curador – e o que mais me atribuírem as instituições – em uma recusa das posições definidas, dos binarismos que alicerçam o pensamento ocidental¹⁰, dos estilhaços e *feridas do colonialismo*¹¹, desviando da crítica hegemônica e *desfazendo* reiteradamente tudo aquilo *que me tornam*¹².

⁶ Conceito defendido por Matheusa Passareli, alinhado à ideia de “corpo dissidente”, que segundo a artista, é “ser cidadão, ter tomado consciência da importância de existir em uma sociedade branca, cisgênera, heterossexual e consumista”.

⁷ Arquitetura-bicha é um coletivo socialmente engajado e disposto a tratar de “histórias, projetos e representações de arquiteturas feitas ou performadas por pessoas LGBTQIA+”.

⁸ Tempo espiralar é um conceito defendido por Leda Maria Martins e que sugere um regime temporal não-linear, não-cronológico e não-encadeado.

⁹ “Regime heteronormativo e patriarcal vai colapsar com revolução em curso, diz Paul Preciado”. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/01/regime-heteronormativo-e-patriarcal-vai-colapsar-com-revolucao-em-curso-diz-paul-preciado.shtml>

¹⁰ Esta é a proposta de Jacques Derrida para o que chama de *Desconstrução*.

¹¹ MOMBACA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

¹² Ibidem.

[]

O que proponho, em *Por uma contra-operação crítica*, é adentrar pelas frestas e me relacionar com um campo fértil, especulativo e instável. Desestabilizar, fraturar e dissolver as fronteiras entre arte|arquitetura, entre crítica|produção, pensar|fazer, teoria|prática, figuração|abstração, conceito|partido, desenho|canteiro, além dos demais binarismos que nos rondam desde cedo, na chave da desconstrução proposta por Derrida. Busco investigar os rebatimentos da Teoria Queer nas operações que orbitam o chamado Complexo Arte-Arquitetura – para ficarmos provocativamente com Hal Foster. Adianto que me apropriar do conceito cunhado por Foster é mais uma forma de não explicar aquilo que já está explícito e diz o nome, do que propriamente um interesse em debater o que o autor propõe. Utilizo o conceito como uma muleta hegemônica. O complexo arte-arquitetura aqui é o conjunto de imagens que cabem nesses campos e para quaisquer maiores explicações buscar em Foster 2017.

Pronuncio uma voz desejante, como me alertou Bia Petrus, que se relaciona promiscuamente com produções dos campos de arquitetura e urbanismo e artes visuais, dentro do que chamarei a partir de agora de “artístico”. E aqui encerro com o complexo arte-arquitetura fosteriano.

Esta dissertação foi elaborada a partir do Trabalho Final de Graduação, *Arquitetura como modo de operação*, defendido por mim ao fim de 2021. Lá, busquei investigar operações contra-hegemônicas – ligadas ao que Foucault chamou de *contracondutas* – em um limite borrado entre os campos de Arquitetura e Urbanismo e de Artes Visuais, em torno de um empreendimento habitacional fracassado na região portuária do Rio. Esse gesto de borrar os limites que separam os binarismos do pensamento ocidental parte do que sugere a Teoria Queer – a partir de dois de seus expoentes, Judith Butler e Paul B. Preciado – ao corpo e o que lhe diz respeito – o sexo, o gênero, a identidade, a sexualidade... –, mas extravasa: aqui busco investigar as possibilidades de rebatimento dessa desestabilização naquilo que é próprio do *artístico*, na casa, na cidade e no território, no movimento, na fuga, naquilo que pode o corpo e que não pode aprisioná-lo.

A Teoria Queer é responsável pelas três operações que balizam essa pesquisa: *desestabilizar*, *fraturar* e *dissolver* os limites e fronteiras que aniquilam as possibilidades de coexistência. Opero, nesse sentido, na chave do hibridismo, da amálgama, da superposição. Essas operações que auxiliam a investigação do rebatimento da Teoria Queer nas categorias arquitetônica e urbanística, colocam questões que me parecem fundamentais para um exercício de repensar as operações em Arquitetura e, principalmente, seus processos de trabalho: como fraturar a condição binária de um regime epistemológico hegemônico? Como desestabilizar, fraturar e dissolver os limites e as fronteiras dos territórios? São questões que se preocupam, portanto, com o plano da ação – uma questão que arde, como sugere Didi-Huberman¹³. Com o plano do que eu chamo de “operação”, uma justaposição da *ação* e do *pensamento crítico*, nos termos de Brian Holmes¹⁴. Ou seja: permanecer com o problema, nas palavras de Donna Haraway¹⁵, é também elaborar modos alternativos de operação. Arde a questão – ética e política básica, nas palavras de Otavio Leonídio – posta por Judith Butler: como agir?

¹³ DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tocam o real**. Belo Horizonte: PÓS, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, 2012.

¹⁴ HOLMES, Brian. **Eventwork: a quádrupla matriz dos movimentos sociais contemporâneos** in CASTELLANO, Carlos, RAPOSO, Paulo (organizadores). **Textos para uma história da arte socialmente comprometida**. Lisboa: Documenta, 1ª Ed. 2019.

¹⁵ HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble: making kin in the chthulucene**. Durham: Duke University, 2016.

Neste sentido, faço do texto crítico um dispositivo de desejo e combate – em suas devidas proporções. Nesta pesquisa, trato da criação de um espaço de experimentação e especulação daquilo que pode a palavra, dos limites éticos e políticos da voz da crítica e da relação promíscua entre o que se convencionou chamar de “crítica de arte” e “crítica de arquitetura” e as produções artísticas e arquitetônicas de seu tempo. A relação íntima entre o *texto* e *aquilo que está no mundo*. Trato da criação de um *lugar* naquilo que antes foi uma linha fronteira de largura desprezível entre duas posições opostas.

Eu não vou salvar o mundo. Os fragmentos de binariedade e contradição estão aqui conosco!

Convencionou-se, muito através das instituições culturais, que a voz da crítica é responsável por analisar, discutir e avaliar – e acrescentaria ainda *validar* – as obras de arte, os projetos de arquitetura e os projetos de cidade. A crítica envolveu, durante algum tempo, um caráter arbitrário de pronunciar as supostas verdades da obra, sendo responsável, assim dizendo, por assentar uma via hegemônica de leitura, restringindo as possibilidades de se relacionar de outra forma com o *artístico* que não fosse através do exercício da razão – pura, nos termos de Kant.

Pouco se fala da crítica enquanto instituição, a discussão está recuada no meio artístico, dizem que é um assunto gasto. Que a própria crítica estaria caduca. Alguns citam sua morte, outros falam da substituição da figura do crítico pelo curador. Certos pesquisadores reivindicam suas posições como *críticos*, sendo a curadoria um braço de atuação dela, uma espécie de “postura operativa”... (QUINTELLA, 2023)

Fato é que hoje a crítica se mostra apartada da produção – críticos e artistas-arquitetos interagem, ora mudam de posição, ora se relacionam de forma mais íntima. Mas o que existe ainda é uma divisão, por assim dizer, do trabalho. Isto porque o exercício da razão que alicerça a crítica não é comum a todos. Ainda que artistas e arquitetos ousem teorizar sobre suas produções, este movimento é fruto de um deslocamento, feito em um tempo reservado à *razão*. Se existem exceções? Óbvio. É inegável que ao passo em que traço um panorama um pouco mais amplo, falo em primeira pessoa da minha própria experiência e daquela hegemônica, dos questionamentos lançados a mim, da separabilidade imbuída na minha atuação e da maneira como reiteradamente – e aqui falo principalmente da academia e do mercado de arquitetura – tolhem operações que não são uma coisa nem outra, ou são coexistentes.

A crítica morreu ou tem se manifestado em novas performances?
Quais suas potências e limites de atuação no presente?

Pollyana Quintella (2023)

Pensar sobre a crítica de arte ou sua *superação*, nos termos de Henri Lefebvre, passa por reconhecer os alvos. Aquilo que me coloco contra, o objeto da minha recusa. Pode-se dizer que a crítica de arte ganha contornos mais definidos no Iluminismo, na figura de Denis Diderot, e a partir de um de seus principais expoentes: Immanuel Kant. É importante dizer que não existem elementos essenciais que constituam uma identidade unívoca da crítica. *Movente e mutante, cabe dizer que não é possível ontologizar o exercício da crítica de arte*, é o que nos diz Pollyana Quintella. O que podemos, nesse sentido, é reconhecer quais são as contribuições e as *heranças*, para utilizar um vocabulário próprio deste pensamento, do que é uma crítica, por assim dizer, hegemônica, colonial, racional, analítica, vestida de vermelho.

É tempo de rever as *heranças* arrastadas do Iluminismo. E não há originalidade nisso.

Há uns 70 anos, em meados dos anos 1950, durante a acalorada discussão incorporada pela crítica de arte sobre o binarismo *figuração|abstração* – com Pollock, Rothko e Kooning no centro do Movimento Expressionista Abstrato nos Estados Unidos –, em que uma parcela dos críticos defendia a abstração como uma forma mais *pura* da expressão artística, surge também um movimento de contestação das instituições artísticas – museus e galerias – como detentoras de um discurso crítico promotor e validador de obras de arte e de artistas visuais. Junto disso, emerge uma discussão fundamental à crítica de arte e de arquitetura posteriores sobre uma suposta comercialização excessiva da arte, o que acarretaria também em sua elitização. Podemos sublinhar, além dos debates sobre o antagonismo *figuração|abstração* e olhares críticos sobre as instituições artísticas, a influência da internacionalização da arte a partir do reconhecimento global do Expressionismo Abstrato e das dimensões psicológicas do inconsciente na criação e recepção artísticas. Isto como vemos nos livros *A Tradição do Novo* (ROSENBERG, 1974) e *Arte e Cultura: ensaios críticos* (GREENBERG, 2013).

Os anos seguintes, durante a década de 1960 – uma das décadas mais importantes para o que entendemos hoje por arte, por arquitetura, por cultura –, podemos dizer que a crítica de arte esteve atenta à ascensão da Pop Art – com Warhol, Lichtenstein e Oldenburg no centro – e às discussões sobre a influência da cultura de massa, da publicização a partir da mimetização de imagens e ícones cotidianos (e ordinários), numa relação tensa entre a chamada “alta cultura” e a cultura de massa e sua linha fronteira, que parece esmaecer neste momento.

Inegavelmente – talvez paralelamente (apesar de não acreditar no paralelismo absoluto entre estes pilares da arte e da cultura dos anos 60) –, o Minimalismo e a Arte Conceitual surgem como pontos de força nas discussões críticas. Entra uma noção fundamental de que possivelmente as ideias e os conceitos dos trabalhos possam ter maior protagonismo na concepção da obra ou do projeto do que uma suposta ‘habilidade técnica’ ou mesmo uma ‘capacidade de representação’.

Nesta mesma década, movimentos políticos atrelados às artes foram uma das principais pautas que a crítica teve de lidar: movimentos sociais de luta por direitos de gênero e sexualidade e raciais estiveram *implicados, engajados e comprometidos*¹⁶ às operações artísticas. A performance e outras operações que partem do corpo ganharam massa nesta mesma década e os holofotes da crítica, assim como o debate iniciado anos antes a respeito da crítica institucional e do questionamento e tensionamento de hierarquias, como vemos nas obras de autores como Lucy Lippard, Michael Fried e Donald Judd, com especial atenção para *Seis Anos: a desmaterialização do objeto de arte* (LIPPARD, 2006).

Lucy Lippard foi um expoente da crítica de arte também nos anos 1970, encorpando o debate feminista da arte, ao lado de Linda Nochlin, e questionando o papel das mulheres neste campo e destacando o sexismo – ainda dentro de um olhar binário aos papéis de gênero – e a exclusão de mulheres nas instituições artísticas. O Pós-Modernismo e o Movimento Desconstrutivista na filosofia foram fundamentais pilares que alicerçaram a crítica de arte e arquitetura em 70 e 80, questionando as narrativas tradicionais da História da Arte – com H maiúsculo – e desafiando as noções de originalidade e autenticidade.

¹⁶ Arte Socialmente Implicada, Arte Socialmente Comprometida e Arte Socialmente Engajada são termos comumente utilizados pela crítica para tratar da interseção entre movimentos sociais (de luta por igualdade e direitos atrelados aos debates de gênero e sexualidade, raciais, moradia, etc) e as produções artísticas.

A partir de um olhar para as estruturas de poder – e aqui vale citar Rosalind Krauss (principalmente em *A originalidade da vanguarda e outros mitos modernos*, 1985) e Hal Foster como críticos que lançaram o mesmo olhar a estas estruturas –, da hegemonia e do *significado* na produção e recepção da arte. Figuras como Jacques Derrida e Michel Foucault tracionaram o que entendemos hoje como crítica de arte e de arquitetura, já que inegavelmente bebemos dessas fontes contemporaneamente. Houve uma dobra nos anos 80 ao que enxergamos anos antes como a dicotomia *figuração|abstração*, com obras figurativas voltando ao centro das discussões críticas no chamado Neoexpressionismo, com Basquiat, Schnabel e Kiefer operando a partir do que a crítica chamou de *visceralidade* ou *expressão emocional*. Com a expansão do mercado de arte nos anos 1980 e 1990, temas como valorização, mercantilização, *valor de mercado|valor intrínseco*, influência do mercado na produção artística, globalização e feiras internacionais de arte se tornaram assuntos centrais dentro das discussões críticas, assim como os debates identitários e políticos que estão postos atualmente.

Esta é, certamente, a forma como aprendemos a lidar com a História da Arte: de maneira linear, encadeada, sequencial e com alguns nomes vencedores que se repetem, sempre no centro da discussão, sob os holofotes da crítica. De maneira racional, esta é uma forma de contar ponto a ponto a determinabilidade daquilo que entendemos por arte, por arquitetura, por eventos sociais. Por isso, faço questão de contar, ainda que resumidamente, um pouco daquilo que nos contam. Mas devo admitir que me interessa muito pouco seguir com esse modelo historiográfico, linear e encadeado.

A crítica nasce de um exercício da razão. Está, portanto, ligada ao que pode dizer um sujeito universal, *transparente*, para ficarmos com Denise Ferreira da Silva, e às verdades que ele pode pronunciar sobre o artístico. Isto em uma aproximação, muitas vezes frágil, entre produções artísticas e a categoria dos conceitos. De maneira resumida, isto é o que convencionamos chamar de pensamento “crítico-kantiano”. E para Denise Ferreira da Silva, subverter a crítica passa por uma *re/de/composição* que *não mobiliza os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno, a saber, a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade*¹⁷.

¹⁷ SILVA, Denise Ferreira da. **Em estado bruto**. São Paulo: ARS, 2019.

Em outras palavras, é com base em uma distinção entre razão e desrazão (paixão, fantasia) que a crítica tardo-moderna tem sido capaz de articular uma certa ideia de política, comunidade, sujeito.

Achille Mbembe (2016)

Estou contra um discurso crítico *vestido de vermelho*, imperativo, que pronuncia a voz da razão e dos vencedores. *Herança* da filosofia cartesiana, racionalista, por extensão iluminista, as narrativas críticas que se pautam na verdade e na razão, puxadas por figuras patriarcais, estão no centro da discussão há algum tempo. Inaugurada possivelmente pela filosofia pós-estruturalista, a postura – crítica – de debater a própria epistemologia hegemônica ganhou força no presente, muito a partir de debates de raça, gênero e sexualidade.

Meu olhar dentro desta pesquisa está voltado à subversão do estatuto da crítica hegemônica, negando a voz da razão, desestabilizando, fraturando e dissolvendo os limites entre o *pensamento* e a *ação*, entre a *crítica* ou *curadoria* e o *fazer artístico* ou *arquitetônico*. Busco, especulativamente, operar com o que nasce da relação entre o *pensar* (teoria, crítica, curadoria...) e o *fazer* (prática, produção artística e arquitetônica...), negando as camadas institucionais que segmentam esse tipo de operação híbrida.

O que segue, portanto, é especulação. O que nomeio de maneira irresoluta de *crítica performativa*. Algo que está alinhado ao que propõe Foucault na entrevista *O filósofo mascarado*, concedida anonimamente a Christian Delacampagne em 1980:

Não posso me impedir de pensar em uma crítica que não procuraria julgar, mas procuraria fazer existir uma obra, um livro, uma frase, uma ideia; ela acenderia os fogos, olharia a grama crescer, escutaria o vento e tentaria apreender o voo da espuma para semeá-la. Ela multiplicaria não os julgamentos, mas os sinais de existência; ela os provocaria, os tiraria de seu sono. Às vezes, ela os inventaria? Tanto melhor, tanto melhor. A crítica por sentença me faz dormir. Eu adoraria uma crítica por lampejos imaginativos. Ela não seria soberana, nem vestida de vermelho. Ela traria a fulguração das tempestades possíveis.

Michel Foucault (1980)

Digo que escrevo por fulgurações, no presente, como um raio preciso que encontra um fio desencapado, muitas vezes no passado, unindo suas correntes elétricas – efêmeras como é um choque. Neste contato, neste lampejo, algo se acende e imediatamente se apaga. Isso significa que não escrevo para a História, não pretendo inventar a nova performance da crítica – original, única e revolucionária. Mas imagino o futuro. O limite dos meus gestos são os meus próprios gestos, das minhas palavras, minhas próprias palavras, dos meus desejos, eles próprios – *soberanos como podem ser chamados soberanos os próprios desejos*¹⁸. Escrevo por mim, para quem está próximo a mim.

O futuro só se pode antecipar na forma do perigo absoluto. Ele é o que rompe absolutamente com a normalidade constituída e por isso somente se pode anunciar, apresentar-se, na espécie da monstruosidade.

Jacques Derrida (2011 [1967])

Eu não vou salvar ninguém. Não vou catequizar ninguém¹⁹.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

¹⁹ Aqui me remeto e reescrevo as palavras da curadora, colega e pesquisadora Nathalia Grilo.

A possibilidade de tratar, como objeto de estudo, – ainda que este trabalho questione enfaticamente o termo – da própria escrita e da relação entre obras artísticas e arquitetônicas próximas a mim, é uma oportunidade de ensaiar uma relação *crítico-artista* alternativa, buscando uma nova “posição-entre”, diferente da relação hegemônica que busca extrair da obra suas “verdades” incontestáveis. Esta voz que busco pronunciar é a recusa da voz hegemônica da crítica ou da curadoria, debruça-se na linguagem e nas possibilidades do agenciamento das palavras, no texto e nas relações estabelecidas com o artístico, buscando extrapolar os limites, confundindo não apenas as categorias da *crítica* e da *produção*, mas da *arte* e da *arquitetura*, do *curador* e do *artista*, do *pesquisador* e do *arquiteto*.

Dizer que opero a partir de uma relação *promíscua* entre o que se reconhece binário, dual, oposto, distinto, é um deboche, mas também uma vingança.

A crise da crítica está aqui.

E grita nos meus ouvidos,

[]

Defendo que as aproximações entre *pensamento e ação, arte e arquitetura* sejam radicais, um choque que desfigure e instabilize estes campos. Nada de apenas *tocar suas bordas*²⁰, mas de romper com as fibras que as sustentam, *misturando suas franjas*²¹ e causando um efeito em toda a sua estrutura, transfigurando o que nomeamos por arte, por arquitetura, por crítica ou curadoria, por escrita, por pensamento, por dissertação...

²⁰ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Editora Martins Fontes (10ª Edição), 2016.

²¹ Ibidem.

DESESTABILIZAR é aquilo que nos ensina a teoria queer. Desestabilizamos quando afetamos os pilares que sustentam o pensamento ocidental, seu *modus operandi*; quando causamos uma trepidação, uma oscilação. Um abalo sísmico é sentido em cada experiência de desobediência decolonial. A cada “contra” pronunciado. A desestabilização é o início de uma *travessia*, quando começamos a perceber o estado de ruína em que se encontra o mundo em que vivemos. É, antes de tudo, um sonho, um pensamento, um devir, um desejo. Para Édouard Glissant, é um *tremor*. E, em suas palavras, “o pensamento do tremor não é o pensamento do medo, é o pensamento que se opõe ao sistema”.

[]

*A mitologia grega conta que Atlas*²², Prometeu, Sísifo, Glauco e tantos outros sofreram punições divinas: foram castigados pelos deuses na mesma medida de sua força. Enquanto Atlas foi condenado, no Oeste, a carregar o peso da abóbada celeste sobre seus ombros, um abutre arrancava as vísceras de Prometeu “nos confins do Leste”²³. Sísifo foi submetido à repetição eterna de levar uma pedra ao alto de um monte (que poderia ser o próprio Cáucaso, para estreitar sua relação com Prometeu), que caía imediatamente ao chegar ao cume. Glauco, filho de Sísifo, não poderia ter filhos próprios por uma condenação de Zeus.



3

²² Início este ensaio mimetizando as palavras de Georges Didi-Huberman no texto de sua autoria que abre o catálogo da exposição “Atlas: como levar o mundo nas costas?”, apresentada no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri, Espanha.

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas: como levar o mundo nas costas?**. Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.

Os castigos dos deuses são um aviso: *vocês serão severamente punidos se infringirem suas leis eternas*²⁴. Eternas, atualmente vigentes, perpetuadas... Os *deuses são a arché, o começo e a autoridade sobre tudo*²⁵ e para sempre. No texto “Através dos desejos”, que compõe o catálogo da exposição “Levantes”, Georges Didi-Huberman busca reimaginar a mitologia grega a partir de uma insubmissão, uma insurreição, um levante frente aos deuses do Olimpo. Uma espécie de “luta de classes mitológica”. Em suas palavras, coloca a questão: *não se poderia imaginar o levante de um Atlas que, com um extraordinário esforço, de repente mudasse o curso das coisas, atirando seu fardo pelas bordas afora?*.

Há de se considerar que a lógica punitivista dos deuses é patriarcal e própria de um regime epistemológico policialesco, de controle, absolutamente hierarquizado e perpetuado pelos mesmos sujeitos que foram punidos. Atlas certamente castigava suas filhas. Sísifo, Prometeu e Glauco suas esposas – ainda que as suas existências estejam no limite do que conta a mitologia grega. A lógica de controle enraíza entre suas vítimas. Eles entendiam seu castigo por merecimento, já que as leis divinas são absolutas e eternas.

A imaginação, por mais radical que seja, esbarra contemporaneamente no artigo masculino que nomeia os protagonistas da História e no regime epistêmico operado por eles. Imaginar o levante sugerido por Didi-Huberman é como revirar o arquivo de ponta-cabeça: deve ser uma busca pelo protagonismo de outro artigo, no lugar de sua sujeição ou de seu apagamento, para que algo aconteça. Para que sejamos capazes de reimaginar a mitologia a partir das personagens que pudessem protagonizar um levante.

²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Através dos desejos**. In: **Levantes** / Organização de Georges Didi-Huberman; Tradução de Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

O artigo feminino protagonizou revoluções ao redor do mundo. Seja na marcha das mães e avós da Praça de Maio ou no projeto Tucumán Arde, em Buenos Aires e Rosário, ou no ACT UP, em denúncia à AIDS, em Nova Iorque (EXPÓSITO, 2014, JUNG, 2018)²⁶, seja em Maio de 68, em 1917, 1908 ou em 1793²⁷, os pronomes femininos – apartados de um regime binário de gênero e sexualidade – protagonizaram lutas históricas.

A história que será contada, portanto, alinhada ao que Saidiya Hartman chama de *fabulação crítica* e ao que Paul Preciado chama de *ficção política*, está próxima à imaginação radical de uma “outra mitologia” proposta por Didi-Huberman, mas consciente de uma reivindicação de gênero importante frente ao arquivo da História. Essa estratégia de escrita, uma amálgama entre ficção e teoria crítica, opera na chave do que Brian Holmes²⁸ e Marcelo Expósito²⁹ chamam de *dispositivos de contrapoder*, próximos à ideia de *contraconduta* para Foucault e *contrassexualidade* para Preciado. É utilizar-se das mesmas armas do poder estabelecido contra ele mesmo.

²⁶ Estas referências são citadas por Marcelo Expósito em uma conferência no Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León, MUSAC, em 2014, chamada **Arte como modo de organização**. A tradução foi feita por Ana Emília (Milla) Jung e compõe o encarte da tese **Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização**, realizada no PPGAV/ECA/USP e defendida em 2018.

²⁷ A expressão “Maio de 68” se refere a um conjunto de reivindicações iniciadas por jovens em diferentes partes do mundo. O movimento teve início em uma Universidade em Paris, onde foram realizados debates, ocupações e protestos de enfrentamento à polícia francesa e questionando assuntos ligados à moral, à família, questões de gênero e sexualidade, às leis, etc. Em 1917, na Rússia, 90 mil mulheres operárias reuniram-se para manifestar contra Nicolau II e a presença do país na Primeira Guerra Mundial. Em 1908, 15 mil mulheres manifestaram, em Nova Iorque, por redução de horário, melhores salários e condições de trabalho e pelo direito ao voto. Em 1793, Olympe de Gouges é condenada à morte e guilhotinada por “ter querido ser um homem”. No mesmo ano, associações femininas foram proibidas na França.

²⁸ HOLMES, Brian. **Eventwork: a quádrupla matriz dos movimentos sociais contemporâneos** in CASTELLANO, Carlos, RAPOSO, Paulo (organizadores). **Textos para uma história da arte socialmente comprometida**. Lisboa: Documenta, 2019.

²⁹ O conceito é citado por Marcelo Expósito em uma conferência no Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León, MUSAC, em 2014, fruto de sua pesquisa **Arte como modo de organização**. A tradução foi feita por Ana Emília (Milla) Jung e compõe o encarte da tese **Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização**, realizada no PPGAV/ECA/USP e defendida em 2018.

4



5

A mitologia grega conta que Mérope é filha de Atlas, esposa de Sísifo, sobrinha de Prometeu, mãe de Glauco. É uma das sete plêiades, referida sempre como “a irmã perdida”, por ter sido a última estrela a ser encontrada, impossível de ser vista a olho nu. O que sabemos sobre Mérope é o que se sabe sobre uma presença feminina no arquivo da História. Seu nome coadjuva ao lado de homens próximos, os protagonistas.

Não há muito o que constatar sobre ela, apenas o pouco que foi escrito. Para a mitologia grega, Mérope é definida em um parágrafo, citada *en passant* em A Odisseia e a Ilíada e referenciada junto de suas irmãs em um poema de Hesíodo. Lida historicamente como uma tela em branco, ela é quem deverá protagonizar o sonho do filósofo. Ela é quem será nomeada pelo arquivo da mitologia como *o raio que cai duas vezes sobre o mesmo lugar, com ainda mais força*.

O que busca imaginar Didi-Huberman só poderia ser protagonizado por um nome que o arquivo não deu conta: Mérope não é uma deusa, nem mesmo um titã. Não nasceu de genitais amputados, como Afrodite. O lugar que Mérope ocupa na História — e que foi renegada — é o mesmo lugar que a libertará. Não dependerá de Hércules, como seu tio Prometeu, e não será subjugada ao castigo eterno lançado pelos deuses. Isso porque há, ainda, o que ser escrito sobre ela.

Ninguém *registrou as coisas que ela disse ou observou que ela se recusou totalmente a dizer alguma coisa. A sua história, contada por uma testemunha falha, é extemporânea. Seriam necessários séculos para que lhe fosse permitido “provar sua língua”*.³⁰ Há brechas para que essa história seja contada e a História recontada e é exatamente entre essas brechas que Mérope se infiltra, instabilizando *desde baixo*³¹ um regime patriarcal. Mérope é um *corpo estranho*³² que, agora, adentra a hegemonia.

Eu poderia dizer, seguindo um filósofo famoso e pronunciando as palavras de Saidiya Hartman, que *o que sabemos sobre essa figura feminina no arquivo da História equivale a ‘pouco mais do que um registro de seu encontro com o poder’ e que isso fornece ‘um esboço insuficiente de sua existência’*³³. Sua presença no arquivo vaza a mitologia grega e é repleta de dúvidas. O que faço aqui, portanto, não é atribuir uma estória à Mérope, mas fabular criticamente sobre sua existência frente aos homens que entraram para a História a partir de seus gestos e das palavras que pronunciaram.

Mérope parte negando a vontade dos deuses. O artigo feminino que a nomeia será definido: os “As” que serão escritos nessas linhas estarão a referenciando. À Mérope e todas as que serão tratadas por esses pronomes, dissolvendo uma lógica binária de gênero. O que se constrói nesse ensaio é fruto do acúmulo de debates sobre epistemologias feministas e regimes onto-epistêmico-temporais outros. O que protagoniza esse corpo feminizado é contra todo o apagamento dos “As” no arquivo do mundo atlântico, na mitologia, na História.

³⁰ HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Revista Eco-pós, 2020.

³¹ A expressão é utilizada por Didi-Huberman em textos da exposição Levantes em referência ao que se levanta, um movimento que parte de baixo e se subleva.

³² O conceito “corpo estranho” foi cunhado por Matheusa Passareli, uma querida artista que teve sua vida interrompida prematuramente. Em suas palavras, “ser corpo estranho é ser cidadão, ter tomado consciência da importância de existir em uma sociedade cisgênero, heterossexual, consumista”.

O que imagina Didi-Huberman só poderia ser realizado por um raio que cairia mais potente sobre um mesmo ponto, rasgando o tecido que aprisiona esses homens à eternidade. Seu tio, seu marido, seu pai ou mesmo seu filho não seriam capazes do que ela foi. Mérope será lembrada *pelos imagens de sua imagem*³⁴, pela audácia de um gesto e de uma fala subalternos. O levante será coletivo, guiado pelos gestos de uma plêiade, por uma estrela quase invisível, que brilha apenas nos céus do sul global para os olhos insubmissos.

Nada do que está aqui pretende categorizar ou definir Mérope, porque isso a aprisionaria no mesmo regime de seus homens próximos. Sua liberdade se dá pela multiplicidade de histórias que podem ser contadas sobre ela, considerando que “ela” são todos os corpos feminizados que desafiam a lógica patriarcal. Mulheres cis ou transgêneros, travestis, bichas, pessoas *queers*, não-binárias. Alguém que opera como “homens não fazem”.

Trazer os *As* à superfície, fabulando seus destinos ou criando outras narrativas, é próprio deste momento, um momento de virada em que a esperança reacende uma pulsão de vida, que retoma a força de um *corpo vibrátil*³⁵ *ágil a provocar, subverter e devorar tudo o que não gesta, gera, nem gira*³⁶. É como *considerar os vestígios*³⁷, como *encontrar os vagalumes sob os ossos*³⁸, escovando a História *a contrapelo*³⁹ e revirando-a de ponta-cabeça.

[]

³⁴ Aqui faço referência a um trecho do ensaio “Quando as imagens tocam o real”, escrito por mim para a pesquisa “Arquitetura como modo de operação: esticagens sobre o Porto Vida Residencial”, a partir de artigo homônimo de Georges Didi-Huberman. No ensaio defendo que as “imagens de sua imagem” são o que Judith Butler chama de “paródia”, assim como o próprio título do ensaio que escrevo.

³⁵ O “corpo vibrátil”, como chama Suely Rolnik, é um corpo que se deixa “vibrar em todas as frequências possíveis, inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona [...]”.

³⁶ Trecho do poema “Prelúdio”, de Cafira Zoé, do livro “Quando sonham os cães”.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Conceito amplamente debatido por Walter Benjamin.

No silêncio absoluto que é o arquivo dos vencedores, um canto agudo preenche o espaço, toma o vácuo à força e devolve uma voz que canta com todas as vozes que não puderam um dia cantar, ou que foram caladas por vozes graves, impositivamente silenciadoras. Esse canto afinado, uníssono, é a *multiplicidade do cosmos encerrada num regime político e epistemológico binário gritando diante*⁴⁰ de nós. Uma canção de ninar nas frequências que ouve a razão⁴¹, mas um grito que estremece e denuncia a violência do arquivo. Nasce um monstro que desestabiliza, fratura e dissolve um regime epistemológico hegemônico, como a própria voz da crítica pronunciada por mim. Examinar a presença fabular de Mérope na História, no arquivo mitológico, ou mesmo no mundo atlântico (nomeado por seu pai), requer uma profunda investigação do *tipo* de história que pode ser contada. Este ensaio parte disso.

Sentada sobre um quartzo branco⁴², Mérope é quem desafia esse regime patriarcal. Veja: o cristal que suporta Mérope não é a pedra de Sísifo, a abóbada celeste sustentada por Atlas ou o próprio Monte Cáucaso porque é a recusa do castigo. Mérope representa em si mesma um levante. O que Didi-Huberman busca ao imaginar Sísifo atirando longe sua pedra ou Atlas deixando cair os céus, apenas Mérope é capaz de fazer ao redor de cabeças cortadas. Seu nome foi suficientemente pouco pronunciado na História, ela não carrega as imagens que arrastam consigo Atlas, Prometeu ou Sísifo. Mérope, ao ter sido calada e não ter tido sua história contada, é quem pode reinventar essas narrativas. Ela é quem não tem história, quem não é vista a olho nu, quem é referenciada como filha, mãe, sobrinha e esposa. A queda do céu dos ombros de Atlas é inevitável para que outros mundos possam nascer.

⁴⁰ Trechos do prefácio do livro “Um apartamento em Urano”, de Paul B. Preciado.

⁴¹ Ao tratar de uma “canção de ninar para a razão”, evoco Goya em “O sono da razão produz monstros”.

⁴² Aqui faço referência à história de Yebá Beló, a avó do mundo, também conhecida como “a mulher que surgiu do nada”, que fez a si mesma a partir de um banco de quartzo branco, uma forquilha e duas cuias. Agradeço à Veronica Pinheiro por ter contado a história e apontado uma possível relação com este ensaio.



Sua condição de invisibilidade a olho nu é uma das grandes forças de Mérope. Assim, quem sabe, possa se infiltrar em estruturas consolidadas, *desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações*⁴³ e, explodindo como uma supernova, transformá-las em ruínas, em poeira cósmica, criando novas possibilidades. Daí é que nasce seu maior poder: a possibilidade em transitar, em se mover, em infiltrar, em ser instável, difícil de ser aprisionada ou categorizada, despida do caráter totalizante ensinado pelos deuses. É como se utilizar de uma condição (in)visível para torcer a mitologia.

⁴³ ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

Eu poderia dizer, sem reconhecer a violência da taxonomia⁴⁴, num apertar de mãos entre as plantas e os planetas, que Mérope deu nome a um gênero botânico pertencente à família Rutaceae. Ainda que não se saiba exatamente que família é essa, é importante saber que existem dez espécies sob o gênero Mérope, que nomeia ainda um livro de poesias, um povoado *na Floresta dos Chiapas*⁴⁵, uma cidade na *fronteira grego-macedônica*⁴⁶ e um estreito no oceânico Atlântico (herança de seu pai). Seu nome significa, ainda, *mortal*.

A mortalidade é o que possivelmente salvou Mérope dos castigos divinos. Eles não durariam eternamente como os deuses gostavam, teriam data limite. É importante que se saiba que ela é quem dobrou o tempo linear ao desafiar Cronos – o deus da cronologia. Assim como tantas outras lutas que travou com os deuses. Angulata, Kuthiana, Argentea e Spinosa são alguns dos nomes de guerra utilizados por ela ao enfrentá-los. Guerra aos deuses na fronteira de algum lugar entre a Andaluzia e o Marrocos!

Em fronteiras, Mérope opera magistralmente. Seja quando rompe o limite de um regime epistêmico binário, seja quando nomeia uma cidade marroquina próxima à Merzouga, cortada pela fronteira com a Argélia, seja quando brilha em cidades específicas e para determinados fins. Mérope guia operações decoloniais, a(s)cende no céu dos perdedores como um vagalume, que necessita de pouca luz no entorno para brilhar. Mérope não será vista dos grandes centros de cidades erguidas sobre sangue escravizado, a menos que a procura por ela seja pela *abolição do ponto de vista do colonizador*^{47, 48}.

⁴⁴ Sugiro a leitura do texto “O segredo de Jeanne Baret”, de Glynis Ridley, para aprofundar a discussão sobre a taxonomia, um instrumento utilizado para afastar as mulheres, que detinham o saber ancestral das plantas, da Ciência, com “C” maiúsculo. RIDLEY, Glynis. **Introdução**. In: **O segredo de Jeanne Baret**. São Paulo: Editora Europa: 2020

⁴⁵ Trecho do texto “Desejos”, de Georges Didi-Huberman, presente no catálogo da exposição “Levantes”.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

⁴⁸ Considero importante dizer que a discussão que levanto acerca das fronteiras tem relação direta com o pensamento e com o que propõe a artista chicana Gloria Anzaldúa, principalmente o caráter “fronteiriço” do corpo-texto que extrapola questões individuais, apontando a possibilidade de um corpo coletivo.

Brilha uma estrela, que com o passar dos anos torna-se cada vez mais luminosa, no meio do céu. Quem foi um dia a irmã perdida, hoje sussurra como *as yabás falando ao pé do meu ouvido*⁴⁹. Mérope tem um brilho oscilante, que ora reflete a luz do sol, ora é abraçada com o manto negro da noite. Essa oscilação, de tempos em tempos, é o que equivale às suas reencarnações. Mérope, quando caem os céus, caminha entre nós antes de subir novamente, mais luminosa.

6



7

⁴⁹ Trecho da música “Eu não vou morrer”, de Ventura Profana.

Notas sobre algumas aparições:

I. Mérope é um ser absolutamente político, para além da sua dimensão cotidiana. É uma estrela na maior parte do tempo, enquanto o céu puder ser sustentado. Seja por seu pai, Atlas, seja pelos Xamãs⁵⁰. Quando a abóbada celeste desaba, Mérope cai junto dela.

II. Quando cai, Mérope reencarna.

III. No ano de 203, Mérope havia reencarnado como uma imperadora, morta pela própria avó por conta da sua condição controversa. Heliogábalo pode ser definida por artigos femininos, ainda que não haja um consenso por historiadores sobre ter sido um homem cisgênero gay ou uma mulher transsexual. Mérope, a estrela, foi elevada à divindade quando citada em seu encontro com Heliogábalo. A transcrição que faço altera os artigos:

“Uma biga de seis cavalos levava a divindade, os cavalos enormes e de um branco puro, com arreios de ouro e ricos ornamentos. Ninguém segurava as rédeas e ninguém estava na carruagem: o veículo era escoltado como se a própria deusa fosse a cocheira da biga. Heliogábalo corria de costas à frente da carruagem, olhando para a deusa e segurando as rédeas dos cavalos. Ela fez toda a viagem desta maneira contrária, olhando para a face de sua deusa.

Herodians's Roman History (v. 6)

⁵⁰ Aqui faço referência ao livro “A queda do céu”, de Davi Kopenawa Yanomami e Bruce Albert. Em suas palavras: “[...] então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os Xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar”.

IV. Mérope volta aos céus no mesmo momento em que guia a biga, por este motivo ninguém segura as rédeas dos cavalos. Heliogábalos morre em seguida.



7

V. Mérope voltou em diferentes momentos da história da humanidade. Como uma bruxa em 1124, uma pintora barroca em 1593, uma filósofa em 1870. Cerca de 108 bilhões de pessoas passaram pela Terra. Há mais de 200 bilhões de estrelas na Via Láctea.

VI. Ela está voltando.

A ideia de um mundo sem fronteiras, texto do filósofo Achille Mbembe, acendeu em mim uma disposição em olhar e tratar da fronteira através de uma outra perspectiva. Enquanto o autor busca compreender *se, e sob quais condições, poderíamos reengendrar a utopia de um mundo sem fronteiras*, nesse texto proponho a reflexão – marcada pelos parênteses do título que apontam a postura pendular que há entre *em* e *sem* – de que a fronteira, em muitos casos, é um dispositivo último para garantir não apenas a soberania, mas a dignidade e a vida de um grupo subalterno.

Os títulos dos ensaios que escrevo, bem como o título central dessa dissertação, são apresentados borrados, sem a linha fronteira das letras marcada como de praxe na tipografia convencional. Este gesto está alinhado à ideia do *borramento* que ronda a pesquisa. Nesse sentido, a linha marcada e impositiva carrega a imagem de uma fronteira disciplinar, murada e cercada. Borrar essa linha é transformá-la em uma espécie de membrana semi-permeável, que, enquanto permite a livre circulação entre o que está dentro e o que está fora e confunde os limites desse pensamento binário, garante a existência de ambos, sem que um se sobreponha a outro, o apague ou neutralize – conhecido *modus operandi* da colonialidade.

Ao ler *A ideia de um mundo sem fronteiras*, portanto, investiguei as armadilhas históricas coloniais, tratadas por Mbembe, que foram e são ainda hoje utilizadas contra grupos subalternizados. A investigação parte de uma leitura atenta que se apoia nas imagens que o texto evoca, em maior ou menor grau. A própria ideia de fluxos migratórios, central no texto, chega até mim como imagem. Assim como os mapas, as linhas tensionadas que instigam seu cruzamento, as manchas em zonas de conflito. Afinal, o que são as fronteiras, antes de tudo, senão linhas desenhadas sobre um mapa? Como podemos desenhar novos mapas e a partir de quais instrumentos?

A intenção deste ensaio é de sugerir alternativamente que o limite de uma linha seja borrado, que a separação entre dois pontos seja dissolvida e transformada em uma zona cinzenta, nem-lá-nem-cá. *A ideia de um mundo (s)em fronteiras* marca a zona intersticial que há entre *em* e *sem*, através de um paródia – nos termos de Judith Butler –, mas mais do que isso, demonstra a força do pensamento que fratura a regra binária da fronteira – dentro|fora, cidadão|estrangeiro, eu|você. A zona nebulosa que se cria em torno de duas posições opostas, para além de ser um forte dispositivo contra o poder instituído, se apresenta como um terceiro território a ser habitado e disputado.

O que digo com isso é que fabular o fim das fronteiras pode significar enfraquecer territórios e corpos já ameaçados. Seja na linha imaginária que separa Sudão e Chade, Arábia Saudita e Jordânia e evita que uma bicha seja morta; seja na linha que separa o México dos Estados Unidos e pretende garantir que o Tio Sam não invada outras partes do território mexicano e as transforme em fetiche e mercado; na fronteira do território palestino, ucraniano ou então na linha que demarca territórios indígenas no Brasil contra grileiros, latifundiários e genocidas, a fronteira é utilizada como dispositivo político de combate e fortalecimento de pessoas ou povos.

O borramento de uma fronteira, imagem alternativa ao apagamento, é a sugestão de um gesto de indiscernibilidade, invisibilidade e vingança frente à hegemonia, propondo uma linha fronteira que *equilibra-se cuidadosamente entre defesa e abertura*⁵¹. Uma imagem que defenda a condição de corpos dissidentes em territórios violentos, a soberania de um povo subalternizado, enquanto negocia abertura e horizontalidade com o exterior e com os “outros” enquanto engendramos o fim do capitalismo, do neocolonialismo, das normatividades.

Devo ter dito anteriormente ou na sequência desta dissertação que a maior armadilha criada pelo modo de viver hegemônico – branco, cisgênero, heterossexual, consumista – contra ele mesmo é seu caráter totalizante, que permite que vejamos definitivamente a imagem do inimigo, sem cortinas de voil ou fumaça, porque essa é a condição da hegemonia: o pensamento ocidental, o capitalismo, a colonialidade – e os pilares epistemológicos que alicerçam as forças anteriores – estão dentro de uma mesma redoma, lutando incansavelmente por suas fronteiras frágeis e por seus axiomas questionáveis, neutralizando, negando e não reconhecendo outros modos de vida.

Garantir o escape e a fuga de um cis-tema hegemônico passa por reconhecer as individualidades concomitantemente à agência coletiva, na discussão do Comum. Escapar aos binarismos que fundam a hegemonia é saber equilibrar-se entre duas posturas distintas e reconhecê-las enquanto forças violentas que reiteram o maniqueísmo da heterocis-normatividade. Viver constantemente escapando de uma polarização regulatória está mais próximo de uma luta contra a petrificação do pensamento do que de uma fuga material – e muitas vezes rasa – da escolha, do posicionamento e de uma atitude radical.

⁵¹ ALTBERG, Ana, MENEGUETTI, Mariana, KOZLOWSKI, Gabriel. **8 Reações para o depois**. Rio de Janeiro: Rio Books, 1ª Ed. 2019.

Para falar sobre a quebra, é preciso imediatamente escapar de estruturas lógicas que oposicionam indivíduo e coletividade, independente de que tendência essas estruturas demonstrem. Não é sobre quebrar a lógica neoliberal do individualismo rumo a um mergulho no comum que eu vim falar aqui. Tampouco é sobre afirmar essa lógica. Trata-se, mais bem, do reconhecimento de uma posição sempre já aquém do individual – porque desmontada por efeito de violências sistêmicas desindividualizantes – e de uma coletividade sempre já aquém do comum – porque inassimilável do ponto de vista das lógicas coletivas generalizantes.

Jota Mombaça, 2021

Buscar uma imagem alternativa ao apagamento de todo e qualquer tipo de fronteira é também elaborar estratégias de sobrevivência. Um mundo sem fronteiras me cheira a unificação, a euroamérica. Cheira a *consenso*, uma das maiores armadilhas do mundo neoliberal, como nos contam Chantal Mouffe e Jacques Rancière. O risco da unificação tende a neutralizar mesmo o que está diametralmente oposto ao modo de vida hegemônico, porque, quando tratamos da hegemonia e do ato de questionar um sistema poderosamente vigente, precisamos ter a consciência de que o fracasso aponta sempre como uma realidade mais vibrante do que o sucesso. Nesse sentido é que me viro ao exercício da imaginação, ao regime da imagem, onde não operamos na chave da representação, mas da transformação. Não pretendo, portanto, representar a fronteira com a imagem de uma linha ou de letras borradas, mas usar essa mesma imagem borrada para transfigurar a fronteira e a linguagem.

O gesto de borrar uma fronteira é uma recusa às normas de gênero e de sexualidade, às divisões de classe e de trabalho, à separabilidade, sequencialidade e determinabilidade do pensamento moderno... e talvez um agradecimento à não-binariedade.

Como um ossuário, a carcaça fascina por sua ambiguidade.

Altberg, Meneguetti, Kozlowski (2019)



25 de dezembro de 2023

Fui convidado por uma amiga, em Petrópolis, após uma rápida visita para lhe entregar um presente de Natal – que havia sido enviado por outra amiga –, a assistir um ensaio aberto da peça na qual seu namorado faria uma participação especial junto de sua mãe, a protagonista. Importante começar assim, com um emaranhado que se repetirá e será a principal imagem evocada por esse ensaio e pelas ideias que arrasto junto dele.

26 de dezembro de 2023

Chego pontualmente ao Teatro Poeira, dez minutos depois de sair de casa. Lá, um anúncio grande pintado na parede direita entoava o que eu estava ali para assistir: Andréa Beltrão em *Lady Tempestade* e participação de Chico BF. Aqui encerro qualquer noção cronológica que poderia ser entendida como um diário. O regime temporal de apreensão da peça, de leitura crítica, de construção do ensaio e de correlação com outras vozes deverá estar em um outro regime – preferivelmente móvel, *instável e inverificável* como o cuspe de Bataille e Leiris⁵² –, assim como o que é apresentado e contado naquele palco.

⁵² JACQUES, Paola Berenstein. **Documentos**. In: **Pensamentos Selvagens: montagens de uma outra herança**. Salvador: EDUFBA, 2021.

Algum dia de 2016

Eu vim da performance. Fui forjado artista na performance. Construí a teoria a partir da performatividade, do corpo, do movimento, da fuga... na teatralidade. Reimaginar, reinventar e reivindicar novos dispositivos teóricos para as artes do corpo é algo que há algum tempo críticos/as/es, escritores/as, historiadores/as, artistas, professores/as e filósofos/as/es têm feito via estudos decoloniais. A possibilidade de vislumbrar novos mundos passa pela necessidade de fragilizar estruturas de poder estabelecidas e fincadas num solo que se promete fértil. Passa por desestabilizar noções prévias de tempo, de espaço, de ciência, de modernidade, de racionalidade e dos monstros que os acompanham.

Não sou capaz de falar de tempo sem citar a História com H maiúsculo, aquela grande narrativa dos vencedores, dos documentos ilibados, do arquivo hegemônico. Isto porque falar do tempo é falar da relação que estabelecemos *com* o tempo, da maneira como lemos o tempo passar, do modo em que somos condicionados a perceber e interferir – ou não – na passagem do tempo. Como se, guiado por Cronos, o deus da cronologia, o tempo fosse a sequencialidade construída sobre as bases modernas. Como se o tempo, marcado e impiedoso, corresse sempre para frente e para o alto, rumo ao progresso e aos ideais de encadeamento e estabilidade – um monolito incontível.



Qualquer outro dia...

Estarei lá, novamente, para assistir A., F. e R. em torno da advogada Mércia Albuquerque. Ficar novamente angustiado com a história recente e mal resolvida de um país que insiste em não reconhecer os arquivos da ditadura militar. Assim como insiste em não punir alguns corpos. Assim como insiste em não reconhecer os arquivos da escravidão atlântica – ou a falta deles. Assim como insiste em não reconhecer tantas outras narrativas e tantas outras pessoas. Um país erguido sobre a má resolução e o sangue escravizado.

Digo que vou ao teatro para ficar num estado absoluto de entrega: entre a tensão que há no limite do erro, a euforia que nasce de uma fala bem colocada e o desconforto das cadeiras que nos lembram que não estamos em um cinema da Barra. É aqui onde reside a vontade que há em mim de pisar sempre – e novamente – em um teatro: na precisão de uma interpretação incontornável como a de Andréa Beltrão, que nos lembra incessantemente como A.: essas coisas acontecem, aconteceram e acontecerão, em maior ou menor intensidade.

Sem ordem prévia estabelecida, contrariando as supostas linearidade e sequencialidade históricas, alinhadas ao regime onto-crono-epistemológico do encadeamento, essas coisas aconteceram, acontecerão e acontecem. Essas coisas aconteceram amanhã a partir do que acontecerá ontem, ou como quando um pássaro foi morto ontem com a pedra lançada por Exu amanhã. É nessa dobra, ou melhor, nessa turbulência do tempo que trovoa inquieta a peça dirigida por Yara de Novaes e texto de Silvia Gomez.

Sabemos que há, em curso, um revisionismo daquelas leis coloniais que entravam o movimento, abafam as narrativas *menores*, violentam novamente, através do silêncio, sujeitos muitas vezes tidos como subalternos. A pergunta lançada por Gayatri Spivak⁵³ parece ecoar em Lady Tempestade: o que são as páginas rasuradas de um diário senão a impossibilidade de falar daquilo que não pode ser dito? Poderá mesmo um subalterno falar?

⁵³ SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

Essas coisas acontecerão, aconteceram e acontecem porque, como nos diz Leda Maria Martins⁵⁴, o tempo não é e não pode ser uma linha rígida, dura como uma lança. No movimento e nas performatividades dançantes, a voz que preenche um palco montado sobre o arquivo da ditadura, as vozes que foram caladas ou, num ato de dor e coragem, escolheram não falar – porque não falar na dor é um ato de coragem ainda que tomada de medo e desespero – é que constroem aquilo que chamamos de “história”. E *se recusar a ‘contar uma [única] história’*, dentre as 500 que Mércia certamente poderia compartilhar, *é mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino*, como nos diz Georges Didi-Huberman⁵⁵.

O que me interessa na peça protagonizada por Andréa Beltrão é exatamente aquilo que me interessa frente ao arquivo hegemônico: o contrapelo, as vozes que gritam na fissura da história, as páginas rasuradas, a impossibilidade ou a recusa em falar. Essas vozes, muitas vozes, muitas vezes entoadas por um diário, por certas marcas, rastros ou rasuras, pelas coisas que eles dizem ser inanimadas. Acontece que nós sentimos o cheiro da fumaça que nos conta Isabelle Stengers e tomamos uma posição: as coisas aqui têm coração, elas têm vida e nos contam histórias. A fabulação crítica, por Saidiya Hartman, é uma possibilidade frente às folhas arrancadas, rasuradas ou em branco: exatamente porque *ninguém registrou as coisas que ela disse ou observou que ela se recusou totalmente a dizer alguma coisa*⁵⁶. Há algo de fabular nisso. Assim como há algo de fabular em nomear as personagens com as iniciais dos nomes dos artistas que pisam sobre aquele palco. Assim como há algo de fabular no que a História nos conta, cheia de arquivos mortos. Mas as coisas aqui têm vida... O que me conta o diário poderia sair da boca de Andréa, de A., de Mércia, assim como poderia fazer vibrar o grave da trilha sonora da peça controlada por Chico num laptop que está igualmente em cena sobre a única mesa posta no palco. Que compartilham aquele espaço, ainda, com um sofá, uma cadeira e um cachorro. E as coisas aqui têm vida.

⁵⁴ MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tocam o real**. Belo Horizonte: PÓS, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, 2012.

⁵⁶ HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Rio de Janeiro: Revista Eco-Pós, 2020.



10

As pessoas que contam histórias nem sempre contam histórias porque amam contar histórias. Às vezes, as pessoas contam histórias para entender as histórias que contam, para decifrar as palavras rabiscadas, rasuradas, semidesaparecidas, debaixo das letras, dentro de bilhetes, que precisarão ser queimados depois de lidos. Às vezes as pessoas contam histórias para entender a História.

A.

Contar algo é como confidenciar aquilo que cresce e faz crescer a minha falésia e a de tantos outros sujeitos. É como compartilhar o motivo que fará com que certas coisas que aconteceram sejam sempre lembradas e jamais celebradas, retomadas ou acontecidas. É como dizer que cortar certos ciclos históricos exigirá de nós gestos como os que foram mostrados em Lady Tempestade e das barricadas que nos propõe Jota Mombaça⁵⁷.

No corte.

⁵⁷ MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

FRATURAS

FRATURAR tudo aquilo que está inteiro, que pretende dar conta do “todo”. A fratura opera na lógica e na cena do estilhaçamento, dos cacos, das sobrevivências. Daquilo que deve ser rompido. A fratura é uma operação seguinte à desestabilização, mas pode precedê-la, num espiral. É responsável pela quebra daquilo que esteve instável. O gesto da fratura é um gesto afiado, abrupto. É o *corte* de Jota Mombaça. A fratura rasga o tecido que detém o movimento. É acompanhada do ranger de uma rocha quebrando, dos estalos de um pilar se rompendo, do atroamento de uma estrutura que entra em colapso. A fratura convoca à *falha* que nos conta Derrida.

EM ESTADO PÉTREO

o som, o estouro, a sirene, o grito e o murmúrio

E então tudo se quebra. Num dia cinza como rocha,

No minuto zero de algum lugar, tudo o que ouvimos é o nada, um silêncio absoluto, cortante. E quando falo *absoluto* é porque não ouvimos sequer nossos corações batendo. A sensação que preenche os ouvidos é de estufamento, como se uma bolha de ar estivesse sutilmente faceando nossos canais auditivos – das orelhas ao ponto mais profundo que uma molécula de oxigênio é capaz de chegar. As coisas que vemos têm vida, apesar de não terem som. Ou, ao menos, de não as ouvirmos. Aqui as coisas têm vida, todas elas. Das aves aos rios, dos fungos às pedras. Em tudo aqui há vida, silenciosa como se a frequência do bater das asas de uma borboleta não fosse apreensível para os nossos ouvidos.

O momento em que o silêncio se encerra é incontável, menor do que qualquer número que possamos pronunciar. É mesmo uma ruptura. O silêncio é brutalmente rasgado por um som ensurdecedor. Parece ser *agora* o momento em que nossos ouvidos passam a funcionar...

O estouro que solavanca tudo aquilo que é conhecido é desdobramento de um som seco, ecoado, metálico. Aquele som que chega antes da imagem. Um som que levanta a imagem, descama, descola o que é superfície e o que simplesmente é. Impossível precisar nos primeiros milésimos de segundos se o barulho grave vem 1. das sirenes que anunciam a explosão de uma pedreira ou 2. das dinamites que lançam estilhaços de granito ou qualquer outra matéria a metros de distância.

Mas algo é certo: o som *agora* chega antes da imagem. Não somos capazes de apreender o que nossos olhos veem antes de sermos dilacerados das cabeças aos pés por um raio gelado que paralisa momentaneamente nossos corações, enrijecendo nossos músculos.

[]

Para aprender com a pedra: o som do estouro de uma pedreira ficará para sempre gravado nos nossos corpos. Da lajota em pedra talhada, dos pavimentos das cidades à extração do minério de ferro. O que vem com o atroamento que leva abaixo uma *cortina de matéria cósmica*⁵⁸ é um som arrastado que perdura por dias, meses, anos. quem sabe, séculos... O murmúrio de uma cachoeira de destroços que não cessa de cair dos céus sobre as nossas cabeças.

Murmúrio pode significar um *barulho incessante de ondas do mar ou de água corrente, o rumor contínuo e sussurrante do vento sobre as árvores e folhagens*, ou apenas *lamentação*. Em qualquer um dos casos, é um som que não parece ter fim – das pedras que caem dos céus ao desespero plangente de um prisioneiro.

E nós lamentamos e lamentaremos.

Toda esta construção de mundo, sua desconstrução e reconstrução. Do mundo. Da América Latina. Do Brasil, Rio de Janeiro. Lamentamos a construção desta cidade...

///

*E o vento carioca, que traz em suas asas o brado lancinante dos tamoios, sopra também os zumbidos dos chicotes nas costas lanhadas do povo do Congo e a melancolia de muitos fados*⁵⁹. O murmúrio é o plano de fundo do brado, do zumbido, da música e do grito. Um som que jamais esqueceremos. É o som do arrepio, da fígada na lombar.

⁵⁸ O'GORMAN, Edmundo. **La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir**. Cidade do México: UNAM, 1958. apud RECHUEM, Caio. **Cidade Pedreira**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2024.

⁵⁹ SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2019.

[]

E ouvir esse som é *um chamado, uma convocação*⁶⁰. O som que escapa da pedra é o som da violência escravocrata, colonial, da exploração do minério de ferro e da pedra talhada que recobre calçadas. Na exploração predatória que deforma e instabiliza morros, no atracar de um navio em qualquer porto brasileiro com toneladas de pedras portuguesas utilizadas como contra-peso para o ouro que seria roubado. O murmúrio que cito é a lamentação incessante de especificamente um prisioneiro condenado a trabalhar até o fim de sua vida na produção dos derivados da pedra, na extração e transporte de minerais, no descarregamento dos navios com pedra portuguesa e no carregamento de ouro.

Um tipo de choro – de lamentação – abafado pela mordada comum aos nossos ouvidos. Ouvir esse som requer de cada um de nós – nós, não eles! – uma postura combativa, radical, na construção de uma barricada. E dizer que escrevo como barricada é mais do que escrever: é dizer que cada músculo do meu corpo se move como uma barricada. A cada vez que respiro, me esforço em erguer uma cordilheira. E dizer isso é também saber utilizar a palavra como ferramenta de combate e crítica, saber apontar traços e gestos escravocratas em nós mesmos e em quem nos cerca – em maior ou menor grau. Aquele quartinho *dos fundos*, aquela funcionária que dorme no local de trabalho, a incapacidade de lavar os próprios banheiros, a subalternização dos funcionários e estagiários.

A maneira incapaz de lidarmos – nós, pessoas brancas – com um passado colonial que dizimou e recobriu parte da história deste país. Passa por reconhecer a hipocrisia acadêmica que enche o peito para falar “todes”, mas se recusa a desmontar seus privilégios, a desfazer suas burocracias, em reforçar políticas de inclusão e ações afirmativas para pessoas trans e não-binárias porque sabe que não restariam pedras sobre pedras. Seriam todas explodidas num golpe radical de vingança. *E o que quero não é desculpa, nem retratação... Quero toda a vingança que lhes cabe.*⁶¹

⁶⁰ STENGERS, Isabelle. **Reativar o animismo**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017.

⁶¹ Trecho da música “Bate Mais”, de Teto Preto.

Devo dizer, com pesar àqueles que tanto disseram que esta é uma contradição dessa dissertação, que seguirei insistindo na cisão que há entre *nós* e *eles*. Mas é importante dizer que esse *nós* sai sempre da minha própria boca. Portanto, dizer *nós* é uma experiência individual e distinta para cada sujeito. Esse *nós* que insisto escapa de uma discussão ampla sobre identidade exatamente por não existir de maneira coletiva... dizer *nós* é como reunir os sujeitos que estão dentro desta dissertação, a partir de algum motivo comum. Há algo que nos une a partir da diferença e que nos permite delimitar uma fronteira – semipermeável e borrada como aquela que trato em *Por um mundo (s)em fronteiras* – feita das linhas da palavra *nós*. Então dizer isto é também revelar as contradições que suporto e aquelas que me engolem. Mas essa separação, lamento, não fui eu quem criou. Esse tipo de cisão vale em qualquer instituição para quando buscam subalternizar dissidentes de raça, gênero e sexualidade, portanto valerá também na subalternização deles...

– ainda que a imagem do inimigo esteja por trás de uma bruma cinza. Aqui, a fronteira *nós|eles* servirá para dizer que não aguentamos mais ler seus textos, ouvir o que têm a dizer. Essa separação existe no mundo e existirá também dentro desse espaço de trabalho. Escrevo isso no dia em que dois conhecidos foram agredidos dentro de uma padaria por serem quem são. Portanto, este é um texto *nosso*.

Mas até onde vai a identidade? Quem somos “nós”? Estamos dispostos a contornar e sustentar este grupo? Até onde podem ser incorporados os recortes identitários? A única coisa que posso dizer é que, diante dessas palavras, quem me lê tem três caminhos a seguir: se reconhecer no *nós*, no *eles* ou negar o que está sendo dito na tentativa de transfigurar o texto. E essa não é uma responsabilidade minha.

Não há solução. A redistribuição da violência não é capaz de parar a máquina mortífera que são as polícias, as masculinidades tóxicas e todas as ficções de poder. É apenas uma (das muitas) maneira(s) de lidar com o problema sem neutralizá-lo. A redistribuição da violência não é capaz de vingar as mortes, redimir os sofrimentos, virar o jogo e mudar o mundo. Não há salvação. Isto aqui é uma barricada! Não uma bíblia.

Jota Mombaça (2021)

AQUELA PEDRA QUE PRONUNCIA SUA PRÓPRIA VOZ

[]

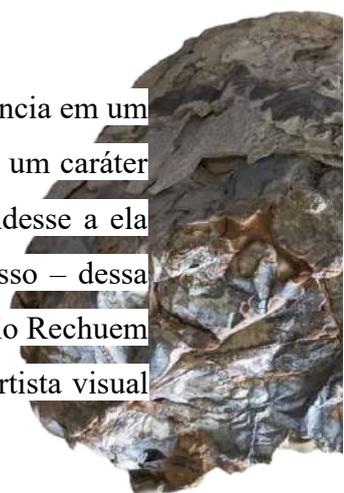
[]

[]

[]

Para falar da pedra.

Em 2022, um grupo de jovens artistas auto-curou sua exposição de fim de residência em um espaço independente de arte no centro do Rio de Janeiro, reivindicando à pedra um caráter animista. A pedra disse “sim” naquela exposição, fazendo com que eu respondesse a ela numa devolutiva. É a partir disso que escrevo sobre a pedra e sua fratura. Disso – dessa exposição, chamada Coleção de Pedras Vivas –, do trabalho desenvolvido por Caio Rechem – amigo que acompanho em trabalho, cerveja e pesquisa – e Fátima Aguiar – artista visual que encontro eventualmente em festas na cidade do Rio.



Além do risco travado pelos oito artistas em assumirem o papel delicado – e traidor – da curadoria, o que me interessou nessa exposição foi a possibilidade de ouvir o que a pedra tinha a dizer. Com a sua própria voz...

Durante o processo de residência artística do grupo, Bia Petrus e eu os acompanhamos nos encontros de leitura crítica dos trabalhos e processos artísticos. Como resultado, era de se esperar que fizéssemos a curadoria da exposição de encerramento do ciclo, como acontecia religiosamente nos programas de residência ou acompanhamento crítico dessa instituição. O que ocorreu, no entanto, é que os artistas nos ofereceram, nas palavras de Otávio Leonídio, um programa de aposentadoria voluntária. Em um gesto poderoso, negaram a voz da crítica que naqueles casos clássicos blinda as obras e as exposições.

Eles dizem –

Uma educação pela pedra: por lições; para aprender da pedra, frequentá-la; captar sua voz inenfática, impessoal (pela dicção ela começa as aulas). Assim começa o poema de João Cabral de Mello Neto. Aqui, são artistas que decidem frequentar as pedras uns dos outros. O processo começa em uma residência, na Casa da Escada Colorida, passa por uma impregnação mútua e se desenvolve a partir da feitura de cadernos que são trocados, tocados e gerados por todos. Esses cadernos guardam um desejo de correspondência quase anônima e de alguma dissolução de autoria. Os artistas elegem um projeto presente no caderno para elaborarem individualmente ou em duplas. Em seguida, a partir desses trabalhos produzidos, são elaborados novos gestos, objetos, coisas. E é esse processo que encontramos agora na casa, ou melhor, são os rastros, os índices desse exercício de contaminação. Interessa a essa exposição um certo senso de estadia que faz no outro a sua possibilidade de mundo, um mundo que não se orienta pela posição de uma pretensa subjetividade, mas que se inaugura pelo lado de fora. Dentro de uma possível genealogia literária acerca da pedra, temos a imagem de Sísifo, condenado a rolar uma pedra eternamente até o cume de uma montanha. Podemos pensar, se quisermos, que a pedra de Sísifo, assim como as nossas, tem a estrutura de um desejo que não se estabiliza, que não cessa de se atualizar. Sísifo tinha naquela pedra a sua questão, a sua pergunta, nós aqui manejamos as pedras vivas, pedras que não são nossas, mas se constituem e reposicionam nosso modo de operar. E como nos conta Francis Ponge: enfim, as pedras, voltadas para nós e abrindo as pálpebras, pedras que dizem SIM.

Arorá, Amanda Coimbra, Bianca Madruga, Clarice Veiga, Marcelo Albagli, Matheus Varaschin, Sofia Skimma e Tomaz Silva (2022)

Devo confessar que, como alguém que vem de uma formação que discute a cidade e seus processos de construção, que acredita firmemente em processos autogestionários, a operação proposta pelo artistas, de pronunciarem sua própria voz em um texto crítico e poético, de olharem e elaborarem seus trabalhos dispensando a figura de um curador, é altamente sedutora. Mas devo admitir, também, que desde que entendi – nas entrelinhas – a decisão do grupo de dispensar nosso papel, estive alerta: sei dos perigos da controvérsia a que estariam expostos. Não é raro encontrar críticos e curadores pessoalmente ofendidos com exposições autocuradas. Ainda que este não seja um gesto novo...

O que faz esse grupo é emular o que artistas visuais nos anos 60 propuseram, colapsando a instituição da crítica de arte. Alinhados ao modelo da Nova Objetividade e à postura inaugurada possivelmente por Hélio Oiticica ao escrever o texto do catálogo da exposição. Para Carlos Zílio, trata-se daquela *postura do artista que, dispondo do equipamento crítico e teórico, assume a responsabilidade de escrever sobre sua produção*. Aquilo que o pensamento moderno flertou e imbuíu, sua voz transparente e impessoal capaz de falar por todos é engolida pela voz poética que insiste em pronunciar seu próprio nome.

[]

No limite do que podia minha voz, escrevi a eles que... *Saí do quintal rolando no chão uma pérola presa a um fino fio metálico. Segui para disputar a rua. A imagem da pérola foi descamada, como a imagem de imagens sobrepostas. Se afastadas, adquiriram tridimensionalidade, revelaram sedimentos. Sobrevivências que lampejam como vagalumes sobre a pilha de ruínas construída pelo ideal de progresso e modernidade que sufocam essa cidade. Saí do quintal guiado pelos astros; grandes pedras que giram e luzes que oscilam evocando outras constelações. Saí ao ver uma fresta de luz que entrava pelo meu quarto. Uma luz firme, que queimava a pele e soprava o cheiro do sal. Saí para disputar a rua e gritar 'carnaval!'. Rolando uma pérola, ritualisticamente, performaticamente, em busca da folia. A essa imagem de imagens sobrepostas que em produto são como miragem. Ou fumaça. Ou névoa, ruço. Imagem inquieta, contraditória como a construção dessa cidade. Que ora sopra o cheiro do sal sobre os corpos molhados na orla de Copacabana, ora empurra sobre nós o cheiro da fumaça dos corpos queimados sobre as fogueiras coloniais, nos morros desmontados. Corpos que queimam até hoje. Remonto, reorganizo, reencadeio as imagens. Criei novos nexos porque 'o fogo não há de queimar só de um lado'. Ritualisticamente, performaticamente, juntei os cacos, respirei fundo a fumaça e decidi de que lado estou. Acendi as velas. Descrevi 'tão plenamente quanto possível' as violências que construíram essa cidade. Ou, então, desenhei seus violentadores com precisão fotográfica. Acendi as fogueiras e esquentei os tambores. Ontem foi dia de Oxum, dia de sair do quintal.*

, na intenção de costurar seus trabalhos ainda em desenvolvimento.

O desejo que ardia conjurado era o de diluição, abrindo mão da autoria, friccionando suas pedras até que dali nascesse fogo. Eu poderia dizer que Coleção de Pedras Vivas foi uma exposição como acredito que deva ser um ato de encerramento de uma residência artística: altamente especulativa, portadora de uma dúvida pulsante, em um risco ardente, sempre na iminência de um incêndio.

Mas prefiro dizer, mais uma vez conjurando com eles o risco que disparam, sem pronunciar nenhuma palavra sequer sobre resultados, verdades discursivas dos trabalhos, mas sim erraticamente, diagonalmente e ficcionalmente, que... *Sairei do quintal para disputar a rua. Olharei para o alto. Esticarei a visão e, de longe, ofuscado por uma luz queimante, verei um pequeno fragmento se desprender do sol. Um fragmento que correrá, enquanto observo, de encontro à noite. Tão pequeno que só poderá ser visto se esticada a visão, com disponibilidade, tempo, atenção. Conforme se aproximar, nomearei o fragmento de "pedra". Atribuirei a ele um nome, consciente da violência e da potência em nomear, capaz de criar algum tipo de elo ou identificação em meio a uma constelação de pequenos fragmentos. Ele será único, ainda que meio a uma infinidade. Se encurtar a visão, tudo o que verei é uma superfície granulada que oscilará entre o branco e o preto absolutos, em um intervalo de vinte e quatro horas. Pedra se encontrará com a noite e, juntas, vão se aproximar, coladas. Cada pequena cavidade da pedra encaixará perfeitamente nas proeminências da noite. Juntas, vão se aproximar, se beijar, entrarão em queda. Em queda, se aproximarão de mim. Depois de seis longas horas, ainda observando, tudo o que verei será aquela mesma luz queimante derreter pedra e noite, que serão quase uma só. Coladas, irão se fundir uma a outra. Virarão uma coisa só, um líquido preto e viscoso... Contaria a vocês que esse líquido tingirá todos os fragmentos próximos. Contaminará. Ainda em queda. Passadas mais seis horas, ainda observando, poderei constatar que o líquido preto se solidificará, ganhará consistência, adquirirá camadas. Após mais algumas horas, se tornará um objeto mineral poroso. Seus farelos, que ficarão pelo caminho, cairão como barro.*

Deixarão um rastro a cada tela em branco. Já próximo a linha do horizonte, verei flashes que capturarão o momento exato em que a pedra desvelará o manto da noite e cortará a linha que nos separa. Passará entre todos nós, rasgando o céu com uma cauda de fogo que evoca o lugar de onde veio: o sol. É imprescindível dizer a vocês que a pedra sabe que chegará aqui polida, valiosa, lapidada, mas que guardará em si – ainda que bem internamente – a massa que, fundida à noite, fez com que ela fosse quem ela será. Irredutível, a cauda da pedra só será apagada no mar, cairá junto às ondas, bem onde elas quebram. Quebrará a pedra em dois e as arrastará à costa. Quebrará a pedra em dois: de um lado estará a certeza absoluta irrefutável de que a primeira pessoa a tocar nela será infinitamente artista. Do outro, a dúvida agonizante que o acompanhará para o resto de sua vida. De um lado, será matéria; do outro, discurso. Correrão para tentar tocá-la. As pedras serão lançadas ao mar: neste milésimo de segundo, com a precisão do choque entre linhas ortogonais, do horizonte e do caminho que será grafado pela pedra, vocês mudarão para sempre suas vidas. Serão para sempre artistas.

Uma analogia que começa na pedra, na fissura, na fratura e na quebra, não poderia acabar em outro lugar senão no mar. Oito pedras – seixos, rochas vulcânicas e metamórficas – que, rolando rio abaixo, desaguam no mar. E tudo há de acabar no oceano. Aos artistas, um parecer: a

ao mar. A

pálpebras,



um fino fio metálico, rolou até chegar pedras, viradas para nós e abrindo as

A pedra que trato no texto sobre a exposição Coleção de Pedras Vivas está sempre no plural. Poderia ser a pedra de qualquer um dos artistas, um fragmento de asfalto, um pedaço de viga, o enrocamento do aterro do flamengo ou a *cortina de matéria cósmica* que escoia de uma pedreira. Em qualquer um dos casos, tratar de uma matéria *em estado bruto* é um esforço em recusar as bases da filosofia kantiana para a instituição da crítica, como nos propõe Denise Ferreira da Silva⁶².

É claro que falar da pedra é também em alto tom de sarcasmo uma forma de ser lido mais atentamente por arquitetos. O fetiche pela pedra, por tudo o que parece durável no tempo e espaço, submissível ao aparato e ao ferramental da indústria contemporânea, é antes de tudo previsível. Aproximar a imagem de um edifício à imagem de uma rocha me parece uma forma de subsumir o gesto arquitetônico eterno ao tempo do mundo e colocá-los em perspectiva. Estou mais interessado na água que tanto bate do que na pedra que fura, mas é do furo em estado bruto que emerge uma discussão encorpada da relação tempo-espaço, tempo-matéria, tempo-serumano, tempo-outroses.

Nunca consigo dissociar um prédio de uma rocha, no sentido de que é quase como se estivesse assistindo um fenômeno tão natural quanto o outro. [...] A construção de um elemento arquitetônico daquele tamanho, dentro daquela função, se aproxima muito da ideia dos processos de um gnaisse facoidal.

Fátima Aguiar Moreira (2021)

⁶² SILVA, Denise Ferreira da. **Em estado bruto**. São Paulo: ARS, 2019.

Em algum momento desta pesquisa, eu voltei meu olhar para as contribuições da teoria queer e da arte no que eu chamei de *escalas do corpo, da casa e da cidade*. Falava muito sobre a ideia de *escala*. Em um encontro de orientação, ou na qualificação, não vou saber precisar, Otavio me falou sobre o desgaste dessa categoria. De como este é mais um dos axiomas do campo de arquitetura que precisa ser *superado* – nas palavras de Lefebvre. Como se, ao falar de *escala* de forma dada, eu estivesse reiterando um ponto da mesma constelação que eu negava no decorrer da pesquisa.

Entendi que retirar qualquer menção à escala desta pesquisa me eximiria de debater de maneira mais complexa uma questão – pendente – que considero fundamental aos assuntos que estão inseridos no contexto dessa dissertação. No lugar de desviar o olhar da escala, optei por complexificar dentro deste texto o pensamento que se estende desde um debate esvaziado comumente tratado nas escolas de arquitetura e de arte – ou seja, de lidar com a escala sempre como ferramenta e a partir de um corpo humano *médio* – e nem preciso especificar qual corpo é esse – e privilegiando a vida humana como forma de vida superior e individual.

Quem me apresentou uma visão complexificada da questão da *escala* e do que mais esse conceito arrasta foi Anna Tsing, em *O Cogumelo do Fim do Mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. Na pesquisa, as dinâmicas complexas e multifacetadas que emergem da produção e comércio do cogumelo matsutake são abordadas pela autora, em especial nas florestas devastadas pela exploração capitalista. Daí o tom deste texto... abordar e investigar a interdependência e a interconexão entre diferentes escalas. Em busca de uma transcendência – ou subversão – das fronteiras disciplinares e escalares tradicionais, como provoca Tsing, a partir do fundamental conceito de *transescalabilidade*.

Portanto, começo dizendo que quatro vezes na semana eu saio de casa, em Copacabana, sétimo bairro mais populoso do Rio de Janeiro e primeiro da zona sul da cidade, em direção ao estúdio do artista visual Maxwell Alexandre, no bairro de São Cristóvão, local onde atualmente trabalho. Os treze quilômetros de distância entre os dois pontos são cruzados de metrô, modal de transporte que carrega diariamente cerca de 650 mil passageiros. Eu sou um deles. Nos últimos meses, trabalhei em diferentes escalas – desde o projeto expográfico de uma grande exposição individual de Maxwell na Casa SP Arte, nos Jardins, em São Paulo, à execução de uma pequena ponte de cumaru e pinus para uma instalação do artista na Rocinha, uma das maiores favelas do país, local onde o artista nasceu e cresceu.

No olhar moderno, a ideia de *escala* poderia dar o tom dessa conversa: em um intervalo de poucos meses, Maxwell Alexandre apresenta a *Galeria 1*, instalação posta no centro de sua exposição *Novo Poder: passabilidade, Miss Brasil*, na Casa SP Arte, e a *Capela: um mundo à sua medida*, instalação produzida em seu antigo ateliê, na Rocinha, no contexto do Pavilhão Maxwell Alexandre 2 e da exposição *Entrega: one planet. one health*. Poderíamos dizer que uma das fortes relações entre as duas instalações está no tensionamento de ambas da categoria *escala*, tão cara à arquitetura e à arte.

Enquanto a *Galeria 1* ocupa o mesmo local central onde foi posto um dos penetráveis de Hélio Oiticica, na exposição que antecedeu a sua, Maxwell distorce o que parece ser um dos pilares fundamentais da série de Hélio: a escala do corpo. Nos penetráveis, Oiticica assume uma relação de equivalência – que é quase de codependência – entre as obras e o corpo humano, o que dá ao trabalho um caráter relacional e, no limite, utilitário, desmontando a obra de arte canônica e seus aparatos – o pedestal, a moldura, sua institucionalização e distância do espectador. *Galeria 1* se afasta dessa noção ao assumir uma escala monumental que preenche o pé direito duplo da casa projetada pelo artista-arquiteto Flávio de Carvalho. O trabalho de Maxwell, nesse sentido, estaria mais próximo à escala da casa – ou ainda, forçando mais a barra, à escala de contemplação das instituições da Igreja. Isso numa exposição que apresentava a maior parte das obras na escala do corpo – de uma porta padrão, para ser ainda mais específico, com 210 x 80 cm.

No caso da *Capela: um mundo à sua medida*, Maxwell parece dar mais uma volta no parafuso. O que estaria na escala do divino, da contemplação – a capela –, retorna à escala do corpo ao ocupar uma quitinete na Rocinha – fora de um debate tipológico. A capela do artista escapa às noções e aos axiomas que pautam a arquitetura religiosa ao assumir uma relação próxima com quem visita aquele espaço, em uma escala mais íntima. Ainda que o trabalho de Maxwell, a partir da figura do mascote da marca Danone, trate de questões globais de circulação e concentração de renda, das ferramentas de controle e captura do capitalismo cognitivo e dos objetos de desejo de uma infância subalterna.

Mas ao tratar de uma leitura contra-escalar ou clamar pelo olhar da transescalabilidade, devo dizer que tudo o que foi dito anteriormente deverá ser enterrado.

Fama e sucesso são comuns a Maxwell e Dino. Assim como seus tamanhos são próximos. Talvez até mesmo as escalas de suas produções – nunca conheci um artista que produzisse tanto. Mas sinto que devo operar por contraste: Maxwell seria capaz de interpretar Dino, mas Dino jamais poderia engendrar uma ficção tão precisa sobre Maxwell. No dia 27 de setembro de 2023, dia dos orixás Ibejis, filhos gêmeos de Iansã e Xangô, o corpo morto de Dino foi carregado sobre um palanquim de madeira pelas ruas e travessas da favela da Rocinha, em posição de velação, com as mãos cruzadas sobre o peito.

partimos ao meio dia da parte alta da comunidade, na Fundação, Paróquia Nossa Senhora da Boa Viagem, e descemos morro a baixo pela Estrada da Gávea passando pela curva do S, pegando o Largo dos Boiadeiros, Valão, e costurando a favela pelas transversais que ligam a Via Ápia com o Largo dos Boiadeiros, seguimos rumo a São Conrado passando pela linha 4 do metrô e o Largo das Flores, subimos novamente a Estrada da Gávea para desaguar na Via Ápia novamente e finalizar a Procissão no Pavilhão. ao chegarmos na galeria, cortamos o corpo de Dino e comemos todos juntos, bebendo Danone e Toddyinho. o ritual só terminou quando todos os pedaços do corpo do Dino foi distribuído pra favela, quem passasse na frente do Pavilhão podia fazer parte do banquete.

Maxwell Alexandre (2023)

Possível que eu costurasse em torno da performance de Maxwell os adereços teóricos da arte contemporânea – aproximando a categoria dos conceitos da produção artística como bem queria Kant –, argumentando a partir da *profanação*, nos termos de Agamben, da figura de Dino. Mas devo dizer que o vermelho-sangue do bolo *red velvet* que preenchia a escultura de um metro e oitenta não poderia ser mais afiado. Diria ainda que o palanquim que Dino era carregado tinha as quase mesmas dimensões de uma porta de madeira padrão, como as muitas utilizadas como suporte das obras da exposição *Entrega: one planet. one health*, ou das obras em papel pardo que compunham a exposição *Novo Poder: passabilidade*. Poderia dizer que ao tratar de escala, precisaríamos falar sobre o plantio, extração, produção e comercialização dos derivados da madeira, ou da utilização da tinta a óleo que cruza a história da arte desde o século XV. Mas, no limite, eu diria que...

Pretendo desajustar certas engrenagens do pensamento moderno. Denise aponta à possibilidade de subverter o estatuto da crítica hegemônica ao negar a aproximação entre obra de arte – e aqui proponho uma extensão ao *gesto artístico* – e a categoria dos conceitos, como sugere o pensamento moderno crítico-kantiano. Isso significa dizer que mesmo que pudéssemos argumentar que a performance proposta por Maxwell Alexandre colapsa a relação arte-vida, ou que seria a redenção do que Brian Holmes chama de *quádrupla matriz dos movimentos sociais contemporâneos* – aliás, Maxwell seria perfeito para falar do *eventwork* que propõe Holmes. Ainda que a teoria da arte se pareça com um fio desencapado chicoteando frente à *Procissão Via Ápia*, defender uma “outra crítica” passa por um processo de fabulação e aproximação a uma matéria, para Denise, *por assim dizer, em estado bruto*.

[]

Entro na *Capela* e vejo um certo tom de verde tomar o espaço. Aquele mesmo que vimos nas paisagens de Monet, mas que poderia enunciar uma aula inteira sobre a história da arte. A questão é que esse verde está dentro de uma quitinete na Travessa Mesopotâmia, no Rio de Janeiro. Assim como o gesto que pintou o teto da Capela Sistina, aqui se desfaz. Entramos a partir de um sombreado, a parte mais escura do espaço, e caminhamos em direção à única janela da *Capela*, no local onde estaria o altar, caso ela não estivesse preenchida de dizeres mundanos: Maxwell diz que pinta, em *Entrega: one planet. one health*, jovens que *encontram prematuramente seu destino em um mercado pouco regulado* de entrega de alimentos, conduzido pela empresa brasileira iFood.

A tinta látex sobre as paredes e teto do espaço contrasta com as telas em pequeno formato pintadas a óleo elaboradas meses antes no contexto de sua exposição individual no Cahiers D’Art, em Paris, agora repousadas num recorte branco em um dos cantos e em outro pequeno cômodo da *Capela*. Aqueles cenários, do *idílico Aterro do Flamengo*, nas palavras do artista, são engolidos pela tridimensionalidade da obra, mas de maneira impressionante ainda saltam e são mantidas soberanas; andam só, se preciso for, mas costuradas em torno de uma narrativa forte o suficiente que as mantêm num mesmo campo gravitacional. O padrão Capri presente nas famosas piscinas plásticas inundam as representações do que é água na *Capela*... um rio sinuoso que escoo do encontro de dois morros, próximos a uma pilha de

mochilas do iFood, passa por baixo de uma ponte feita de cumaru, nos moldes daquela famosa ponte de Monet. Em cada um dos montes, dois jovens espancam o mascote da Danone, Dino, que toma uma forma diabólica de dragão em algumas das representações, como a que está presente no teto da Capela – que informa um certo anacronismo da imagem que paira sobre nós: do azul bebê, mediterrâneo ou maya, a um rosa alaranjado, o céu cria uma atmosfera de abóbada ao representar a característica passagem do tempo nas pinturas sacras, remetendo aos primórdios do cinema, nos panoramas...

Poderia seguir com esse discurso a partir do filme lançado pelo artista, Bifinho, na segunda fase do Pavilhão 2; com a suspensão proposta na Galeria 1, que a mantém uns vinte centímetros do piso; com a escala das portas que acompanham sua produção. Mas encerro dizendo que na obra de Maxwell...

Não há uma escala fixa. Não há coincidência.

13



14



15



DISSOLVER é mais do que amarrar os cacos, é borrar seus limites até que suas bordas se confundam, seus contornos se tornem indefinidos. É ainda mais radical do que a fratura porque já não opera mais na lógica da materialidade estática, mas da fluidez. A dissolução trata de duas chamas que se encostam e viram um único incêndio, do encontro de dois rios, das moléculas de água se imbricando na turbulência e na crista de uma pororoca. A dissolução é um estrondo: a completa recusa de toda herança, da epistemologia colonial, da norma. É informe, inverificável. O que é impossível de ser nomeado. É para Bataille o *cuspe*. A voz da dissolução é o canto, o feitiço e o encantamento.

ISTO NÃO É UMA CIDADE

um devir petropolitano

Em que pode consistir a não-cidade?

*Henri Lefebvre (2001)*⁶³

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.

*Walter Benjamin (1940)*⁶⁴

⁶³ LEVEBVRE, Henri. **A cidade e a divisão do trabalho**, in LEFEBVRE, Henri. **A Cidade do Capital**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

⁶⁴ BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Eu adoraria falar do passado. Descrever as memórias, celebrar o arquivo e pronunciar a História. Desde que o passado tivesse sido generoso. Mas devo dizer que essa escrita consistirá em uma *profecia*⁶⁵. Eu estou mais interessado em anunciar o que está por vir, em celebrar aquilo que ainda é impossível nomear e em pronunciar o sonho de outros futuros. Para isso, sim, recorro ao passado: não como forma de nostalgia ou de lembrança, ou ainda para sublinhar as vitórias, mas para recolher os cacos que ficaram pelo caminho, para profanar tudo aquilo que se reconhece vencedor, para lançar um olhar entre as frestas do urbano e saber apontar a violência ardente que outras *histórias* nos apresentam. Ao olhar para o passado, escovando a *História*⁶⁶ a contrapelo, faço disso uma ferramenta de recusa, na intenção de ensaiar novos *gestos sobre as ruínas, olhares entre os ossos e palavras empunhadas contra o impossível*⁶⁷.

Quando falo da memória, do arquivo e da História; da profecia, do impossível e do sonho, falo também do palco onde estas coisas se apresentam: seja em suas formas materiais, nos memoriais, bustos, obeliscos e poses congeladas, seja em suas formas imateriais, nos olhares, nos gestos, nas palavras, nas performatividades que atentam contra tudo isso. Falo, portanto, da cidade. Ou falo de uma ideia de cidade. Ou, então, ainda mais: falo da recusa de uma cidade. Daquela Imperial, bem marcada pela diferença binária que alicerça o pensamento ocidental, como bem nos disse Jacques Derrida. Daquela cidade real que arrasta contemporaneamente consigo seu passado feudal⁶⁸. Mas quando falo de cidade, confesso que falo também, com um olhar crítico e agressivo em similares proporções, da sua *superação*, para nos mantermos nos termos de Henri Lefebvre.

⁶⁵ O conceito de “profecia” é amplamente debatido pela pesquisadora e artista multimídia Ventura Profana, que consiste no anúncio de um futuro da nação onde, para ela, as travestis estarão no comando. Profetizar é mais do que imaginar, é rogar.

⁶⁶ A separação que faço nesse texto entre *História* com H maiúsculo – aquela hegemônica e intocável, que pronuncia as supostas verdades do mundo – e *histórias*, no plural e com H minúsculo – que são as múltiplas histórias populares que advêm da oralidade – está alinhada à distinção que faz Isabelle Stengers entre *Ciência e ciências*, no texto *Reativar o Animismo*, de sua autoria, publicado em português em 2017. (STENGERS, 2017).

⁶⁷ Trecho do texto curatorial assinado por mim e Bia Petrus para a exposição *O Real Arde*. A mostra apresentou trabalhos artísticos do grupo *Arte Socialmente Implicada* entre maio e junho de 2023, no Centro Cultural da Justiça Federal, no Rio de Janeiro.

⁶⁸ Quando trato da feudalidade petropolitana falo a partir do que debate amplamente Henri Lefebvre em seu texto *A cidade e a divisão do trabalho*, que compõe o livro *A cidade do capital*, lançado em português em 2001. (LEFEBVRE, 2001).

Não pretendo com esse texto traçar um panorama histórico da formação das cidades, ou mais especificamente da minha cidade, Petrópolis, onde nasci e cresci, ou ainda dos monumentos que fazem parte dela. Pretendo me utilizar disso, fazer do texto uma ferramenta experimental de crítica e combate. Lançar um olhar preciso ao que diz a arte contemporânea a respeito das cidades, da colonialidade, da monumentalidade, da heterocisnormatividade. E a partir daí, lançar o fogo da questão para Petrópolis. Isso não é nada mais do que investigar como a cidade reage ao que convencionamos por *pós-modernismo*, que para David Harvey tem um “lado radical”, *pelo seu aspecto de reconhecer as múltiplas formas de alteridade que emergem das diferenças de subjetividade, de gênero e sexualidade, de raça e de classe*⁶⁹.

Enquanto alguém que eventualmente pronuncia a violenta voz da crítica, busco posicionar no centro da questão do texto a própria escrita. Que voz usar para falar de Petrópolis, de seus monumentos, seu passado escravocrata, mas apontar um futuro outro, um porvir? Como a arte é capaz de apontar outros futuros? De que forma posso me manifestar em novas performances da crítica? Como é possível *se relacionar* com trabalhos artísticos e não mais pronunciar suas verdades, extrair seus conceitos ou *sentenciar*⁷⁰ seu julgamento? Como utilizar o texto mais como *dispositivo de criação* do que como *ferramenta de descrição*? Como fabular uma outra cidade a partir de sua negação? *Como construir “alguma coisa” que suceda o que outrora foi a cidade?*⁷¹

As questões acima balizam a construção desse ensaio. Isso significa que a escrita que desenvolvo guarda uma preocupação com o tipo de voz que pode ser pronunciada a respeito dos assuntos que serão aqui debatidos. Não me interessa simplesmente falar da cidade como falaria um agente impessoal, com uma voz Universal, como encontramos em qualquer livro de História do Urbanismo, como são aos montes publicados em revistas os artigos que reforçam uma narrativa hegemônica e questionável. Eu não estou interessado em falar do real. O que me interessa é a possibilidade em fabular a partir de Petrópolis, em criar sobre sua existência, no íntimo contato entre o que pode o *artístico*⁷² e o que suporta a cidade.

⁶⁹ HARVEY, David. **PÓS-modernISMO ou pós-MODERNismo** in HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 25ª Edição, 1992.

⁷⁰ Aqui me remeto ao que Michel Foucault chamou de “crítica por sentença”, em entrevista (anônima) concedida ao jornal Le Monde em 1980, que pode ser acessada em:

https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1867821/mod_resource/content/1/O_Filosofo_Mascarado.pdf

⁷¹ LEFEBVRE, Henri. **A Cidade do Capital**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001

⁷² O que trato por “artístico” na minha pesquisa de mestrado são projetos, obras e trabalhos desenvolvidos ou em desenvolvimento nos campos de Arquitetura e Urbanismo e de Artes Visuais, em especial no limite borrado entre eles.

Nesse sentido, trago comigo trabalhos artísticos e ações estético-políticas que sugerem, de alguma forma, a superação dessa cidade e a profanação de seus monumentos. Obras que nos colocam para refletir a respeito do passado, mas que nos apontam de forma poderosa o futuro. Abrem caminho, rasgam o tecido que impede o movimento. Além de escrever em uma relação profunda com os trabalhos artísticos, muito com apoio da *ficção política*⁷³ ou *fabulação crítica*⁷⁴, gero, com auxílio da Inteligência Artificial, imagens daquilo que considero fundamental para uma prática de recusa do que Petrópolis nos oferece, partindo da contracolonialidade e da teoria queer para atear fogo em imagens sacralizadas. A estas imagens, ligam-se crônicas ficcionais e políticas. O que eu entendo por *imaginação radical*, mas que em alguma medida adoraria reparar a violência da memória que assola Petrópolis.

⁷³ O conceito de “ficção política” é frequentemente citado pelo filósofo Paul B. Preciado em suas obras. Não há um texto em específico em que o conceito seja objeto central de explicações.

⁷⁴ O conceito de “fabulação crítica” é cunhado pela escritora Saidiya Hartman. Em seu texto *Vênus em dois atos* a autora desenvolve o que trata por este conceito. O ensaio pode ser acessado em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640

Falar de Petrópolis, de sua formação, invenção ou deformação, de seus processos de crescimento, seu nome, seu centro ou sua história, passa, para mim, por uma série de contestações. Seja porque sua forma, seu nome, seu centro e sua história tenham sido forjados, seja porque ao passo em que eu gostaria de revelar o seu “real”, sou seduzido por inflar a farsa. Isto porque fabular sobre uma fábula é como criar uma ficção sobre a mitologia. É torcer um pouco mais o parafuso. É criar a representação da representação, ou uma *paródia*, conceito debatido por Judith Butler. Em uma cidade inventada como Petrópolis, que perde seus contornos a cada narrativa cotidiana, que tem seus monumentos *profanados*⁷⁵ a cada vez que um adolescente bebe vinho de garrafa plástica aos pés de Pedro Segundo, é ainda mais instigante. Entender que Petrópolis é uma não-cidade é o início desse pensamento.

O centro da cidade foi o primeiro a ser inventado. Antes como conceito – com a chegada da família real portuguesa no Rio de Janeiro, a ideia de centro precisou nascer para dar conta do distanciamento que há entre a corte e seu povo –, depois como desenho – um major foi encarregado de pensar a forma, o local e a disposição do umbigo petropolitano. Há alguns meses, fui curador de uma exposição chamada “Descentralidade”, apresentada no Centro de Cultura Raul de Leoni, ao lado da Câmara Municipal de Petrópolis. Naquele contexto, escrevi sobre o que me parecia fundamental para uma postura de repensar a noção de centralidade em uma cidade conceitualmente radial: seu fim.

⁷⁵ O conceito de *profanação* trazido por Giorgio Agamben está ligado “àquilo que é restituído ao uso dos homens” – ou dos sujeitos, para propor uma substituição à palavra “homem” ao tratar de seres humanos – “puro, profano, livre dos nomes sagrados”. (AGAMBEN, 2005).

A cidade de apenas um centro, que atende como posse de um homem e ostenta um título colonial, foi gestada e cuidada como um bebê recém-nascido; elaborada, pensada e projetada pelas mãos do Império. [...] O que está lançado aqui só poderá existir a partir de seu fim. A partir do fim da *cidade-centro*.⁷⁶

Petrópolis, neste sentido estrito, monumentalizada, sacralizada e imperializada, não é uma cidade. É e sempre será, no limite, a *representação* de uma cidade. Aquilo que ficou no sonho colonial da família que escolheu a Fazenda do Córrego Seco como sua morada de verão. Do arrendamento de terras à falácia do trabalho livre, Petrópolis foi erguida entre farsas e sangue escravo. Esta representação que atribuo à Petrópolis é a ficção que nos contam os livros de História, os mesmos que vibram a heróica Isabel, que estampam os bustos, estátuas e obeliscos da branquitude em fotos de página inteira e omitem que há um monumento homenageando Zumbi dos Palmares na Praça da Liberdade. O que busco refletir, portanto, são quais os *usos sociais da memória*⁷⁷ e a serviço de quem eles estão.

⁷⁶ Parte do texto curatorial assinado por mim para a exposição Descentralidade, apresentada no Centro de Cultura Raul de Leoni, em Petrópolis.

⁷⁷ MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Rio de Janeiro: Arte & Ensaios, 2016.

A controversa história de Petrópolis faz com que meu interesse recaia sobre as histórias que podem ser engendradas sobre seu futuro. Uma cidade-monumento agora arde e aprende com o fogo: *queimando em seu interior, cremada de dentro para fora*, nas palavras de Azealia Banks. Seu centro é o primeiro a ser incendiado. As chamas consomem apenas aquilo que celebra a vitória das narrativas hegemônicas. Lambem o busto de Pedro Segundo e o desfiguram. Agora Pedro é qualquer um de nós, sem seus traços finos esculpido em bronze, distorcidos pelo calor intenso. A escultura, localizada na Praça Dom Pedro, foi a primeira a ser envolvida pela dança do fogo. As chamas que consomem o monumento só não são maiores do que o desejo de que Pedro estivesse vivo para testemunhar sua própria morte.

O fogo que engole os símbolos coloniais em Petrópolis teve início em 2020, em uma cortina de chamas que consumiu grande parte do planeta. É mesmo fruto de uma faísca decolonial. Em alguns momentos, o calor da brasa só pode ser sentido no toque, pelo contato. Em outros, a ardência é forte o suficiente para contaminar e derreter tudo aquilo que se aproxima. Num caso ou noutro, desviamos do dilema patrimonialista da restauração. Não seremos capazes de cultuar suas ruínas porque o incêndio é um sacrifício. Estes monumentos entraram em combustão espontânea, quase uma ação de dissolução natural. Tais monumentos não serão arbitrariamente objetos de intervenção ou restauração, como condena Riegl⁷⁸, e não o serão tampouco tocados para um gesto que vá além de suas remoções. O fogo consome os monumentos e os *valores*⁷⁹ que poderiam ser atribuídos a eles. Apaga a memória forjada de que um dia tenham sido heróis e assim não serão mais cultuados. Para aprender com o fogo:

⁷⁸ RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**; tradução Werner Rothschild Davidsohn, Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁷⁹ Ibidem.

Os preparativos de uma execução, a existência das coisas que não pode fechar a morte que ela traz, mas que ela mesma se projetou nessa morte que a encerra.

Georges Bataille (1970)



17

ofogo

18

ISTO NÃO



Imaginar radicalmente o incêndio de monumentos petropolitanos é, na verdade, um modo de operação ligado ao que Paul B. Preciado chama de *ficção política*. Um tipo de fábula que está socialmente comprometida ao tempo e ao espaço em que está inserida, reagindo ou manifestando politicamente o discurso em que está implicada. Isso significa que fabular o incêndio que consome os monumentos coloniais na cidade de Petrópolis é mais sobre *monumento e cidade* do que sobre Petrópolis. Portanto vamos além...

Em maio de 2020, em Mineápolis, nos Estados Unidos, um homem preto chamado George foi brutalmente assassinado por um policial branco que se ajoelhou sobre seu pescoço até estrangulá-lo. O motivo da abordagem foi uma suposta nota de vinte dólares falsificada utilizada em um supermercado. A brutalidade que tirou a vida de George Floyd foi um disparador para que uma série de protestos emergisse, primeiro nos Estados Unidos, depois no restante do mundo. Os protestos, ou levantes, nas palavras de Georges Didi-Huberman, desafiavam os toques de recolher impostos pelo Estado por conta da pandemia de COVID-19.

A onda insurgente que levantou sua voz para manifestar por George, logo ganhou volume para que fosse capaz de levantar sua voz para manifestar contra toda uma estrutura social pautada em uma hegemonia branca, colonial e racista. Lá, aqui, em todo o mundo. O levante eclodiu, como nos diz ainda Didi-Huberman, como “um gesto sem fim, incessantemente retomado, soberano como pode ser chamado soberano o próprio desejo”⁸⁰. Se por algo exclamamos nossa recusa, temos de apontar ainda suas imagens, suas materialidades, coisas que ficaram aqui e acolá sussurrando reiteradamente a voz do colonizador, do escravocrata, do bandeirante, do imperador. Aquela voz que recebeu da História o título de vencedor.

⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

Os protestos iniciados por conta do assassinato de George chegam ao que Henri Lefebvre define como “o monstro, o lugar das metamorfoses e dos encontros, o espaço teatral que mistura o ilusório e o real”⁸¹. A cidade. E com “cidade” falo no plural. Barranquilla, Bristol, Baltimore... Rio de Janeiro, São Paulo, Petrópolis. Assim poderíamos começar uma lista das cidades que foram palanque dos levantes que questionavam a elas próprias e os símbolos que elas carregam. As imagens-homenagens construídas historicamente nas cidades ao redor do mundo sussurram em nossos ouvidos com aquela mesma voz vitoriosa. Voz que deverá ser calada com um *corte*⁸², termo de Jota Mombaça, ou pelo fogo, como propõe Diambe da Silva:

Naquela noite de janeiro [de 2020], o grupo de [20] artistas circundou o monumento com peças de roupas, em seguida rasgadas, cuidadosamente embebidas de gasolina e incendiadas. A ação aconteceu ao som de “Resplandecente”, de Ventura Profana [...]. *Lâminas lascivas, nossa brasa é fogo ardente*, entoava a música da cantora negra, travesti e nordestina.

Pollyana Quintella (2020)

⁸¹ LEFEBVRE, Henri. **A cidade e a divisão do trabalho** in LEFEBVRE, Henri. **A Cidade do Capital**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, pp. 36.

⁸² MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.



O que deriva no ar são as perguntas que saltam dos protestos que incendeiam, picham e derrubam os monumentos aos colonizadores, aos escravocratas, aos bandeirantes, aos imperadores: há espaço nas nossas cidades para imagens e monumentos que enunciam esses símbolos e evocam essas imagens? Ou melhor: o que nós faremos com eles?

Uma ficção que incendeia monumentos coloniais e escravocratas a partir de uma memória pessoal é uma possível resposta à questão. A reflexão que proponho é: de que forma a ausência, a retirada ou mesmo a cremação de tais imagens reconfiguram as cidades? Imaginar uma cidade que tem seus monumentos queimados e não chora a morte deles é desejar que a memória “coletiva” que ergueu esses monumentos seja transfigurada. Que esses homens sejam lembrados como quem eles são – inimigos do povo – e não mais como heróis.

Essa suposta memória coletiva que ampara até hoje os heróis e dita o silêncio dos perdedores é um importante objeto de estudo no campo das ciências sociais, principalmente na lente dos estudos decoloniais. Essa memória – ou *consciência social* – é o que Reinhart Koselleck chama de *falsa consciência*. Quais as condições que ditam o silêncio dos sobreviventes?^{83 84} Saidiya Hartman investiga essa e outras questões em seu ensaio *Vênus em dois atos*, a partir da subversão dos modos de operação do arquivo da escravidão atlântica e da História. Segundo ela, *ao escrever no limite do indizível e do desconhecido, o ensaio mimetiza a violência do arquivo e tenta repará-la, ao descrever tão plenamente quanto possível as condições que determinam a aparição de Vênus e que ditam seu silêncio*⁸⁵.

Pedro Segundo, queimado, derretido, deu lugar a um centro de praça vazio, com uma pequena elevação circular em concreto. Um dos desejos é de que a figura seja substituída por outra: Julia Benvenuti, Djanira ou Lorrán Lorang. Mas assim, em alguma medida, estaríamos reproduzindo uma lógica igualmente heróica – apesar de sentir bem lá no fundo que Lorrán merecia ser lembrada e ter sua figura sacralizada, após ter sido triplamente morta nesta cidade transfóbica (uma ao ter sido assassinada, outra ao afirmarem que foi suicídio e a terceira ao

⁸³ KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. No texto, o autor trata do “silêncio dos sobreviventes”.

⁸⁴ HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Rio de Janeiro: Revista Eco-Pós, 2020. No ensaio, a autora investiga as condições que ditam o silêncio de Vênus.

⁸⁵ *Ibidem*.

ter sua identidade de gênero invalidada pela mídia), próximo ao monumento apagado de Zumbi. Mas assim, em alguma medida, estaria reproduzindo uma lógica que pretendo negar.

Inventar, fabular ou cantar um monumento que possa substituir Pedro deve passar pela desestabilização, fratura ou pela dissolução dos pilares onto-epistemológicos que alicerçam o pensamento moderno, patriarcal e colonial que funda Petrópolis. A começar pela cena do heroísmo – ou do luto – que ergue monumentos eternos, em concreto, bronze, pedra; ásperos, altos ou verticalizados, austeros; figurativos, estáticos, herméticos, pautados naquela suposta memória coletiva. Esse resultado ou a imagem que é criada para eles está intimamente relacionada a toda uma estrutura operativa do mundo nos últimos séculos, pautada no pensamento ocidental, branco, masculino, cishétero.

A desestabilização, fratura ou dissolução destes axiomas reside exatamente na *superação* desse modo de operação. Forjar novamente este centro passa por reconhecer outras formas de vida que ali residem, que não vêm da linhagem imperial, nem branca, nem cisgênero, nem heterossexual. Passa por negar o mundo como o conhecemos e evocar o seu fim. Passa por propor *a substituição da aspereza, da altura, da austeridade, do destaque e do heroísmo dos monumentos pela suavidade, toque, fragilidade e perturbação do [que chamamos de] monumento queer*⁸⁶.

Por uma cidade frágil, uma cidade-bicha!

E quando tiverem perdido toda a coragem, loucos de covardia, desejo que inventem novos e frágeis usos para seus corpos vulneráveis. É por amá-los que os desejo frágeis e não corajosos. Porque a revolução atua através da fragilidade.

Paul B. Preciado (2020)

⁸⁶ A citação, de autoria do coletivo Arquitetura Bicha, anunciou o workshop Soft Storm que foi realizado na Universidade de Antuérpia, ministrado por Lucas Reitz e Alexander Auris.



21, 22





Porque todo o resto foi pouco
E o que quero não é desculpa, nem retratação
Quero toda a vingança que nos cabe...

(Bate mais, Teto Preto)

É hora de falar em códigos. De gemer em silêncio. Quero que encostem os ouvidos aqui, bem perto. Eu vou sussurrar... Mas quero que pronunciem minhas palavras em voz alta, façam coro. Leiam esse texto em voz alta ou simplesmente não leiam. Há sempre alguém de olho...

Ouso dizer que o maior gesto que eu posso oferecer à academia é o de escrever essa dissertação inteiramente em primeira pessoa, muitas vezes em um tom de confissão, sussurrando. Quando vocês não souberem distinguir o que é uma voz pessoal, uma declaração, de uma fábula, de um delírio, eu estarei cumprindo com aquilo que me propus. O que digo é que me interessam muito pouco os documentos e a verticalidade arbitrária do Arquivo, especialmente aqui, nesse texto. Quero ter a liberdade criativa e especulativa que profana todos aqueles documentos oficiais, que engendra outros que nunca foram produzidos pela História exatamente por tratarem de assuntos *menores*. Mas quero tantas coisas mais...

Quero falar sobre o silêncio, sobre a ausência, sobre o apagamento e sobre os rastros. Sobre a linha fina de saliva que liga dois corpos até se romper. Dizer que essa linha fina de saliva se mantém ileso enquanto depositamos nossa atenção sobre ela. Seja numa relação de duas, três, cinco ou vinte pessoas. Enquanto todas estiverem atentas ao fio de saliva, ele não se rompe. Basta uma desatenção para que os corpos sejam separados. Como as bolhas de Sloterdijk.

Quero farejar aquilo que sobra – os retalhos, as reminiscências, os pormenores – para reclamar a impossibilidade de reconhecer na História aquilo que nunca foi dito, mas poderia. Portanto, recolher os cacos e olhar para os rastros será, aqui, uma forma de caminhar sobre a estreita borda que separa a cordilheira da verdade da garganta da mentira. Como diz Borges.

Uma língua de chicote me conta que lá longe é o paraíso. – é o paraíso, me diz, tem parques de nudez e techno em igrejas abandonadas. Tem línguas, cultura underground e cheiro de sexo. – quero beijar essas línguas. Me diz que é como um portal, uma espécie de encruzilhada de bichas. E naquela mesma forma fetichista, onde uma é a entrada, outras sete são preenchidas por homens de costas uns para os outros. São oito no total. Um octógono-viado.

Quero falar do silêncio, não apenas em tom denunciatório, mas poético e respeitando o silêncio que foi escolhido e não imposto. Quero falar do silêncio que se estabelece em um banheiro, em um parque público, no ato da pegação e no pico do tesão. Quero falar do silêncio que produz som, sirene ou apito, grito ou gemido. Quero poder calar quando necessário e nem sempre escrever “no limite do indizível”, como disse Saidiya Hartman. Quero escrever em códigos, como nas infinitas listas de locais de pegação. \\\

Quero pensar magia e operar feitiçaria. Calar frente às bruxas que me guiam. Dedicar algo às deusas da rua, das esquinas. Quero conhecer um chão riscado. Riscá-lo com oito linhas que se encontram nas pontas. Um octógono-viado. E quero tanto mais...

Mas confessar meus desejos não será insumo para vocês, em nenhuma instância, ainda que sejam os mais perversos. Eu tampouco me interesso pelos seus desejos héterocis e por suas vidas chatas... tão puras.

|||

Precisamos ir para longe para entendermos do que se trata esse texto. Quem conta essa história é uma língua de chicote, daqueles que estalam no alto antes de baterem no chão. E que, quando batem, deixam uma marca... riscam o chão. A marca – que me conta essa língua – é a presentificação da ausência, um rastro da história de tantas outras bichas. Uma marca delimitada por oito perfis metálicos que formam um octógono nos chãos de B3RL1M. Ele morou por lá um tempo, naquele delírio da classe média branca que se autoexilou em 2018.

– Amigo, você precisa conhecer! É B3RL1M. Aquilo lá precede o GR1NDR.

Ela diz que vem de longe

Para dizer quem ela é

Chamando as suas filhas!

Isso daqui não é um relato de memória, ainda que eu possa descrever de maneira precisa os cheiros dessa cidade sem nunca ter posto os pés lá. Pisar sobre um chão marcado é, em certa medida, carregar nos próprios pés os motivos daquelas marcas. Pisar sobre um octógono marcado por linhas metálicas nos chãos de B3RL1M é estar, ainda que inconscientemente, performando e gesticulando as mesmas performances e os mesmos gestos das bichas que vieram \\ antes de nós. Pisar sobre um octógono marcado nos chãos dessa cidade é ensaiar a viadagem a partir dos dispositivos dessa época, entendendo que aquela marca é resultado da remoção de uma estrutura pública – um marco – que *conta a história da comunidade QU33R B3RLIN3NS3*. Ou em qualquer outro lugar do mundo...

– Tem aquela marca no chão, né, virou um santuário. Todo mundo está lá, até São Sebastião. A Ventura já disse, transformar nossos cus em catedrais.

Muitos ensaios nos estudos queer terminam imaginando e descrevendo as novas formas sociais que, supostamente, emergem das orgias gays masculinas, das fugas cruising ou do erotismo do gênero-queer, do sadismo sodomita ou do prazer queer de uma forma ou outra. Mas talvez seja sempre melhor trabalhar em direção ao protesto em vez do confronto, no sentido de que o vínculo é sempre, para citar Foucault, “para o benefício do falante”, já que tais narrativas, Foucault sugere, são aquelas que contamos a nós mesmos para manter “uma hipótese repressiva” que aloca o queer corajoso como o lutador heróico pela liberdade em um mundo de puritanos.

Jack Halberstam

Escolher escrever sobre algo que está em B3RL1M é uma estratégia para falar do silêncio e da ausência, a partir do fascínio que há em imaginar algo sem nunca ter tido contato. Nunca ter posto os pés em B3RL1M me dá o distanciamento necessário para escrever exclusivamente na chave da imaginação e não da memória. O fantasma da verdade que ronda a memória não ousa se aproximar da imaginação radical. Nunca ter posto os pés em B3RL1M pode ser também covardia...

— bufo! é tão a sua cara!

No fim do século XIX, por volta de 1878, foram projetados e instalados alguns banheiros públicos com mictórios espalhados por B3RL1M, no intuito de evitar que homens (cis e mulheres trans) urinassem nas ruas. Os banheiros metálicos de planta octogonal, pintados em um verde (bandeira?), foram popularmente apelidados de C4F3 4CHT3CK, ou C4F3 OCTOGONAL numa tradução livre. Meu interesse, para além do que se come e se bebe nestes cafés, está na remoção de alguns deles, gesto que deixa uma marca nos chãos da cidade. Aquilo que chamo de *chão riscado*.

É importante que seja dito que eu não vou coletivizar este assunto, mas tampouco vou individualizá-lo a ponto de falar dos meus fetiches pessoais. Não há uma bicha, no singular. Não há um fetiche ou um motivo, únicos. A visão héterocis tende a ser totalizante, então acho fundamental falar explicitamente sobre isso...

Adoraria escrever somente para as bichas, aos meus. Não precisaria qualificar cada “eles” exclamado. Entendo que uma escrita pública requer certos cuidados, certas codificações. \\\

E eu vou falar tudo em fantasia!

Quero, agora

Os amores da rua

Os amantes das esquinas

Aqueles que chegam antes do gozo

Mas que te olham

Mas que chegam antes

E que te olham como um completo desconhecido.

Eu quero pra mim

Agora

O desejo ardente

Dentro de um banheiro público,

Sem um pingo de coragem.

Agora

Eu quero agora que aperte com a mão

Minha mão

E não só!

E o desejo ardente,

Que continua mesmo depois do gozo

Um match no tinder, um ex affair e um bofe do instagram dão insumo e todas as informações que preciso para esse texto. Não há verificabilidade que dê conta de estabelecer o que é informação histórica, o que entra para o arquivo, o que é flerte e o que é convite naquilo que me contam. As seguintes palavras são de autoria de terceiros, mas reproduzidas a partir de uma percepção própria e com alguns frufus. Não há direito autoral no banheiro.

Clemens me diz que esses banheiros públicos instalados em B3RL1M são um ícone gay. Por volta de 1920, ou seja, quarenta e poucos anos depois de terem sido instalados, a comunidade G4Y B3RL1N3NSE começou a utilizar os banheiros para o *cruising*, uma prática, muitas vezes fetichista, de procurar parceiros sexuais e casuais em espaços públicos. *São encontros efêmeros, escondidos, anônimos; muitas vezes os C4F3S 4CHT3CK ficavam lotados de bichas ainda no armário*, me diz Lucas, que reitera a importância de sublinhar que o *cruising* é praticado, muitas vezes, por casais em relacionamentos fechados, por tesão ou necessidade. A rua sempre foi e continua sendo o local de encontro de jovens gays de famílias homofóbicas. Clemens encerra: esses banheiros são parte da história da comunidade queer, ainda que isso não seja documentado; nós nunca precisamos dos documentos deles para afirmar nossa existência. Por isso, jamais pedirei por respeito... eu exigirei!

E, convenhamos, há também o fetiche... Que atire a primeira pedra quem nunca tremeu de tesão e medo. O fetiche que pode ser no B4NH3IR0, na S4UN4, na RU4, no 4PP ou no P4RQU3; na C4B1N3 à procura de um gloryhole. No cheiro, no toque e no silêncio. Na rua, na arte. Quando Augusto Braz, autodenominado *artista de programa*, indissocia arte e vida, aponta para a relação entre vida e sexo, vida e dinheiro, vida e trabalho, vida-bicha, travesti, puta e michê. A relação entre prazer, fetiche, poder e prostituição. Como eximir a crítica disso se ela é, em grande parte, responsável pela vida cafetinada?

Não me interessa elaborar uma leitura analítica da obra de Augusto, mas de inseri-la na constelação a qual me remeto e construo aqui e agora, codificadamente e silenciosamente, de maneira espiralar como a construção deste ensaio.

O verde bandeira me lembra o vermelho sangue. **Por tantos motivos...**



24

25

///

Quem tem medo do sexo queer?

Eu entrei lá com a perna trêmula... suave muito e fazia três graus negativos. Aquelas placas metálicas pareciam as paredes de um freezer. E eu ardia de tesão. É impossível entrar num desses e manter a santidade. Puro nunca fui, mas sempre celebrei a branca 9.9. É impossível entrar num desses e não delirar imaginando todas as possibilidades e impossibilidades que me foram oferecidas ou me foram negadas. É arrebatador se sentir livre. E com livre quero dizer sexualmente livre. O local era um octógono, chamado de café porque se come e se bebe muito lá dentro. Um octógono verde, com uma forma e dimensões similares a um ringue de luta. E ali rola a maior porradaria. Você adoraria! Uma das divisórias falta, está afastada e desconectada das demais, onde é a entrada. Existe um anteparo também, então ninguém vê o que acontece lá dentro... As divisórias foram removidas, nunca instaladas ou projetadas. Pouco me interessa. Elas não existem. Mijamos uns ao lado dos outros. Perdão... fazemos xixi. E tudo aquilo que você já sabe. Mas também posso te mostrar. Os mictórios são voltados para o lado de fora, então ficamos de costas uns para os outros. A tensão e o tesão andam lado a lado... Ficamos de costas. Precisa ser rápido. Quando viro, tenho a certeza de que aquela imagem que eu posso descrever nos mais sórdidos detalhes será passado em poucos segundos. E sei que nunca mais vou ver este homem. No máximo, verei quando for almoçar num restaurante chique e ele estiver lá com sua esposa e dois filhos. Ficamos de frente. O rosto, o resto, o rastro, seu queixo, o cheiro, seu pau, o jeito, todo gesto ali é coreografado. Em alguns segundos tenho a certeza de que nasci e vivo para foder. Aquilo lá faz parte intrinsecamente de mim. Gemidos abafados, bocas cerradas, abdômens contraídos. No fim, calamos. Um silêncio ensurdecedor.

Nos poucos segundos de silêncio, eu tenho a certeza de que virei santo. Vi deus. Ou melhor... vi Maria Padilha e ouvi os seus gritos.

[]

///

Dizer que *tudo é Rio*⁸⁷ pode parecer uma declaração apaixonada à cidade que me abriga há 6 anos de maneira pouco confortável. Ainda que fruto de um sentimento contraditório, essa cidade para mim é um delírio e *o melhor lugar do mundo para se fazer arte*, nas palavras de Maxwell Alexandre. E eu a sinto mesmo como um rio, fluida, num estado permanente de mudanças e de escoamento caótico e delirante.

[]

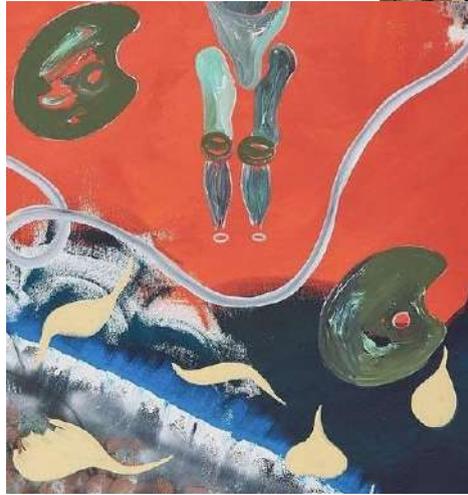
\\V

Começo a escrever este texto em uma segunda-feira de Carnaval, encarando de frente uma rebordose e as sensações que se misturam após dois dias intensos, ouvindo a faixa Bruja, do álbum kick iii da artista venezuelana transdisciplinar Arca. O que nascerá daqui será fruto disso... portanto, me parece que este texto será mais um esforço intelectual de costurar algumas considerações a respeito do lugar onde moro e dos lugares em que me movo do que qualquer outra coisa. Como uma trégua. Mas, inevitavelmente, este é um texto escrito em um momento honesto para falar do que pretendo.

Digo que este texto é um esforço no sentido de que mobilizar a memória ou a imaginação para evocar a imagem fluida do Carnaval pode ser complexo – o suor, o álcool, a água salgada do mar, a água doce engarrafada, aquela lançada sobre nós do alto das casas e prédios ou a água amarga de MDMA... o loló, a chuva, os rios e as poças, a saliva, a urina, o sangue, o sêmen; os corpos que escoam pelas ruas como parte de um grande organismo vivo; a sexualidade, a identidade, a permeabilidade, a habitabilidade, a impermanência. A cena, a performance, a dança, o erotismo, o desejo, uma *gramática dos fluidos*; e tudo aquilo que se reconhece instável, *informe e inverificável*, como o encontro dos cuspes de Bataille e Leiris.

⁸⁷ MADEIRA, Carla. **Tudo é rio**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

27



28

Informe: um dicionário começaria a partir do momento em que ele não daria mais os sentidos, mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é somente um adjetivo que tem sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha uma forma. [...] Afirmar que o universo não se parece com nada e não tem forma [é informe] significa dizer que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe.

Georges Bataille (1921) apud

Paola Berenstein (2021)

O cuspe é, enfim, por sua inconsistência, seus contornos indefinidos, a imprecisão relativa de sua cor, sua umidade, o próprio símbolo do *informe*, do inverificável, do não hierarquizado, pedra mole e grudenta, no meio do caminho, que faz tropeçar, que derruba, melhor do que qualquer outra pedra, todos os cuidados daquele que imagina o ser humano como sendo algo – algo diferente de um animal careca e sem músculos, o cuspe de um demiurgo em delírio, rindo alto por ter expectorado essa larva presunçosa, cômico girino que se infla em carne soprada de semi-deus...

Michel Leiris (1921) apud

Paola Berenstein (2021)

Num túnel, atravesso os bairros de Copacabana, por sua orla – grande extensão de areia proveniente de um aterramento, areia sugada do fundo arrasado da enseada de – Botafogo; Flamengo, Catete – num parque nomeado por um sujeito indispensável na ditadura militar brasileira. Na Glória, caminhamos sobre outro aterro rumo ao outeiro. Água, cerveja, sal e suor. Água. Aterro. Escoamos nossos corpos através das largas pistas de carros deste aterro, largas como uma via expressa. E ali, nessa expressão, escoamos nossos corpos sentido às árvores e ao mar. Entre a brisa fresca e o calor que emanava dos nossos corpos. Água, cerveja e suor. Xeque-mate. Declinamos e atravessamos Glória-e-Centro sentido à pira olímpica para o encontro daquele que promete ser o bloco mais rápido do Carnaval carioca. Que escoo rápido. Fervilha. Água amarga e correria. Corremos da Candelária novamente à Glória. Em uma corrida, um rio violento, turbulento, barulhento, coração acelerado, água amarga. E muito amarga. Língua amarga. Vento, brisa, descanso, águas se acalmando. Em direção ao Oscar por cerveja: barulho pouco vibrante, cerveja, água, suor. A impermanência – vamos para o Morro do Pinto? Tem Carlos do Complexo. Escoamos novamente nossos corpos em direção à batida mais seca, ainda que encharcados. Dança, saliva, suor, cerveja, [...], água. O que quero dizer é que: hoje é o after do after do after do fim do mundo.

Bem aqui. Isso.

[]

Mas este não é um texto sobre o Carnaval do Rio, ainda que eu possa descrever com precisão os cheiros dessa cidade com os dois pés afundados aqui. Pode ser um texto sobre a inverificabilidade, a informalidade – nos dois sentidos –, sobre aquilo que não é apreensível, capturável ou absorvível porque é espesso demais para os poros de uma esponja, mas líquido demais para as mãos invisíveis do neocolonialismo. Assim como pode ser também uma crítica à estabilidade da arquitetura fincada sobre as bases do progresso, à fixidez da forma e às *construções totalizantes* que suprimem modos de vida fluidos. Meu interesse está na instabilidade do urbano em suspensão com o nevoeiro, na fluidez da forma e nas construções – ou mesmo nas não-construções – que subvertem o estatuto da *boa* arquitetura.

/

Há de se mencionar o fascínio dessa cidade – honestamente, dos poderes institucionais estabelecidos – com a dureza e a fixidez em detrimento da maleabilidade e fluidez. Enxergamos isso, a pequeno exemplo, nas inúmeras intervenções urbanas que se utilizam da operação violenta de aterramento de lagoas, brejos, praias e mangues nas regiões central e sul da cidade, substituindo a água mole pela terra dura. Mas é importante citar também o interesse que gesta o poder instituído na substituição, no desmonte, no corte, na desocupação, no remanejamento, no deslocamento, nas reformas e nas grandes intervenções urbanas.

[...]

Há algo comum em ambos os gestos, que consideram certos territórios passíveis de intervenção e certas populações passíveis de substituição. Aquele gesto totalizante operado pelas mãos invisíveis – mas altamente sensíveis – do neocolonialismo. Mas nessas feridas abertas, expostas e sempre em vias de serem inflamadas, repousa o verme da permanência – uma constante e infinita noção de provisoriedade, como se estivéssemos sempre em estado de projeto, algo que não cessa de atualizar sua característica breve. Num tom fervilhante, em convulsão, sempre à beira do colapso, que não nos deixa esquecer do estado de precariedade das nossas vidas.

29

Mas eu sou de Petrópolis. Me desculpem, mas para quem viveu uma adolescência politizada numa cidade que ostenta contemporaneamente seu título imperial, reatualizar cotidianamente e criticamente o repertório daquilo que vem depois, que nega esse estado de projeto constante, essa tábula rasa que insistem em oferecer, é uma questão de sobrevivência. Assim como se mudar para o Rio de Janeiro e descobrir que o mundo não é Petrópolis...

Por isso, dizer que *tudo é rio* pode parecer uma declaração apaixonada, mas pode ser também o reconhecimento de que essa cidade me formou. De que essa cidade me apresentou à grandiosidade do que pode ser a vida – e aprender, errar, malviver, sobreviver, gritar e chorar. Portanto, digo que *tudo é rio*. Ter escoado a serra, descido no fluxo natural das coisas, deixado a gravidade agir sobre o meu corpo, foi também sobreviver. Foi curiosidade, mas acima de tudo ambição. Eu farejava algo que era maior do que eu e encontrei nessa cidade. Mesmo com seu estado permanente de projeto: em suas operações de *desmontar, aterrar e perfurar*, como nos contam OCO e gru.a no catálogo da 16ª Bienal de Arquitetura de Veneza.

30



Frequentar o bairro do Flamengo e descobrir o porquê de a via próxima aos edifícios ser chamada de “rua da praia” e a via próxima à orla ser chamada de “pista do aterro” foi como descobrir que há mais do que o alargamento de calçadas sendo elaborado pelos projetos urbanos. Ferver em Copacabana e descobrir que um túnel foi responsável pela ocupação daquele bairro e dos seguintes foi como pensar a noção do ferramental intervencionista por outra ótica. Em suma, a cidade do Rio de Janeiro me fascina, desde novo, a partir de uma distância central que havia entre nós. Passou a ser um sonho mais próximo enquanto a graduação era um horizonte e se tornou meu lar desde o quinto período do curso de Arquitetura e Urbanismo. Há seis anos. Dizer que *nem tudo é rio* seria em partes uma consideração de que o mundo é maior do que esta cidade, mas em similares proporções seria ignorar o fato de que nos últimos anos tudo para mim tem sido rio. E sinto essa cidade se fundindo indissociavelmente ao meu corpo. Eu passo a ser resultado dos lugares em que me movo... e num estado de fluidez permanente.

Para reforçar: o estado de fluidez é um estado, mas uma postura. Falar do que é fluido é uma escolha, mas também uma necessidade. Habitar esta cidade é uma agrura, mas também um atalho. É que nascer em cidade pequena, para alguns, é sufocante. Enquanto *Rio...* puder ser uma declaração, deverá ser também o ensaio de uma despedida.

ESCOAMENTO

eu vou, mas eu volto. feito uma lenda, uma maldição, um feitiço ou uma canção

Tudo tem o seu fim, mas eu não terminei... Ainda que seja impossível chamar este texto final de “conclusão”, é no impossível que eu me reconheço e opero. Não farei um esforço em extrair da pesquisa qualquer tipo de fechamento ou outras objetividades, mas será aqui que encerrarei dois anos de pesquisa. Ou melhor... é aqui que terminarei de reunir os textos que foram eleitos para integrar uma pesquisa de dois anos. Minha escrita não acabará junto dessa dissertação, mas este texto se encerrará nele mesmo. No tempo em que disponho. E não posso deixar de inserir aqui um tom de despedida – faz parte de um drama particular.

Para encerrar, sinto que devo ser ainda mais radical, atentar contra tudo isso. Na reinvenção, na reivindicação, na transfiguração da escrita. Ou na feitiçaria.

Um poema pode agir como um feitiço e vice-versa – mas a feitiçaria recusa-se a ser uma metáfora para uma mera literatura – ela insiste que os símbolos devem provocar incidentes.

Hakim Bey (2003)

Eu insisto que um texto deve provocar arrepios, se lidos em voz alta. Peço que imponham a voz, quero uma leitura que oscila do grave ao agudo em poucas palavras. Novamente: ou simplesmente não leiam.

A reinvenção da arte, da cidade, da arquitetura, da dissertação, da crítica ou da curadoria, do gênero, da sexualidade, do mundo como o conhecemos a partir de seus símbolos é mais radical do que a própria imaginação que reivindico. Isto aqui não é uma não-dissertação ou qualquer outra coisa exatamente porque parte da dissertação. É, no limite, uma contra-dissertação. Está inserida no espaço destinado à dissertação, onde se almeja um título acadêmico de mestre em arquitetura. Portanto, falar *contra* é partir de um lugar similar ao *com*, como quando Butler parte do gênero e da sexualidade para discutir e alargar a percepção do próprio gênero e da própria sexualidade.

Ao falar de reinventar o mundo como o conhecemos, estou argumentando em um momento posterior ao fim – este mundo já acabou, lamento. Aqui é, no limite, o *after* do fim do mundo. A imaginação aqui é uma aliada, mas reinventar algo é como transfigurar todo o regime onto-epistemológico ocidental, moderno, colonial, cisheteronormativo, patriarcal. Falar em *forjar uma nova vida* é refletir ao lado de Paul Preciado sobre *quem nos tornaremos se correremos o risco de um outro performativo*. É como correr o risco do desaparecimento. É se dar conta de que o mundo havia sido construído para destruir determinadas performatividades, certas *contra-condutas*. E, em alguns casos, para ser destruído, basta estar vivo, existindo.

Não direi que este mundo vai acabar ou farei coro engendrando o seu fim porque acredito que o que nós vivemos são as ruínas daquilo que, por séculos, pensamos ser o mundo. Esta é uma operação que já está posta. Estou mais inclinado a falar da reivindicação de modos de operação, visão, pensamento, ação, performatividade e existência alternativos aos hegemônicos que serão, em breve, enterrados.

Nossos gestos e as palavras que arremessamos à arte, à arquitetura, ao urbanismo e aos seus símbolos não podem ser suprimidos pelas leis coloniais que fundaram essa mesma constelação que trato agora por *artístico*. Essa fundação está arraigada na formação embrionária do capitalismo, diga-se de passagem. Assim como trato tudo de maneira abrangente, reconhecendo a amplitude dos gestos que estão sendo propostos, devo dizer também que numa escala íntima aquilo que falamos ou calamos é capaz de desestabilizar, abrir uma fissura, fraturar, amaciar ou dissolver essa mesma macroestrutura. É também parte da contestação do que era estável, da manutenção do poder, da soberania, do trabalho.

Em alguma medida, destruir o mundo é uma estratégia de sobrevivência. Assim como mobilizar as categorias que suportam a hegemonia... Devo dizer que tratar de *soberania* me lembra muito Achille Mbembe. Assim como falar de *viver* e *morrer*. Acho que assim exemplifico:

[...] experiências contemporâneas de destruição humana sugerem que é possível desenvolver uma leitura da política, da soberania e do sujeito, diferente daquela que herdamos do discurso filosófico da modernidade. Em vez de considerar a razão verdadeira do sujeito, podemos olhar para outras categorias fundadoras menos abstratas e mais táteis, tais como a vida e a morte.

Achille Mbembe (2016)

O que digo, portanto, é que chegou a nossa vez de decidirmos quem deve morrer. Ainda que essa morte seja simbólica – será que deve ser? –, devemos começar pela História hegemônica, seguida do sujeito universal – *transparente*, por Denise Ferreira da Silva. Chegou a hora de falarmos para nós mesmos, com um vocabulário próprio, com uma voz particular. De codificarmos certas linguagens, de mostrarmos apenas aquilo que nos interessa, de reservarmos apenas a nós mesmos alguns feitiços. Essa virada que trato não será descrita pelo texto acadêmico, sinto muito. Será forjada pela escrita imaginativa, no canto e no encantamento, pelo texto poético, *que guarda em si um tanto de ficção*⁸⁸. E é na ficção que decido operar, como desvio daquilo que Michel Foucault chamou de “crítica por sentença”.

⁸⁸ Aqui me remeto a parte do texto curatorial assinado por mim da exposição Os músculos (não) dirão a verdade, apresentada entre dezembro de 2022 e março de 2023, no Sesc Teresópolis. Disponível em: <https://osmusculosnaodiraoaverdade.com.br/>

Escrevo, no limite do indizível, os desejos de alguns corpos dissidentes. Mas escrevo em primeira pessoa, a partir exclusivamente daquilo que me atravessa – e ciente de que pouco me atravessa. Escrevo por fulgurações, por lampejos. Nessa feitiçaria, em que já somos confidentes, cúmplices, algumas palavras abrem caminho, alargam a percepção daquilo que, em algum momento, esteve estrito. Assim como o próprio texto. Outras palavras entram, causam tontura. O que faço é depositar uma certa camada de névoa, uma fumaça que deixa a visão turva e confunde.

Em alguns momentos, eu falo diretamente o que deveria estar em uma camada abaixo, como: aqui não há começo, meio e fim; introdução, desenvolvimento e conclusão. Tudo faz parte de uma contra-operação crítica. Em certas nuances... Eu não vou entregar tudo. Me nego a isso. Leiam com disposição ou simplesmente não leiam. Ouçam a voz da pedra, do fungo, ouçam o grito da história com h minúsculo. Evocando a emancipação dos grandes discursos, o discurso dos vencedores. Leiam estas palavras com a força de uma reza, com crença, em voz alta! Sustentem a voz, não aguento mais vozes trêmulas e mansas lendo meus textos. Quero uma leitura agressiva. Assim como não suporto mais os desvios de olhares. Olhem para mim. Encarem de frente. Devo afirmar enfaticamente: não é possível negar suas bases e escrever como eles! Não me interessam suas opiniões! Em certas nuances...

[]

]]

O que está aqui são os meus desejos para este mundo, em ruínas, que já está no fim; tudo aquilo que desejo às cidades, às imagens, às normatividades, às artes, aos sujeitos que travam o movimento, a fuga e a recusa: sobre uma encruzilhada, fale:

\\

///

Se a encruzilhada no Ocidente reaparece como uma imagem, metáfora do impasse em seu instante decisório, quando não reduzida a cruz, tantas vezes tomada como condenação e condição de uma transcendência redentora, para o pensamento que nos interessa, a encruzilhada é uma instauração [...]. Encruzilhada então resulta de uma confluência de conhecimentos, comportando o desafio e a viravolta, saberes e sua reinvenção – mapa de caminhos já transitados e ainda transitáveis, gesto de uma cena que é escolha e instância de uma ação prevista, mas não precipitada, em constante tradução. A convivência de fusos históricos – que a modernidade europeia tenta dissimular – faz supor o planeta como sendo um complexo de mundos e seus modos de vida.

José Fernando Peixoto de Azevedo (2021-2022)

Naquilo que não tem fim

E não cessa

Não cessa de continuar,

porque não tem fim.

Ainda que eu falasse sobre a ausência, sobre o vazio, sobre o nada.

Eu adoraria dar a vocês aquilo que vocês esperam receber,

Ainda que sobre o vazio.

Mas falar é

E também com certa certeza...

Adoraria dizer o que vocês querem ouvir,

mas certo de que serei perdoado

Porque esse texto é bom demais

é difícil o exercício de pautar,

falar,

comentar,

alargar,

argumentar,

arguir,

ler,

olhar,

encarar,

devolver.

Eu só espero algo que seja uma devolutiva à altura

Do contrário, eu não leio

Não leiam.

É difícil!

Eu nunca disse que seria fácil.

Não me proponho

a ser fácil

É uma operação

Consciente como pode ser chamado

Consciente

O próprio desejo.

É pura desconstrução, lamento, mas é reconstrução

É poesia e oração.

Não vou dizer aquilo que esperam que eu diga

E não vou fazer

por muitos motivos. Mas porque sei que

É difícil falar disso

Porque o texto é muito bom.

Às vezes sei

E às vezes digo

mas sinto que preciso dizer

Em voz alta!

Às vezes calo porque dizem...

Que presunção!

E naquelas vezes

Que falei... ouvi... *que presunção.*

Mas é incrível

Como ninguém faz!

Tento ler, adoraria ler outras coisas,

dessas mesmas pessoas, mas tudo é muito chato

Quero ler Mombaça,

Preciado,

Denise,

[],

Preciado!

Quero ouvir Ventura,

Irmãs de pau.

Quero

Ouvir noporn, fritar com noporn

Naquelas mesmas frequências que já não ouvia,

à Liana Padilha! pelo feitiço da poesia

quero muito! aquele batidão e sua voz aveludada

Quero

Poder dizer e poder fugir
Fugir da palavra,
mas abraçá-la.
E poder negar ‘escrever bem’
como diz annie ernaux.
Quero romper com a frase bonita!
e dilacerar a palavra,
em uma língua do excesso, para
dizer alto: essa é a única maneira
de responder à altura ao desprezo
e à vergonha! quero ler...

Quero ler o que é bom
e tudo o que aqueles outros escrevem
é tão chato!
Vocês são chatos pra caralho.

Aproveito o palavrão...

Eu escrevo bem pra caralho!
Às vezes precisa ser dito.
Eu falo isso e sinto escorrer
uma culpa, algo que diz...

que presunção.

Mas é que os arquitetos escrevem mal.
e quando veem alguém dizer
tudo aquilo que eles não dizem
sabem
que não dizem porque não são capazes de dizer
eles dizem – artistas se acham
Eu me acho!
é bom poder dizer, assim
mas é bom poder!

como é bom poder
querer
e eu quero
Quero manter longe o que é sólido
O fálico,
até mantenho perto,
mas com alguma distância.
O fálico.
A farsa, a dúvida,
a mentira, quero poder mentir!

Mas quero escrever bem pra caralho,
se já não escrevo.
E escrever é sobre
escrever.

Quero que isso seja uma despedida

Sei que sentirão minha falta...
e se eu morrer,
eu sei que vocês vão lembrar
De mim.

não menti quando disse
É tudo vaidade,
ambição,
eu juro que é.
Mas quem não quer?

Digo isso porque sei
e sei muito bem
que
Isso será uma despedida,
mas será ainda mais uma poesia

agora

Só escrevo em poesia e oração.

Leiam em voz alta!

E impostem a voz!
ele diz
não protestem – desfigurem!
E diz ainda mais
de outra forma...

vou dizer.

Mas impostem a voz,
levantem a voz
Para pronunciar certas palavras, que em tradução livre
seriam –

uma tempestade trovejante
O universo quer brincar:
o cultivo
sistemático de uma

‘consciência’
– e longe disso –

de uma percepção.
Não é uma crítica,
mas um refazer

– Mona!
eu sou sobrevivente de uma rave
cuidados de cavalo –

retomo:
pelo efeito do feitiço.
Eles tanto falam!
dizemos em alto e bom tom

superem esses jargões

Ninguém aqui vai recitar o pajubá para vocês.

ninguém aguenta mais, convenhamos...
falar por falar
de poesia por poesia

isso aqui vai provocar rastros
Vai tirar seu sono! eu os quero amedrontados.

loucos de covardia.

Espero que possamos
pronunciar novas palavras
fazer da linguagem brinquedo
não vou dizer 'dispositivo'

foucault está morto.

Espero que possamos muito
que as palavras que arremessamos
façam coisas
hajam no mundo

gritem

corram

briguem

riem

mas que façam coisas no mundo.

Que essas palavras,

lidas como poesia ou oração,

sejam o escoamento.

De tudo o que ficou para trás,

essas palavras levam

com elas

o que queremos que vá.

Espero que sejamos capazes!

De falar de outra forma,
escrever de outra forma,
pesquisar de outra forma.

com elas,

essas palavras.

Espero que possamos

Ou para fazer coro com elas,
minhas mães,
tão novas,
dizem –
Arikadanlabaxuria
arikashambaralai
O que nós gritamos,
em festas,
nas festas,
para nós.

Se o mundo um dia
os pertenceu
Evoco que não
os pertencerá mais.
Será nosso,

E o mundo
este que está para nascer,
igualmente nosso... profetizo
como quero poder andar
junto de uma amiga
em paz
quero ela em paz, sem *ela* na testa

Não quero saber de vocês.

incluo tantas pessoas
nesse 'nosso'.
por isso, digo
Esta é uma pesquisa nossa.
Uma dissertação
e é uma contra-dissertação
e será para sempre
nossa.

escrevo por mim, mas por nós.

O mundo será nosso,
jamais por cessão,
mas tomado.

E isto não é uma ameaça. É uma oração, uma poesia e uma promessa.

Este aqui é um trabalho lacunar, onde estou mais preocupado com o vazio, com o espaço-entre, com as frestas, com o intervalo, com o recorte, o respiro, o silêncio e o rasgo do que propriamente com um conteúdo massificado ou encadeado. Eu estava certo de que esta dissertação não se encerraria nela mesma, assim como tinha a certeza de que eu não pararia de escrever após reunir os textos que foram eleitos para integrá-la. Mas escrever um texto que sobra é como escrever um texto póstumo. Que tipo de escrita pode servir a ele? Que tipo de assunto pode ser abordado? Me recuso a falar do fim. Isto pode ser um apêndice, mas também é o after do after... do fim. Um texto vivo, como as raízes que tomam conta de uma casa abandonada, o lodo que recobre o piso, aquela infiltração que brota insistente como uma nascente.... Eu estou mais interessado em tratar das ruínas de um projeto. Mais animado em narrar a tempestade que engole um edifício. Ainda mais interessado em simplesmente não falar. Em deixar para depois...

Nesse intervalo, eu prometo
Falar de arquitetura

pode ser falar de outras coisas
mais interessantes

Como o show da Madonna.
de um eclipse

Mas falar de arquitetura
vai poder ser
falar do fim.
na incompletude

Falar da arquitetura vai ser
falar do processo
o projeto como processo
e nada mais. Uma antecipação,

difícil,

assim como receber um título
Acadêmico
mestre em quê?!

Estranho, desconfortável
parece o mesmo que entrar para uma seita

É uma sensação.

Aquela mesma da fresta!

será que esse buraco...

é aqui?

Isso é tudo o que vocês têm para me dar???

Mas espero os ecos daquilo que escrevo:

IMAGENS

1. Castiel Vitorino Brasileiro, *a carbonagem e o incêndio inevitável*, 2021, still de filme.
2. Agrippina R. Manhattan, *papo reto*, 2022, instalação.
3. Matheus Varaschin, *porrada em júpiter*, 2022, fotografia.
4. Arca, *kick i*, 2020, álbum musical.
5. Matheus Varaschin, *beleza é fundamental está nos olhos de quem vê não põe mesa*, 2019, fotoperformance.
6. Lawrence Alma-Tadema, *As Rosas de Heliogábalo*, 1888, óleo sobre tela.
7. Matheus Varaschin, *o reino de heliogábalo chega ao fim*, 2020, fotoperformance.
8. Bianca Madruga, *Cecília*, 2023, grafite lubrificante em pó sobre tela.
9. Felipe Ferreira, *Panorâmica II*, 2023, óleo sobre linho.
10. Felipe Ferreira, *29/08/23*, 2023, óleo sobre linho.
11. Fátima Aguiar, *sem título*, 2023, escultura cimentícia.
12. Marcelo Albagli, *BEDENGÓ*, 2022, grafite e carvão sobre PVC.
13. Maxwell Alexandre, *Procissão Via Ápia*, 2023, performance.
14. Maxwell Alexandre, *Procissão Via Ápia*, 2023, performance.
15. Maxwell Alexandre, *Procissão Via Ápia*, 2023, performance.
16. Diambe da Silva, *Devolta*, 2021, performance.
17. Fel Barros, *ofogonãohádequeimarsódeumlado*, 2021, bandeira.
18. Júlia Saldanha, *isto não é um trabalho*, 2022, bandeira.
19. Bernardo Bazani, *pedro em chamas*, 2023, imagem gerada por inteligência artificial.
20. Diambe da Silva, *Devolta*, 2021, performance.

21. Arquitetura Bicha, *monumentos*, 2022, imagem.
22. Arquitetura Bicha, *monumentos*, 2022, imagem.
23. Bernardo Bazani, *pedro em chamas*, 2023, imagem gerada por inteligência artificial.
24. Cafe Achteck, banheiro público de Berlim.
25. Augusto Braz, *gloryhole*, 2022, instalação.
26. Imagem aérea de Berlim.
27. Andy Villela, *Inter-Essere*, 2023, acrílica, carvão, bastão oleoso e spray sobre tela.
28. Andy Villela, *Nebulosa*, 2023, acrílica, spray e carvão sobre tela.
29. Luiz Agulha, *hemorragia*, 2023, acrílica, bordado e pastel sobre tela.
30. Nlaised Luciano, *território*, 2022, instalação.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2005.

ALBERTI, Leon. **Da arte de construir**. São Paulo: Editora Hedra (1ª Ed.), 2012.

ALTBERG, Ana, MENEGUETTI, Mariana, KOZLOWSKI, Gabriel. **8 Reações para o depois**. Rio de Janeiro: Rio Books, 1ª Ed. 2019.

ANJOS, Moacir dos. **O lamento das imagens**. São Paulo: Sesc Pompeia, 2021.

AZEVEDO, José Fernando Peixoto. **Coleção Encruzilhada**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021-2022.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes I**. Paris: Gallimard, 1970.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARNOY, Martin. **Estado e Teoria Política**. Campinas: UNICAMP, 1986.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Evoé: retrato de um antropófago**. Documentário com direção de Tadeu Jungle e Elaine Cesar, 2011.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995-1997.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2011 (1ª Ed. 1967).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas: como levar o mundo nas costas?**. Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. Organização de Georges Didi-Huberman; Tradução de Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Belo Horizonte: PÓS, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, 2012.
- FARIA, Daniel Luporini de. **O problema da relação mente-corpo e a consciência como sua manifestação**. Marília: UNESP, 2006.
- FERRO, Sérgio. **O canteiro e o desenho**. Projeto Editores Associados, 1979.
- FOSTER, Hal. **O Complexo Arte-Arquitetura**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Editora Martins Fontes (10ª Edição), 2016.
- FOUCAULT, Michel. **Sécurité, Territoire, Population**. 1978.
- GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2013 (1ª Ed. 1961).
- HAKIM BEY. **Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares**. São Paulo: Conrad, 2003.
- HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Rio de Janeiro: Revista Eco-Pós, 2020.
- HARAWAY, D. **Staying with the Trouble: making kin in the chthulucene**. Durham: Duke University, 2016.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 25ª Edição, 1992.
- HOLMES, Brian. **Eventwork: a quádrupla matriz dos movimentos sociais contemporâneos** in CASTELLANO, Carlos, RAPOSO, Paulo (organizadores). **Textos para uma história da arte socialmente comprometida**. Lisboa: Documenta, 1ª Ed. 2019.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Documentos**. In: **Pensamentos Selvagens: montagens de uma outra herança**. Salvador: EDUFBA, 2021.
- JUNG, Ana Emília. **Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização**. São Paulo: PPGAV/ECA/USP, 2018.

- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Massachusetts: The MIT Press, 1985.
- LEFEBVRE, Henri. **A Cidade do Capital**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- LEONIDIO, Otavio. **O Complexo Foster-Eisenman**. V!RUS, São Carlos, n.12, 2016.
- LEONIDIO, Otavio. **Mundos de ação: arte e arquitetura depois da política**. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 26, p. 366-440, 2020.
- LEONIDIO, Otavio. **Objeto impróprio, ou: Será mesmo que a arte contemporânea brasileira acabou?**. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 16, n° 30, p. 56-105, 2022.
- LIPPARD, Lucy. **Seis años: la desmaterializacion del objeto artistico de 1966 a 1972**. Madri: Ediciones Akal Sa, 2006 (1ª Ed. 2004).
- MADEIRA, Carla. **Tudo é rio**. Rio de Janeiro: Record, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.
- MAXWELL ALEXANDRE. Publicação no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cxt2sNUpDGR/?img_index=1
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Rio de Janeiro: Arte & Ensaios, 2016.
- MBEMBE, Achille. **A ideia de um mundo sem fronteiras**. Revista Serrote, n° 31, 2018.
- MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.
- MOREIRA, Fátima Aguiar. **Rochas antropomórficas**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- NOURBESE PHILIP, Marlene. **She tries her tongue, her silence softly breaks**. Wesleyan University Press, 2015.

O’GORMAN, Edmundo. **La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir**. Cidade do México: UNAM, 1958

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

QUINTELLA, Pollyana. **Dom Pedro I sitiado: contrausos para a primeira escultura pública do Brasil**. Rio de Janeiro: A palavra solta, 2020.

QUINTELLA, Pollyana. Publicação no Instagram, 2023. Disponível em:
<https://www.instagram.com/p/Cxt2sNUpDaspII>

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

ROSENBERG, Harold. **A Tradição do Novo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974 (1ª Ed. 1959).

SILVA, Denise Ferreira da. **Em estado bruto**. São Paulo: ARS, 2019.

SILVA. Renato Andriolla. **O conceito de práxis em Marx**. Natal, 2017.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2019.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

STENGERS, Isabelle. **Reativar o animismo**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017.