



CAPACETE

20 anos

comendo,

bebendo,

pensando

Índice

1. Helmut Batista	
<i>Prólogo</i>	p.9
2. Christoph Keller	
<i>Texto breve para o CAPACETE</i>	p.15
3. Denise Milfont & Dominique Gonzalez-Foerster	
<i>Dominique Gonzalez-Foerster entrevista a Denise Milfont</i>	p.21
4. Ricardo Basbaum	
<i>Encontros com CAPACETE</i>	p.34
5. Andrea Fraser	p.40
6. Agnaldo Farias	
<i>À espreita de frestas</i>	p.44
7. Teresa Riccardi	
<i>Microestado CAPACETE (Villa)ge II - Entre o pátio e a cachoeira</i>	p.50
8. Alessio Antoniolli	
<i>CAPACETE faz vinte anos!</i>	p.58
9. Daniela Castro	
<i>Urubus mamíferos: o céu do dia anterior ao último dia do planeta, como o conhecemos (Humpty Dumpty Party Mix)</i>	p.64
10. Gabriel Lester	
<i>PERU . I M P R O V</i>	p.66
11. Márcia Ferran	
<i>Estátuas sem cabeça, CAPACETE e fabulação</i>	p.70
12. Amilcar Packer & Elfi Turpin	
<i>Das (in)capacidades: Uma conversa entre Elfi Turpin e Amilcar Packer sobre o impossível CAPACETE</i>	p.82
13. Bik Van der Pol	
<i>CAPACETE Entretenimentos apresenta ROAD/BOAT 3.1.8</i>	p.99

14. Daniel Steegmann Mangrané	
<i>Uma porta sempre aberta</i>	p.116
15. Julien Bismuth	p.121
16. Daniela Castro	
<i>Urubus mamíferos (BOI BALA BÍBLIA: Ci, mãe do mato e tecnologias políticas de gênero)</i>	p.129
17. Helmut Batista	
<i>Tempo</i>	p.135
18. Adeline Lépine	
<i>Ensinar e aprender</i>	p.144
19 Ian Erickson-Kery	
<i>Deriva metabólica</i>	p.158
20. Fabiane M. Borges	
<i>CAPACETE ENTRETENIMENTOS - FOCAS DE A & B</i>	p.167
21. Tanja Baudoin	
<i>Maneiras de trabalho no CAPACETE</i>	p.177
22. Eliana Otta	
<i>Espaço e tempo para ser de outras maneiras</i>	p.183
23. Nikos Doulos	
<i>Exercício sobre “Walking Home” – pensamentos sobre (minha) caminhada, deslocamento e alteridade temporária em Atenas</i>	p.190
24. Camilla Rocha Campos	
<i>Programa Continuado</i>	p.204
25. Biografias	p.209

1.

Prólogo

Helmut Batista

*A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más
tenebrosos y singulares que los buenos autores. (...)
Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más
resignada, más civil, más intelectual.*

J. L. Borges

As perguntas que seguem não só refletem o momento no qual nasce este livro, como parece induzir, ou mesmo nos obrigar a fazer perguntas sobre as reais razões pelas quais decidimos tomar certas decisões. Decisões em todas as esferas da vida. Até então, vivíamos e vivemos um fluxo de movimentos e acontecimentos sem uma direção, que refletem as reais necessidades do momento histórico brasileiro, o qual pede mudanças radicais. 2018. Parece que chegou a hora de nos expormos por completo, onde dúvidas do excesso, em todas suas dimensões, não se encaixem mais na agenda política.

Neste sentido, sempre me perguntei se catálogos, principalmente os institucionais, impressos para diferentes eventos da esfera da arte/cultura, despertam sincera curiosidade e são mesmo lidos, se realmente há algum interesse do leitor e se há outra necessidade além da simples produção, documentação, legitimação e projeção de atividades e carreiras.

Tenho vaga lembrança se estes catálogos fizeram ou não alguma diferença no meu percurso. Lembro-me muito, mas muito mais de livros de literatura do que de catálogos. Pergunto-me, portanto, se alguém lerá este quando um exemplar cair em sua mão.

Ao reorganizar a biblioteca e arquivo do CAPACETE nestes últimos dois anos, durante a transição para a nova diretoria ocupada agora pela Camilla Rocha Campos, a questão que me fiz foi: o que

nos leva a querer ver impresso nosso histórico de trabalho, e de que maneira podemos tentar fazê-lo mais interessante, produtivo e atrativo para a leitura? Atrativo não no sentido de uma capa bonita – se bem que isso ajuda – mas antes no sentido da atração daqueles X leitores para quem fará alguma diferença ter impresso sobre papel estas linhas; mesmo que estes sejam poucos.

Claro, sabemos que um catálogo preenche algumas necessidades, sendo a mais simples – e não por isso menos importante – a documentação para consulta posterior. Hoje em dia, como todos sabemos, esta pode ser feita pela internet, e novas ferramentas possibilitam armazenamento de amplo registro documental que pode ser constantemente editado e atualizado. Imaginemos o catálogo como algo obsoleto: perderíamos certa beleza editorial da impressão gráfica, é certo, e o registro material histórico – coisas que têm presença, estranheza e durabilidade –, mas economizaríamos no acúmulo de lixo cultural e nas críticas de razão ecológica. E alguns curadores não passariam mais pela situação desagradável de terem que aceitar catálogos pesados em suas inumeráveis visitas ao redor do mundo, para depois terem que pagar pelo excessos de peso no aeroporto ou mesmo jogá-los fora na cesta de lixo de seus hotéis.

A idéia foi fazer deste uma espécie de catálogo não-catálogo, não por esquecer da importância dos projetos executados pelo CAPACETE, mas por dar ênfase a um novo projeto: um livro de leitura baseado em afetos. O que nos interessa não é o marco no qual se publica esta edição, mas os instantes que terão alguns leitores num futuro próximo ou mesmo distante.

Um catálogo em 2018 teria que ter outra intenção, uma vez que a internet oferece mecanismos eficientes e econômicos de distribuição, além das vantagens como o vídeo e a possibilidade de disponibilizar amplamente inúmeras imagens e textos. Portanto, imprimir um catálogo nos moldes clássicos, na era da informatização, tornou-se um feito redundante e desnecessário, pelo qual nós, diante da facilidade imagética e deserotizante da situação contemporânea, deliberadamente optamos.

Assim, o que aqui temos é um livro de leitura, pois esta pode inspirar momentos de reflexão com os quais a tela do computador, com a fácil possibilidade de um clique para um vídeo no YouTube (que aliás

já serve melhor como catálogo para muita gente) ou para uma notícia quente em outro site, não pode competir. São poucos os que levam o computador à praia ou ao café a fim de consagrar momentos especiais à leitura. Entre a internet e o livro não há competição, já que um não substitui o outro.

Ler é trabalhar, e Bernard Shaw declarou que todo labor intelectual é humorístico. Um artista, definido por outro como “semi-intelectual, porque ninguém entendeu esse cara como eu entendi”, profetizou irônica e amargamente que “o último ‘-ismo’ do século será o curadorismo”.

Convidei diferentes profissionais, trabalhadores de diferentes áreas que passaram pelo programa do CAPACETE de alguma forma, e que são antes de tudo amigxs, leitores, observadores, para que refletissem, escrevessem o que quisessem e lhes viesse à mente. Não direcionei nenhuma das 22 contribuições, apesar das inúmeras e longas conversas que tive com cada participante. Acreditei que, da mesma forma como realizamos nossas pesquisas, estas pessoas iriam, pelo simples fato de terem vivenciado e observado um pouco, ou mesmo muito, dos vinte anos do cotidiano do CAPACETE, escrever algo que tangenciaria, de uma forma ou de outra, nossa forma de agir e de pensar o CAPACETE. Decidimos também por uma cronologia dos textos que simplesmente respeitasse a aparição dos contribuintes na vida do CAPACETE, por exemplo: o primeiro texto é o texto do Christoph Keller, um artista a quem conheci quando eu ainda era artista e com quem compartilhava a mesma galeria Esther Schipper, hoje baseada em Berlim. O segundo texto é do amigo artista-etc, assim autodenominado, que também foi quem inaugurou o CAPACETE, em junho de 1998, junto com a artista Ana Infante. Assim segue a sequência dos textos apresentados aqui. Preferimos esta ordem do que organizar os textos conforme conteúdos específicos.

Thomas Mann, citando Cervantes a bordo de um transatlântico, escreveu em certo ensaio que nas traduções *pode-se apenas reconhecer as figuras do texto original, pois estas são como o avesso de tapetes persas*. Longe de ignorar as traduções, as vemos como releituras e interpretações de um idioma em outro, generosamente realizadas com conhecimento e consciência, com respeito e dedicação à linguagem. É real que perdemos muito quando traduzimos, mas a questão que se dava, pelo CAPACETE ter sido realmente um programa poliglota, era

para quem estaríamos escrevendo este livro se não fosse primeiramente para aqueles 400 que passaram pelo programa diretamente e os quatro mil que passaram pelo programa e seus cafés da manhã de forma tangencial via a Casa da Denise?! Podemos dizer que este livro é uma espécie de álbum de família com poucas imagens. Tentaremos fazer um álbum de família alargada via Instagram ou outro programa digital na www. Portanto, o que aqui se apresenta é um mix de livro de leitura e álbum de família, pois o formato livro não necessita outra locução assim como um catálogo, salvo raras exceções, não necessita impressão em clichê brilhoso na era da internet.

A edição deste livro nasceu de muitas conversas com a Mariana Lanari e Tanja Baudoin, ambas ex-participantes do CAPACETE. Sem a contribuição valiosa destas inúmeras discussões, e portanto minha imensa gratidão, não teríamos este belo exemplar como aqui ele se apresenta. Não há também como escapar aos agradecimentos a tanta gente e alguns em especial: Denise Milfont, que acompanhou e iniciou todo o processo e ajudou o CAPACETE a ser o que ele foi e é, sem falar que é mãe do meu filho Oto, a quem dedico este livro; Valdinar Fernandes, que é a coluna vertebral e que com seu humor e diplomacia soube como ninguém manter muitos laços inquebráveis; Amilcar Packer, que mesmo chegando mais tardiamente ao CAPACETE foi quem ajudou na essência de suas transformações ao programa que o CAPACETE hoje em dia se pretende; ao amigo curador e pensador Agnaldo Farias, quem em diferentes momentos confiou no CAPACETE e abriu a porta, via Bienal 2002 e 2010 junto com Moacir dos Anjos, para que o programa principal (de um ano) pudesse hoje em dia existir; ao recém-criado conselho, integrado por Márcio e Mara Fainziliber, Daniel Steegmann Mangrané, Genny Nissenbaum, Fabio Swarcwald e Esther Schipper, sem os quais o CAPACETE já teria fechado a porta; e, é claro, aos 400 e tantos profissionais, artistas, curadores, antropólogos, coreógrafos etc. que passaram pelo programa em seus vinte anos, e sem os quais nada disto aqui teria acontecido e portanto sequer teríamos este livro. São muitas gratidões e de muitas maneiras para tantas contribuições tão distintas, mas todas essenciais. Obrigado.

Releituras do livro e de todos os seus textos podem ser baixadas em inglês e português, no formato PDF, pelo link <<http://capacete.org>>.

2.

Texto breve para o CAPACETE

Christoph Keller

Em algum momento, em Berlim ou em Colônia, em uma época na qual as fotografias ainda tinham que ser levadas a um laboratório para serem reveladas quimicamente e a internet estava em sua infância, eu conheci um artista brasileiro que fugia da polícia porque andava falsificando selos postais e repintando cartazes de propaganda em espaços públicos no centro de Viena (era Helmut Batista). Logo depois disso, Helmut voltou ao Rio de Janeiro para cuidar de sua mãe e, lá, a plataforma do CAPACETE foi fundada, como um *alter ego* e como um modo de continuar com as amizades e conexões artísticas que ele havia feito na Europa, do outro lado do Oceano Atlântico.

O nome CAPACETE traz à mente a cena do filme *Night on Earth* [Uma noite sobre a terra] de Jim Jarmusch, na qual Armin Mueller Stahl interpreta um motorista de táxi, recém-imigrado da Alemanha Oriental, que não consegue dirigir direito. Quando lhe perguntam seu nome, ele diz "Helmut" com um forte sotaque saxão, e seu passageiro entende a palavra inglesa "*helmet*" e morre de rir desse nome absurdo (o termo em português para "*helmet*" é, claro, capacete).

O CAPACETE é a transferência de uma prática artística já avançada e politicamente consciente para um espaço social no qual cozinhar, nadar, conversar, beber, dançar e ler em comum podem ser precondições para fazer qualquer coisa artística junto, ou às vezes, são até mesmo os próprios momentos essenciais de criação e produção de arte.

A plataforma CAPACETE foi fundada como um polo para troca, particularmente entre uma geração mais jovem de artistas europeias/europeus e sul-americanas /sul-americanos¹, e como tal foi além das duas "residências", uma na Glória e Santa Teresa, no Rio, e outra no curvilíneo edifício de Oscar Niemeyer, o Copan, no centro de São Paulo. Para muitas pessoas que passaram um tempo lá, o CAPACETE

foi um lugar para uma positiva infecção com a cultura e a contracultura contemporânea brasileira, que deixou rastros no trabalho e nas vidas de todas e todos, de um jeito ou de outro.

Do meu ponto de vista, a fundação do CAPACETE também se inspirou no otimismo político dos anos 1990 em Berlim, Viena, e em várias cidades europeias onde a arte podia ser compreendida como um processo coletivo, com um potencial impacto em situações ou realidades, sociais e políticas. Essa atmosfera de renovação, na qual os blocos ideológicos do Leste e do Oeste de repente pareciam se transformar, se juntou aos conceitos da vanguarda e da modernidade brasileiras, que adotamos, entre outros, por meio dos escritos filosóficos e antropológicos de Suely Rolnik e Eduardo Viveiros de Castro, ou vimos celebrados nos trabalhos seminais de artistas do Brasil como Lygia Clark e Hélio Oiticica.

“Vender a vista” era o *slogan* usado para a produção comercial de fotografias panorâmicas de pontos turísticos do Rio de Janeiro, com a qual Helmut cofinanciou o programa do CAPACETE e suas publicações nos primeiros anos. Este *slogan* significa a promessa do tropical como moeda de troca, mas também poderia ser aplicado à remuneração imaterial e deveras não pecuniária que muitas das contribuidoras/contribuidores do CAPACETE receberam por suas palestras e conteúdos culturais – e que afinal constituíram sua economia.

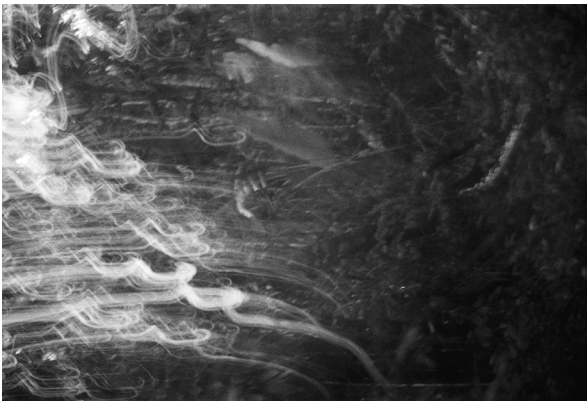
No começo dos anos 2000, propus um projeto de escola de verão para o Helmut, baseado na ideia de fundir, ou até sobrepor, os conceitos e imagens do famoso Black Mountain College de Lake Eden com os protótipos dos prédios escolares de Oscar Niemeyer no Rio. No entanto, este projeto continua não realizado porque nós só conseguimos, ironicamente, o financiamento no Brasil, porém não o necessário cofinanciamento por uma instituição europeia.

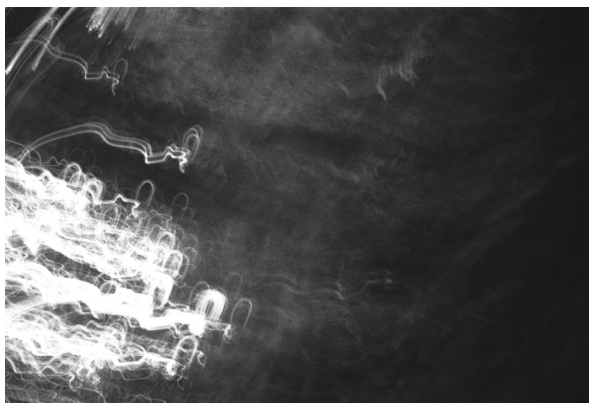
Houve muita movimentação no espaço e tempo e viagens juntos, em especial uma para a Amazônia e Alto Rio Negro que deixou em mim, e em nós, muitas marcas profundas, pelas quais sou muito agradecido. Lembro que uma vez passamos o Ano-Novo da maneira mais suave de todas, foram uns dias na mata, em Lídice, perto de Angra dos Reis, com tempestades fortes, lendo, e apenas estando juntos, com o tempo a nos escapar.

As práticas experimentais e as formas de produção efêmeras que o CAPACETE desenvolveu tantas vezes no decorrer dos anos no Rio, em São Paulo, Atenas, e outros lugares, foram, e ainda são, pontos de referência importantes para práticas artísticas – como o metaprojeto artístico que era, que afetou seu tempo, e do qual todos nós, de alguma forma, fizemos parte.

Notas

1. N.T. Uma vez que não há especificação de gênero no original em inglês, a tradução prefere não masculinizar um conjunto heterogêneo de pessoas. Nos casos em que uma opção de gênero neutro não for encontrada, a tradução aqui incluirá ambos os gêneros, conforme a preferência do autor.





Christoph Keller,
stills de ANARCHEOLOGY, 2014, vídeo HD, 12'40", preto e branco, sem som.

3.

Dominique Gonzalez-Foerster entrevista a Denise Milfont

Denise Milfont e Dominique Gonzalez-Foerster

Dominique Gonzalez-Foerster: Você se lembra de quando nos conhecemos? Acho que foi na rua Paissandu... a rua com palmeiras... eu estava chegando de Brasília onde tive uma experiência fantástica com sua amiga Solange... Eu só sabia que você era de Brasília e era namorada do Helmut, era agosto de 1998.

Havia um grande desenho na parede do Ricardo Basbaum na sala, Helmut morava com a Bia, sua amiga do teatro... e o MAC de Niterói era ainda bem novo. Você tinha um apartamento na Gávea...

Denise Milfont: Claro que lembro do nosso encontro! Você chegava de Brasília com Pierre Huyghe, dois promissores artistas franceses que vinham sedentos de curiosidade pelo nosso tropical e exótico país, até então, desconhecido da grande maioria dos artistas internacionais. Era 1998. Brasília foi o nosso elo principal, o nosso afetivo encontro virtual, nossas identificações recíprocas, que nos orgulhava e ainda nos orgulha. Uma remota capital que te confesso, nem os brasileiros dão o real valor histórico, artístico que ela tem e deveria receber. Me lembro tão bem dos seus olhos brilhando, ao revelar suas descobertas: "A amplidão de Brasília, seus espaços vazios, a modernidade da arquitetura mesclada àquele grande desértico cerrado tropical". Que de alguma forma, influenciou muito em seus trabalhos e, paralelamente, influencia o meu. Lembro-me de ser uma espécie de raridade pra você, "alguém nascido em Brasília! Uau"... E na verdade acho que foi a primeira vez que ouvi alguém falar de Brasília com tanta admiração que não fosse os amigos brasilienses. Imagino que lá você deve ter se conectado imediatamente à cidade onde cresceu – Grenoble, uma cidade-laboratório no bairro de Villeneuve, bairro inspirado em Le Corbusier –, e me identifico totalmente com seu pensamento, quando você diz que "a ideia de que a maior força da arquitetura talvez não esteja no que ela preenche, mas no que deixa vazio". E assim é Brasília.

Te inserir na cidade por meio da minha amiga Solange Cianni, foi como a extensão da minha própria casa, do meu próprio olhar. A partir deste ponto criamos um vínculo, tornamos próximas. Foi em agosto de 1998. Eu já namorava o Helmut há dois anos, quando você chegou no apartamento da rua Paissandu, que era a minha segunda casa. O Helmut estava de volta ao Brasil (desde 1996) cheio de sonhos à realizar, e um dos primeiros foi o Agora–CAPACETE que vi nascer e morrer. Foram tempos preciosos. De muitas alegrias, sonhos e também realizações.

Dominique: Por que você se mudou para Santa Teresa, e como sua casa se tornou uma residência artística? O primeiro endereço foi na rua do Triunfo 16... penso que no alto do morro, rodeada de pássaros, árvores, céu... Acho que a segunda vez que voltei ao Brasil você já havia se mudado.

Denise: Após o Agora–CAPACETE acabar, e o Helmut deixar o apartamento da rua Paissandú, senti muita vontade de mudar para uma casa onde pudesse compartilhar com outras pessoas. Estava cansada de morar em apartamento, experiência vivida desde que nasci. Eu queria passar por essa experiência de viver em uma casa, ter um quintal, aquelas coisas românticas que sentimos uma vez na vida (risos). E assim achei a casa da rua Triunfo 16, onde pudemos sediar a primeira residência de arte do Brasil.

Mas esse não era o intuito inicial, foi algo completamente orgânico. Isso talvez tenha sido para mim o ponto alto do CAPACETE, aquilo que o diferenciava de outras organizações. Aconteceu e foi organizado pelo acaso e, ao mesmo tempo, pelo dia à dia, sem muita pressão de dar certo, além do prazer de sómente ser e existir. Isso nos dias de hoje, talvez seja impossível imaginar dar certo. Mas deu... Naquele momento deu. Na semana em que mudei, me senti deprimida, absolutamente insegura com o passo que havia dado. Chorei copiosamente durante uns dois dias, arrependida de ter largado meu apartamento onde eu simplesmente fechava uma porta, para me aventurar nessa louca jornada, sem imaginar no que iria se transformar.

A mudança foi na semana que antecedia o Carnaval. Bem nessa semana, conheci o casal Fernanda Chaves e Stephano Machi que procuravam uma casa para morar, por um curto período de tempo em Santa Teresa. Imediatamente convidei-os para ficarem em um dos

quartos, já que a casa era grande e comportava morar um bom número de pessoas. Nessa exata semana de mudança e do encontro com Fernanda e Stephano, Helmut me perguntou se eu poderia hospedar uma curadora austríaca, Sabine Schaschl, que vinha ao Brasil organizar uma exposição do artista austríaco Franz West (que infelizmente acabou não acontecendo). Simultaneamente, fomos contatados por outros dois artistas japoneses Miwa Yanagi e Sansei Kimura que procuravam um lugar para se hospedar, pois estavam vindo para uma exposição no Sérgio Porto. E para surpresa final, meu querido Stephano me sondou se eu poderia também hospedar, nos quartos que ainda estavam disponíveis, cinco italianos amigos seus, que vinham para o Carnaval. Enfim, os artistas vindo para trabalho e os italianos, para o Carnaval. Algo mais que antropofágico não poderia existir (risos).

Frente a todas essas coincidências, veio imediatamente um forte pensamento na minha mente: “Faz, não pensa... Faz, não pensa... Faz, não pensa...”, e ele foi se repetindo inúmeras vezes dentro de mim. Então, mais que depressa decidi comprar dez colchões, e distribuí-los entre os quartos para receber os ilustres hóspedes. Certo dia, Sabrine pediu para fazer um *happy hour* e convidar o *attaché* da Áustria no Brasil naquela ocasião, para conhecer o local. Helmut aproveitou e decidiu convidar e apresentar vários artistas do Rio aos visitantes. Enfim, juntaram-se todos nessa noite, e os italianos cozinham para nós evidentemente a melhor *pasta*. Ao contemplar aquele movimento diante dos meus olhos, todos integrados em completa harmonia, naturalidade e com uma alegria incrível, tive a certeza que nascia ali a Casa da Denise–CAPACETE. Foi mágico e lindo! E como tudo no Brasil é um pouco antropofágico, nada melhor do que começar algo em plena época de Carnaval.

Dominique: Você é uma atriz... uma atriz bastante visual e musical... Como você conectou sua prática artística e experiência ao CAPACETE e às artes visuais? Quais artistas e projetos que mais te fascinaram/interessaram, e por quê?

Denise: Apesar de ter convivido tanto com os artistas visuais, nunca desejei ser uma de vocês. Mas posso te afirmar que o mundo das artes visuais influenciou no meu trabalho. Sou atriz, não sou uma performer das artes visuais e, sim, das artes cênicas. Pensamos diferente, vemos a vida de forma diferente. Conviver com vocês, artistas visuais, me ajudou a conhecer e usar outros dispositivos e chegar mais



perto do que consigo entender quando crio. Sou atriz e brinco que me considero também uma compositora teatral, concebo meus projetos, e neles tenho como primordial pensar na questão sonora, o som da palavra, esse é o meu processo de trabalho. Gosto das entrelinhas, do hiato. A partitura do que provocamos ao reler um texto, o sensorial da palavra escrita e também da falada. Vocês, artistas visuais, sabem muito bem trabalhar a sensorialidade do conteúdo. Venho da música, sou de uma família musical, achei que seria musicista, mas não fui. Mas ainda estou em processo de entendimento e elaboração dessa minha própria técnica. Antes CAPACETE, eu nunca havia convivido e muito menos conhecia e entendia de arte contemporânea na sua essência. E te confesso, nem sei se a entendo na sua profunda exatidão, mas, pelo menos, hoje eu tenho um senso de estética mais apurado, e sei diferenciar o bom do medíocre. Já é um passo, né? (risos)

Fui me apaixonando, pela subjetividade de vocês. Aliás, o filósofo francês Gilles Deleuze traduz isso muito bem quando cita



que nos apaixonamos pela “paisagem do outro”. E foi assim que aconteceu, eu me apaixonei pela paisagem de vocês. Entendo esse universo, porque o convívio foi diário em minha vida. Dou graças a essa viagem híbrida em que me meti. Logicamente isso não poderia ter acontecido se eu não tivesse atravessado por essa experiência. Afinal, foram milhares de artistas, de várias partes do mundo que passaram e ainda passam na minha casa. Sabe o que é isso? Durante dezessete anos? Se não te modifica de alguma forma, é melhor vender pizza. Fui uma boa anfitriã e ainda o sou.

No começo, naquele momento o Brasil se destacava nos noticiários internacionais e atraía curadores, artistas de todos as partes. Eu sempre gostei de gente, e sou diplomata de alma, nasci assim, *sorry*, a pessoa nasce assim, não se transforma em ... Porque, além do mais, é uma vocação, e da mais alta responsabilidade. Eu sei unir as pessoas. Ajudei milhares desses artistas em seus projetos.

Acho que a minha parceria com o Helmut foi perfeita, cada um sabia gerenciar muito bem o próprio potencial: ele um exímio idealizador, e eu a base, o chão, o afeto, e os dois juntos, a confiabilidade. E quando você une esses dois polos em algo, não há como dar errado. E assim foi criado o CAPACETE, com completa organicidade, regado a afetos. Muitos e maravilhosos encontros entre jantares, cafés das manhãs e resultando em uma abundância de projetos. Sinto um orgulho imensurável de ter proporcionado isso tudo ao meu país, ser responsável de uma certa forma pela internacionalização da arte contemporânea no Brasil, e essa história ninguém nos tira.

Desses milhares de artistas, curadores, escritores, arquitetos, pensadores, pessoal da dança, que passaram por nós, pela minha casa, muitos laços foram criados e ainda são cultivados, e seria imprudência da minha parte citar alguns nomes e esquecer de alguém. Então prefiro aqui falar de uma maneira global, o quanto todos foram importantes. Guardo cada um na minha lembrança com muito carinho, amor e amizade.

Dominique: Me lembro muito bem do espaço aberto nos fundos da casa, onde instalamos as redes e pintamos de roxo, que você também usou como espaço de ensaio...e a piscina tão linda com as projeções de vídeo?

Denise: Aquela casa fez história, era propícia a criações, seja em que área fosse. Foram muitas exposições, instalações, encontros, jantares. Sim, tinha um excelente galpão no jardim, e no subsolo deste galpão, havia dois pequenos quartos e uma área que acabou virando cozinha e ali foi sediada a primeira residência oficial da América do Sul dos artistas franceses, logicamente, após a missão francesa no século XIX. Legal, né? Será que ainda vou ganhar a Medalha de Cavaleiro da Ordem das Artes e Letras (*Ordre des Arts et des Lettres*) do governo francês? (risos).

Acredito que eu tenha sido a pessoa no Brasil a receber mais franceses em casa pelo menos nos anos 2000 (risos). Olha que foram dezessete anos acolhendo os franceses! A parceria foi criada com o consulado francês por iniciativa e intermédio do *attaché cultural* Marc Pottier. Amo a coragem do Marc, pois foi rápido e certo em escolher se juntar ao CAPACETE, em um momento em que tinha a opção de alugar o próprio espaço. Mas ele pensou grande ao criar uma residência

francesa se unindo a nós, que já operávamos. E a sua decisão foi de uma preciosa inteligência e genialidade.

Uma das maiores falhas no Brasil é sempre querer criar o novo, e renegar quem já produz e que deu certo. Parece que há uma necessidade grande entre os que estão em posições de liderança de querer sempre começar algo, não fazendo a menor idéia de como é necessário e vital prover a continuidade. Também acho que os novos devem ter espaços e ter incentivos. Mas isso é um problema infundável e cultural do nosso povo. Essa questão precisa ser debatida.

Continuando a lembrança, recebemos o artista francês Bruno Serralongue, antes da oficialização da residência francesa, foi convidado para desenvolver um projeto no Rio pelo CAPACETE. Mas os primeiros artistas convidados a fazer a residência francesa pelo consulado foram, Jano, o cartunista, que veio para fazer o livro lindo de animação – *O Rio de Jano* –, um retrato particular do Rio de Janeiro; e a artista belga Françoise Schein, radicada em Paris, que concebeu artisticamente os painéis sobre direitos humanos no metrô de Copacabana e na praça do Morro do Vidigal. E daí vieram milhares de outros (vide lista de artistas no site do CAPACETE). Você foi uma das artistas que veio patrocinada de alguma forma pelo governo francês em parceria com o consulado e a convite do Helmut também. O CAPACETE ajudou você a produzir o seu filme *La Plage*. Mas a casa da rua Triunfo 16, não foi somente a residência dos artistas franceses. Ali também sediou as residências dos artistas dos países nórdicos, financiada pela Frame (extinta instituição nórdica), Alemanha, Inglaterra, Itália, Grécia, Bélgica, Japão e muitos outros países.

Bom, voltando ao estúdio/salão, quando mudei para a casa da rua Triunfo, eu a idealizei como um grande espaço de encontros, conversas, leituras, da preguiça, de ensaios. Coloquei várias redes. Era lindo ver todas aquelas redes de variadas cores, uma espécie de homenagem afetiva ao Hélio Oiticica. Eram os anos 2000.

Ali naquele espaço concebi e ensaiei minha primeira composição teatral, em que inicio meu trabalho com a pesquisa eletroacústica. Foi ali que percebi que o meu caminho com o teatro passava por uma outra vertente.

Você escolheu aquele espaço para fazer sua primeira instalação no Brasil. A partir da sua interferência pintando as paredes de *purple*, evidentemente deu àquela sala outra dimensão de valor. Afinal era uma instalação sua. Me orgulhava disso. E claro que o nosso imaginário passa a ser um imenso espaço de sensações. Estar envolvida naquela sala roxa era muito bom. O jardim era uma espécie de cinema ao ar livre. Projetamos muitos filmes conceituais e ficcionais. Foi realmente uma casa que fez história, raros museus ou instituições reuniram uma variedade tão diversa de artistas e curadores. E sempre os encontros eram regados a muitos churrascos, jantares, e logicamente a principal refeição da casa: o café da manhã. Ali era a célula-mãe. Mas o mais importante, que tudo acontecia naturalmente, construído pela organicidade. Esses modelos são os que acredito. Eu vivenciei no dia a dia, acredito que a sociedade crescerá quando entender que a moeda principal é a confiança. E assim construí a Casa da Denise, as pessoas confiavam em mim e no CAPACETE. Moeda rara e de grande valia.

Dominique: Então você se mudou para outra casa maravilhosa na Ladeira do Meireles, mais quartos, mais espaço, mais encontros, a vista do Pão de Açúcar... E o CAPACETE estava crescendo...

Denise: Você falou bem, casa maravilhosa. Sim, tenho e sempre tive muita sorte com lugares. Quando mudamos para Santa Teresa, e aluguei a casa da rua Triunfo 16, comecei a receber os artistas, e ninguém fazia isso. Lembro-me de pedir a todos os amigos de Santa que abrissem suas casas, alugassem seus quartos vagos, pois a demanda era grande. Tinha que receber para ajudar na manutenção da casa, nunca anunciei nada, nunca me considerei pousada, porque não o era, tudo era boca a boca. Em dezessete anos as pessoas vinham por recomendação. E não tínhamos ajuda governamental. Tínhamos que convidar artistas da América do Sul, e esses nós bancávamos. Mas o mais prazeroso para mim era juntar artistas e mortais (como carinhosamente classifico quem não é artista). Era realmente fascinante (risos). Queria ver todo mundo misturado, trocando suas experiências, inclusive na hora mais importante da casa como citei acima e repito: o café da manhã. Ali sim, foi o início de muitos projetos artísticos, novas amizades, novos casamentos e namoros. Projetos fortes e férteis.

Enquanto nós brasileiros estávamos deslumbrados, com o *Brazildream*, com a economia, poder, o dinheiro começando a entrar

a bancarrota nas artes, eu convivia com a realidade diariamente. Percebia o grau de dicotomia do Brasil. Tudo estava encarecendo e constatávamos um país que não oferecia o que cobrava. Isso nos afetava. O Brasil para o mundo virou o *must*. Vocês europeus, entrando numa crise econômica e perdidos, deslumbrando a possibilidade de desbravar o nosso país. O Brasil um promissor país que acolhia os frustrados, oriundos de uma velha e decadente Europa. Mas tudo era muito frágil. Talvez por isso que seja atraente. E o Brasil começou a ser notícia de avanço e progresso no mundo inteiro. Todos artistas queriam vir pra cá. Vivemos um deslumbramento necessário. Difícil pra vocês entenderem talvez, porém vital para nós.

Aquele momento foi maravilhoso porque precisávamos desta autoestima. Fomos colonizados, era a nossa história sendo revista de outra forma para o mundo. Mas infelizmente, tudo o que não tem solidez, se esvai no córrego. Na época que vocês começaram a vir para cá, a arte contemporânea brasileira começava a bombar, milhares de galerias foram abertas (precisamente em São Paulo e no Rio), curadores do mundo inteiro voltaram os olhos para cá. Foram criadas feiras de artes. E a descoberta da mina de ouro pelos jovens investidores das bolsas e do mercado financeiro descobrindo quanto era produtivo converter seus virtuais lucros em obras de artes. Nós éramos livres, havia uma total liberdade de se fazer o que queria, mas isso consequentemente acarretou muitas dificuldades no decorrer do caminho, falta de total incentivo. Tudo saía de nós mesmos, com ajuda somente de instituições internacionais que patrocinavam seus artistas a virem e estarem com o CAPACETE.

Essa maneira violenta e impensada dos nossos governantes de sempre querer começar algo e não apoiar quem já vem na estrada é “burra”, dificulta e impede a continuidade de modelos que trazem êxito e prestígio para todos nós. Isso não é só na arte, é assim em outros setores, seja na ciência, na academia, projetos sociais e por aí vai...

Definitivamente. O CAPACETE deveria e merecia ter ajuda governamental, primeiro por tudo o que proporcionou ao Brasil e, segundo, pelo tempo em ação efetiva. Mas o pensamento é: “Brasil sempre será o país do novo. Só esquecemos que chegamos a senilidade há pelo menos alguns séculos.



Dominique: Nós vivemos na mesma casa, vimos chover lá dentro, nossos filhos são amigos, nós compartilhamos muitos pensamentos, dúvidas, sonhos e momentos...

Tem algum sonho que você não realizou durante todos esses anos do CAPACETE? Como você vê o presente? É uma geometria/movimento interessante o fato de que você agora vive próxima ao mar, e novamente em um apartamento... Fico sempre curiosa quanto aos seus próximos passos...

Denise: Decidimos fazer uma viagem a Paraty, eu dirigia meu Jeep e nós conversando sobre nossas vidas e nos sentindo no próprio filme de Ridley Scott, *Thelma e Louise*, deliciosa e hilária brincadeira nos referindo a nós mesmas. Aquela viagem foi inesquecível tanto para mim quanto para você, pois ali começamos a nossa leal amizade que se fortificou a cada ano. Uma amizade sempre plena de muitas gargalhadas, confidências, discordâncias, estranhamentos, mas sobretudo respeito, sim muito respeito para com as nossas diferenças. Você engravidou e, dois anos após, eu engravidei.



Um dia te mostrei uma casa, do lado da que eu havia comprado, a casa da Ladeira dos Meireles. Uma casa com pilastras gregas e com vista para a Baía da Guanabara e o Pão de Açúcar. Você logo foi dizendo: “Quero comprá-la!” E eu, assustada e perplexa, indaguei: “Mas por que?” E você firmemente respondeu: “Porque quero envelhecer no Brasil”.

– Também com aquela vista, até eu! (risos), pensei.

Você começou a reformá-la, e após acabar a obra, nos convidou para ocupar uma parte dela. Eu já, então grávida, a ponto de parir, acabei aceitando. Ali tive o meu querido Oto, e ali compartilhamos por oito anos. Era a extensão da minha outra casa.

Ali a Ryo, sua filha, cresceu também (considerando que vocês vinham todos os anos). Morar na mesma casa, mundos e personalidades muito diferentes, foi o nosso risco, mas vencemos a batalha. E fomos muito felizes, éramos uma bela família. Vocês e nós.

Mas como toda família passamos por experiências bizarras:

o desabamento do jardim em 2011, época de muitas chuvas no Rio, momento dos mais loucos e difíceis da minha vida. Mas superamos e confesso que fiquei um pouquinho traumatizada até hoje. E uma outra situação, foi a de uma caixa d'água, que ficava no forro do telhado, estourou e jorrava água torrencialmente. Nós duas desesperadas correndo e colocando panelas, baldes, pelos quatro cantos da sala, quando de repente Oto e Ryo, bem pequenos, se encaminharam ao piano, sentaram e começaram a bater nas teclas, concentradíssimos, achando que tocavam a maior sinfonia já ouvida (risos). Foi desesperador, mágico e incrível o momento.

Aliás, incrível é como você sempre está presente nos momentos mais delicados da minha vida, exemplo ano passado (2017), quando sofri um acidente que me imobilizou por três meses. Você foi realmente maravilhosa e impecável na ajuda. Grata para sempre. Agora respondendo à sua pergunta em relação aos sonhos que não realizei, ahhhhh! Foram muitos... Não há possibilidade de se fazer tudo na vida. Naquela ocasião, eu me afastei do meu próprio trabalho de atriz para cuidar da residência e me dedicar ao filho ainda bebê, apesar de ter conseguido, mesmo assim, produzir e conceber uma peça teatral. Agora a vida me colocou de novo de frente ao meu propósito e tem uma frase muito exemplar: "Ou pega ou larga"... Eu decidi pegar.

Mas acredito e sei que no final tudo foi SOMA. Tudo se somou e deu no momento que estou agora. Hoje em dia voltei a morar em um apartamento, apesar da Casa da Denise ainda funcionar, com outra dinâmica, mas funciona e muitos artistas continuam voltando. E o CAPACETE do qual fiz parte está aí, apesar de institucional, o que na minha época não o era, e continua a lutar por sua sobrevivência. E só me resta a desejar ao Helmut e a sua nova equipe que tenham muitas vitórias.

A história do CAPACETE ninguém muda, está escrita e vivida e, dessa, eu participei e ajudei a criar. Viva os vinte anos do CAPACETE... Viva os dezoito anos da Casa da Denise... Viva todos que participaram e ainda participam desta história... E viva eu e você.

Fotos e direitos autorais das imagens:

Brenda Marques (da Denise Milfont) e Camille Vivier (da Dominique Gonzalez-Foerster).

4.

Encontros com CAPACETE

Ricardo Basbaum



G. x eu, 1998. Vinil adesivo, pintura monocromática sobre a parede, dimensões variáveis.
Foto: Leo Bittencourt.

Permaneço em contato com o CAPACETE desde 1998, quando ainda se chamava Espaço P: naquele ano, fui convidado por Helmut Batista para, junto com Ana Infante, inaugurar o local – cada um com seu projeto, em um belo apartamento da Rua Paissandu, Flamengo, Rio de Janeiro. A parede verde, com o diagrama, foi instalada na sala; esta permaneceu montada, com sofá, poltronas e mesa. G. x eu funcionava em conjunto com um conto, rápida narrativa ficcional de encontros e desencontros com G., personagem que surge insinuada, atravessada, apresentada em pequeno livro de capa verde, como a parede. Ver o

diagrama, ler o livro; ler o diagrama, ver o livro: convite para uma ação cruzada – “Vler, Lver”¹ – em que as duas operações se encontram em alguma região de deslizamento recíproco. Na mesma ocasião, Ana Infante instalou uma grande lâmina de vidro entre sala de estar e sala de jantar, isolando os dois espaços à travessia dos corpos, mas não ao olhar, gerando curiosa busca por outras rotas pelos presentes, na movimentação por aquele espaço.

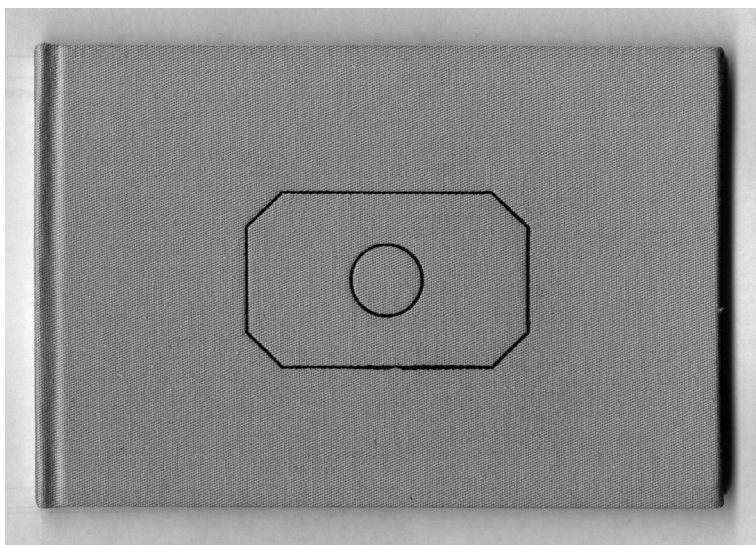
A experiência de construir uma ação expositiva, a partir de agenciamento tão próximo, foi excepcional, uma vez que naquele momento estávamos mais habituados a buscar editais para programas em espaços públicos (Espaço Cultural Sergio Porto, Centro Cultural São Paulo, Centro Cultural Calouste Gulbenkian) ou universitários (Centro de Artes UFF, Galeria da UFES); para mim, não existia o circuito de galerias/mercado, que percebia estar decididamente afastado do que estava pesquisando. Ser convidado a abrir o Espaço P, desenvolver o projeto e as etapas de produção apenas entre amigos, ou melhor, junto a aliados para uma nova trama possível, revelou-se o melhor dos mundos. Parecia evidente uma mudança na condição das ações: quando, enquanto artistas em ação conjunta, nos agrupamos no Visorama² (1990-1993) e na revista item³ (com quatro números lançados em 1995-1996), a mobilização se dava, principalmente, sob a perspectiva da legitimação discursiva: organizar os nossos trabalhos junto a obras contemporâneas brasileiras e internacionais, em grupos de questões e problemas; efetivar situações de fala pública em que o sentido e importância de nossa produção era discutido de modo coletivo; e, depois, viabilizar a publicação de escritos de artistas e textos de inflexão crítica multidisciplinar. Há nesses gestos a busca de configuração de articulações com o campo da crítica de arte, em que se aposta no agregado obra-discurso como a principal ferramenta de legitimação pública dos trabalhos. Talvez nossa percepção não fosse tão clara, pois de algum modo nos iludíamos que o circuito e mercado de arte, tal como se reorganizavam naquele momento (em chave neoliberal), iriam diferenciar o que fazíamos a partir da realização de uma intervenção crítica; mas a nova pragmática que se instalava não passava, necessariamente, pela compreensão da escrita enquanto qualificador da obra a ser consumida. Assim, quando o Espaço P traz ao Rio de Janeiro seu programa de exposições em apartamento, fica claro o deslocamento de eixos de ação, do crítico ao curatorial. Ou seja, o que interessava era construir eventos em vários formatos, cujo valor se dava a partir da percepção da dinâmica própria de um circuito de arte

descentrado, atravessado pelo jogo social dos encontros pertinentes e interessantes, que pudessem contribuir em alguma medida para a geração da intensidade necessária; não havia delimitação tão clara entre local e internacional, ativando um fluxo de trocas menos autocentrado em hábitos e práticas – inclusive relacionadas à dinâmica do mercado de arte, mantido a uma certa distância que permitia a construção de outras manobras e o contato com outro público. Do Espaço P ao CAPACETE, há um esforço em desenvolver uma economia própria de gestão, que, sem dúvida, garantiu nos últimos vinte anos o percurso singular da agência, mantendo seu funcionamento próprio ao mesmo tempo que buscava continuamente diversos formatos.

No embalo da intervenção *G. x eu*, ainda em 1998, após conhecê-la em São Paulo, durante os preparativos para a 24ª Bienal, fiz a conexão entre Andrea Fraser e o Espaço P – que logo depois recebeu alguns vídeos seus, em breve mostra. Já conhecia um pouco do trabalho de Andrea, a partir de publicações, e quando a encontrei imediatamente se materializou a vontade de ampliar aquele momento, torná-lo mais significativo – estava clara a possibilidade de construção de uma rede. Havia entusiasmo em ter, vamos dizer assim, “à mão”, um espaço de arte contemporânea em que poderíamos organizar as ações de interesse, sem necessidade de atravessar camadas de intermediários para acessar espaços institucionais em geral (sempre há exceções) neutros e marcados pela imobilidade – sem dúvida, ali se iniciavam minhas primeiras experiências com espaços autogeridos de artistas, um formato que veio a se tornar consistente no Brasil a partir dos anos seguintes, indicando um interessante grau de maturidade dos agentes do circuito – artistas, curadores, gestores – em relação ao sistema de arte.

Em 2000 realizei ainda *EUVOCÊ* (*superpronomes*) (em colaboração com Marssares e Luiza Maria) – e o empreendimento já se chamava CAPACETE Projects. Nesse período, estava se iniciando o processo de ação conjunta Agora–CAPACETE, que funcionou na Rua Joaquim Silva 71, Lapa, entre 1999 e 2003. Este foi um momento também extremamente produtivo e interessante, marcado pela formação do Agora - Agência de Organismos Artísticos, dirigida pelo trio integrado por mim, Eduardo Coimbra e Raul Mourão. Nós três já vínhamos da experiência de publicação da revista *item*, e a parceria com o CAPACETE se apresentou como um movimento quase que natural, o “próximo passo” a ser dado: já estávamos na impulsão

certa para agregar a prática anterior (Visorama-item, de ênfase crítico-editorial) a um projeto de viés curatorial-institucional.⁴ Foram quase quatro anos intensos e vibrantes, que demarcaram momentos de ação compartilhada e diferenças de gestão, entre as duas agências. Mas que, ao mesmo tempo, revelaram interessante sintonia com outros lugares do país, onde se desenvolviam projetos afins (Torreão, em Porto Alegre, e Alpendre, em Fortaleza, entre outros) que ajudaram a modificar o perfil das práticas artísticas e ativistas: foram sendo aperfeiçoados modelos de autogestão e os espaços independentes se converteram em ferramenta de ação corrente na dinamização e politização do circuito, não mais restrito apenas a espaços públicos, centros culturais, museus, galerias e mercado. Em um país tão excludente como o Brasil, a auto-organização e autogestão se tornam extremamente importantes para construção de outras rotas e desvios, frente ao circuito de arte hegemônico.



G. x eu, 1998. Livro em off-set, p/b, 12 x 18 cm, 250 exemplares brochura, 50 exemplares capa-dura assinados. Foto: Leo Bittencourt.

É nessa direção que vejo a organização CAPACETE avançar no século XXI: sendo capaz de manter uma constante atenção de escuta, conseguiu reinventar-se constantemente ao longo de duas décadas. De seu início enquanto projeto de viés curatorial, deslocou-se em torno da produção de publicações, organização de eventos, cursos e palestras, consolidando-se como espaço de residência para artistas, curadores e

pesquisadores. Em territorialidade móvel e ativa de habitação, convívio e eventos, CAPACETE faz fronteiras deslizarem, estabelecendo um certo enclave internacional (ou interterritorial) na cidade – em que se mixam polos de modo dinâmico, em chave afetiva: o que ocorre é que se percebe formações de comunidades, tanto voláteis como instigantes, em que o Rio de Janeiro se deprovincianiza e politiza, a partir do encontro de corpos e agentes de procedências diversas. Ao manter seu funcionamento em escala médio-pequena, faz com que a temperatura das trocas se intensifique e os eventos sejam bem-sucedidos enquanto momento de contato entre interessados. Desde que aterrissou na Glória, este tem sido um local vital para a respiração da cidade, encontrando seu funcionamento nos interstícios e frestas que atravessam a confluência de museus, galerias, centros culturais, escolas e universidades, oferecendo-se como lugar ativo e disponível a ser ocupado – desdobrando-se a partir daquilo cuja formalização em excesso pode comprometer seu funcionamento: esta matéria encontra no CAPACETE território para significativa ativação, área em aberto com vocação de uso coletivo. É muito importante que o processo de desenvolvimento tenha se dado nesse caminho e continue por aí, renovando fôlego e escuta.

Notas

1. Cf. Conversa entre Helmut Batista e Ricardo Basbaum, publicada na ocasião pelo Espaço P.
2. Analu Cunha, Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, João Modé, Márcia Ramos, Marcus André, Ricardo Basbaum, Rodrigo Cardoso, Rosângela Rennó e Valeska Soares.
3. Eduardo Coimbra, Raul Mourão e eu.
4. Comento esse processo nos textos “Agora” e “E agora?”, publicados em: Basbaum, Ricardo, *Manual do artista-etc*, Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

5.

Andrea Fraser

Começou em São Paulo. Ivo Mesquita me convidou para participar da seção norte-americana de "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros" na 24ª Bienal de São Paulo. Meu projeto consistia em performar como uma jornalista e criar reportagens em vídeo sobre a exposição. Durante a preparação, tomei o tema da "antropofagia" e tentei aprender algumas coisas sobre o Brasil. Li um pouco de Mário de Andrade, Lispector, de Assis, Freyre, e da teoria de dependência desenvolvida por Fernando Henrique Cardoso nos anos 1970, entre outros. Comprei fitas com aulas de Português. O projeto foi de difícil execução. A exposição inaugurou, mas, depois de dois meses de trabalho em São Paulo, o projeto continuava inacabado e eu havia perdido minha equipe da TV Cultura para um festival de jazz e para as eleições presidenciais. Sendo assim, eu teria algum tempo antes de poder finalizar o projeto. Conheci Ricardo Basbaum em São Paulo, em uma fala do Hans Haacke não relacionada à Bienal. Ricardo me contou de um projeto de exposição que estava desenvolvendo com mais artistas no Rio de Janeiro e me convidou para mostrar meus vídeos. Algumas semanas depois, lá estava eu, em uma abertura num apartamento no Flamengo, com meu trabalho exposto. Lá conheci Helmut Batista, Denise Milfont, e o irmão de Helmut, Dietrich, pessoas que se tornariam minha família. Helmut arranjou minha estadia com a Denise na Gávea. Visitamos Dietrich em sua casa na Floresta da Tijuca, acima do Jardim Botânico. Helmut e Ricardo me levaram conhecer o Rio, das calçadas de Burle Marx em Ipanema ao Palácio Gustavo Capanema no centro, e me apresentaram ao MAM e ao MAC (onde dei uma palestra sobre meu trabalho). Me apaixonei pela cidade. Depois de uma viagem à Ilha Grande, eu voltei. Depois de terminar de gravar o resto do meu vídeo em São Paulo, eu voltei. Após voltar para casa em Nova York, eu voltei. Depois de concluir projetos na Europa, voltei de novo.

Em meados dos anos 1990, eu havia me comprometido com uma prática de projetos com organizações, *site-specific* e baseados em pesquisa – a maioria deles acabou acontecendo em lugares de língua alemã. Na época de minha visita ao Rio, esta abordagem parecia gasta e burocrática. Eu procurava um outro caminho. O Rio se tornou o lugar

onde repensei o que vinha fazendo como artista. Eu havia começado a performar de novo, com *Inaugural Speech* [*Fala inaugural*] em 1997 e *Reporting from São Paulo* [*Relato de São Paulo*] em 1998, enquanto finalizava alguns projetos na Europa. O Rio fez com que eu me aprofundasse na performance, e não apenas na performance baseada em texto e pesquisa pela qual eu era conhecida. Dançar nas ruas no Carnaval e poder andar pela avenida Atlântica de biquíni sem ser assediada por homens me abriu novas possibilidades de engajar meu corpo em cena. Principalmente meu processo de metabolização da antropofagia e, particularmente, as formulações psicanalíticas da antropofagia desenvolvidas por Ivo e Paulo Herkenhoff estavam transformando meu entendimento de apropriação artística e crítica institucional.

A casa de Dietrich, acima do Jardim Botânico, se tornou meu retiro artístico, onde trabalhei no projeto para Bilbao, resultando em *Little Frank and His Carp* [*Pequeno Frank e sua carpa*], e no desenvolvimento de *Art Must Hang* [*Arte deve pender*] e *Official Welcome* [*Boas-vindas, oficiais*]. De vez em quando, eu emergia da floresta para me conectar com outros artistas em eventos no CAPACETE, na casa da Denise em Santa Teresa, na Lapa, e em outros lugares. No final de 1999, fui a uma Escola de Samba pela primeira vez e resolvi aprender a sambar como uma passista. Em 2001, eu estava ainda mais ou menos quando decidi desenvolver uma videoinstalação na qual desfilaria como destaque da Mangueira. A filmagem foi feita no Sambódromo durante o Desfile das Campeãs, por um câmara da Globo que contratei para o serviço. (Eu acabei tirando esta obra de circulação pois sambo muito melhor agora!). No ano seguinte, realizei outro trabalho relacionado a Carnaval no Rio, *Um Monumento às Fantasias Descartadas*, uma escultura composta de fantasias de Carnaval jogadas fora, muitas das quais eu mesma recolhi nos arredores do Sambódromo após os desfiles. Apresentei esta obra simultaneamente à inauguração de *Untitled* (2003) [*Sem título*], em uma galeria de Nova York, e geralmente a apresento junto com *Official Welcome*. Para mim, ela representa uma forma de trabalho que aprendi no Brasil – uma forma particularmente brasileira de “perlaboração”.

O ano de 2002 trouxe outra colaboração com o CAPACETE, com minha participação na exposição *Não é cinema, não é vídeo e nem é televisão*. 2010 trouxe outra, com uma palestra no Teatro Arena em São Paulo, para a 29ª Bienal, e que Helmut lembra de ter durado seis horas. A esta altura, eu havia me mudado para Los Angeles e, infelizmente, visitava o Brasil com menos frequência. A evolução do

CAPACETE em um programa anual de seminários prometia mudar isso, já que avidamente concordei em ser uma participante regular. Em 2015 e 2016, eu vim para dar palestras e oficinas sobre psicanálise e relações em grupo. Eram baseadas no trabalho de Wilfred Bion, um analista britânico que trabalhou em Los Angeles nos anos 1970 e também deu muitas palestras e oficinas no Brasil, onde ele tinha certa influência. Essas oficinas também se tornaram consultorias para o desenvolvimento da organização e suas dinâmicas em grupo. Não pude estar em Atenas em 2017, mas espero voltar ao Rio até o fim deste ano. Beijos, CAPACETE!

6.

À espreita de frestas

Agnaldo Farias

Embora sem saber quem fosse, sequer que existia, meu primeiro contato com Helmut Batista deu-se alguns anos antes de conhecê-lo pessoalmente. Naquele remoto final da década de 1980 e começo da seguinte, em que as cartas ainda não haviam sido virtualmente suprimidas pela internet, começou-me a chegar envelopes apócrifos, mas com conteúdos tão estranhos que hesitei em jogá-los fora. Meu conhecimento prévio da Arte Postal, uma das coqueluches dos anos 1970, mídia artística barata e versátil que tinha a dupla vantagem de combater a mercantilização da arte e fazer uso parasitário de um outro circuito que não o dela, fez com que abandonasse a habitual irritação com que todos reagimos às propagandas que nos são empurradas por debaixo da porta. Fui, portanto, cuidadoso. Elas chegavam e eu, depois de analisá-las, guardava.

Os envelopes variavam do padrão normal, com barra colorida nas bordas, como é comum nos envelopes aéreos, até o de cor parda, papel mais grosso, todos trazendo meu nome e endereço num padrão invariável. Um deles trazia em seu interior um cartão postal parafraseando impiedosamente os cartazes em que Olivieri Toscani cinicamente divulgava que as roupas da marca da Benetton eram democraticamente vestidas por todas as crianças, todos os credos e etnias do mundo. Desde que fossem lindas, é claro. Um outro, esse bem insólito, trazia uma miniatura de papel higiênico. Um deles, talvez o que mais tenha me surpreendido, não trazia nada dentro. Não compreendi. Meu missivista misterioso havia se enganado? Com o envelope nas mãos, acudiu-me que poderia haver algo nele, bem à mostra, tão à mostra que eu não notara (somos cegos para o que é mais evidente). Pois havia: o selo. O selo não era verdadeiro, mas havia sido minuciosa, apuradamente desenhado. Tempos depois, Helmut me explicaria que essa obra em particular lhe havia criado um problema com a polícia. Na Áustria, onde viveu entre 1987 e 1993, como no resto do mundo, isso de falsificar selo é como falsificar dinheiro: dá cana!

A série de... digamos, encomendas, encerrou-se com a chegada de um livro contendo imagens de tudo aquilo que havia sido enviado. Mais uma encomenda remetida apócrifamente e, coerente com as outras, com o conteúdo apócrifo. Isto é, o livro não trazia uma palavra sequer. Juntei-o ao setor "outros" da minha biblioteca. Vai saber.

Pouco tempo depois, num boteco armado diante do Fridericianum por ocasião da IX Documenta de Kassel, em 1992, um cara alto apresentou-se a mim, declinou seu nome, Helmut, e simpaticamente perguntou se nos últimos meses havia recebido cartas sem remetente, com conteúdos variáveis. "Sim, recebi", confirmei. "Eram minhas", disse-me ele. Explicou-me que eu fazia parte de um *mailing list* de 15000 nomes espalhados pelo mundo todo. Quinze mil, como depois explicou, porque alguém lhe havia dito que era o número de uma exposição bem visitada. Quanto aos nomes, metade era de galerias do mundo todo enquanto a outra metade era composta por gente do meio artístico; gente como eu, além de todos os taxistas de Viena, grande parte dos habitantes da pequena cidade de Schwaz, no Tirol etc.

Intrigante, é claro. Naqueles tempos marcados por *Sensation*, Damien Hirst, entre tantas mostras e artistas de conteúdo e formato bombástico, auge do momento em que se perseguia o *status* de celebridade, impulso que não dá mostras de haver arrefecido, o recurso ao quase anonimato era uma novidade. Gostei daquilo, confesso. O método ultradiscreto de Helmut me agradava e a correspondência anônima que ora recebia não se configurava como uma iniciativa inédita sua: o curador Fumio Nanjo o havia convidado para a Trienal de Yokohama, de 1991, e sua participação, bem como seu nome, não foi registrada no catálogo.

Encontrei-o algumas vezes pela década adentro. Sempre de modo rápido e simpático. Em 1998, vivendo no Rio de Janeiro, convidado a assumir a curadoria geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, soube que Helmut havia voltado ao Brasil um ano antes. Embora vivendo na mesma cidade, ainda não havíamos nos encontrado. Pouco depois fiquei sabendo que ele abrira seu apartamento na Rua Paissandu, no bairro do Flamengo, para expor artistas experimentais que não encontravam espaço comercial ou mesmo institucional. Era o ponto de partida do que viria a ser o Projeto CAPACETE, nome proveniente de um seu sobrinho no dia em que descobriu a semelhança

da palavra *helmet* com Helmut. Fui até lá, gostei do que vi – exposições individuais dos artistas Ricardo Basbaum e Ana Infante – e, além disso, inteirei-me que o CAPACETE, a partir daquele momento em conversas com Basbaum, Raul Mourão e Eduardo Coimbra, envolveria, além de exposições, residências e publicações.

Tempos depois, já de volta em São Paulo, no final do ano 2000, como curador do Instituto Tomie Ohtake, soube que Helmut havia se juntado com Basbaum, além de Raul Mourão, entre outros artistas, na constituição de um espaço alternativo na Lapa – bairro situado no centro do Rio –, o Agora/CAPACETE. Associação que durou até o final de 1999.

Não sei muito o que se passou por ali. Fiz algumas visitas aos ateliês que funcionavam ali, é claro, mas não frequentei as ações – pequenas mostras, performances – que rolavam com alguma frequência. À distância, em São Paulo, recebia os ecos do ruído que o espaço deles fazia.

Em 2001, fui convidado a assumir a representação brasileira da 25ª Bienal de São Paulo, edição cuja curadoria geral era de Alfons Hug. Entrei em contato com Helmut para convidá-lo para participar da mostra. É verdade que há tempos não sabia de sua carreira artística propriamente dita, a última notícia, afora a correspondência, havia sido sua participação secreta na mostra na mostra de Yokohama, já mencionada.

Pelo que me lembro ficou um pouco surpreendido com o convite mas aceitou-o.

Sua proposta era do mais alto interesse: envolvia a construção de algo situado entre um *trailer* e uma banca de jornais. Projetado com esmero por ele mesmo, a partir de entendimentos seus com uma empresa do ramo, a construção leve de chapas de galvanizadas sobre uma estrutura de metalon era uma espécie de estação retrátil com *displays* para a exposição de objetos, poltronas para que os visitantes sentassem e tivessem acesso à internet, tela para a projeção de filmes. Tudo isso montado sobre rodas. A nota divertida era que a “banca”, como constou no catálogo, não vinha ocupado por obras suas ou de algum outro artista brasileiro, mas por trabalhos de Mari-Ange Guilleminot.

Para que se tenha uma ideia do pequeno impacto causado pela presença de uma artista francesa, é preciso que se esclareça que, como modo de evitar maiores atropelos, a representação brasileira acontecia numa área pré-determinada do imenso prédio da Bienal. Com isso, Hug, o curador-geral, ocupava-se da maior parte da exposição sem se preocupar com detalhes da representação brasileira. Não que ele ignorasse o que lá se passava. Tivemos várias conversas mas é fato que ele deixou-me com muita liberdade, além de havermos decidido que a representação brasileira teria um catálogo só para ela. Pois bem, o impacto deu-se justamente com ele, quando descobriu, um tanto tardiamente, que o artista brasileiro havia usado seu espaço em benefício de um artista estrangeiro.

Alfons Hug, irritado, reclamou da estratégia de Helmut, julgando-a incompatível com a representação brasileira. Disse-me que só faltava ele propor uma mostra subsidiária da Bienal em Paraty, pequena cidade praiana, situada entre São Paulo e Rio. Reagi dizendo que seria uma proposta das mais interessantes. O fato é que eu, naquela altura já muito crítico das representações nacionais, consciente que a prática artística contemporânea passa por cerrados intercâmbios e, sobretudo, endossando por completo o *modus operandi* de Helmut, garanti que ele, a exemplo do que vinha fazendo desde sempre, abrisse uma fresta na instituição.

Hug não deixaria sua contrariedade passar em branco. No segundo mês da mostra, Helmut, conforme plano concebido anteriormente, substituiu Marie-Ange Guilliminot pelo brasileiro Marssares. Na prática, a exposição repleta de material da artista francesa foi trocada por um único trabalho de Marssares: um para-raios, devidamente conectado à banca. Esse trabalho, diga-se de passagem, fora projetado para ficar do lado de fora da Bienal, em algum ponto do Parque do Ibirapuera, onde se localiza o prédio da Fundação Bienal. Como naquela altura, passada a abertura da Bienal, eu estava um tanto distante dela, cuidando de uma imensa residência artística no Paraná – o Faxinal das Artes, uma reunião de 100 artistas de todo país, durante duas semanas –, não soube da ação de Hug impedindo que o trabalho ficasse de fora do prédio, obrigando que fosse posicionado ao lado da banca. Pois mesmo esse gesto deselegantemente antidemocrático não impediu a eficácia da colaboração Helmut-Marssares: o para-raios conectado à banca demonstrava a conexão com o mundo daquele espaço pequeno, ágil e móvel.

Com o término da Bienal, a banca-trailer de Helmut, tal como nós dois planejáramos, pôs-se mundo afora. A nova fresta que Helmut abria no nosso acanhado meio de arte, ganhava maior flexibilidade, fresta móvel que era, elástica, passível de estar em qualquer parte. Não sei quanto tempo ela durou sequer qual foi seu fim, mas certamente a Banca contribuiu o seu tanto para o desenvolvimento da natureza nômade do CAPACETE, sua crítica ao sedentarismo pela via de convites para residências a gente – artistas, pensadores – de todos os quadrantes, para sua vontade de formar produtores de arte num meio incipiente como o brasileiro.

Posteriormente, já no final da década, em 2009 e 2010, como programa paralelo da 29ª. Bienal de São Paulo, eu e meu colega na curadoria geral, Moacir dos Anjos, entendemos que o CAPACETE, naquele momento situado no Edifício Copan de Oscar Niemeyer, situado no centro de São Paulo, e fazendo uso do tradicional e efervescente Teatro de Arena, de importância histórica, seria a plataforma mais adequada para pensar e desenvolver as questões que pretendíamos tematizar na nossa mostra, dedicada à relação entre arte e política. Tendo como base um grupo sólido e animado de jovens, CAPACETE, contando sempre com a coordenação de Helmut, trabalhou durante um ano realizando encontros, debates, grupo de estudos e publicações. Mas essa é uma outra história.

7.

Microestado CAPACETE (Villa)ge II

Entre o pátio e a cachoeira

Teresa Riccardi

I.

Uma machadada. Se escutava da rede na qual eu estava deitada. O japonês preparava o almoço e seu filho Haru jogava pingue-pongue com Oto e Nina. Haru, que tinha dormido na barraca na noite anterior, tinha sido devorado pelos mosquitos, porém nada parecia lhe tirar o foco, nem mesmo a coceira constante. Enquanto faíscas saltavam da lenha queimando no pequeno forno, uma outra machadada fez cair uma folha de bananeira. Grande, arredondada e pesada, a folha que ainda mantinha suas propriedades logo seria submetida ao calor extremo do fogo, para que possamos comer esses cogumelos deliciosos envolvidos por seu aroma. Nós, H e xs paulistas, os devoraríamos, porque o japonês se negava a comer algo que possui um reino próprio, nem animal nem vegetal.



Sob nuvens profusas que nos davam trégua do sol inabalável daqueles dias, esperávamos famintos o alimento. Uns ovos de galinha caipira acompanhavam a salada de folhas verdes e frutas que tínhamos colhido ali para fazer uma bebida. Pegamos mangas, melancias, limões e umas laranjas-limão indefinidas, um pouco cítricas, suaves porém doces. Uma fruta travestida, que tinha se tornado outra em sua linguagem sensória. A bebida preparada com esta fruta, com um pouco de melaço e cachaça, me recorda uma própria decadência carioca. Nunca entendi porque esse momento me lembrou o filme *O Pântano* de Martel. Talvez pelas conversas com xs paulistas que tinham chegado no dia anterior, fartos de São Paulo. Já fazia pelo menos uma década que elxs escolhiam um pouco de vida imprópria no Rio de Janeiro, e suas conversas me transportavam até um cenário familiar, um *glam decadente* entre Salta e Lídice, que a rede, o barulho constante da cachoeira e a bebida conseguiam montar rapidamente. As cadeiras, as espreguiçadeiras e este resto de casa em ruínas conseguiam armar o que faltava, porque pelo menos eu não tinha os binóculos da Graciela Borges.

II.

H me descreve o lugar, os caminhos escravos que ainda hoje demandam a decolonialidade por existirem realmente, seus hectares entre rios, mares e terra, sxxs vizinhxs desconhecidxs, seus projetos com o CAPACETE e como chegou aqui cinco anos atrás em busca da cachoeira perfeita. Serena, eu continuava na rede, ele havia se sentado sobre a mesa perto do forno da cozinha, cercada de mato. Era uma cozinha sem teto. A planta desenhada pelo piso de concreto e mosaico, que uma vez já foi limite, perdia suas bordas zonais pelo avanço da própria selva. O cimento ostentava a história de um assalto planejado no qual, certa noite, uma comunidade de artistxs e de recrutadx no meio da floresta o destruíram, a pedido de seu dono. A convocatória havia sido tão contundente quanto a devastação. Com esse ritual, H. refundava mais uma vez sua própria identidade e a nova comuna. Desta vez, não se tratava de uma piscina quadrangular, agora se tratava de uma cachoeira fria, perfeitamente devorada por um sulco ancestral, onde aqueles que chegavam deviam pelo menos plantar uma árvore para poder conversar com certa intimidade e familiaridade com o sujeito em questão.

Ele não disse, mas Lídice é um ecossistema integrado al Microestado CAPACETE¹ (Villa)ge, e o que é certo é que o segredo se

espalha nas quartas e, mesmo que em *Lídice* não aconteça a maioria das atividades oferecidas pelo programa, definitivamente lá se respira a micropolítica do outro. Daquele que vive de forma saudável há mais de vinte anos, que se encarrega da seleção de dez a quinze participantes internacionais e regionais para um programa anual de vários meses, entre março e dezembro no Rio de Janeiro, ou daquele que viaja para Atenas a fim de oferecer uma leitura latino-americana do que foi a experiência descentralizada da Documenta de Kassel². Também é o CAPACETE que imagina, nas suas convocatórias, canoas, barcas e corpos dissidentes para este ano, com a alternância das residências, ou o programa contínuo, ou mais recentemente, o pequeno laboratório para crianças. Insisto que *célibes quartas*³ seria um bom título.

III.

N. grava sons e Oto está na dúvida se entra ou não na cachoeira. O pingue-pongue se transformou em um torneio, tem medalhas para todos. Uma mariposa se camufla. Tem olhos em suas asas e quando as fecha se torna uma folha, tem recursos, precisa sobreviver. Acontece o mesmo com o CAPACETE. Acontece o mesmo com o Brasil. A política é associada pela imprensa à crise moral, à violência e à corrupção. Leio uma entrevista no telefone:

“Quando o Brasil se fodeu? Em 1500, quando chegaram os portugueses”. A ironia de um dos jornalistas brasileiros mais respeitados poderia ser da autoria de milhões de seus compatriotas. É uma sensação muito difundida, como se algo tivesse fracassado desde o início, como se seus problemas estivessem tão enraizados na história que dificilmente encontrarão uma solução.⁴

Sem me estender no assunto, me deixa um pouco confusa o fato do texto jogar espontaneamente a culpa no outro. Recorro a Walter Mignolo para refletir sobre isso. Se o autor nos informa que a modernidade coloniza e que o trabalho a se fazer em relação a um cosmopolitismo decolonial seria associar organizações e indivíduos ativistas dessa luta por um pensamento emancipatório e heterogêneo, então dizer que a culpa é do outro não basta. Realçar as dependências⁵ mediante a ironia e o sentido comum, e não a partir de um pensamento sensibilidade-fazer fronteira, não apresenta um bom cenário de luta, é operar como um cronista informador, é falar sem desocidentalizar ou decolonizar. Assim, apesar da ironia ser um tipo de afetividade

compartilhada da subjetividade moderna, ela oculta com seu sorriso uma fatalidade resignada que não acha uma saída, mas uma forma de enfatizar sua persistência através da língua e do corpo. Em todo caso, voltando a Walter, a resposta se apresenta em um território em comunicação com uma epistemologia fronteiriça, uma epistemologia de *anthropos* que não quer se submeter à *humanitas*, ao mesmo tempo que não consegue evitá-la⁶. Trata-se de perceber e fugir da “patriz” para construir outras matrizes, desconstruir aquelas que a linguagem carrega, refazer e despir. Reconhecer o passado para falar e atuar no presente. Essencializar-se ou falar sobre gênese parece ser o plano, então procuremos o discurso do imigrante, do índio. Eu me pergunto, de qual Brasil falam? Daquele que falam os guaranis, os awás, os yanomamis e os não contatados como os kawahivas?⁷ Ou falam daquele de cidades coloniais modernas, que tiram proveito da liberação da mineração em reservas florestais nos estados do Pará e do Amapá?⁸

O CAPACETE opera neste corpo político de saberes liminares, é um microestado, uma vila na geopolítica moderna que identifica e difunde políticas de visibilidade no Rio de Janeiro, mas também é uma alternativa contemporânea no pensamento sensível consciente



da atuação da “patriz” colonial. Se trabalhar e conviver constitui uma forma de resistência física, performativa e repleta de desacordos, é na prática do intercâmbio que surgem estratégias emancipatórias, que as dissidências fronteiriças procuram o seu caminho.

Olho em direção ao céu, a mariposa havia pousado na rede exibindo seus olhos, enquanto ouço Oto se jogar no rio e tomar banho de cachoeira.

IV.

Há alguns anos, quando comecei o projeto da agência AAS⁹, a literatura argentina voltava a entrar em jogo no meu projeto curatorial. Uma ideia do Cortázar começava a andar na minha cabeça. Em *Geografias*, um conto relevante – porque estamos em Lídice, lendo na rede –, o autor apresenta uma formiga-rainha em fuga. Agora, essa ideia invertida da *antropofuga* era minha. Diferente da antropofagia, já tão definida e explorada em diversas exposições, o antropofugismo trazia obviamente qualidades escapistas. Ao lê-lo, uma invenção de ameaça distópica da natureza habitava um jardim da rua Laprida, 628. Uma ficção de rios, sarjetas e esgotos que mostram deliberadamente a impossibilidade de sonhar o trópico, preferem destacar um pátio. Olho para a direita e volto ao pátio destruído no meio do mato. Essa imensidão de terra ancestral com um pátio me lembra que a ficção também é um veículo para o CAPACETE. Existe algo que reside no solo e no sonho. Uma fuga do horizonte, (in)finita, corpos antropológicos que traduzem práticas. Revivo esse espaço liminar, entre a antropofagia e a antropofuga, em uma imagem. Eu havia feito exposições tentando englobar este tema, mas aqui, de repente, tudo parecia fazer sentido.

Me levanto, já ouço os sapos coaxarem. H está fazendo uma caipirinha para ele, enquanto o japonês e xs paulistas descansam, N brinca com a Nina, Haru e Oto estão na barraca e está anoitecendo. Falamos pouco, estamos próximos, e distantes da Glória. Amanhã vamos para o Rio. Ainda nos resta conversar sobre CAPACETE vinte anos. Certamente não o faremos, deixaremos isso para a última hora.

Todas as imagens são da autora.



Notas

1. Atualmente, o CAPACETE está organizado sob a direção geral de Helmut Batista, a direção artística de Camilla Rocha Campos, e a direção de produção de Valdinar Fernandes Rocha. Seu conselho executivo é composto por Márcio e Mara Fainzilibier, Daniel Steegmann Mangrané, Genny Nissenbaum, Fabio Swarcwald e Esther Schipper e a junto consultiva por Marcelo Mesquita, Sabina Matz, Esther Schipper, Ronaldo Lemos, Krist Gruijthuisen, Frances Reynolds e Arto Lindsay. (Certamente têm mais outros, sempre tem).
2. O diretor artístico Adam Symczyk da Documenta de Kassel 14, celebrada em 2017, propôs uma estrutura dual para a exposição, sob o título "*Learning from Athens*" [Aprendendo de Atenas]. A cidade de Kassel e a capital grega Atenas foram ambas sedes da Documenta. Kassel assumiu assim um papel histórico descentralizado com a outra cidade como hóspede. Nesse quadro, o CAPACETE voltou a apresentar um sistema

descolonizado, analisando textos sobre a América Latina e seus reposicionamentos geopolíticos atuais no contexto da Documenta.

3. *Quarta*, o programa contínuo, deveria propor o adendo: por que todos os dias não são quartas? Por que ficar com um dia só quando se tem tantos para escolher? Ao que poderíamos responder: porque os processos performativos só *momentaneamente* se podem parar e se construir para outro em função de poder compartilhá-lo.

4. Ver <https://elpais.com/internacional/2018/04/07/america/1523127625_584461.html> Acesso em 24 de junho de 2018.

5. Nas palavras de Mignolo “A teoria da dependência, na América hispânica e lusa, assim como no pensamento caribenho sobre a descolonização do Grupo Novo Mundo, surgiu no clima geral da Conferência de Bandung e com a invenção do Terceiro Mundo. O Terceiro Mundo não foi inventado pelos habitantes do Terceiro Mundo, mas por homens e instituições, línguas e categorias do Primeiro Mundo. A teoria da dependência chegou como uma resposta ao fato de que o mito do desenvolvimento e a modernização ocultava que os países do Terceiro Mundo não podiam se desenvolver ou se modernizar enquanto impérios.” Ver <<http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>> Acesso em 24 de junho de 2018.

6. Op. cit. MIGNOLO, Walter.

7. Atualmente, a demarcação das terras indígenas no Brasil é lenta. No total, 64,5% dos territórios ainda aguardam o resultado dos processos, 836 processos referentes a 1296 áreas indígenas estão em aberto. Esses dados são do relatório anual publicado pelo CIMI (Conselho Indigenista Missionário).

8. Ver <<http://www.telam.com.ar/notas/201708/199057-brasil-temer-decreta-fin-reserva-amazonica-tamano-suiza-mineria.html>> Acesso em 24 junho 2018.

9. Ver <<http://curatorsintl.org/intensive/proposal/subtropicalismos-narrativos>> Acesso em agosto, 2018.

8.

CAPACETE faz vinte anos!

Alessio Antonioli
Junho de 2018

O vigésimo aniversário do CAPACETE é um ótimo motivo para celebração e reflexão, especialmente no momento em que pequenas organizações populares e de artistas em todo o mundo se sentem mais precarizadas e ansiosas do que nunca, devido a uma conjuntura política e econômica extremamente volátil e instável. Como este ágil espaço de arte conseguiu perdurar por todo este tempo e ainda ser um modelo para todos nós?

Tenho trabalhado com o CAPACETE desde 2002, quando coorganizamos um programa de residências e fizemos a curadoria de uma exposição na Gasworks chamada *Gambiarra*. Essa palavra pode ser traduzida para o inglês como “modo de improvisar”, de encontrar formas não convencionais de resolver problemas. Geralmente associada à ingenuidade de pessoas com poucos recursos, “gambiarra” também parece descrever o modo com o qual um bocado de artistas e espaços como o CAPACETE conseguem não apenas sobreviver, mas também prosperar.

Se a gambiarra é um dos principais ingredientes para a longevidade de uma organização sem fins lucrativos que trabalha fora dos padrões institucionais convencionais, completamente dedicada a apoiar artistas em seus projetos ambiciosos e muitas vezes arriscados, quais seriam os outros?

Sem dúvida, uma rápida olhada na história de vinte anos do CAPACETE nos mostra como a organização continua a ser uma labuta de amor. Criação do maravilhoso Helmut Batista, é muitas vezes difícil enxergar onde Helmut acaba e onde o CAPACETE começa. Tal relação simbiótica requer doses tão altas de trabalho e de amor que matariam reles mortais, mas uma mistura de paixão, obsessão, teimosia, e amor por artistas e suas obras, fizeram como que estes dois (Helmut e CAPACETE) dançassem por altos e baixos. O sucesso no CAPACETE

nunca foi calculado financeiramente. Pelo contrário, suas conquistas são ainda baseadas na habilidade de transpor limites criativos e de conseguir alcançar formas de estender o diálogo e a experimentação. A necessidade de criar um sistema de conversa alternativo, no qual a arte e outras disciplinas se encontram para inspirar não apenas novas maneiras de produção, mas também novas formas de viver e de pensar, tem sido fundamental ao CAPACETE desde o princípio.



Jarbas Lopes, *Barraca*. Cortesia de Gasworks.

Me lembro de tentar entrar em contato com Helmut, há muitos anos, e me dizerem que ele estava fora de alcance. Ele havia viajado por algumas semanas para a Amazônia, em uma Residência Móvel com o artista João Modé. Helmut e João pesquisavam e trabalhavam pelo caminho, parando em vários lugares para encontrar pessoas, inclusive artistas e demais profissionais, para aprenderem e trocarem ideias. A Residência Móvel é um dos programas do CAPACETE que continuou a se transformar e a se adaptar, de forma a seguir relevante para artistas e profissionais em pesquisa, e suas necessidades; e também para acolher e contribuir com conversas acerca de ideias e práticas culturais. Outros projetos contavam com residências para artistas e curadoras¹, de diferentes durações e em diversos lugares (inclusive o lançamento de um programa anual de residência explorando modos

alternativos de educação em arte). Ele recebeu oficinas, publicou livros, desenvolveu programas de projeção audiovisual, organizou palestras na Bienal de São Paulo e, mais recentemente, se transferiu para Atenas para trabalhar em paralelo à Documenta 14. Curiosamente, se envolveu raras vezes em exposições, preferia focar em diálogo e processo. Estas escolhas são particularmente significantes no momento em que a presença e a dominação do mercado de arte continua a aumentar sua onipresença e a dissolver os limites entre instituições privadas e públicas. Neste contexto, o foco do CAPACETE em práticas alternativas mais fluidas e processuais, assim como em modos de aprendizagem, ganha importância ainda maior para a criatividade, a inovação e o diálogo entre artistas e comunidades.

Mesmo parecendo paradoxal à primeira vista, é exatamente esta habilidade de aprender, de mudar, de se adaptar e se movimentar constantemente que manteve o CAPACETE focado em sua missão inicial e, portanto, relevante e útil para artistas e para as comunidades com as quais interagem. O envolvimento de uma miríade de colaboradoras e colaboradores – inclusive da incrível e inesquecível Denise Milfont – e da formação de um novo time são indicadores de que o CAPACETE quer e está pronto para começar um novo capítulo.

Fazer parte do ecossistema cultural tanto do Brasil como do exterior é outro ingrediente importante para o sucesso do CAPACETE. A lista de parcerias estabelecidas, com as quais o CAPACETE colaborou nesses anos, é extremamente longa e inclui outras organizações e projetos de arte, grandes e pequenas. No entanto, mais importante foram as relações informais com artistas, curadoras, críticas, acadêmicas, pensadoras e produtoras culturais, que permitiram ao CAPACETE permanecer conectado e reativo às mudanças no cenário artístico e cultural no Brasil e no mundo.

Depois da exposição *Gambiarra*, por exemplo, o CAPACETE entrou para a Triangle Network, um grupo internacional de espaços de arte e de coletivos cuja central é a Gasworks em Londres. Com financiamento da HIVOS, nós organizamos um programa de residência de dois anos conectando o CAPACETE ao El Basilisco na Argentina, ao Kiosko na Bolívia, e ao Lugar a Dudas na Colômbia. A ideia era responder a uma falta de trocas entre países vizinhos e desenvolver um “diálogo regional” no qual artistas e curadoras viajariam e passariam tempo com as várias anfitriãs, compartilhando ideias e fazendo contatos. O projeto

foi um grande sucesso e se tornou modelo, mais tarde selecionado e expandido por um consórcio de Centros Culturais da Espanha na América Latina.² Em um nível mais local, o envolvimento do CAPACETE com sua vizinhança faz com que ele se sinta sempre enraizado, se inspirando e investindo regularmente na comunidade artística do Rio de Janeiro, mesmo quando Helmut viajava para São Paulo ou Atenas.



CAPACETE *Gambiarra* publicação, 2003. Cortesia de Gasworks.

O futuro do CAPACETE continua a ser extremamente ambicioso, mas também precário e incerto. O financiamento para apoiar seus programas requer uma postura visionária de governos, empresas, fundos e fundações, assim como de indivíduos. Dar suporte ao diálogo cultural, ao desenvolvimento profissional de artistas e ao engajamento da comunidade requer medidas de longo prazo que podem apenas ser tomadas por meio de compromissos também de longa duração.

Conforme o CAPACETE chega ao seu vigésimo aniversário e busca por diferentes modelos de sustentabilidade, é muito importante destacar o valor cultural já produzido: a qualidade excepcional de ideias e pensamento que gerou e reuniu, o enorme número de artistas que alcançaram carreiras brilhantes, e as milhares de pessoas que, por meio

das atividades do CAPACETE, têm agora arte como parte de suas vidas, ao invés de algo que experimentavam apenas dentre as tradicionais paredes brancas de museus ou de espaços comerciais.

A marca deixada pelo CAPACETE nas artes e no setor cultural, no Brasil e internacionalmente, é clara e indelével. Sem dúvida, seu futuro continuará cheio de altos e baixos, e de muitas reviravoltas. Com tudo isso, CAPACETE terá o apoio de todas as pessoas que reuniu em seu caminho e, é claro, *Gambiarra* estará também ao seu lado.

Notas

1. N.T. Uma vez que não há especificação de gênero no original em inglês, a tradução prefere não masculinizar um conjunto heterogêneo de pessoas. Nos casos em que uma opção de gênero neutro não for encontrada, a tradução aqui optará pelo gênero feminino.
2. N.T. Rede de Centros Culturais AECID (Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento).

9.

Urubus mamíferos: o céu do dia anterior ao último dia do planeta, como o conhecemos (Humpty Dumpty Party Mix)

Daniela Castro

MILHO (MILHO, MILHO GENETICAMENTE MODIFICADO, FARINHA DE MILHO), ÓLEO VEGETAL, FARINHA DE TRIGO, BATATAS, FÉCULA DE BATATA, INGREDIENTES DE LEITE MODIFICADOS, SAL, MALTODEXTRINA DE MILHO, QUEIJO CHEDDAR, GLUTAMATO DE MONOSSÓDIO, SABOR NATURAL E ARTIFICIAL, PÓ DE CEBOLA, FOSFATO DE SÓDIO, COR, LEVEDURA DE TORULA, PÓ DE TOMATE, AÇÚCAR, MONOGLICERÍDEOS VEGETAIS, ALHO EM PÓ, ÁCIDO CÍTRICO, EXTRATO DE LEVEDURA AUTOLIZADA, EXTRATIVOS DE ESPECIARIAS, QUEIJO ROMANO, ÁCIDO LÁCTICO, INOSINATA DE DISSÓDIO E GUILATE DE DISSÓDIO, HIDRÓXIDO DE SÓDIO, ALHO

DESIDRATADO, DEXTROSE, BHT, QUEIJO PARMESÃO, LEVEDURA, LACTATO DE CÁLCIO, STEAROYL-2-LACTIATO DE CÁLCIO, SULFITOS, BICARBONATO DE SÓDIO E / OU BICARBONATO DE AMÔNIO, BHA, HIDRÓXIDO DE CÁLCIO, GORDURA DE BACON HIDROLISADA, SABOR ARTICIAL DE BACON DEFUMADO.

10.

PERU.IMPROV

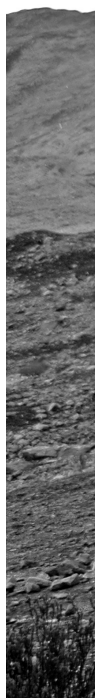
Gabriel Lester
Julho de 2006

ROAD do CAPACETE leva à soleira da minha porta, e um convite para trabalhar e viajar um bocado pela rodovia Pan-americana foi oferecido e aceito. A jornada levaria de Lima (Peru) a Quito (Equador). As pessoas perguntavam: "O que você vai fazer?" Minha resposta era que eu tinha feito muitas coisas nos últimos anos e que, provavelmente, eu faria uma ou algumas daquelas coisas por lá. Lentamente, no entanto, um conceito do que poderia acontecer começou a tomar forma.

Quando se pensa num *road-movie*, o princípio é o de que entre o começo e o final de uma jornada uma história seja desdobrada. Isso é uma narrativa linear. Uma história contada em diferentes níveis no tempo e no espaço é uma narrativa paralela. Eu imaginei um *road-movie* construído como uma narrativa paralela. Em vez de os eventos ocorrerem uns depois dos outros conforme a estrada é atravessada, tudo pareceria acontecer ao mesmo tempo. Com essa ideia e um monte de confiança no Helmut Batista e na minha própria habilidade para conectar pessoas e improvisar, eu deixei o Rio de Janeiro e fui para o Peru.

Em Lima, tanto Helmut quanto eu fomos convidados para falar no La Culpable – um espaço gerido por artistas. Depois, nos encontramos com vários artistas e curadores locais, alguns dos quais poderiam nos aconselhar sobre aonde ir e o que ver. Logo depois, deixamos Lima rumo aos Andes. Me senti como um pioneiro, sendo guiado pela intuição e pela oportunidade. E, enquanto dirigia em meio à natureza impressionante, fazíamos paradas regulares para filmar uma cena ou sequência. A ideia de criar um filme paralelo nunca saiu do projeto, mas o confronto com a dureza das nossas viagens e a necessidade do trabalho diário em condições imprevisíveis alterou as regras do conceito para que ele pudesse caber na realidade.

O que ocorreu comigo durante os primeiros dias da viagem foi que, se eu ia trabalhar com os moradores locais, quase sempre de maneira improvisada no instante, eu deveria trabalhar de modo que



eu pudesse parar o carro, montar a câmera e começar a filmar. O princípio parece simples e fácil, mas para evitar exoticismos gastos e/ou imagens turísticas, eu precisava a todo tempo desafiar as imagens que eu fazia. Isso levou a uma série de cenas improvisadas – filmadas durante toda a jornada pelo Peru – em que de início eu documentaria objetivamente uma cena ou locação. Assim, eu documentei o que estava acontecendo “de verdade”; nada havia sido orquestrado, coreografado ou alterado. A segunda fase envolveu trabalhar a imagem documentada – de pessoas e locações – e transmutar o documento objetivo em um documento altamente subjetivo. Dessa forma, uma cena “natural” havia virado “artificial”. Um jogo entre realidade e ficção foi cuidadosamente construído.



Man of Action, 2006. Foto: Helmut Batista.

Após deixar os Andes e retornar a Lima, viajamos para a cidade de Iquitos, no meio da selva amazônica. O artista colombiano-espanhol Raymond Chaves se juntou a nós, acompanhado da artista peruana Gilda Mantilla. Ambos estavam pesquisando os trabalhos que a Bienal de São Paulo de 2006 havia encomendado a eles. Por carro e principalmente por barco, nós quatro viajamos pela selva e pelo rio Amazonas, ao mesmo tempo em que preparávamos e filmávamos cenas. Depois de alguns dias de parada em Iquitos, retornamos a Lima e pegamos a estrada rumo a Quito, no Equador. Ali, não tivemos a oportunidade de continuar o trabalho, mas fomos convidados para falar na Universidade Católica de Quito.

Durante todo o projeto/jornada ROAD, atravessamos desertos, montanhas, o oceano Pacífico, a selva e, finalmente, a capital do Equador. Durante tudo isso, as cenas para o projeto foram filmadas, junto de fotos e outros documentos em vídeo gerados na espontaneidade dos momentos. Agora, a maioria do material digital está amadurecendo em algum disco rígido. No futuro próximo, com uma mistura boa de tempo, uma pitada de pós-produção e um toque de drama, os trabalhos serão servidos. Mas falando sério, o projeto ROAD foi enormemente produtivo e inspirador, me deixando com um monte de frutos para serem colhidos e apropriados de alguma maneira. No momento, isso me parece um momento de luxo, já que muitas das cenas filmadas funcionaram muito bem, e há muito potencial para diversos trabalhos ou direções a serem exploradas. O tempo vai mostrar se o trabalho final vai ser uma edição em paralelo, uma experiência linear ou uma seleção de cenas improvisadas que narram pequenas aventuras...

11.

Estátuas sem cabeça, CAPACETE e fabulação

Márcia Ferran

Em 2008, para analisar os dez anos do CAPACETE, lancei mão da noção filosófica de hospitalidade¹, entendendo-a como uma dimensão crítica ao capitalismo mundial e útil para tratar dos deslocamentos de fronteiras geopolíticas e de fronteiras subjetivas daquele momento. De lá pra cá, as políticas de identidade se reconfiguraram, ganhando visibilidade inédita nas plataformas de arte contemporânea. Se por um lado, as tendências políticas citadas naquele artigo se confirmaram e se alastram ainda hoje, o *modus operandi* de hospitalidade do CAPACETE se revestiu de outras facetas que multiplicaram sua “missão” no tempo e no espaço. Dez anos depois, desta vez para abordar os vinte anos de existência do CAPACETE, percebi a tarefa como um desafio enorme por várias razões, entre elas a de não ter estado próxima constantemente da nova fase e por entender que, na multiplicidade de vetores desdobrados desde 2008, podemos apenas oferecer testemunhos pessoais, lugares de fala bem específicos. E o meu lugar é o de alguém que pôde estar alternadamente nas atividades do CAPACETE, ora como pesquisadora, ora como convidada, ora como ouvinte, ora como aluna, e sempre como amiga!

Frente a todo este embaralhamento, contudo, uma coincidência de datas e períodos me deu uma pista para seguir com a minha contribuição! Assim, o ano de 2009, que marcou o começo da segunda década da trajetória do CAPACETE, foi também o ano em que ingressei como docente do Curso de Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense, o que me proporciona uma distância interessante para pôr em perspectiva a trajetória do CAPACETE e a trajetória das políticas culturais entre 2009 e 2018.

Retomo pelo menos uma pergunta anunciada no texto de 2008: quais impactos sobre a geopolítica artística podem trazer micropolíticas de hospitalidade e afeto?

Estátuas sem cabeça

Escolho dois momentos que foram pessoalmente divisores de água na minha trajetória como pontes para abordar as inquietações poéticas e políticas do CAPACETE e minhas. O primeiro é o ano de 2012, quando se realiza a *Exposição no Teatro Ipanema*, e o outro é o ano de 2017, quando o “Programa Continuado” se transfere para Atenas.

Em 2012, borrando os protocolos teatrais e das políticas culturais instituídas, CAPACETE aproveita a onda de “ocupações”² de equipamentos culturais e leva artistas sonoros e visuais para comporem no palco, na plateia e nas coxias uma “exposição”.³



Teatro Ipanema. Fotos: CAPACETE.

Já naquele ano tínhamos um fervilhar de organizações civis exigindo novas pautas políticas que iriam ficar conhecidas no ano seguinte como “as manifestações de junho de 2013”, e seriam usadas como argumento para posteriores repressões violentas pelo Estado. Nesta ocasião, pude propor um diálogo fictício entre Guy Debord e Michael Fried, encenado por um ator e um artista a respeito das ideias de “espetáculo” e de “teatralidade”. Assim, este trabalho coletivo que levava o CAPACETE em 2012 a um espaço “cinza” – misto de *white cube* e *black box* – e a subverter os dispositivos, também foi pessoalmente rico e me conduziria três anos mais tarde, à uma pesquisa de pós-doutorado sobre os modos ressurgentes da ideia de “teatralidade” na arte e na arquitetura contemporâneas.

Em 2017, o CAPACETE coloca-se em prova, experimentando estar em duas cidades ao mesmo tempo: Rio de Janeiro e Atenas. A convite da Documenta de Kassel, a missão do CAPACETE em Atenas tinha um impulso educativo, na qualidade de embaralhar os *a priori*s sobre uma “identidade” que supostamente qualifica e unifica várias heranças do Sul. A solução encontrada foi experimentar o *modus operandi* CAPACETE e estar em dois lugares ao mesmo tempo, ou seja, ter uma “turma” escolhida especialmente para Atenas e começar uma nova “diretoria-curadoria” na “sede” do Rio de Janeiro, assim como a própria Documenta estaria tanto em Kassel como em Atenas. De certo modo então, o CAPACETE teria como desafio fazer elos entre três universos: o universo Documenta, o universo poético e político do “Sul” e o universo local de Atenas. No impulso educativo do programa dentro do tema “*South as a state of mind*”, se podemos falar numa pedagogia, a que foi escolhida *a priori* convocava os métodos e conceitos de Paulo Freire, uma pedagogia do oprimido e da fome. A esta pedagogia juntou-se o singular *modus operandi* do CAPACETE através de uma curadoria-convocatória aberta, desta vez exclusivamente ao dez artistas das Américas Central e Latina, e dois da Grécia.

Visitar o CAPACETE em sua estada em Atenas me deu a chance de entrar em sítios com ruínas de templos, fórum, teatros e ágoras, e de ver de perto traços de saques infundáveis, guerras⁴ imortalizadas em romances, epopeias. Apesar da minha familiaridade com a representação de imagens da Grécia clássica no ensino de Artes e Arquitetura, tive um impacto inesperado ao estar frente a frente com uma série de estátuas nas quais faltava a cabeça. Enfileiradas, lado a

lado ou espalhadas, bases e bustos onde era necessário imaginar as cabeças originais esculpidas e os rostos que representavam.



Ágora Antiga (Museum da Stoa de Attalos). Fotos da autora.

Um vazio, um esvaziamento que me liberava para fazer pontes alheias às narrativas míticas estabelecidas. O que estava sub-reptício em Atenas era um tipo de esvaziamento que deixava quase palpável a reincidente confiscação da cultura que foi herdada pelos

cidadãos gregos contemporâneos, mas também pelos sul-americanos. Violências de Estado, violência do capital, perda de autonomia de ir-e-vir, corpos cansados de tanta expugnações, lidando com “fake news” e digerindo à força uma overdose de imagens circulantes que mascaram a intolerância crescente a toda alteridade.

Outro esvaziamento palpável em Atenas era o esvaziamento urbano de imóveis. Apartamentos vazios, sintomas de uma ferida ainda aberta da crise econômica dos anos 2000. Assim, vazios na verdade “plenos” de experiências e traumas colocavam em inesperada ressonância as crises políticas do Sul e do Norte, entrelaçados pelas perversidades do capitalismo global. Num repente, artistas sul-americanos, que se acostumaram a driblar a precariedade econômica do meio artístico-cultural disponibilizando seus locais de moradia através do sistema Airbnb, desta vez se viam alojados através do mesmo Airbnb, nas vizinhanças da Acrópole sobrevivente a guerras passadas.

O próprio Airbnb foi problematizado por uma das artistas presentes em Atenas, que criou o projeto *La Casa Entera* aludindo a esta modalidade nascida nos anos 2000, em que uma “tática” foi criada para contornar a alta de aluguéis e das tarifas hoteleiras. Assim, através da oferta não apenas de um quarto ou quartos, ao ser posto um imóvel-casa-inteira para aluguel “descomplicado”, os donos de imóveis criaram um influxo “parasitário” que compete com as rendas obtidas e taxadas dos aluguéis oficiais. Na dinâmica *ongoing* de *La Casa Entera*⁵, Gris Garcia toca na “economia de urgência” que tanto Atenas como cidades do mundo todo tangenciam. Mas Gris também toca na confusa troca entre memórias domésticas e ocupações temporárias, borrando objetos cotidianos com a figura renovada do “migrante” entre turista e etnógrafo, testando o corpo numa hospitalidade ambígua, encurralada no abismo do capitalismo imobiliário.

As guerras atuais mudaram de táticas, outros conflitos as acarretam. O conflito ainda candente em 2017 era o da Grécia em “falência” pós-jogos olímpicos contemporâneos. Ameaçada e chantageada pelas engrenagens financistas da comunidade europeia, Atenas alçava o primeiro plano no imaginário político e artístico por estar confrontando *enquanto minoria* a maioria europeia. Não é de guerra e de rostos minoritários que Deleuze está falando quando se usa do cinema para acionar a ideia de fabulação como aquilo que um povo tece para se reinventar futuros?

“O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade, que sempre é a dos amos ou dos colonizadores, mas a função fabuladora dos pobres, que dá ao falso a potência que o converte numa memória, numa lenda, num monstro. (...) Não o mito de um povo passado, mas a fabulação de um povo que virá (...)”⁶

Os artistas e ativistas escolhidos, que mudaram-se para ficar dez meses em Atenas, entendem-se enquanto minorias⁷ tanto em Atenas – centro do imaginário ocidental da “tragédia” clássica – como na América Latina (e no Brasil, na margem “carnavalizada” do capitalismo). Afinal, é a deusa Atenas que decide e divide o antes e depois na condução do julgamento em *As Eumênides*, em que Orestes mata sua mãe Clitemnestra segundo nos conta Ésquilo. Tal qual um estranho paralelo com o mito, seria escapar à herança da antiguidade ocidental e matar sua matriz, ainda um desafio aos artistas vindos da América do Sul e agora convidados e instalados, de um modo heterodoxo, no palco ateniense, ele próprio ao mesmo tempo “ágora” e plateia da Documenta, cujo palco oficial histórico era Kassel.

Enquanto isso, no bairro da Glória no Rio de Janeiro, uma artista-ativista veste o “capacete”: Camila Rocha Campos propõe reformular o mapa-múndi dos afetos e instaura linhas de fuga com micropoéticas. O que estava culminando em 2017 vinha acontecendo desde 2015, com o Pequeno Laboratório e o Programa Continuado, onde artistas como Giseli Vasconcelos, Tali Serruya e Asia Komarova exploram o devir-mulher, o devir-criança, o devir-queer, e juntas fabulam futuros do CAPACETE. Desde 2015, também uma microurbanização local se dá lentamente na rua do CAPACETE na Glória: artistas e agentes sociais ligados à residência começam a morar e recuperar casas antigas vizinhas. Em contraste com o vazio operando em certos bairros de Atenas e com a atratividade do Airbnb, uma ocupação espontânea e de comunidade escolhe fazer território e preencher o vazio através de identidade de afetos!

Analisando as consequências da “globalização” econômica e a ela contrapondo a importância da ação local, o geógrafo brasileiro Milton Santos também suscitou a noção de fabulação. Falou do “tempo lento”⁸ dos homens pobres, que eles sim detêm a potência disruptiva e inventora, “fabuladora”, para resistir ao achatamento das subjetividades nas grandes cidades, resistir à especulação imobiliária. Em 2011, mergulhando em arquivos privados e praticando um modo

jornalístico e historiográfico, a dupla Elke Uitentuis & Wouter Osterholt tocou na desilusão e no tempo lento frente à especulação imobiliária daqueles que tentaram ascender no mapa arquitetônico e urbanístico tropical do Rio de Janeiro. A dupla adentrou a torre de apartamentos vendidos e nunca finalizados no incompleto plano modernista de Lucio Costa para Barra da Tijuca, cujo projeto de Niemeyer terminou virando "Athaydeville" (com uma verticalidade imponente e vistas vertiginosas, em meio à corrupção da década de 1970 e horizontes marítimos).



Fotos da autora.

Como uma fabulação empoderadora, a dupla produziu um vídeo e lançou uma campanha pública para arrecadar fundos: “Iniciamos essa campanha para ajudar os proprietários da Torre Abrahão Lincoln a realizarem seus sonhos. Nosso objetivo não é apenas salvar um patrimônio cultural nem apoiar os ideais da associação de moradores. Mais importante, queremos restaurar as ideias socialistas de Lucio Costa e quebrar as divisões de classes sociais diferentes, em uma das cidades mais segregadas do mundo”.⁹

Enfim, o vídeo *Paraíso Ocupado* traz testemunhos de organização coletiva tentando reinventar-se frente à voracidade do capitalismo e suas distopias. Narrativas poéticas costuradas através de estadas em cidades estrangeiras, coerentes com a ideia de artista-pesquisador, produtor de processos e cuja visualidade não é destinada ao circuito de arte financeirizado e majoritário. Tanto no modo de se aproximar do universo social da torre na Barra da Tijuca quanto na campanha, podemos sentir a ideia de Deleuze de que “a utopia não é um bom conceito: existe antes uma ‘fabulação’ comum ao povo e à arte”.¹⁰

Cabeças para CAPACETES e fabulação

Nos dois momentos que destaquei, houve uma mistura que considero fabuladora. No Teatro Ipanema, em 2013, fabulou-se uma área de interseção de territórios, entre a caixa preta e o cubo branco. Entre teatralidade, processualidade e hospitalidade. Já em 2017, nas atividades conjuntas dos artistas em residência em Atenas, havia uma vibração que tomava a cidade não como mito e memória, mas como disparadora de novos enunciados, futuros coletivos: fabulações. Os vazios eram ressignificados, tanto as estátuas sem cabeça quanto os vazios urbanos.

O conceito de “fabulação” é uma das possibilidades de interpretação da potência de transgressão poética e enunciação de novas linhas de ação. Na acepção de Deleuze, a potência contemporânea da ideia de fabulação é conjugada no plural e é da ordem do povo, do múltiplo, daquilo que se agrega e aglutina por se sentir minoria na sociedade. O que nos importa aqui é que esta fabulação está operando na política cultural maior, que perpassa o tempo em que o CAPACETE cresceu: “As minorias e as majorias não se distinguem pelo número. Uma minoria pode ser mais numerosa que uma maioria. O que define a maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme: por exemplo

o europeu médio adulto macho morador das cidades... ao passo que uma minoria não tem modelo, é um devir, um processo.”¹¹

A própria aposta da Documenta de Kassel oferece uma medida eloquente das tentativas de reposicionamento de estratégias institucionais no sistema de arte dos últimos 20 anos. Aproximar sonhos ameríndios das mitologias gregas talvez não tenha sido tão reconfortante como resultado de um evento com o peso e *status-quo* da Documenta, ao se instalar em Atenas de modo espetacular, sem ouvir a comunidade local. Ainda mais se olharmos retrospectivamente para edição de 2002 da Documenta, com curadoria de Okwui Enwezor, em que o tom havia sido dado justamente pelo alerta sobre os tentáculos coloniais reincidentes pós-diásporas¹². Em contraste com a crítica institucional maior, totalmente diferente foi o percurso do CAPACETE ao longo dos 20 anos de existência, em que expandiu seu espaço simbólico e desdobrou a gama de frequentadores, tentando “borrar” os limites entre público genérico e especialistas em arte. Podemos rever o Programa Aula, o Programa Continuado, e a chamada para novos coordenadores (Amilcar Packer e Manuela Moscoso, e agora Camilla Rocha Campos) como uma *auto-fabulação*. Uma fabulação da vocação híbrida¹³ que a residência artística havia se revestido e que ocorria em paralelo à inauguração de espaços institucionais na cidade pós-eventos globais¹⁴. Em 2018, não se trata mais de deslocamentos *ipsis litteris*, e sim de deslocamentos internos subjetivos. Talvez, a transformação mais desafiante esteja na mudança interna porosa à outras ideias de si mesmo, outras ideias de hospitalidade. Podemos também acionar as ideias de fabulação e hospitalidade quando as vozes pirahãs, remotamente escondidas, são buscadas por artistas como Julien Bismuth, também presente neste livro.

A forma da comensalidade – reforçada a partir do Programa Continuado em que os artistas cozinham juntos durante vários meses – se liga à transmissão de uma língua¹⁵, de como trazer para perto sabedorias e histórias de alteridade.

Retomando uma pergunta de 2008 do *Livro para ler*, podemos afinal deixar uma provocação sobre o papel dos espaços de arte, examinando o CAPACETE em seu latente devir-mulher, devir-criança e devir-índio. Parece que estes devires, aliados à potente fabulação, põem em xeque tanto o *modus operandi* majoritário das instituições de arte, quanto abrem novos territórios nas políticas culturais e nas políticas de

identidade. Consolida-se a perspectiva do artista-pesquisador, produtor de serviços e não de bens (tal como analisado pela artista Teresa Riccardi no *Livro para ler*), que se recompõe numa hospitalidade porosa a estes novos devires. Afeto e fabulação se combinam, preenchendo os vazios e deixando rastros que politicamente e poeticamente apontam à incoerência ética mundial dos últimos 20 anos.

As lutas dos cidadãos gregos contemporâneos, dos artistas do “Sul” e dos artistas do “Norte” foram transmutadas e estão em latentes devires. Não é exatamente de conflito e fabulação perenes que o estatuto do artista é perpassado politicamente quando cabeças e corpos estão sendo massacrados pela violência de Estado?

Notas

1. Ferran, Márcia, “Entre fronteiras impingidas e cidades afet(u)adas: hospitalidade”, in: CAPACETE (ed.), *Livro para ler*. Rio de Janeiro: CAPACETE, 2008.
2. O movimento “Occupy” se alavancou entrecruzando pautas de moradia social e pautas de políticas culturais focadas em efetivar novos usos e apropriações coletivas a imóveis vazios governamentais e espaços públicos, como praças e espaços ícones de metrópoles.
3. Artistas que fizeram parte: Felipe Abdala, Marcia Ferran, Clara Lee Lundberg, Fernanda Ribeiro, Pedro Moraes, Lucas Sargentelli, Mariana Olinger, Sofia Caesar, Vivian Caccuri e Daniele Marx.
4. Cabe lembrar, dentre todas, a “recente” guerra de Independência Grega, entre 1821 e 1823, quando algumas ilhas ficaram desertas devido aos massacres pelos turcos.
5. <<http://casaentera.tumblr.com>> Acesso em setembro de 2018.
6. Deleuze, Gilles. *Cinéma-2: L’Image-temps*, Paris: Éditions de Minuit, 1985. p. 283.
7. E também se experimentam como estrangeiros contemporâneos, assim, os diferentes obstáculos para se conseguir visto de entrada e autorizações para permanência são detalhados pela artista Sol Prado no livro que compila relatos e ensaios dos artistas selecionados e que residiram em Atenas. Otta, Eliana, “Centres, peripheries, and the surprises of an elusive mobility”, in: Malta, Jari; Otta, Eliana; Spina, Gian, *Experiencing Connection Issues—Capacete Athens*, 2017. Rio de Janeiro: CAPACETE, 2018.
8. Santos, Milton. *Técnica, Espaço, Tempo. Globalização e Meio Técnico Científico-informacional*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
9. Texto dos artistas em folheto de 2012, produzido como parte integrante da exposição final e vídeo *Paraíso Ocupado*.

10. Deleuze, Gilles. *Pourparlers*, Paris: Editions de Minuit, 1990, p.235.
11. Deleuze, Gilles. *O devir revolucionário e as criações políticas*. Novos Estudos CEBRAP, 1990.
12. Através de quatro plataformas discursivas preparatórias em diferentes cidades, que culminaram na quinta e última "plataforma-exposição" em Kassel: "Urban Imaginaries from Latin America", "Democracy Unrealized", "Experiments with Truth", "Créolité and Creolization", "Under Siege", na Europa (Viena e Berlim), na Ásia (Nova Deli), América (St Lucia) e África (Lagos).
13. Em todos os casos, o que também é afetado é a ideia de "duração" que Deleuze reconfigura de Bergson para exaltar a fabulação como potência das minorias.
14. Anos depois de Atenas Cidade Olímpica, era vez do Rio cidade-espetáculo, com Copa do Mundo e Olimpíadas. Mescla das estratégias hegemônicas de *marketing* urbano e do urbanismo do consenso.
15. Assim como queria indicar Davi Kopenawa ao antropólogo Bruce Albert, seu mediador para vários relatos ao longo de décadas, editados no livro *A queda do céu*: "Se lhe perguntarem: 'Como você aprendeu estas coisas?', você responderá; 'Morei muito tempo nas casas dos Yanomami, comendo sua comida. Foi assim que, aos poucos, sua língua pegou em mim. Então, eles me confiaram suas palavras porque lhes dói o fato de os homens brancos serem tão ignorantes a seu respeito'" (Kopenawa, Davi e Albert, Bruce, *A queda do céu*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.64). Livremente aproximamos aqui a função fabuladora tal como retomada por Deleuze da atividade sonhadora, onírica que tem potência de guia e de autonomia na cosmologia yanomami. Os sonhos são essenciais para um índio se tornar xamã. Dormir é preciso pois é preciso sonhar. Para os yanomami pensar ocorre essencialmente durante o sonhar, pensar é sonhar; sonhar com o que não é humano, *sair da humanidade*. Embora durmam muito, segundo Kopenawa, os brancos – apegados às coisas materiais – sonham apenas consigo mesmos, e assim não extrapolam o individual e deixam de se conectar com o extra-individual e verdadeiramente aprender.

12.

Das (in)capacidades: Uma conversa entre Elfi Turpin e Amilcar Packer sobre o impossível CAPACETE

Amilcar Packer e Elfi Turpin

Quando essa conversa foi realizada, o Brasil não havia passado pelo processo (retrocesso) eleitoral de 2018 que, hoje sabemos, teve (e ainda terá) resultados desastrosos, e não somente para o país. A violência total não se resume a esse momento político, tendo em vista que o espectro da expropriação constitui o cotidiano da realidade brasileira desde sua invenção colonial, e vem sendo ciclicamente reiterada em dobras ditatoriais. As promessas do iluminismo serviram historicamente para outorgar e garantir privilégios a uma reduzida parcela do planeta não limitado à noção etnocêntrica de humanidade, mas estendido a todas as formas de vida e modos de existência. Hoje vemos a falência das promessas do que foi convencionado como progressismo, assim como a quebra total dos pactos formais da legalidade e do bem-estar social, imprimirem novas modalidades à sujeição e exploração. As novas manifestações e rearranjos da acumulação primitiva são a reencenação do texto colonial-capitalista, dos regimes produtivos calcados na extração de valor de corpos e territórios, e empurram continuamente a vasta maioria do vivo para a vulnerabilidade radical. Essas estruturas se refletem em todas as atividades humanas, inclusive nas artes, e sustentam esse mundo em que vivemos. Somente conseguiremos fazer necessária passagem do luto à luta se formos capazes de aceitar que as edificações da civilização que teimam em se impor ao imaginário não passam de ruínas, e que começar pelas assimetrias significa colocar em risco o que se tem para poder modelar alianças por vir. Nesse sentido e seguindo as desigualdades nos fluxos de deslocamento para residências artísticas, antes de se pensar no que se busca, talvez valha pensar no que se pode oferecer e disponibilizar.

Amilcar Packer, São Paulo, novembro de 2018

Amilcar: Pensei que a gente podia começar do começo, que não é o começo. Quer dizer, do início desta conversa, a partir da mensagem que você me enviou perguntando se eu lembrava de quando nos conhecemos. Se não me engano, foi em 2008. Você estava na residência no Rio de Janeiro e veio a São Paulo, certo?

Elfi: Exatamente.

Amilcar: Lembro que, depois de conversarmos bastante, levei você e Adriana Pineda ao Terraço Itália, no centro de São Paulo. Pensando bem... naquela época eu não trabalhava com o CAPACETE, eu era apenas amigo do Helmut, e começava a dar um tipo de apoio informal ao CAPACETE em São Paulo. Eu acho que, um ano antes, em 2007, ele esteve aqui, conheceu algumas pessoas e falou que gostaria de estender as atividades do CAPACETE até São Paulo, de trazer a residência para cá. Foi na casa da Carla Zaccagnini, e se não me falha a memória, Jorge Menna Barreto, Lygia Nobre e Raquel Garbelotti estavam lá também. Helmut nos encontrou, todas essas pessoas que ele achava que conectavam ou que se conectariam com o CAPACETE, nos contou seus planos e como isso seria algo a se fazer progressivamente. Então demos início a uma espécie de colaboração informal.

Eu conheci o Helmut em 2001, durante a Primeira Semana Pernambucana de Artes do Recife (1º SPA de Recife), em Pernambuco, em um momento bastante favorável daquela cidade, devo dizer. Antes disso, e logo após, nós participamos também dos mesmos eventos. Então eu sabia de algumas atividades do CAPACETE no Rio, das publicações como *Planeta CAPACETE*, da residência, da colaboração com o Agora... Mas nada em detalhe, o CAPACETE realmente não era ativo em São Paulo até mais ou menos 2009, quando a residência começou a funcionar aqui também, apesar de já ter feito parte da Bienal de São Paulo em 2002 e 2008.

Elfi: Lembro que quando nos conhecemos, fomos fundo em uma conversa “crítica” na qual você começou a repensar seu trabalho, abrindo-o para um processo mais discursivo. Tive a sensação de que tinha algo a ver com seu compromisso com o CAPACETE, ou talvez com o modo pelo qual você abordava as artes visuais no Brasil naquela época. Estou certa?

Amilcar: Sim, totalmente. O que aconteceu foi que eu estava passando por uma de minhas crises cíclicas em relação ao tipo de produção na qual estava envolvido, e nas implicações em se ter uma prática naquilo que chamamos “mundo da arte”. A aproximação com o CAPACETE aconteceu nesse exato momento, quando senti que não me encaixava propriamente nos contextos nos quais eu vinha circulando, que estavam de certa maneira, sentia eu, se tornando mais superficiais e desinteressantes, muito institucionalizados e mais formais: centros de arte, museus, galerias, exposições, educação formal e informal para profissionais de arte, eventos globalizados como bienais etc.

As mudanças no contexto da arte brasileira nos anos 1990 e na primeira metade dos anos 2000 foram enormes. Do meu ponto de vista, naquela época, no Brasil, o CAPACETE oferecia outras possibilidades para lidar com a prática artística, era uma espécie de estar junto por meio de práticas artísticas. Assim como eu vinha questionando o modo com que a produção se tornava produtividade, e como isso regulava a prática artística... Você mencionou performance e discursividade... De qualquer forma, alguns dos meus privilégios foi ter estudado Filosofia em uma universidade pública no Brasil e falar muitas línguas, então acontece que eu era frequentemente convidado para falar em palestras, seminários ou programas educativos ligados a exposições. Comecei a pensar sobre o falar como uma prática em si, e como este apoio informal ao CAPACETE poderia envolver encontros com residentes e conversas sobre minhas perspectivas no contexto local, sobre profissionais, a cena de arte, o ambiente político, a cidade e sua urbanização, sua história e histórias, como algo que pudesse beneficiar tanto o CAPACETE como a mim mesmo, de uma maneira poderosa. Mais uma vez, isso nos conecta a um momento bem diferente no Brasil, certo Elfi?

Como disse, ao final dos anos 1990 e em meados dos anos 2000, o contexto da arte brasileira passava por um processo intenso de globalização. Havia muito interesse por parte de artistas, curadoras e curadores, instituições. As instituições locais começaram, em resposta, a se profissionalizar, os sistemas de financiamento se desenvolveram, assim como a integração ao mundo global de arte e ao mercado de arte, que trouxe as feiras de arte. E para mim, o CAPACETE era uma maneira de fazer parte disto sem estar na lógica de produção-exposição, sabe? Uma economia diferente.

Elfi: Participar do CAPACETE em 2008 e te conhecer foi uma experiência muito importante – eu aprendi bastante, em termos de fazer exposições e construir comunidades artísticas, por exemplo –, uma experiência que moldou a forma com a qual trabalho hoje. Creio que nunca paramos de conversar desde que te conheci. Nós nunca paramos de produzir coisas invisíveis. Ou, de certa forma, nunca deixamos de ser improdutivas¹! Este é o paradoxo do CAPACETE: como ele trabalha invisivelmente, ele não é capaz de produzir valores econômicos, de funcionar no contexto do sistema de arte neoliberal. Fico preocupada com a situação atual do CAPACETE e com a impossibilidade de encontrar uma economia nesse ecossistema. Penso que você e Helmut tentaram experimentar diferentes estratégias para sobreviver fora de uma estrutura produtiva, e a solução ainda está em processo.

Amilcar: Acho que não tem solução, ao menos não em termos definitivos. A situação toda é muito complicada. Nós somos parte de metade dessa história de vinte anos. Uma das maneiras que imagino o CAPACETE é uma rede complexa de histórias, contadas e não-contadas, de expectativas e desejos, de uma miríade de perspectivas diferentes, e até antagônicas, de pessoas que estavam em residência ou fizeram parte dos seus programas e atividades, com diversas intensidades, funções, modos e graus. Então, de certa forma, não há uma única história central, mas diferentes formas de fazer parte, no sentido de participar da construção destas histórias paradoxais que não são estáveis, que mudam com o tempo porque as pessoas mudam, e a maneira com a qual elas codificam e interpretam suas experiências também muda.

CAPACETE, assim como a maioria das iniciativas geridas por artistas no mundo, sofre de uma situação econômica vulnerável, pois é ligado a uma economia dos afetos mais do que a uma economia financeira. Não faz parte da lógica de produção no sentido de produzir e vender objetos, mesmo se, de vez em quando, possa haver leilões, múltiplos etc., que contribuem com as finanças também. É um modo diferente de produção com outras matérias e materiais, que precisa acessar outros sistemas de financiamento, como parcerias com fundações, nacionais e internacionais, departamentos, ministérios da cultura, escritórios internacionais para a promoção e troca cultural, chamadas abertas a programas específicos ligados a residências, mobilidade e educação. Em pouquíssimas ocasiões, e mais recentemente, houve algumas doações. De meu ponto de vista, não é uma maneira muito eficiente de

se relacionar com a autonomia, pois você se torna dependente desse sistema financeiro. Então, quando você está neste tipo de situação, você pode criar um sistema de codependência, o que significa que você não é apenas a parte dependente, mas que o sistema financeiro que te apoia é também dependente daquilo que você produz, do que você oferece como serviço. A outra opção é você ter que multiplicar suas fontes financeiras de forma a diluir sua dependência. Ou fazer as duas coisas. De qualquer forma, deve sempre haver uma combinação de estratégias.

Poderíamos fazer uma genealogia de como o CAPACETE começou com o Helmut deixando seu quarto para ir dormir no sofá, oferecendo um quarto para artistas como hóspedes em residência, até como é hoje. Ou, por exemplo, como foi durante o programa de 2010 na Bienal de São Paulo, com a residência operante em tempo integral, com quase dez residentes distribuídos entre São Paulo e Rio de Janeiro, inclusive com um programa intensivo de nove meses no Teatro de Arena em São Paulo. Ou poderíamos focar na colaboração de muitas pessoas e seus trabalhos, pessoas como Valdinar Fernandes, Camila Rocha, Máira das Neves, Rafael RG, Leandro Nerefuh, Adriana Pineda, Manuela Moscoso e Camilla Rocha Campos (ela quem tem dirigido parte da programação desde 2017). E claro, não podemos esquecer da importância de Denise Milfont em fazer tudo isso acontecer e ser possível. Afinal, durante a maior parte destes processos, e por entre todas essas *assemblages*, havia também a pousada.

CAPACETE sempre passa por processos de crescimento e diminuição, isso sempre foi um projeto do Helmut, que se abre em diferentes modos e direções em parceria com diversas fundações e instituições, e com a colaboração de diversos agentes e iniciativas.

Então, nessa economia de afetos e economia de afetividade, que não são a mesma coisa porém ambas estão presentes, o CAPACETE é também dependente dos afetos e das transformações do Helmut, e reflexo também das transformações do país, é claro. Quando o CAPACETE começou, no final dos anos 1990, o Brasil não era um país caro, então o que podia ser feito há vinte anos, ou até mesmo dez, com uma certa quantia de dinheiro, já não é mais possível. Aqui no Brasil e no exterior, os sistemas financeiros para arte mudaram, e em termos de possibilidades e quantias, elas diminuíram drasticamente.

O que acredito ser interessante sobre o CAPACETE, por todos os seus sucessos e falhas, é que, de certa forma, ele é um tipo de experimento social, então ele reflete e reproduz aquilo que já está lá, mas muitas vezes ele também tem a capacidade de escapar. De alguma forma, é sobre tentar escapar. É sobre constância e persistência, sobre quanto você consegue perdurar, e quantas vezes a continuidade da iniciativa é proporcional à persistência da pessoa ou das pessoas que estão diretamente implicadas em sua estrutura econômica, política e artística, e na força das alianças que são construídas. Quer dizer, em algum grau, eu também estou preocupado com o futuro do CAPACETE e acredito que ele é um programa muito relevante que ganhou novo vigor desde a implementação do novo programa em 2015, por meio da presença recente de Camilla Rocha Campos.

No entanto, hoje me preocupo mais com o que se passa no Brasil, que obviamente afeta fortemente o CAPACETE. Em um nível macropolítico, há a continuação e o aumento da violência sistêmica racial, de gênero, e econômica, o desvio à direita e todas as mudanças na política, o golpe contra Dilma, a destruição das instituições públicas, o absurdo aumento da precariedade na maior parte da esfera pública, o desmantelamento da educação pública e da cultura – que já estavam em um estado precário. Voltando ao que você dizia, eu também me pergunto sobre quanto este tipo de iniciativa pode perdurar e se adaptar a outra cena cultural, com diferentes necessidades, agentes e iniciativas. Mesmo se o CAPACETE tivesse algumas intervenções, isto significa que as coisas podem mudar e, portanto, ele também tem que mudar.

Elfi: O que você quer dizer?

Amilcar: Vinte anos atrás, quando o Helmut começou, a situação no Brasil era muito diferente. No começo dos anos 1990, havia o então chamado processo de redemocratização do país, a abertura da economia brasileira e seus mercados. Aí vieram os anos do Lula, com muito entusiasmo, interno e estrangeiro, econômico e político. O Ministério da Cultura era comandado por Gilberto Gil, e depois de Juca Ferreira, com a contribuição de muitos agentes e coletivos, e também da sociedade civil, que implementaram políticas públicas incríveis para a promoção da cultura como os Pontos de Cultura. O Brasil estava em foco, muitas pessoas vindo... Isso mudou, o dinheiro acabou, as

instituições ruíram, o capitalismo-colonial age de maneira ainda mais *hardcore*, há uma crescente violência racial e contra ativistas.

Até certo ponto, o CAPACETE sempre respondeu às especificidades do contexto. Desde os primórdios, ao final dos anos 1990, e por grande parte do tempo, o programa de residência consistiu em trazer profissionais estrangeiros ao Rio, a maioria da Europa, e muitas vezes de países europeus específicos que têm programas e departamentos de intercâmbio cultural internacional. Até bem recentemente, o Rio de Janeiro não era uma cidade onde muitos artistas internacionais circulavam, ou um lugar que oferecesse muito trabalho ligado à arte. É diferente de São Paulo, que tem uma Bienal operante há quase 70 anos, um sistema privado e até um sistema institucional público totalmente diferentes e mais fortes. Naquela época, o CAPACETE era talvez o único programa de residência artística não apenas no Rio, mas em todo Brasil. Hoje, a situação mudou. Existem diversas iniciativas de residência agora, virou até uma espécie de requerimento formal e informal para algumas inscrições, um sintoma da mais-valia no sistema de chamadas abertas para financiar projetos. Não quero entrar em detalhes sobre como essas residências funcionam, não cabe aqui avaliar, quero apenas mencionar que a ideia de uma residência artística se tornou parte do mundo da arte no Brasil, o que não acontecia alguns anos atrás.

As mudanças que começaram a acontecer no CAPACETE depois de 2010 foram em resposta a isso, com a formação do primeiro conselho do CAPACETE e, depois, com uma tentativa e – em certa medida – o fracasso em implementar uma nova direção, da qual eu e Manuela Moscoso fomos parte, e então mais recentemente, em 2015, com as mudanças no programa, um novo conselho, e a residência em Atenas. Mas há outras mudanças ligadas ao contexto. Camilla Rocha Campos passou a gerir o CAPACETE no Rio, por exemplo, e ela inseriu uma mudança real no CAPACETE. Mais uma vez, a questão para mim tem a ver com perdurar neste sentido: será o CAPACETE capaz de perseverar com estas mudanças nos próximos dez, vinte anos? E com as mudanças no país e no mundo? E de qualquer forma, ele precisa continuar por mais dez, vinte anos? Se sim, como?

Elfi, antes que a gente entre neste aspecto estrutural do CAPACETE, você mencionou algo que é muito importante para mim. Desde que me aproximei do CAPACETE, por volta de 2007, 2008,

eu nunca mais me afastei totalmente. Quero dizer, eu enchi minha garagem com os móveis feitos pelo artista colombiano Gabriel Sierra – que me foram dados pelos curadores da Bienal de São Paulo de 2008; fiz parte do programa de residência no Rio em 2010 e do programa para a Bienal de São Paulo de 2010; daí fui parte do conselho e codiretor com a Manuela entre 2012-2013; em 2013, nós organizamos a residência Barco do CAPACETE em Santa Isabel do Rio Negro; teve o “Máquina de Escrever” em 2013 também; no mesmo ano, fizemos uma exposição coletiva na Portikus e uma oficina no Städelsschule em Frankfurt; fui o tutor dos programas de 2015 e 2016 no Rio; fiz parte do programa do CAPACETE em Atenas em 2017, entre outros.

O CAPACETE tem a capacidade de estar em colaboração e diálogo contínuos com suas parcerias regulares, ou “permanentes”, tais como Ducha, Andrea Fraser, Carla Zaccagnini, Bik van der Pol, Jean-Pascal Flavien, Julien Bismuth, João Modé, Teresa Riccardi, Arto Lindsay, Julia Rometti e Victor Costales, Wouter Osterholt, Santiago Garcia Navarro, Sasha Huber, Elke Uitentuis, Suely Rolnik, Hans-Christian Daby, e tantas outras. Ele também se moleculariza em amizades e parcerias que são independentes do CAPACETE, o que me é bastante relevante. É o seu caso também: você esteve em residência algumas vezes no CAPACETE, você foi parte do programa de 2010 e de outras atividades, e você ficou conectada ao Helmut e ao CAPACETE de diversas maneiras. Você trabalhou e fez amizade com algumas artistas que você conheceu na residência ou nos programas, e você tem colaborado com elas como curadora.

Assim, me impressiona muito como o CAPACETE desenvolve estas colaborações, de média e longa duração, com muitas de suas agentes, principalmente por ser capaz de desenvolver uma rede que pode se tornar uma rede de trabalho, mas muitas vezes não pode ser reduzida àquela relação profissional. Nós fizemos amizade há dez anos, e estabelecemos uma conversa por toda a vida. Significa que temos a necessidade de nos sincronizar regularmente, o que já não se passa mais no CAPACETE. No entanto, de tempos em tempos, esse contato pode nos levar de volta a ele, como com esta conversa, tal qual uma espiral. Isto se passou com muitas pessoas diferentes, de maneiras e frequências diversas. Então, a habilidade do Helmut de estender a capacidade do CAPACETE de criar um espaço que permita e provoque tais encontros no tempo – e que é algo que você não pode botar no

papel, transformar em orçamento, ou simplesmente descrever, você tem que viver isso –, é algo muito potente para mim também.

Elfi: Sim, o CAPACETE é realmente um projeto artístico baseado na capacidade do Helmut em criar esta rede. Helmut tem grande habilidade em organizar uma situação improvisada. Ele deixa as pessoas construírem conexões, construírem um modo coletivo de pensamento, feito de tantas subjetividades, indivíduos e corpos diferentes. No começo, essa situação era difícil de entender, do ponto de vista da jovem francesa que eu era. Quando cheguei ao Rio, queria ser eficiente e produtiva. Helmut intuitivamente destruiu todos os meus planos. Em retrospecto, vejo que ele tinha um plano melhor, um plano não declarado, mas muito incisivo, de fazer as coisas acontecerem e de construir a “economia dos afetos” que você mencionou. Apesar de eu ter já participado em projetos independentes e de espaços geridos por artistas antes de vir ao Rio em 2008, foi a primeira vez que eu tive tanto espaço e tempo para dar forma às minhas ferramentas críticas. O termo que Helmut usa é “orgânico”, “organização orgânica”. É um método bastante eficiente para encontrar um lugar na arte.

No Rio, eu tinha que encarar uma realidade nova e aceitar que eu era incapaz de fazer algumas coisas que já havia feito antes, tal como a curadoria de uma exposição, por exemplo. Era muito complicado politicamente, por causa das questões pós-coloniais, de gênero, econômicas e institucionais. O Rio oferece um contexto muito delicado e complexo. Vindo da França, eu precisava entender se era “legítimo” produzir qualquer tipo de narrativa de lá ou não, ou se eu estava na residência apenas para criticar meu próprio pensamento narrativo “europeu” a partir da perspectiva do CAPACETE. Foi um tempo crítico difícil e compartilhado com artistas e curadoras que conheci lá, e com quem ainda trabalho. Então por um lado, o contexto me petrificou politicamente, mas por outro, me abriu para um modo de trabalho mais experimental. Isto permitiu que eu me emancipasse da autoria, por exemplo, e me compromettesse em colaborações de proximidade com artistas. Isso significou fazer trabalhos sem justificar minha posição como curadora ou artista – como o filme *Cinelandia*, que fiz com Louidgi Beltrame, no Rio, em 2010, ou curar grandes projetos individuais de Jarbas Lopes² e Daniel Steegmann Mangrané³ no CRAC Alsace alguns anos depois, compartilhando alguns experimentos ontológicos com o público na França. De fato, participar do programa do CAPACETE

foi bastante desconfortável em um bom sentido, talvez porque eu não pudesse tomar mais do que duas caipirinhas por vez.

Amilcar: Eu não gosto de caipirinha, mas gosto de cachaça. Tem mesmo tantas coisas... Eu estava tentando desenhar esta imagem do CAPACETE como uma miríade de histórias a partir de diversas perspectivas, pontos de vista, tempos, intensidades, participações... Até o Helmut não sabe a história toda, tampouco todas as histórias sobre o CAPACETE. Eu também vejo esta publicação de agora como uma maneira de devolver a ele e ao CAPACETE, às pessoas que se envolveram em seus programas ou que pretendem se conectar com seu projeto de residência multifacetado. Elfi, eu acho que, para o Helmut, sempre foi muito evidente que o deslocamento é um assunto principal, e que deslocar-se não significa apenas mover-se de um lugar ao outro, mas também mover-se de seu próprio repertório, de suas próprias referências.

O CAPACETE muitas vezes produz uma frustração constante nas expectativas das pessoas que participam nos programas de residência, porque ele nunca pretendeu realizar expectativas no sentido de infraestrutura ou outras coisas que você mencionou. Então, o que significa e o que significou para as pessoas estrangeiras ligadas às artes vir para uma residência no Brasil? Existe um deslocamento espacial, obviamente, mas penso mais sobre o deslocamento de seus repertórios, e sobre as possibilidades de se conectar (ou não) com uma diferente realidade histórica, colonial, racial, urbana e econômica. Portanto, falamos de um movimento todo diferente quando se trata das formas com as quais as pessoas do Brasil e da América do Sul acessaram a residência, seus programas e atividades relacionadas. São perspectivas, posições totalmente diferentes.

Faço parte desta realidade complexa. Eu visitava regularmente o Rio antes de meu trabalho com o CAPACETE. Portanto minha perspectiva, quando estava em residência, era bem diferente da que você descreve. Foi muito importante te conhecer. Em nossa primeira conversa, você me convidou a participar do projeto "Concours de Monuments" que você estava organizando com Kristina Solomoukha, e foi uma das primeiras vezes que fui convidado a fazer algo diferente do que vinha fazendo, a experimentar. Foi uma possibilidade enorme, uma experiência de abertura porque, na maioria das vezes no Brasil, eu era convidado a mostrar o que eu já havia feito, e não a

experimentar com aquilo que queria testar. Por muito tempo, eu vinha (re)produzindo assim, então, quando fui convidado ao exterior, eu pude produzir o que eu não podia fazer aqui. CAPACETE me foi uma possibilidade para experimentar.

Existem assimetrias imensas entre instituições, profissionais, (sistemas de) financiamento às quais obtive acesso como artista, em parte por causa do CAPACETE. Estar dentro da estrutura do CAPACETE e ter a possibilidade de ver esse maquinário em movimento, com todas as suas engrenagens, também significou fazer parte de um movimento de receber pessoas e trabalhar junto, fazer programação, organizar coisas dentro de uma iniciativa que estava operante há muitos anos, em colaboração e parceria com diferentes agentes, autoras e autores, instituições nacionais e internacionais, com uma vasta constelação de alianças. Entender essas coisas de dentro, do meio do caminho, me permitiu apropriar esta história para mim mesmo. Ao trabalhar próximo ao Helmut, coescrever textos, revisar o arquivo, conversar com residentes, de agora e de outrora, e trabalhar com elas no Rio, em São Paulo e no exterior, senti que eu também estava (re ou co) escrevendo as histórias do CAPACETE, até mesmo aquelas que aconteceram antes da minha época. Portanto, não se trata apenas de contar de maneira arqueológica, mas também uma forma mais experimental de narrar, com algum nível de liberdade para inventar. Porque as histórias são criadas com perspectivas diferentes de pessoas que estão vivas, o que significa que elas também estão constantemente rearticulando suas experiências, dando a elas diferentes formas, texturas e significados, que podem ser versões paradoxais, contraditórias e antagônicas.

Todas essas forças e fraquezas, sucessos e fracassos, são suas riquezas. É a possibilidade que pôde ser narrada e experimentada por agentes em conexão, de modos muito diferentes e irreduzíveis, por um longo período de tempo, com alegria, potência, e também com dores. Então, novamente, isso é sustentável? É sustentável de uma maneira afetiva? É artisticamente sustentável? É financeiramente sustentável? Tem sido por vinte anos. Só foi possível por causa de seus paradoxos, vulnerabilidades, contradições, mas também por causa desta enorme crença do Helmut, de que colocar pessoas juntas, deslocar pessoas, criar espaço e dar tempo, convencer pessoas e instituições – isso é relevante. Então cada pessoa é responsável por isso, porque há coisas que a estrutura não é capaz de oferecer de forma alguma, para o bem ou para o mal. Portanto, depende das implicações políticas

e econômicas, da presença de cada corpo na situação, cada corpo emaranhado em uma coletividade aberta, em um tempo específico e em um espaço específico. É isso, é assim que vejo ser, como vejo parte da “organicidade” do CAPACETE.



Amilcar Packer, *festa do CAPACETE*, Bienal de São Paulo, 2010. Foto: Elfi Turpin.

Notas

1. N.T. Uma vez que não há especificação de gênero no original em inglês, a tradução prefere não masculinizar um conjunto heterogêneo de pessoas. Nos casos em que uma opção de gênero neutro não for encontrada, a tradução aqui optará pelo gênero feminino.
2. e’ a’ u’, exposição individual de Jarbas Lopes no Crac Alsace, França, 15/06 – 17/09/2017.
3. *Animal que no existeix*, exposição individual de Daniel Steegmann Mangrané no Crac Alsace, França, 19/10/2014 – 18/01/2015.



CAPACETE, Rua do Russel, 2010.
Foto: Loidgi Beltrame.



Entrada da CRAC Alsace, exposição individual
de Jarbas Lopes, 2017. Foto: Aurélien Mole.



Still do filme, *Sugarloaf*, 2010. Foto: Elfi Turpin.



Vista da exposição, CRAC Alsace. Amilcar Packer, *Paysages*, 2013.

Foto: Aurélien Mole.



Working image, Rio de Janeiro, 2010. Foto: Louidgi Beltrame.



Still do filme, Luidgi Beltrame e Elfi Turpin, Cinelândia, filme super-8, 2012.

13.

CAPACETE Entretenimentos apresenta ROAD/BOAT 3.1.8

Bik Van der Pol

A nova edição de ROAD/BOAT 3.1.8 [estrada/barco 3.1.8] consiste em um encontro de profissionais dos campos da arte e da educação na independente Escola Xapomi, em Santa Isabel do Rio Negro, Amazonas. O encontro pretende discutir a produção de conhecimento em contextos específicos.

O ROAD do CAPACETE é um projeto interdisciplinar realizado em diversos países, no decorrer de muitos anos. Ele explora tanto estratégias curatoriais como práticas artísticas diretamente relacionadas entre si por vários conceitos. Deve ser entendido como um projeto de pesquisa geopolítica em territórios contemporâneos das Américas do Sul e Central. ROAD foi lançado de modo independente por Ducha e Helmut Batista em 2004. Com seus projetos, ele se cristalizou em sua versão atual, na qual o processo é inerente e tem importância conceitual.

Janeiro – fevereiro 2013: de Amsterdã a Manaus a Puraquequara, a convite de Anne Ballester Soares e da Escola Xapomi, localizada no rio Marauíá, Amazonas.

Participantes: Yanomami: Ricardo, Reinaldo, Laura, Carlos, Rita (estudantes); Otavio, Valdemar, Vicenze, Daniel (professores); Luísa (cozinheira). Organizadoras: Anne Ballester Soares e a Escola Xapomi. Convidadas e convidados: Christoph Keller, Liesbeth Bik, Jos van der Pol, Mariana Lanari, João Modé, Helmut Batista, Amilcar Packer.

Notas das conversas, por Bik Van der Pol¹

30/01. Dia 1

Disposição: criar um espaço aberto de possibilidades; se colocar nesta condição.

Desafio de tradução. Inglês. Português. Yanomami. Francês; Holandês. Alemão. Nenhuma língua que todas as pessoas compartilhem. Isso diz respeito não só às palavras, mas também à cultura. Muita mediação.

Apresentações curtas. Dúvidas expostas. Encontrar um campo comum nas dúvidas.

Paulo Freire: por que lecionar, e para quê? Nós temos matérias, estratégias?

Globalização, valorização de culturas. Recursos. Classe social. Problemas relacionados à identidade. Não há representação política das yanomami² no Brasil...? Caça, pesca e mineração ilegais nesta região.

Apoio social: *bolsa escola* para famílias com três crianças. Assim o povo yanomami entra no ciclo do capital. Pegam o dinheiro, esperam na fila, compram bebida, comem comidas diferentes. Enquanto isso, há diminuição de peixes locais devido à pesca ilegal. A cadeia de produção fordista causa impacto direto na economia deste povo.

Doenças da civilização. Novos fenômenos que não existiam antes e agora existem: diabetes, cárie e doenças nervosas. Muito açúcar. Muito café.

Educação *site-specific*: não tem a ver com isolamento: As yanomami acreditam no mundo moderno. O desafio está na transição para o mundo moderno. Walter Benjamin: a constelação de momentos históricos.

Napa é tudo aquilo que não é yanomami. Yanomami quer dizer "ser humano". *Napa* quer dizer todos os outros.

Casas coletivas. Mais referência moderna: Buckminster Fuller?

Sem contagem. Não existe “nada”, “um”, “dois” e “muitos”.

Claudia Andujar: testemunha da luta pela demarcação dos territórios.

São pessoas dinâmicas. Troca é importante. É uma sociedade do presentear, uma sociedade de troca.

O lugar onde vamos ficar é na fronteira do Território Yanomami com o mundo moderno. É lá onde fica a escola, neste espaço entre. Uma zona neutra.

De Manaus leva três dias de barco, e depois mais 2h30 em um barco menor.

Comprar comida e equipamento no mercado.

31/01. Dia 2

Encontro com o artista Roberto Evangelista, em Manaus.

01/02. Dia 3

Última compra de comida e equipamento no mercado. Pegar um taxi para o barco *Genesis III*. Saída de Manaus às 6h da manhã, pelo Rio Negro, para Santa Isabel.

Leitura e trocas de livros, textos, títulos, fragmentos, pensamentos, questões bobas e fundamentais.

Como funciona o dinheiro? Se não existe família, como você organiza sua comunidade? Como se divide o trabalho? Existe trabalho? Vocês se controlam? Existe uma chefia? Vocês podem votar? Como e por que vocês querem ter um voto? Como vocês chegam a uma decisão? Como vocês debatem?

01/02 – 03/02. Dia 3 – 5

Barco

03/02. Dia 5

Chegada em Santa Isabel. Hotel.

4/02. Dia 6

Partida e chegada às cabanas de Anne.

05/02 Dia 7

Chegada ao território yanomami.

Mingau, feijão, arroz, açaí e farinha.

Discussão com Otavio (um professor yanomami). Ele expõe o contexto e os problemas com a educação de seu povo.

Metodologia e conteúdo? A prefeitura quer uma educação unificada: todo mundo igual, no Brasil inteiro. Porém aqui, ele explica, o conteúdo deveria ser a metodologia. Ensinar é aprender. Ele tem dúvidas sobre as palavras certas para se usar.

A prática artística é um aprendizado? Como modo de adquirir novo conhecimento?

Diferentes maneiras de alcançar resultado, mas/e é possível que se vá parar em outro lugar porque os caminhos são diferentes.

Processo. Educação significa: guiar através. Trazer experiência, processo, atravessar. Todas nós reconhecemos o conhecimento faltante.

Uma professora sempre tem que adquirir novos conhecimentos.

Anne fala da vida dela. Ela antes era artista/fotógrafa. Mas o mundo da arte é muito egocêntrico. Ela queria algo novo, queria mais da vida. Sua experiência como artista fez com que ela esteja aqui hoje, fazendo o que sabe fazer, fazendo isso.

Helmut também foi um artista. Agora ele iniciou uma escola, a partir do CAPACETE.

O que a escola faz aqui? Como ela funciona?

Anne: ela foi apresentada a esta região por um amigo canadense que tinha bastante contato com o povo yanomami. Ele é um linguista, amigo do Derek, o belga que é proprietário desta terra. Ela começou a trabalhar com um grupo de yanomamis. Até 2002, ela atuou como professora com muitos grupos indígenas, e depois se tornou diretora de um espaço de educação. A intenção: uniformizar a metodologia das professoras e professores que dão aula para as tribos e organizações, para empoderar o povo yanomami. Em 2008, ela decidiu se separar de todas estas agências. Ela perguntou ao Derek se poderia usar o terreno. Há uma ausência crescente de vida selvagem nesta área devido à caça de grande escala e às técnicas de pesca do mundo moderno. Derek queria estabelecer uma economia com os povos indígenas.

Ela queria uma escola que pudesse ajudar o povo yanomami no campo do conhecimento. Todas as outras escolas seguem a linha do capitalismo. Ela acha que existem outras formas de fazer as coisas. O que as yanomami precisam saber no futuro? Qual é sua qualidade especial, como fazer disso um ativo delas? O capitalismo é uma grande máquina de digestão. Se elas não forem capazes de se armar, serão “comidas”, e seu meio ambiente será destruído. Como elas podem obter uma voz neste processo, de modo que isso não aconteça com elas? Para que não sejam vitimizadas?

As finanças vêm de fontes diferentes: França, Alemanha, Canadá, que ajudaram com a construção da casa e também com o barco e o terreno. Não há muito dinheiro, mas Anne faz tudo mesmo assim. George de São Paulo ajuda com computadores e notebooks. E também tem os trabalhadores que cuidam do lugar, e o mantém funcionando.

Otávio queria um livro na língua yanomami, então Anne o publicou. Ele também queria uma escola longe da vila, ela deu início a uma.

Há quatro professores neste grupo de 180 pessoas. A comunidade decide quem pode se tornar professor, considerando quais são as pessoas mais avançadas. Otávio, por exemplo, sabe ler e escrever. Anne deu treinamento, ele estava interessado, assim como seu irmão Manuel. Suas estudantes estão felizes porque ele é bom. Poucos cursos funcionaram para as yanomami, eles eram muito “alfabéticos”,

mas o curso dele funcionou porque é mais emocional e dá resultado. Ele trabalhou com Anne e com outros grupos também, e elas construíram uma escola na aldeia dele. O sonho dele é continuar como professor. Muitas pessoas estão perdidas, elas não sabem o que fazer com essa modernização crescente, e o sistema de educação normal cria ainda mais confusão porque não leva em conta as necessidades do povo yanomami, nem sua bagagem ou seu futuro. Jovens começam a beber e a comer comida industrializada. A alfabetização traz autoestima? Não, não necessariamente. Mas a educação pode ajudá-las. Controle não, mas educação e informação, para adquirir ferramentas para sobreviver e resolver coisas por conta própria.

Otávio está desenvolvendo um programa para a escola, e vai apresentar ao governo: um documento que demonstra qual tipo de educação seu povo quer e precisa. Para desenvolver sua própria educação a partir da seguinte questão: o que suas crianças deveriam saber e conseguir fazer em vinte anos? Para ele, a educação deve ser bilíngue: em português e em yanomami. Para falar e negociar. E elas precisam de matemática. Para não serem exploradas. Ele acha que as crianças deveriam poder brincar e decidir quando querem ir para a escola. Isso é difícil para *napas* entenderem. Pessoas do grupo dele começaram a brigar sobre estas questões. Algumas queriam fazer o que as *napa* dizem. Outras não. Otavio ficou no meio deste conflito. No final, o grupo todo decidiu que queriam uma escola para as crianças bem pequenas. Então, de certa forma, ele perdeu.

Desde 2001, elas vêm pedindo ao prefeito salários para os professores, papel, material para escrever, e a construção de um prédio. Eles só podem dar aula em meio período porque o telhado é de zinco, foi uma decisão da comunidade. Elas querem um telhado moderno, o zinco é muito quente. A escola yanomami (a escola diferenciada) é agora aceita pela prefeitura, e a metodologia foi escrita de acordo com as diretrizes do governo. As yanomami queriam do jeito delas. Existem direitos especiais para os povos indígenas, eles podem definir condições e ter o direito de recusar algumas coisas, mas também há manipulação. Se elas não agirem de acordo com as regras, não recebem dinheiro.

Otavio está fazendo um livro para as crianças agora. A prefeitura tem poder: ela quer que as crianças yanomami usem os mesmos livros que são usados em Manaus. Mas outros livros, livros especiais são

necessários aqui. O novo livro de Otavio precisa ser uma colaboração entre estudantes e escritoras yanomami e ser bilíngue.

Existe um problema de unificação no Brasil, os governos ignoram as especificidades das distintas realidades. Educação é uma ferramenta para o empoderamento. Nós conversamos sobre o exemplo de Berlusconi e de outros ditadores, que sabotam a educação e mantêm as pessoas distantes dela, para evitar que aprendam algo de modo a poderem manipulá-las cada vez mais. É a ideia conservadora de que militares são bons para o país. As pessoas não são nada nessa situação. A educação não tem valor para as conservadoras porque elas querem que o povo fique burro.

Otavio quer respeitar as crianças, ver quando elas podem e querem ir à escola, permitir que elas decidam: não existe obrigação para as yanomami. Elas sempre têm escolha. Ele vai elaborar mais isso no documento para a prefeitura, para defender o método e a cultura yanomami. Mas ele sabe que a prefeitura não é fácil de convencer, e que podem retirar o apoio. A educação unificada não tem a ver com questões culturais, e sim com gramática e matemática. As crianças devem estar limpas, sentar em fileiras e usar uniforme. Isso não existe para o povo yanomami. Igualar as pessoas é erradicar suas diferentes maneiras de ser.

06/02. Dia 8

Mingau. Peixe. Arroz. Salada. Feijão.

Otavio fala sobre metodologias e conteúdo. Ao invés de usar o conteúdo como metodologia, tentar aprender junto.

07/02. Dia 9

Tapioca queijo coco.

Daniel questiona essa aventura. Pessoas brancas começaram esta aula, mas as estudantes se perdem. Quanto tempo vai demorar? Quanto tempo até que aprendam algo? Elas acharam que iam aprender a escrever.

Conversa. Ele concorda que conversar é trocar ideias, mas acha que nós temos que explicar mais para fazer isso ser compreensível. É um modo *napa* de ensinar a escrever o que se tem na cabeça. Elas deviam estar brincando lá fora. O jeito de pensar yanomami deve estar completo antes de irem para a escola. Troca é uma boa ideia. É um processo de aprendizado. Criar entendimento.

Amilcar: nós temos exemplos, respostas não. Nós queríamos perguntar às estudantes como elas veem os diferentes tipos de escola (de um lado, a yanomami, e do outro, a escola “normal”). Porque são elas que têm a experiência destes tipos diferentes, e nós gostaríamos de entender como elas as veem. Nós precisamos nos perder para podermos traçar um novo caminho, e este caminho ainda não está claro. Mas conversar poderá trazer entendimento e clareza. Em algum momento, o caminho precisa se abrir a partir do não saber para novas maneiras. Talvez isso não seja possível, mas achamos que nosso esforço em comum seria ao menos o de tentar. Ele acha que é possível construir algo junto.

Anne: nós não chamamos isso de aula. É mais um encontro. A opinião de todas as pessoas é valiosa. Nós podemos pensar juntas por meio de diferentes questões que surgem durante estas discussões. Descobrir para onde ir nesse processo, enquanto estamos no meio dele. É como fazer comida, todo mundo está ali para fazer alguma coisa. É a mesma coisa. Escola não é a única forma de aprender. É o ambiente que compartilhamos. Cada ação é um pensamento em si. Isto é valioso. As yanomami vivem na floresta e sabem tudo sobre ela, as outras pessoas não. Ela entende que há confusão, mas ajuda se chamarmos isso de encontro e não de aula.

Daniel vê o ensino de história como sendo do jeito dos homens brancos, mas as yanomami estavam aqui antes. Isso deixa ele bravo.

Amilcar: tem a ver com mostrar, e não dizer como as coisas são. Como você aprende a pescar? Tenta. Então você aprende. Vamos trocar nossas experiências, compartilhar o motivo de estarmos aqui juntas.

Nós decidimos coletivamente que as artistas vão mostrar um trabalho, e que nós vamos discuti-los juntas. O que o trabalho propõe? Possibilidades diferentes. Não é uma sala de aula. As yanomami vão apresentar histórias.

A qualidade do modo yanomami de viver e trabalhar com recursos pode ser politizada, se elas forem mais autoconscientes dessas qualidades. Não é só para manter e proteger a cultura yanomami, mas também usar sua cultura como modo de abordar o problema global da exploração excessiva. Elas também são responsáveis por isso, e isso pode fazer com que seu posicionamento fique mais forte, porque elas têm muito conhecimento sobre esses recursos.

Bik Van der Pol apresentam o seu projeto do pavilhão *Butterfly*. *Uauami* significa "butterfly" [borboleta].

Assistir a um filme juntas: *Chico Mendes*, 1994.

Uma caminhada no mato, passando pelos rios.

08/02. Dia 10

Otavio: Como podemos manter viva a voz de Chico Mendes de forma não violenta?

Tudo é comunicado oralmente. Histórias são passadas adiante, histórias se transformam no caminho. As yanomami geralmente contam as histórias a partir de sua própria perspectiva. Elas sentem que têm que desenvolver sua própria história, pegar sua voz e começar a treinar isso. Treinar seu próprio pensamento, senão você acaba ficando com o pensamento alheio.

Desenho colaborativo: escada, vaso de flores. Desenhos são passados adiante a cada 30 segundos até dar a volta toda. Mudança de perspectiva.



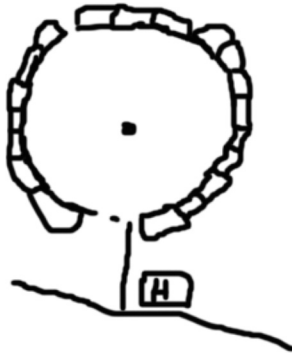
João Modé apresenta seu projeto de rede. Não é só *sobre* interrelações, ele incorpora as interrelações. Nos próximos dias vamos juntar longos fios da floresta³ para construirmos uma rede no último dia.

Macarrão, cebola, feijão, verduras e caldo.

09/02. Dia 11. Domingo

Café da manhã com pão de queijo.

Em princípio seria um dia livre, mas as yanomami nos convidam para irmos todas com elas para sua aldeia. É uma grande honra, uma exceção especial. Tempo de navegação: 1h30, vamos em três barcos pequenos.



10.02. Dia 12

Macarrão, arroz, salada, peixe.

A antropofagia não é apresentada hoje também como uma força da natureza? Idealizada como fundamento e raiz da cultura brasileira contemporânea? Celebrada assim por intelectuais? Será isso o neoliberalismo embalado, ou disfarçado, como uma forma cultural? A antropofagia é um modo de lidar com o passado ambíguo de como este país veio a existir, *quasi*-celebrando a fusão, que se desenvolveu em uma nação de "novas pessoas"? Enquanto as habitantes originárias da terra são esquecidas?

Chuva chuva chuva.

Feijão, arroz, carne seca, chicória.

A placa solar lá fora já carregou eletricidade suficiente, então podemos assistir a um filme sobre racismo contra as comunidades negras no Brasil. Este filme travou, em vez dele nós vimos um sobre migração de pássaros. É ótimo assistir a esses filmes com as yanomami. Comentários contínuos ao vivo acompanham a projeção.

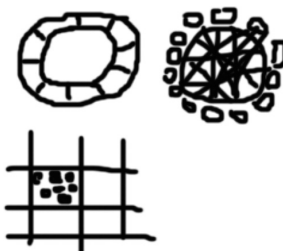
11/02. Dia 13

Sete dias parecem ser muito tempo. Podemos fazer alguma diferença? Será que nossa presença, nossa comunicação, nossa troca, importam? Podemos fornecer às yanomami alguma de nossas ferramentas reflexivas para que possam resolver seus próprios problemas? É dado a elas algum tempo para fazer isso tudo?



Uma linha cria um espaço. O modo ocidental de ver.

Xapono é circular. As casas são abertas. Contato. Sem espaços separados. Uma outra percepção de espaço. Incidentes organizados criando uma coletividade. Comunicação com todo mundo.



Santa Isabel é organizada assim (veja a imagem acima). Casas e ruas. As pessoas estão nas casas. Espaços separados. Se você quiser ir de um lugar a outro, você tem que dar a volta nas quadras, os espaços no meio não são públicos. Este entendimento de propriedade é diferente do povo yanomami.

Yanomami = espaço aberto.

Uma caminhada no mato também é assim:



Jeito ocidental de pensar: fronteiras, limites (inclusive de estado). Sua – não sua.

As yanomami vivem nas reservas. O fora não é delas. Dentro é protegido.

Mesa – banco – chão – corpo... o que é isso? São plataformas diferentes para funções diferentes. No mundo ocidental nós dizemos: não, não sente no chão, não desenhe no corpo, sente no banco, escreva no caderno que está na mesa. Disciplina é a forma de aprender: não não não. Faça isso, faça aquilo, não vá aqui, vá ali.

As yanomami aprendem diferente. As construções do ocidente não existem em seu pensamento. Elas têm outro tipo de conhecimento, por exemplo o dos nomes e funções das plantas. Há também uma percepção diferente do espaço público ou do espaço coletivo.

12/02. Dia 14

Daniel: Helmut deu seu chapéu para ele. Então agora este é o chapéu dele. Mas o que Helmut quer em troca? Conhecimento talvez?

Vicenze: Jos está tirando fotos. Para levar parte desta experiência de volta para o seu país. Qual é a troca então? Não é apenas a imagem yanomami, a foto delas, mas também seu pensamento. Jos poderia dar a Vicenze sua câmera, mas não seria útil para ele aqui, a bateria vai acabar, a câmera vai quebrar por causa da umidade. Mas Jos ainda pode levar as fotos embora.

Jos: e se trocássemos experiências? Conversar não é também uma forma de trocar “valores”?

Mariana: é problemático que tudo seja visto como uma troca. Imagens não são usadas para lucro individual.

Anne: a mentalidade yanomami é que o povo europeu vem criar problema e levar algo delas embora. Elas nem sempre percebem que enquanto algumas pessoas vêm para minerar sua terra, outras vêm para trazer algo, para trocar em um nível de reciprocidade, com respeito mútuo. Tudo isso é ainda muito contagioso e problemático.

Jos: é também uma questão de emancipação. Quando as pessoas se sentem fortes, elas não se importam. As minorias com baixa autoestima reagem assim, elas querem conhecimento, nosso conselho em educação alternativa, porque elas acham que de outra maneira não terão controle sobre o que acontece com elas, e elas querem controle. Nós não podemos trazer isso instantaneamente, mas essa troca pode ajudar. Nós temos trocas reais aqui.

Helmut sugere às yanomami irem ao Rio de Janeiro ou a São Paulo, onde podem entrar em contato com diferentes metodologias de ensino. Amilcar explica que isso pode acontecer, mas não logo. Levar pessoas para lá requer organização e dinheiro, então ele tenta deixar bem claro que isso não tem como acontecer já, elas não devem pensar que nós esquecemos totalmente delas. É só que nós temos que encontrar maneiras de fazer isso acontecer. Amilcar explica que estamos aqui por conta própria, que nós fazemos isso por iniciativa nossa.

Discutimos a chegada da geladeira com a vinda da eletricidade, e o quão problemático isso é. Helmut mostra um sistema de resfriamento antigo, feito de argila, areia e umidade. É uma geladeira simples que mantém os alimentos frescos por mais tempo. É feito de dois potes de cerâmica que se encaixam um no outro, com algum espaço entre

eles. O espaço entre é preenchido com areia, que deve estar sempre umedecida com água. No pote interno, pode-se armazenar frutas e verduras. A areia úmida abaixa a temperatura do pote interno por volta de 5°C a 10°C. Todas as yanomami gostam da ideia. O problema é que já não há mais pessoas trabalhando com argila e cerâmica. Depois da chegada das painéis de alumínio, esta habilidade foi abandonada. Elas precisam encontrar o último homem que ainda sabe fazer isso para reavivar este conhecimento.

Mariana apresenta o processo de fazer livros. Um livro é uma estrutura para uma ideia, ele organiza conteúdo e pode ser publicado e distribuído. O bom do livro é que você, enquanto autora, não tem que estar sempre presente para disseminar sua ideia. O livro faz isso para você. Talvez possa ser outra maneira de distribuir conhecimento yanomami. Elas já fizeram um livro com a Anne, e elas também puderam usar um livro para publicar suas declarações sobre educação. Um livro pode viabilizar a autoeducação. Cada livro pede outro livro. Jacques Lizot fez um livro para traduzir yanomami para o português. Anne sonha em fazer um livro desse junto com as yanomami, o conteúdo tem que vir de dentro.

13/02. Dia 15. Último dia. Dia de encerramento.

Mingau, biscoito água e sal com queijo.

Estamos fazendo a rede do João na escola. Funciona muito bem. Todo mundo faz parte dela e está dentro dela. “Construção” concentrada, tecendo, conectando os fios. O que esse espaço criado pela rede representa? É um objeto participativo ou uma restrição? Construção: há diferentes possibilidades de fazer as conexões: soltas, com um nó, cruzando as linhas etc. Diferentes usos do espaço, divisões entre: embaixo da rede, em cima da rede, mesas e bancos viram instrumentos para apoiar a rede, de onde se amarra, se inicia, se define o espaço.

Vicenze: a rede não tem uma função e é feita por todo mundo. Todas nós pensamos sobre como fazê-la. O fazer é importante. A rede está no centro, no espaço onde era o centro das nossas conversas. Ele acha que ela se refere à estrutura *xapono*. As linhas que surgem no centro lembram o modo como costumavam construir casas. Agora a coleção de linhas parece representar o coletivo, no começo ele só

pensava sobre a função da rede. Ele acha que ganhou algo desses dias de trabalho e conversas.

Otávio: a rede também mapeia nossos relacionamentos. Ela se torna um mecanismo de contar histórias. Histórias sobre as linhas que vêm dos feixes e se conectam com as outras linhas. Existem dois espaços: nós podemos “voar” sobre o espaço, mas também tem um espaço por baixo. Pensamento abstrato. “Qual é a função” não é uma questão estranha. Nós ouvimos esta pergunta na sociedade ocidental todos os dias.

Vicenze: estas conversas aconteceram no momento. Isso foi bom. Eu participei de algo, de uma troca de ideias. Nós conversamos sobre educação e o que nós podemos fazer, enquanto escola diferenciada, com nosso conhecimento específico desse meio ambiente. Isso tem bastante potencial e é bom porque nós podemos aprender mais. O trabalho das *napa* é agora o trabalho dos professores yanomami. Nós podemos desenvolver mais o modo de fazer isso e continuar essa troca de ideias com nossa gente também. Helmut falou sobre educação. Mariana falou sobre como fazer livros. Nós vimos como as pessoas fazem as coisas. É concreto: mostrar ideias e maneiras. Foi um bom jeito de trabalhar, comendo e estando junto. Quero saber mais.

Anne: Jos disse que isso era arriscado porque era diferente. Sei que vocês estavam perdidas no começo, mas eu acho que vocês reagiram muito bem, e trataram dos problemas que tinham. Vocês foram muito receptivas com a chegada de todas essas pessoas novas, mas até no mundo delas elas tem um jeito de ver diferente da maioria. A curiosidade geralmente é morta pela educação formal, nós esquecemos da curiosidade e apagamos aquilo que temos dentro de nós. Espero que essa experiência possa contribuir para suas práticas de ensino, em ambos os lados. Esta escola está aqui para mostrar outros caminhos.

14/02. Dia 16

Dia da partida. O barco chega por volta das 11h. Ou às 13h. Logo estamos a caminho de Santa Isabel, de onde pegaremos o barco das 19h para Manaus, então de lá teremos outra viagem de dois a três dias, desta vez rio abaixo. Nos barcos pequenos, ficamos presos em um banco de areia no meio de um rio de 500m de largura. Estranho:

saímos do barco e a água está apenas na altura do joelho. Empurramos o barco, e lá vamos nós outra vez.

Quando entramos no *Genesis III*, a TV está ligada. Assistimos ao jornal. O papa renunciou hoje. Um meteoro caiu na Rússia. São Paulo está inundada de chuvas e tempestades. Enquanto isso, o Carnaval continua. Estamos indo embora. Anne fica na doca com sua capa de chuva amarela. Acenando, acenando, acenando. Nos encontraremos de novo.

O rio está alto. Nos últimos três anos, as estações claramente têm mudado, chove muito cedo demais e chove pouco depois. A Amazônia é a máquina de nuvem para o resto do Brasil. 80% da chuva que cai no Rio e em São Paulo vem desta máquina de nuvens. Sem floresta, sem chuva. É isto que está em jogo. E que temos que aprender com pessoas como as yanomami.

Notas

1. N.E. Este texto é composto por trechos de um conjunto de anotações muito maior de Bik Van der Pol. Para esta publicação, o tamanho original foi reduzido, mas não foram feitas maiores intervenções no texto em si.
2. N.T. Uma vez que não há especificação de gênero no original em inglês, a tradução prefere não masculinizar um conjunto heterogêneo de pessoas. Nos casos em que uma opção de gênero neutro não for encontrada, a tradução aqui optará pelo gênero feminino.
3. N.T. Cipós.

Uma porta sempre aberta

Daniel Steegmann Mangrané

1. Aqui tudo está em construção e já é ruína

Em uma paisagem de instituições em frangalhos, democracia fragilizada e violência institucionalizada, a criatividade emerge como uma necessidade de sobrevivência. Vindo de Barcelona, uma cidade chamada de criativa, cheia de *creatives* – profissionais das artes em geral, incluindo arquitetas¹, designers, urbanistas, publicitárias, diretoras de festivais, planejadoras de cidades inteligentes, designers de alimentos, curadoras de moda – chegar no Rio de Janeiro foi um choque nos sentidos, fez surgir um sentimento de urgência que me lembrou das qualidades politicamente perturbadoras da criatividade.

Da adversidade vivemos é a frase que Hélio Oiticica estampou em uma bandeira vermelha. Uma bandeira que deveria ser erguida acima das cabeças dos opressores; uma bandeira que clamava pela ocupação de um espaço de vitalidade singular: *seja marginal, seja herói*. Em um contexto tão fragilizado, é preciso construir o chão a cada passo, como a artista Renata Lucas dizia, já que nada tem um piso estável e as necessidades básicas não são garantidas. Neste contexto, “criar” ganha mais amplitude, mais significados essenciais.

O CAPACETE ocupa uma rara posição naquele contexto. Ele se beneficia de nunca ter se fossilizado em um formato rígido, de viver em um estado de reinvenção permanente; e desta maneira o CAPACETE, em toda sua fragilidade, se firma como a instituição de arte mais estável no Rio de Janeiro. Nenhuma outra instituição, pública ou privada, pode reivindicar ter vinte anos com um programa com tal estabilidade e alta qualidade. Durante aquelas duas décadas, muitas outras iniciativas e projetos acabaram, apesar do patrocínio de indivíduos privados, de empresas, ou de governos federais, estaduais e municipais. Muitas delas nasceram com grandes ambições, mas não conseguiram passar de cinco anos. As recentes inclusões na paisagem cultural – o Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã – já sofrem da falta de interesse

e de compromisso do atual prefeito Marcelo Crivella, que cortou seus orçamentos em 70% apenas dois anos após as inaugurações.

2. Casa da Denise

Conheci Helmut Batista na pousada de artistas que Denise Milfont, sua parceira de longa data, manteve por muitos anos em Santa Teresa. Aquela casa era como um apêndice e uma consequência da rede em expansão do CAPACETE. A casa da Denise se tornou a porta de entrada para centenas de recém-chegadas, na maioria profissionais da arte, amigas e amigos de ex-residentes, ou conhecidas de hóspedes anteriores. Se você quisesse visitar o Rio para uma viagem de pesquisa e perguntasse por aí, possivelmente te indicariam aquela bela casa em Santa Teresa.

Em qualquer dia lá, você poderia tomar café-da-manhã com uma diretora de revista do México, uma curadora do Canadá, uma cineasta da Suécia, mais algumas das residentes que podiam aparecer para acertar coisas com o Helmut e com a Denise, ou apenas para curtir um papo e um café antes de começar o dia. O tom das conversas era sempre vívido e cheio de empolgação pela cidade tropical, que enche de fascínio a imaginação de todas as pessoas. Parecia uma comunidade flutuante, e não era difícil encontrar amigas em comum depois de alguns minutos de conversa. Todas as pessoas estavam ainda chegando e ninguém partia totalmente.

Eu fiquei naquela casa enquanto preparava a filmagem do meu trabalho *16mm*. O CAPACETE ajudou com seus modestos recursos, disponibilizando espaços de trabalho, ferramentas, conhecimento e assistentes, todos de valor incalculável. Uma das residentes naquela época era Elfi Turpin, que veio à floresta assistir a filmagem e, alguns anos depois, me convidou para minha primeira exposição individual institucional chamada *Animal que no Existeix* na CRAC Alsace em Altkirch, França – só para demonstrar uma das múltiplas conexões que tal lugar proporciona.

O CAPACETE se tornou um espaço de diálogo, troca e abertura para mim. Com uma janela voltada para o Rio de um lado, e uma janela voltada para o mundo do outro. Uma porta que está sempre aberta. Churrascos, jantares e caipirinhas eram constantes, e a lista de amigas e amigos queridos que conheci lá é muito longa para escrever aqui.

3. Criando mundos na rua Benjamin Constant 131: A escola da vida cotidiana

O CAPACETE começou vinte anos atrás como Espaço P no apartamento de Helmut Batista na rua Paissandu, logo depois do seu retorno ao Brasil, depois de ter trabalhado como artista na Europa por muitos anos. Lá ele passava tempo com artistas, curadoras e curadores, e galeristas de sua geração, como Dominique Gonzalez-Foerster, Andrea Fraser e Esther Schipper, que passaram a representar a cena inovadora dos anos 1990.

Aquelas amigas foram as primeiras hóspedes do Espaço P, e logo ficou claro que tal residência informal deveria se formalizar de alguma maneira. O CAPACETE nasceu e sua primeira parceria institucional foi a Embaixada Francesa. Outras organizações privadas e governamentais também estabeleceram parcerias, como a Mondriaan Fund, Prince Claus Fund, Triangle Arts Trust, Pro Helvetia, Goethe-Institut, e a Daniel Langlois Foundation. Estas são algumas das mais de trinta parcerias internacionais que somaram forças e apoiaram as atividades do CAPACETE durante os vinte anos que este livro celebra.

Nos últimos quatro anos, o CAPACETE tem passado por uma grande transformação. A residência de curta duração virou uma escola experimental de longa duração. Por meio de um programa de dez meses que acontece anualmente, doze participantes são imersas nas contradições, desafios e vitalidade do Rio de Janeiro; elas participam de uma série de seminários com relevantes agentes nacionais e internacionais, e participam ativamente da organização de eventos públicos oferecidos pelo CAPACETE, tais como conversas, exposições, apresentações e seminários. As participantes também contribuem com a manutenção do espaço, arrumam, cozinham, faxinam, discutem e decidem o formato do CAPACETE, atualizando assim os ideais de aprendizado colaborativo de Paulo Freire. O CAPACETE é ao mesmo tempo uma escola, uma plataforma para experimentação profissional, um campo de treinamento e um exercício em administração democrática. Um lugar e um espaço.

Ética e estética estão indissociavelmente misturadas neste lugar que cria um espaço de liberdade, um espaço que, por sua vez, cria mundos. Digo “mundos” ao invés de apenas “visões de mundo” porque é diferente de muita arte de hoje em dia que oferece uma visão ou posição no mundo sem tentar desafiar as estruturas de sua própria

produção. Na rua Benjamin Constant 131, um pequeno, porém potente mundo está sendo criado.

Para mim, hoje, este é o poderoso significado de “criar”. Não é tão estranho, portanto, que muitas das antigas participantes que vieram do exterior ainda vivem no Rio e seguem engajadas com o CAPACETE; uma vez que se situa alguém em um estado de aprendizado permanente, o processo transformativo nunca termina.

Notas

1. N.T. Uma vez que não há especificação de gênero no original em inglês, a tradução prefere não masculinizar um conjunto heterogêneo de pessoas. Nos casos em que uma opção de gênero neutro não for encontrada, a tradução aqui optará pelo gênero feminino.

15.

Julien Bismuth

Se eu tivesse que definir o CAPACETE com uma única palavra, seria "experimento". Um experimento é algo que você tenta, sem necessariamente saber qual será o resultado. A própria palavra vem do latim: *ex*, que significa "para fora de", e de *peritus*, que significa "experiência ou teste".

Como acontece a qualquer definição, quanto mais perto se olha as palavras que a compõem, mais longe elas se retraem rumo a outras constelações léxicas; mas talvez isso também exemplifique



Pirahã project. Foto: Julien Bismuth.

o ponto em que quero chegar. Nosso entendimento das palavras é principalmente uma questão de hábito e repetição. De reiteração. Aprendemos uma língua ao “imitar nossas babás” quando crianças, como Dante escreveu. São precisamente tais panos de fundo não examinados que o CAPACETE põe em dúvida, ou pelo menos foi assim comigo. Meu tempo lá me levou a questionar certos hábitos: de fala, de pensamento, de trabalho, de ação e de interação. Eu não descreveria isso como um aspecto sistêmico ou mesmo sistemático do programa, muito menos como uma injunção ou obrigação, mas como algo mais difuso e elusivo, como uma atmosfera ou humor. Ou como um convite. Se o aprendizado está ligado à imitação, então talvez o pensamento – especialmente o pensamento crítico – seja simplesmente uma questão de questionar, duvidar, reexaminar e potencialmente desafiar as lições que temos imitado desde o nascimento, mesmo que apenas para entendê-las melhor. O CAPACETE poderia, assim, ser descrito como um convite a viver e pensar criticamente, experimentalmente, com outras pessoas. Mesmo sendo um experimento, no entanto, é um experimento conduzido *em conjunto com* outras pessoas, e não *sobre* outras pessoas. Não há ratos de laboratório, nem jaulas, nem separações entre observador e observados, cobaias e cientistas, entre as paredes fluidas e migratórias desse experimento. Seu *ethos* inerentemente democrático e participativo produz seus próprios pesos e contrapesos implícitos.

Acho que o que estou dizendo vai fazer sentido para qualquer um que passou tempo no CAPACETE. Há uma fluidez geral nas interações e trocas que se passam por lá (e que são bastante difíceis de descrever), bem como um sentimento de não ter pressa com a vida, que mascaram a quantidade de coisas que acontecem ali diariamente. Ainda assim, nenhum desses fenômenos é fácil de analisar ou descrever. Cada um é o produto de um grupo específico de pessoas, em um período e situação também específicos, e a única característica global é a potência do que foi produzido ali ao longo dos anos, além da duradoura generosidade do convite feito. Há uma passagem escrita pelo filósofo francês Georges Canguilhem que eu mantive em mente enquanto escrevia esse texto. Ao fim de um ensaio intitulado “O conhecimento da vida”, Canguilhem afirma que, se “ser um sujeito do conhecimento é simplesmente não estar satisfeito com o significado encontrado pronto à mão”, a insatisfação não deveria ser vista apenas como um reflexo das inadequações do conhecimento humano. Em vez disso, ela deveria ser vista como a consequência da inquietude inerente

à vida mesma: "...mantendo em mente o adágio de Claude Bernard: *a vida é criação*, diremos que o conhecimento da vida tem de ter lugar por meio de conversões imprevisíveis, trabalhando para capturar um devir cuja significação (*sens*¹) nunca se revela tão claramente ao nosso entendimento como quando o desconcerta."

Explicar inteiramente o porquê dessa citação se harmonizar com minha experiência no CAPACETE ultrapassa os limites desse texto curto. É suficiente dizer que as palavras de Canguilhem encapsulam a mistura singular de vitalidade e crítica que eu encontrei lá: uma sensação de que a existência pode e deve ser o local para uma constante e destemida experimentação cujo potencial criativo é simplesmente o da própria vida.

Notas

1. Claude Bernard (1813-1864) foi um médico e também um dos mais importantes teóricos da moderna ciência experimental. A palavra *sens*, em francês, pode também significar orientação, direção, ao mesmo tempo em que partilha de todos os significados da palavra inglesa *sense* e da palavra portuguesa "sentido".



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL



REPÚBLICA

10

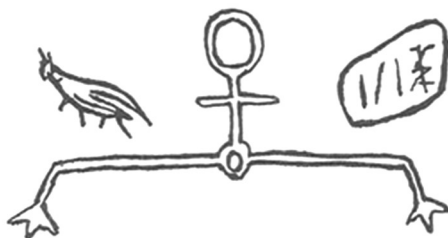
||

16.

Urubus mamíferos (BOI BALA BÍBLIA: Ci, mãe do mato e tecnologias políticas de gênero)

Daniela Castro

A terra gira a 1670 km/h na linha do equador. A velocidade decresce à medida que o cosseno da latitude aumenta, ou seja, na latitude de 45 graus, o $\cos(45)$ é igual a .707, e a velocidade da terra é medida por $.707 \times 1670$, o que equivale a 1180 km/h. O equador é a região do planeta que contém a maior quilometragem de selvas. Elas giram mais rápido que os grandes centros urbanos; mais rápido do que as operações logarítmicas das bolsas de valores dos grandes centros urbanos. Apesar da hierarquia proporcionalmente invertida – porque a modernidade e seu pós sempre se amparam por hierarquias –, o BOI BALA BÍBLIA gira a esmo. Um esmo perigoso. Mas Ci, mãe do mato, sabe que o maior desinfetante é a Sol. Ci gira a 1670km/h



Vei, a Sol

BOI BALA BÍBLIA: Ci, mãe do mato e tecnologias políticas de gênero, em Cinco Movimentos:

Primeiro Movimento

Iracema (primeiro índice econômico: o Brasil é o maior exportador de café, o que consolidou seu projeto econômico como um de dependência total ao capital externo. Iracema é o mito da mulher nativa que se apaixona pelo homem branco externo e a destitui de sua natividade, do seu ser índia. O “ela” – pronome pessoal feminino – das Américas, das Terras Virgens, é penetrado pelo Homem tecnológico das Cruzadas. O Verbo Eterno da língua externa: penetrar. A língua nativa não tem pronome pessoal. Ref. bibliográfica: José de Alencar *Iracema*, de 1865. Ver também: Shakira La La La)

Vôte vôte coandu!
Vôte vôte cuati!
Vôte vôte taiaçu!
Vôte vôte pacari!
Vôte vôte canguçu!
 Êh! ...

Segundo Movimento, em dois atos

Norma Iracema (resultante da política pública brasileira mais duradoura e difundida em solo nacional, a saber, o “branqueamento” da população como sinal de progresso econômico e social. Mulheres nativas e afrodescendentes deveriam deixar-se penetrar pelo Homem branco tecnológico daqui, mas com sangue de latitudes onde a terra gira mais devagar. Iracema, nesse momento, era branca de olhos azuis. Ref. bibliográfica: *O Cruzeiro*, nº 29, ano XXIII, edição de 5 de maio de 1951. Ver também: garota-propaganda da Coca-Cola Gaby Amarantos)

Dominique Iracema (em 1958, o artista e arquiteto Flávio de Carvalho integra uma expedição à região amazônica. Seus planos eram de realizar um filme surrealista que uniria pesquisa ficcional e etnografia: Dominique Iracema teria sido a mulher branca raptada por índios *sauvages* e tornada deusa indígena. A produção de “A Deusa Branca” se revelou um enorme fracasso e o longa metragem jamais foi concluído. Sabe-se que 1958 foi o ano em que houve recorde de índices

pluviométricos na região do equador. A produção cinematográfica daquele ano na região sofreu um enorme declínio, pois os rolos de filme chegavam mofados no processo de importação. Uma resistência climática ao projeto jesuíta-dêeneático-moderno e sua violência programada, sugerem alguns historiadores. Ref. cinematográfica: o documentário “A Deusa Branca”, dir. Alfeu França, 2014. Ver também: Monica Lewinsky e cyber bullying)

ENTRE PROSPERO ET CALIBAN
T'A PERDUS TA RAISON

Terceiro Movimento

Iracema (segundo índice econômico: Iracema é agora uma prostituta miscigenada que vende seu corpo por poucos trocados na inconclusa Transamazônica. O Brasil está sob o regime militar, com índice inflacionário de 41% ao ano. Ref. cinematográfica: *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1976. Ver também “Hit me Baby One More Time”, do fenômeno mercadológico Britney Spears, aos 17 anos de idade)

*Linda pastorinha
Que fazeis aqui?*

*Vim buscar meu gado,
– Maninha,
Que eu aqui perdi*

Quarto Movimento

Über Bündchen Iracema (terceiro índice econômico: especulações sobre a supostamente branca, mesmo que colonizada, latina-só-que-não, plasticizada e hetero bilionária. A pós-Pré-sal

Iracema: um *faux pas* programado na imagem da mulher emancipada com coração de um jovem soldado emocionalmente perturbado; ou ainda uma Kalashnikov avariada que injeta violência militar no capitalismo fofinho de *tweets* e *likes*, como objetos sem sujeitos. *BIBLE BULL BULLET, They made it!* Ref. cinematográfica: *The Neon Demon*, dir. Nicolas Winding Refn, 2016. Ref. bibliográfica: Virginie Despentes, *Teoria King Kong*. SP: N-1 edições, 2016. Ver também Beyoncé “***Flawless”)

*Meu boi bonito,
Boi alegria,
Dá um adeus
Pra toda família!*

*Ôh... é bumba,
Folga meu boi!
Ôh... é bumba,
Folga meu boi!*

Quinto e Último Movimento

Vei Marielle (Ci, mãe do mato não queria brincar. E cansou das penetrações tecnológicas dos Homens das Cruzadas e de sangue de giro lento. Mandou Marielle pro Rio como aviso, sabendo do risco. Marielle marcou bobeira, caiu na armadilha do gigante Piamã e foi alvejada com nove tiros. Ci a trouxe de volta pra Vei e Vei tornou-a uma mexa de seu cabelo vermelho pra aquecer, alvejar e alimentar todas as selvas: as da linha do equador e as de gelo e as de prédios e de antenas. E de lá, Vei Marielle disse: Como vão as coisas *my friend* Luís, meu anjo? Que *degagé* flamífero, ignívomo, devorador te assuntou, meu irmão de cor?! Se avexe não. Daqui é outro tempo, outra vista, outros 1670 km/h. Desde os tempos coloniais, o povo das selvas sofre na carne, nos bolsos e nos sentimentos os efeitos da traição de suas elites à soberania nacional. Fez-nos falta, faz-nos falta uma sociedade nativista, orgulhosa de sua linha de cosseno 0, rápido, eclodindo sua vitalidade via Sul. Custou-nos caro sermos o último país a libertar o povo negro da escravidão. Pagamos até hoje o preço da combinação deletéria de trabalho escravo

com agricultura de subsistência ou agroexportadora, que comeram as milongas, os fogos de artifício, as saraivadas, a feijoada e o *whiskey* com cerveja. Canibais sem rito. Famintos sem transcendência. Urubus com nojo de carniça. Eles me viram e acharam que eu era onça, mas na verdade eu era mãe, gay, preta. E mãe-gay-preta que é alvejada não morre, vira mexa de Vei e volta pra lavar todo o ziriguidum dos caititus que um dia foram gente, que achavam que eram escravos da cabeça e que diziam “Aí tem coisa”, mas depois lembravam que foram caititus e que, como os filhotes de tarântula, viram que a cabeça não fazia mal não.

Antianti é tapejara,
– Pirá-uauau

Nem o discurso do ódio, que hoje contamina nossa linha de giro rápido de capoeira de angola e faz germinar uma direita hidrófoba, psicopata, disjuntada de qualquer razoabilidade, haverá de impedir que os caititus se transformem no sujeito de sua própria história. Caititus têm talismã de voto. Porque não há noites eternas ou mal que sempre dure. O melhor desinfetante é a sol; não há podridão, não há obscurantismo, não há corrupção ou tramoia que resista à luz da sol. Nada sobrevive à desinfecção do esclarecimento e da transparência. Porque a luz antisséptica da tapejara dos fatos ilumina, escancara uma sequência de derrotas, dificuldades e frustrações das políticas neoliberais que botam o toaquiço pra fora e machuca muita coisa nessa vida. Mas pra cada Silvério dos Reis, multiplicaram-se os Tiradentes, os Zumbi dos Palmares, as Maria Felipa, as Maria Quitéria, as lara lavalberg, as Elenira Rezende, as Olga Benário, minhas irmãs e irmãos tarântulas. Tu eres uma ideia e estás aí, eu sou carne e estou aqui, por força de Ci. Todo o problema é o pronome reflexivo “si”, meu irmão de cor, nesse jogo de espelho de hierarquias invertidas, inventadas – nunca intercambiáveis – pela força do Homem que acha que é onça mas que é Homem tecnológico e que foi ensinado que a única coisa que lhe resta é penetrar. Ai, irmão, fala sério. Ci não queria brincar. Não estava pra brincadeira. Antes das férias, vais voltar. E toda a selva vai cantar NÃO VIM PRO MUNDO PRA SER PEDRA, antecipando o carnaval).

17.

Tempo

Helmut Batista

Escolas que se colocam como espaços privilegiados ou exclusivos de “produção de conhecimento” apenas reafirmam desigualdades e hierarquias sociais existentes.

Paulo Freire

Muito antes de encontrarmos uma terminologia para aquilo que chamamos hoje de residência artística, artistas e criadoras¹ participavam de experiências culturais imersivas em diversos contextos. A Villa Medici, em Roma, tem mais de 400 anos e é provavelmente a mais antiga residência artística do globo terrestre. Quando Da Vinci foi convidado a criar belas máquinas em um castelo francês, ele provavelmente estava em residência artística. Ele estava a ganhar seu sustento e a incrementar seu currículo, assim como artistas de hoje. E até Marco Polo seria, a partir da perspectiva do pós-modernismo, o primeiro artista conceitual ao transformar gelo em sorvete enquanto se movia de um continente a outro.



Foto: Helmut Batista

As residências não mudaram tanto sua premissa fundamental, que é a de produzir um tempo “diferente” para produção, material ou imaterial. Seja lá qual for o campo da cultura de onde se fala – música, arte, dança, escrita, política etc. – as residências deveriam ter, em essência, o objetivo de confrontar você com outros sistemas políticos e sociais, e com mudanças culturais e políticas. As residências de arte, especificamente, se adaptaram ao sempre mutante contexto da arte, que se reformula de acordo com muitas variáveis diferentes, tais como a realidade artística, econômica, social e política. A variedade com a qual as residências artísticas são idealizadas e geridas é enorme, algumas se tornaram extremamente “elitistas”, enquanto outras parecem atuar mais como programas de terapia ocupacional. Desde os anos 1960, elas floresceram em grandes quantidades pelo mundo. Isto faz com que a tarefa de escrever sobre residências seja extremamente difícil, quicá impossível, pois os modelos que existem por aí são simplesmente muito diversos para que sejam tratados com a mesma terminologia.

As residências vêm aumentando em diversidade muito mais do que qualquer outra atividade no mundo da arte, em parte devido a companhias aéreas de baixo custo e a opções de hospedagem como Airbnb. Muito poucas dão dinheiro a você. Muitas viraram serviços de fazer dinheiro, atraindo artistas ao fazer com que pensem que a residência incrementará seus currículos, ou ao obrigar artistas a entregar seus trabalhos como forma de pagamento por seus serviços. Em algumas, você pode fazer cerâmica, em outras você pode apenas contemplar algum belo lago italiano enquanto cozinheiras servem-lhe café da manhã, almoço e jantar, e você relaxa e lê todos aqueles livros que sempre quis ler mas não tinha tempo. Mais recentemente, residências são usadas também por galerias ou bienais para economizarem em despesas e impostos, e porque transporte, alfândega e controle de imigração fizeram tudo tão mais caro e demorado. Não é surpresa que, ao mesmo tempo, práticas de performance artística, *site-specific* e *time-specific* proliferaram.

É por isso importante entender de onde se está falando, para que não destrinchemos programas de residências em diferentes projetos administrativos ou os entendemos como meros subprodutos de certas condições econômicas e políticas. Em contraponto à frase de Paulo Freire acima citada, eu sugeriria que programas de residência, apesar de se posicionarem como sendo privilegiados ou exclusivos ou espaços específicos de “produção de conhecimento”, deveriam

ter, como uma premissa política subjacente, o desejo de equilibrar desigualdades e hierarquias sociais.

Residências como programas educativos

Em seu breve texto "*Geografías*", Julio Cortázar usa uma interessante reconfiguração do conceito de antropofagia: *antropofuga*. Antropofagia (com o sentido de canibalismo, *fagia* é comer) foi amplamente explorada e discutida e tem suas raízes no modernismo brasileiro de Oswald de Andrade. Antropofuga (*fuga* é escapar), ou fuga do *antropos* (o ser humano) é, no contexto desta discussão, um conceito muito interessante. Que tipo de fuga uma residência oferece? E quem foge de onde ou de quê? Fugimos porque precisamos de uma mudança de circunstâncias ou do lugar em que estamos. Os motivos de tal desejo podem ser políticos, econômicos, sociais, ou ainda outros. Muitas vezes escapamos sem saber o que procuramos ou até mesmo para onde vamos. Tem a ver com as condições e o desenvolvimento de cada pessoa. Para algumas, é uma questão de privilégio; para outras, é puro instinto de sobrevivência.

Para contrabalançar o conceito de antropofuga de Cortázar, é importante lembrar dos comentários de Felix Guattari sobre "hospedar", de que a pessoa que tiver a chave terá o poder em um relacionamento. A tradução do contexto local feita pelo hospedeiro pode ter problemas enormes, e desta forma é importante que um lado entenda seus motivos de fugir, enquanto o outro lado entenda o controle que ele ou ela exerce.

No meu entendimento, existem duas maneiras diferentes de gerir um programa de residência. Uma nasce de necessidades especificamente locais – e em grande parte individuais –, e frequentemente reflete os desejos de sua fundadora e a situação política e social. Este é o caso do CAPACETE, o lugar de onde escrevo, que até agora já alcançou vinte anos de atividade e mais de 400 residências. É também o caso de outros programas sul-americanos similares. A segunda maneira é aquela de um programa de intercâmbio formado de acordo com políticas e práticas de arte pré-estabelecidas, históricas e contemporâneas. Tais programas podem ser privados ou

governamentais. Eles variam de acordo com o interesse dos objetivos da organização e do sistema jurídico-político do qual fazem parte.

Estou estabelecido no Rio de Janeiro, uma cidade de quase dez milhões de pessoas, das quais pouquíssimas recebem educação suficiente (de acordo com padrões europeus). A maioria da população vive em más condições (outra vez, de acordo com padrões europeus) – em favelas ou comunidades brasileiras – sem acesso à educação em arte ou até mesmo à instituições de arte. Como um aparte, as instituições de arte brasileiras estão basicamente falidas, uma consequência da agenda econômica neoliberal estilo-americano das últimas décadas. Sob tais circunstâncias, e dependendo de como o programa é gerido, a residência pode não ter muito senso ético em relação às comunidades locais. Sem dúvida, ela só pode existir e “falar” a partir de uma posição privilegiada e, por essa razão, residências artísticas são mais comuns em países desenvolvidos. Também é de se esperar que a maioria dos órgãos financiadores esteja estabelecida em antigos países coloniais, onde estratégias políticas neoliberais, de oeste a leste, ativaram novas formas de colonização cultural; as residências têm um grande papel nisso. Como resultado, criar um programa assim aqui no Rio nos confronta com questões e problemas muito diferentes.

De uma perspectiva global, não é surpresa que, nos últimos anos, muitos programas de residência são vistos ou se autodenominam programas educativos. Muitos deles são de fato financiados por departamentos governamentais que os consideram plataformas de pós educação. Ultimamente, temos visto o surgimento de programas educativos híbridos por todo o mundo, que se destacam por não emitirem nenhum diploma específico, o que significa que eles podem ser definidos como residências, que são estruturas institucionais abertas por natureza. Alguns exemplos incluem The School of Missing Studies [A Escola dos Estudos Faltantes]; The School of Unlearning [A Escola de Desaprender]; The Night School [A Escola Noturna]; The School of Improper Education [A Escola de Educação Imprópria]; The School of Everything [A Escola de Tudo]; The School of School [A Escola de Escola]; The School of Death [A Escola da Morte]; The School of Redistribution [A Escola de Redistribuição]; The School of Nature and Principle [A Escola de Natureza e Princípio]; The School of Narrative Dance and Other Surprising Things [A Escola de Dança Narrativa e Outras Coisas Surpreendentes] etc. Muitas nascem e desaparecem após alguns anos, geralmente devido a questões financeiras. A Städelsschule em Frankfurt,

reestruturada por Daniel Birnbaum nos anos 1980, talvez seja um dos poucos programas pedagógicos sem diploma de longa duração.

O saudável surgimento de tantos programas diferentes me parece demonstrar que a educação convencional de arte, com origem no sistema da Beaux-Arts [Belas Artes], não é mais suficiente e se encontra em crise. É aí que tais programas híbridos entram em cena. Alguns exemplos mais conhecidos incluem o programa Whitney em Nova York, MauMaus em Lisboa, De Appel em Amsterdam, SOMA no México, PEI em Barcelona, e recentemente também o DAI ROAMING ACADEMY na Holanda, entre outros programas curtos de um a dois anos de duração. Na Bienal de São Paulo de 2010, o CAPACETE teve a chance de incluir um programa de um ano desse tipo dentre suas atividades principais, e até agora ele continua deliberadamente indefinido, permanecendo entre um programa de residência clássica e um programa educativo. É importante frisar que tal programa surge de um desenvolvimento essencial que traz consigo investigações artísticas mais profundas e se abre a possibilidades de colaborações de longo prazo.

O que une os dois tipos de programa é que eles lidam com tempo e espaço de maneira muito diferente das outras atividades do mundo da arte. Algo que alguns deles têm em comum é a ideia de escutar, sentir, compartilhar e não produzir como forma de construir uma estrutura não hierárquica. No caso do CAPACETE, a estrutura fiscal é reduzida ao mínimo, como decisão conceitual política. Tempo é essencial para que a consciência coletiva floresça, independente do sistema político em que se está, e esses programas são, em sua maioria, planejados com isso em mente. Não tem a ver com seguir a agenda neoliberal, que reduziu o tempo a uma estrutura para produção, em relação à qual o mercado de arte sempre voa mais alto. Estender o tempo é o único contraconceito que temos para contrabalançar a produtividade material.

O CAPACETE reúne pessoas tanto quanto reúne pensamentos e tempo. É ao conectar pessoas, ao conectá-las por meio de tempo e afeto, que ele constrói sua plataforma educativa. O CAPACETE não pode ser definido simplesmente como um programa educativo, e também não pode se definir como um programa de residência clássica. Ele está em algum lugar entre ou, talvez, em lugar nenhum. Seu estado indefinido reflete uma estrutura conceitual que se adapta às sempre mutantes demandas artísticas e políticas dos contextos

locais e internacionais. É claro que também reflete as difíceis condições financeiras às quais enfrentamos em países como o Brasil.

A maneira do CAPACETE administrar seu programa artístico é muito próxima ao modo como as coisas funcionam em outros campos, tal qual a antropologia. Antropologia é a ciência que foca no estudo de seres humanos, suas maneiras de ser, suas interações uns com os outros e com o mundo. É uma disciplina que tenta manter tudo em seu foco e é, portanto, de certa maneira, lindamente desfocada em suas teorias e metodologias. Os métodos antropológicos envolvem escutar, duvidar e observar. São métodos em aberto. É a disciplina que intrinsecamente constrói pontes para todas as outras ciências. Em outras palavras, tempo é a ferramenta mais valiosa que um antropólogo pode ter. Antropologia e arte são as únicas disciplinas que nunca chegam a conclusão alguma e permanecem abstratas em suas essências. Desta forma, o programa do CAPACETE é mais um programa experimental indefinido do que uma escola, o que sugeriria a existência de uma estrutura pedagógica específica.

Nós acreditamos que a arte é uma ferramenta para o conhecimento. Ela nos ensina algo de maneira muito específica. Uma simples ida a uma exposição ou a um museu tem um potencial educativo muito além de qualquer intenção pedagógica, temas ou conteúdos explicitamente definidos. Dito isso, a prática artística é evidentemente difícil de se transmitir. Arte resiste, e sua premissa é estar contra sistematizações. Estamos diante de uma abundância de modelos já gastos, de eras passadas, e com uma expectativa e uma sanha de lucro, e tudo isso está a quilômetros de distância da prática artística em si.

CAPACETE: o residente ou a residência, quem hospeda quem?

Enquanto programa, é importante entender e distinguir quem hospedamos! As pessoas tendem a colocar todas as residências no mesmo saco para depois analisar o que cada programa tem a oferecer. Quando os programas seguem esta lógica, cometem um enorme erro conceitual, o de confundir mobilidade com deslocamento. Acredito que a questão deva ser abordada de outra forma: um programa deveria ser pensado para se adequar às suas residentes, e não o contrário.

O CAPACETE tenta se adaptar às suas residentes ao invés de pedir a elas que se adaptem ao programa. É uma plataforma para aquelas profissionais que ainda não encontraram, de certa maneira, sua voz no mundo da arte. Muitas dessas profissionais acabarão deixando o campo da produção de arte ou da pesquisa quando a vida nestas áreas se tornar muito difícil. O CAPACETE é, de certa forma, pensado para tais profissionais, oferecendo-lhes oportunidades enquanto constrói outras formas de produção e de compartilhamento de conhecimento, expandindo assim as possibilidades de movimentação pelo mundo da arte. Falamos de pessoas profissionais, a maioria com trinta e poucos anos, às vezes trinta e muitos, que vêm de diversas partes do campo cultural.

O CAPACETE fornece plataformas intelectuais e afetivas baseado na ideia de que, potencialmente, isso pode resultar em colaborações de longo prazo. Em seus vinte anos de existência, ele tem sido um polo para muitas ex-residentes, oferecendo-lhes não apenas um lugar para ficar quando estão no Brasil, mas também dando apoio em projetos de longo prazo, muitos dos quais não poderiam ser apoiados de outra forma por galerias de arte e instituições. Geralmente, são projetos que simplesmente levam muitos anos para se realizarem. O CAPACETE funciona como uma família para suas múltiplas protagonistas, e opera como um coletivo sem comprometer as vozes individuais. Ele coleta vozes e pensamentos como se fosse uma estrutura familiar. As ex-residentes podem sempre voltar se quiserem, ou se certas etapas de seus projetos ainda não estiverem concluídas. Quase todos os seminários são oferecidos por ex-residentes e ex-colaboradoras. Este investimento e pensamento de longo prazo é algo raramente visto fora de uma estrutura familiar. É o oposto do *modus operandi* capitalista e do mercado de arte. Assim como em estruturas familiares, nunca sabemos os limites daquilo que pode ser oferecido ou solicitado. É este dar e receber tão indefinido que possui um imenso poder de transformação. Nós simplesmente não acreditamos que você tem que correr para produzir arte. É função da família fazer as coisas andarem mais devagar quando a vida nos acelera.

Se produção e produtividade são os principais fatores determinantes no atual contexto artístico, então como pode um programa se tornar um lugar para se reivindicar espaços para devaneios, políticas horizontais e não produtividade? Poderia se dizer que isto é uma forma de escapismo, um momento de silêncio ou uma pausa.

O que tentamos alcançar é um modo de aprendizado para além das políticas impostas de tempo e produtividade. Apesar de falarmos sobre um protótipo para uma escola, uma residência, educação ou pedagogia, nos confrontamos a cada vez com uma questão fundamental: como lidar com esta ferramenta tão preciosa que temos, o tempo, e o que fazemos com ela?

Notas

1. N.T. Uma vez que não há especificação de gênero no original em inglês, a tradução prefere não masculinizar um conjunto heterogêneo de pessoas. Nos casos em que uma opção de gênero neutro não for encontrada, a tradução aqui optará pelo gênero feminino.

18.

Ensinar e aprender

Adeline Lépine

“Qualquer que seja o número de séculos que venha recobrir o esquecimento de suas existências, essa ignorância terá existido como agora, neste exato momento, nesta data, nesta luz fria. (...) E também porque daqui a mil anos serão mil anos que este dia terá existido, dia a dia. Que a ignorância do mundo inteiro pelo que disseram hoje estará datada. Sem palavras, sem tinta para escrevê-la, sem livro onde ser lida, datada. Ainda assim continuam encantados.

Ela diz: Desse modo, tudo o que existe está aqui (...).¹

I

Dia 8 de março de 2015, ao chegar no CAPACETE no Rio de Janeiro, exploro a biblioteca para me familiarizar com o lugar. Em uma das estantes empoeiradas, “abandonado” em cima de uma pilha heterogênea, encontro O mestre ignorante de Jacques Rancière. É um exemplar de bolso, dobrado e em francês.



Tento me lembrar se incluí este livro entre as referências mencionadas na minha aplicação. O objeto me transmite segurança depois da aterrissagem. Uma questão de afinidade.

Estou hospedada em uma casa que fica a meio caminho entre a base e o topo de um morro, e cujo jardim se mescla com a floresta tropical. Há dois cachorros, um deles um pouco doente, que defendem a entrada do meu quarto. Somos seis participantes a morar nessa casa. Ela fica um pouco afastada do CAPACETE. Os outros estão hospedados em um apartamento na Glória. As primeiras afinidades afloram entre os habitantes da casa. Para pouparmos dinheiro e nos conhecermos melhor, tentamos compartilhar uma parte da comida e nos encontrarmos durante as refeições. Somos um número considerável indo juntos aos seminários no CAPACETE. Os trajetos são um momento para conversar e observar, para as primeiras experiências conjuntas.

O programa experimental do CAPACETE, inaugurado em 2015, se situa entre uma "escola de arte", uma "residência artística", uma "escola autogerida" e outros projetos históricos de artistas em educação alternativa.

Enquanto escola de arte, tem a ambição de oferecer estruturas e sistemas que possam guiar o processo de aprendizagem (seminários regulares, viagens em grupo, etc.). Enquanto residência artística, há imersão num contexto pelo fato de morarmos *in situ*. Enquanto escola autogerida, existe um desejo anti-hierárquico, ausência de currículo e de punição. Quanto às pedagogias artísticas alternativas, Helmut Batista, fundador e então diretor do CAPACETE, reivindica, entre outras coisas, suas afinidades com o artista francês Robert Filliou, que abriu a "antiescola de Villefranche" com George Brecht em 1965 e escreveu *Teaching and Learning As Performing Art*². O CAPACETE compartilha essa mesma vontade de incorporar a arte na vida e o apagamento das distinções entre especialista e amador, ou entre professor e aluno; uma oposição às formas opressivas de transmissão. "Ninguém sabe tudo e ninguém sabe nada, ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo."³

Os participantes foram selecionados segundo seus perfis e expectativas, tendo em conta seus interesses em explorar, seu vínculo com o contexto carioca, mas também sua postura (estética, filosófica, política) em geral no âmbito das artes visuais, o que fornece indícios

sobre suas capacidades de investimento numa dinâmica coletiva da “comunidade de aprendizes”⁴. Ao grupo com afinidades entre si, formado por indivíduos que ainda não têm consciência disso, são atribuídas missões e tarefas em comum, ligadas à vida no local (limpeza, atividades econômicas e culturais) e à comunidade estendida (muitas vezes designada como os “CAPACETE people” ou “o povo do CAPACETE”), construída ao longo dos anos. Essa comunidade se desenvolve principalmente durante momentos de encontro e de hospitalidade. O entrelaçamento do pensamento ao curso aleatório da vida, do cotidiano, sempre existiu: “riso e movimento; pessoas se levantando e saindo; a hora mudando; calmas sendo perdidas, piadas contadas; a aurora nascendo”⁵.

II

Durante o mês de abril, após o primeiro seminário, me sinto atravessada por dúvidas. A razão pela qual escolhi me candidatar ao CAPACETE (único programa de residência explicitamente aberto a todos os perfis ligados ao campo das artes visuais) volta à pauta. Talvez eu não pertença a um conjunto de artistas, curadores e ativistas, afinal? Questiono a capacidade efetiva de participar do coletivo como indivíduo, a possibilidade de acrescentar um ponto de vista complementar e diferente a uma reflexão conjunta. Esta dúvida está acompanhada e reforçada por preocupações financeiras. Faço parte daqueles cujo apoio financeiro para a residência é insuficiente. No entanto, é mais difícil para o CAPACETE me ajudar a conseguir um emprego.

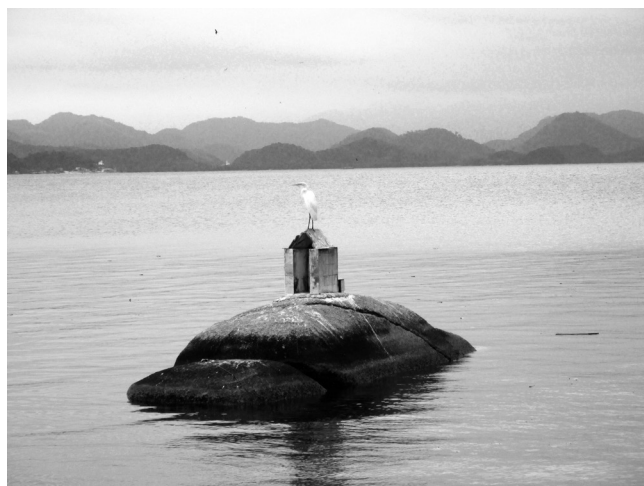
Enfim, sinto também um leve mal-estar. Uma sensação de isolamento do grupo de residentes. Quando surgem os primeiros conflitos com a vizinhança por causa do barulho, a questão se torna mais clara: como acoplar esse duplo processo em curso, como fazer parte de um grupo e ao mesmo tempo mergulhar num ritmo cotidiano mais amplo? Como aprender uma nova linguagem quando evoluímos em um espaço de afinidades, interesses compartilhados e semelhanças às vezes fechado?

Helmut está interessado no princípio do desdobramento de um programa experimental dentro de um programa experimental. Ele me convidou a participar da criação de um dispositivo para tentar trazer

respostas a três problemas, individuais e coletivos: abrir o CAPACETE para o entorno, fazer algum dinheiro, adaptar e experimentar meus saberes.

Caroline, uma participante carioca, aceita nos acompanhar, e “a escola na escola”, o Pequeno Laboratório, inicia suas atividades.

Os participantes-crianças vêm do entorno geográfico e afetivo do CAPACETE. O dinheiro é partilhado, para a limpeza do local, a compra dos materiais e dos mantimentos para o almoço, oferecido a todos a cada sessão. As crianças do bairro podem participar gratuitamente. O sistema econômico mutualista do “Pequeno Laboratório” é um desdobramento do sistema do CAPACETE.



Os participantes do programa CAPACETE 2015 foram escolhidos com base em supostas afinidades. Como na maioria dos programas autogeridos, todos possuem também uma formação acadêmica. Por isso, *a priori* todos já estão familiarizados com dinâmicas de grupos.

No CAPACETE, o grupo é definido pelo que deve fazer conjuntamente, mas também deve ser definido pelo que deseja fazer. Se houver uma lista de tarefas necessárias ao funcionamento estrutural da CAPACETE, espera-se que os participantes identifiquem seu papel

celular dentro do organismo comum. Submetidos à estranha estranheza dessa situação, os participantes logo encontram dificuldades em prestar atenção simultaneamente em suas próprias células, em plena mutação, e no organismo comum a se manter vivo. O mutualismo e a reciprocidade esperados por essa “sociedade” precisam de alguns sacrifícios, às vezes vistos como contrapartidas. Em troca desses sacrifícios, a segurança e a estabilidade esperadas por parte da sociedade tarda a se manifestar. É certo que os participantes têm afinidades, mas eles também vieram com diferentes expectativas e com predisposições específicas. O ponto de partida não é o mesmo para uma pessoa que chega com todas as suas despesas cobertas, para uma outra que nunca fez trabalho em grupo, ou para quem que já fala um pouco de português ou muito mal inglês. Essas disparidades econômicas, sociais, de gênero ou de origem provocaram consequências no ritmo e no investimento pessoal, na capacidade das individualidades em aceitar o poder da transformação. Partindo de uma convergência intelectual e conceitual, aquele coeso grupo de pessoas, um conjunto informal, passou a se dividir em função desses fatores. Um isolamento quase “comunitário” foi criado inconscientemente para responder às necessidades de estabilidade e segurança, respostas estas às vezes de difícil implementação na sociedade.

De forma geral, a dificuldade encontrada pelo CAPACETE (como muitas vezes acontece em escolas autogeridas) corresponde às questões gerais de uma realidade social e cultural “escolarizada”⁶ que é, a princípio, a experiência comum a todos. O abandono do sistema econômico e burocrático tradicional deve eventualmente permitir novas redes de educação que aumentam a oportunidade de cada um em transformar cada instante de sua introspecção, de aprender, de compartilhar etc. Porém, o abandono das estruturas não pode ser imediato, e todos foram confrontados às fricções da transformação.

III

O que devo criar? Quais são as consequências das minhas criações? Será que as sementes plantadas se conectarão a outras, encontrarão interlocutores, ecoarão outras expectativas, outras necessidades, outras circunstâncias?

As primeiras sessões do Pequeno Laboratório foram momentos intensos. Algumas das crianças do povo do CAPACETE já estão presentes e outras, que vivem no bairro, estão de passagem. Sinto um cansaço extremo ao fim de cada dia passado na companhia delas. Além do calor e da mudança na alimentação, sou forçada a pensar de outra forma. Estou aprendendo um idioma que não conheço. Aprendemos juntos, durante várias horas e ao longo das sessões, a nos encontrar, a trocar ideias, a fazermos juntos sem a ajuda da língua. Sou obrigada a ceder ao processo: não posso projetar, devo deixar as coisas acontecerem. Sou forçada a deixar o papel de professora que outrora tive, de mediadora, bem distante da criação desta situação horizontal que tentava instaurar agora. Porque se naquele caso era difícil (até mesmo impossível) fazer meus interlocutores “esquecerem” a lógica estrutural tradicional (aquela em que se recebe da instituição e que sabe), aqui as crianças evidentemente sabem que somos iguais. Elas me ajudam, são pacientes. Repetem várias vezes as mesmas palavras, fazem gestos amplos. Em troca, as ajudo em tarefas manuais quando precisam. Fazemos caretas.



Pouco a pouco inventamos nosso próprio modo de nos relacionarmos. Transformamos profundamente nosso jeito de interagir. Nós fazemos também a experiência do estrangeiro no imediatismo. Não respondemos a impulsos e fins externos. Só podemos responder a estímulos, à vibração da situação que compartilhamos.

De fato, tentamos encontrar meios de traduzir para convergir. Assim, rompemos a cerca da comunidade, da identidade e das hierarquias.

"O que é 'minha' identidade, como identidade partilhada com uma comunidade? Nada me tranca nessa comunidade; pelo contrário: uma janela peculiar aberta sobre todas as outras – uma janela como qualquer outra."⁷

Estou justamente na posição do Mestre Ignorante.

Assim, da mesma forma que o "global" não existe, a ilusão de uma linguagem comum logo desaparece. Assim como as dificuldades econômicas vividas por alguns residentes, a ausência de tradução, de uma convergência da linguagem num lugar onde a maioria dos momentos de encontro e interação acontecem através do discurso e da conversa, isola parcialmente alguns participantes.

No entanto, ela favorece sua imersão acelerada no contexto carioca. Muitas vezes, ao longo desses poucos meses, o grupo se pergunta sobre como criar situações sociais em um contexto estrangeiro. Para "achar uma forma" diferente de viver uma presença de dez meses, outras formas de afinidades nascem dentro e fora do CAPACETE. O jeitinho brasileiro faz seu trabalho. Aos poucos, o Rio se torna uma língua franca. Os participantes passam de "caçadores a onça". A linguagem é observada, explorada, imitada, absorvida e, por sua vez, transforma.

"O método de Jacotot é mais próximo à amizade, e a amizade não reduz a distância entre as pessoas, ela coloca essa distância na vida. Talvez a primeira responsabilidade do professor não seja a redução, mas a intensificação dessa distância."⁸ Estaria o "método" CAPACETE fazendo a mesma coisa: adotando os processos de aprendizagem de uma língua onde o experimento, a exploração e a imitação são essenciais? Não se trata mais de dar direcionamentos ou prazos sistemáticos, que estragam a viagem que o participante poderia estar fazendo de outro jeito, mas de dar espaço à inteligência e à vontade dos indivíduos em aprender e de viver essa experiência usando métodos próprios?

IV

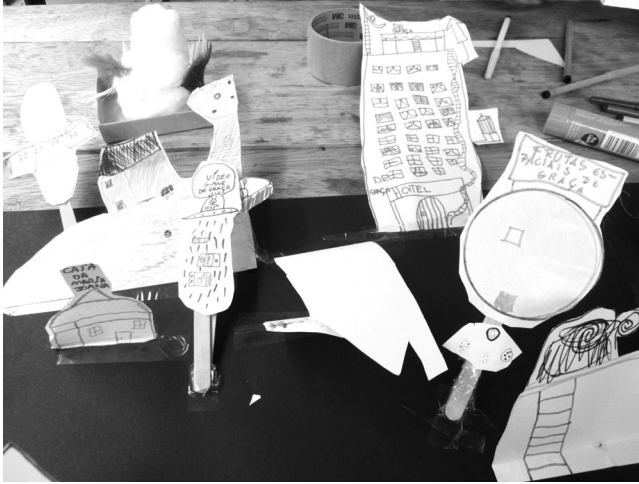
“A educação é um processo natural que se desenvolve espontaneamente no ser humano, e não se adquire escutando palavras, mas fazendo experimentos sobre o ambiente.”⁹

A questão da língua, que revoga ao mesmo tempo a possibilidade de ler a realidade do grupo através de papéis definidos, de modelos aplicáveis e reproduzíveis, de padrões autoritários e hierarquizados, coloca diante de mim um desafio. Que outra possibilidade me restava para convergir e achar modos de tradução exceto a de recorrer ao sensível? Observar – os efeitos produzidos pelos comportamentos, o tom, o vocabulário, as atitudes corporais, o tempo que nos é necessário, o clima durante cada uma dessas ações compartilhadas – se tornou a principal fonte de saber.

Ao longo dos meses, eu e Caroline nos deixamos levar mais pelo clima do grupo. Em vez de sessões planejadas, programadas, demos mais espaço ao experimento.

O dia a dia em si está submetido a muitas flutuações. Em junho, saímos da casa da floresta. O CAPACETE se torna um refúgio, além de ser o teatro das atividades coletivas. A mudança para o apartamento da Glória em agosto, com outros participantes, continua a transformação da apreensão do cotidiano. Fica em geral mais confortável deixar as coisas acontecerem e abrir a porta.

No Pequeno Laboratório, Caroline e eu nos tornamos anfitriãs. Somos as guardiãs do clima, do ambiente, criamos as condições de acolhimento da criatividade que emana da liberdade cada vez maior da qual desfrutamos. As sessões são construídas cada vez mais intuitivamente, apenas dispondo o conjunto de materiais sobre a mesa do ateliê. Colaboradores externos são convidados a compartilhar seus saberes e receberem os das crianças. Assim nascem criações conjuntas que ultrapassam o simples quadro das paredes da CAPACETE no final de 2015.



Ao longo dos meses, os colaboradores sensíveis às dinâmicas do grupo escolhem ser flexíveis, e fazem dos seus tempos de seminário espaços propícios à definição da ecologia do próprio grupo.

Aceitam intensificar a distância entre os participantes, produzir ambientes, situações peculiares, que vão da psicanálise de grupo à definição de cada artista-etc., passando pela concepção do grupo como criação artística coletiva.

Suas invenções tentam associar as trajetórias, entrecruzar desejos. Durante os últimos meses, a necessidade de criar um espaço acolhedor e amigável para os próprios membros do grupo, e não somente para os da “família estendida” do CAPACETE ou para os vizinhos, concentrou todas as nossas energias. Surgem então, muitas vezes, interrogações quanto à capacidade de cuidarmos uns dos outros, de ouvirmos cada um de nós.

Sobre esse tema, seguem algumas anotações feitas durante o último seminário em conjunto:

“Os átomos sempre caem em paralelo, mas já estão conectados de alguma forma. Talvez os nós não precisam ser conectados de forma visível o tempo todo. A ignição é um momento necessário, mas cada um

pode escolher entre cultivá-la ou criar sucessivos fogos efêmeros. Isso depende da quantidade de estrutura desejada. Esse desejo de criar algo juntos também é consequência da estrutura da “escola”: achar um formato para refletir sobre o que foi vivido durante esses meses e se abrir à outra coisa, suspender o tempo e as atividades para observar e descrever o processo.”

Porque o processo comum observado é principalmente um de movimento em espiral. A partir de um grupo constituído por afinidades, os participantes se autonomizam aos poucos, selecionando mais também aquilo que desejam aprender e ensinar através das redes de contato, dentro e fora do CAPACETE. Para isso, é necessário “desaprender” o cenário da dívida, do medo, da desigualdade, das hierarquias e do ego. Sair do grupo para voltar a uma sociedade com a qual reconhecemos querer contribuir. Essa aceitação da transformação pela experiência permite afinal uma nova compreensão dos territórios habitados e dos meios usados para modificá-los.

O CAPACETE, espaço pedagógico onde criatividades sem especialidades vêm se expressar, é um lugar de educação e aprendizagem, de transformação pela experiência. Favorecendo os processos (e ao mesmo tempo ferramentas e finalidades), o resultado invisível é o das alterações internas que se produzem inevitavelmente. O resultado visível é aquele das relações significativas e duradouras criadas entre os participantes e o contexto carioca.

V

A partir do mês de julho de 2015, anuncio meu desejo de ficar. Sinto que estou criando raízes profundas no solo carioca. Assim, volto ao Brasil depois de uma viagem para a França em janeiro de 2016. O Pequeno Laboratório retoma atividades depois do Carnaval. Caroline escolheu deixar seu lugar pra Camilla Rocha Campos, nova participante do CAPACETE. Uma outra dinâmica se instaura. Não existe mais programa, nem projeção. O grupo escolhe coletivamente os dispositivos que deseja criar para aproveitar as forças presentes, ativá-las e desenvolvê-las. É o prolongamento lógico do experimento que age sobre o modo de existência do Pequeno Laboratório, que opta por deixar o maior espaço possível à potência criativa, intelectual (e

também política) das crianças. Ele se movimenta desde o interior pelo interior, liberando outras potencialidades.



Em abril, deixo outra vez o Brasil para conduzir algumas atividades previstas anteriormente na França. Ainda não sei que não voltarei imediatamente. Aprendo aos poucos a deixar crescer com outras pessoas o que deixei lá, a desfrutar não ter controle sobre as coisas, a acolher a alegria de ter participado da criação de um espaço que se tornou comum e parte integrante do CAPACETE. As sementes plantadas germinaram e adotaram formas inesperadas. Camilla virou diretora artística do CAPACETE.

Em maio de 2017, vou para Atenas para visitar Helmut. No terceiro ano do “programa experimental”, o CAPACETE acontece simultaneamente no Rio de Janeiro e em Atenas. Até onde sei, é a primeira vez que o programa se desloca.

Helmut está aprendendo grego. Como os brasileiros durante a residência no CAPACETE em 2015, os participantes gregos desempenham um papel específico de acompanhamento dos outros membros vindos da América do Sul.

Dia 28, conheço alguns deles em um espaço alternativo que organiza discussões e encontros. A luz é tão escassa quanto na rua Benjamin Constant, e as cadeiras tão desconfortáveis quanto. O público também me parece familiar.

Nessa noite, foi organizada uma mesa redonda reunindo artistas, diretores, curadores e intelectuais, entre os quais Jacques Rancière. Rancière fala da nossa época como um momento de transição. Ele fala da tão comum ilusão de se falar a mesma língua quando comunicação supõe uma tradução. Nesse momento indefinido seguinte à crise econômica que impactou com força a Europa e principalmente a Grécia, ele rejeita a palavra “precariedade”¹⁰ e prefere usar o termo “translação”. Ele reafirma a importância do papel dos artistas nessa situação: tentar redefinir e apresentar o que o mundo de hoje oferece¹¹. Traduzem do seu jeito o invisível em visível, oferecem formas de recompor, de mudar as coisas que até então pareciam definidas. Para que a arte integre a vida, tem que se criar uma situação de confiança e dar em troca. Portanto, artistas e intelectuais devem confiar nos espectadores, na transformação que produzirão a partir do objeto que lhes será dado. A ignorância e o imprevisto fazem parte da equação.

Quase dois anos depois de ter saído do CAPACETE, persiste ainda uma grande parte de ignorância: modificações ainda em ação, tudo que ficou “aqui”. O que tampouco consegui resolver, outros desejos, alguns arrependimentos. Algo que não conseguirei expressar com palavras, que existe quase “debaixo da pele”. Porém, certezas se ancoraram. Aquelas relativas ao sentimento de pertencer doravante a uma sociedade específica. Ao CAPACETE, um tipo de família informal por afinidade, espalhada aos quatro cantos do mundo.

Ainda não verifiquei se mencionei o Mestre Ignorante na minha aplicação enviada no verão de 2014. Mas agora pouco importa. Porque apesar dos (ou graças aos) atalhos e às situações inesperadas, o CAPACETE permitiu que eu comprovasse, como esperava, que as práticas do cotidiano podem se tornar uma invenção e uma arte.

Todas as imagens são da autora, Rio de Janeiro, 2015 e a última da Atenas, 2017.

Notas

1. Duras, Marguerite. *Les yeux bleux cheveux noirs*, Paris: Éditions de Minuit, 1986. N.T. versão em português em: Duras, Marguerite. *Olhos Azuis Cabelos Pretos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
2. O título desse texto é uma referência ao livro de Robert Filliou.
3. Freire, Paulo, *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
4. hooks, bell, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. New York: Routledge, 1994.
5. Woolf, Virginia, "On Not Knowing Greek" in: McNeillie, Andrew (ed.), *The Common Reader*. New York: Harvest Edition, 1984 (ed. original 1925). Virginia Woolf evoca aqui "O Banquete" de Platão como uma das cenas emblemáticas de transmissão.
6. Illich, Ivan, *Deschooling Society*. New York: Harper & Row, 1971.
7. Crépon, Marc, *Les promesses du langage*. Paris: Vrin, 2001, p. 228.
8. Peters, Gary, *Ignorant Teachers, Ignorant Students: Jacotot and Rancière in the Art School*. Disponível em: <http://www.academia.edu/206845/Ignorant_Teachers_Ignorant_Students_Jacotot_and_Ranciere_in_the_Art_School> Acesso em 3 de outubro de 2018.
9. Montessori, Maria, *Education pour un monde nouveau*. Paris: Desclée de Brouwer, Collection Schum/Education, 2010 (ed. original 1946).
10. Outro ponto de vista sobre a precariedade que também abrange a ideia de transformação: "Vanguarda não é atualização de materiais, não é arte tecnológica e coisas tais. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É a transformação permanente. É o precário como norma, a luta como processo de vida." (Morais, Frederico, *Frederico Moraes, crítico e criador*. Disponível em: <<https://artebrasileiraufpr.wordpress.com/2012/12/08/frederico-morais-critico-e-criador/>> Acesso em 3 de outubro de 2018.
11. Como a alquimia do mundo segundo Rimbaud.

19.

Deriva metabólica

Ian Erickson-Kery

A pesquisa militante não opera a partir de um conjunto de saberes próprios sobre o mundo, nem sobre como deveriam ser as coisas. Muito pelo contrário, a única e difícil condição do militante-pesquisador é a de permanecer fiel ao seu “não-saber”. Neste sentido, é uma autêntica antipedagogia.

– Colectivo Situaciones¹

Escritos pioneiros e tardios sobre a determinação, sobre a necessidade como significante do poder, defendem o privilégio da mente no que diz respeito à autodeterminação. Em todos eles, no estágio da exterioridade, aquele ocupado pelo corpo e outras externalidades, a razão universal governa como necessitas; na forma de força e ordem, ela restringe, regula ou limita. Ela age como o poder externo (como lei ou forma) que cria e destrói as coisas do universo.

– Denise Ferreira da Silva²

Em 2016, o mundo virou um lugar mais estranho e mais perigoso. A fachada conciliatória e asséptica do capitalismo neoliberal entrou em colapso como de uma só vez. Dois anos depois, ainda estamos separando o entulho, a contemplar um espetáculo que o outrora insondável poder nos apresenta, muitas vezes impulsionado por forças reacionárias supostamente “populares”. É difícil fazer um diagnóstico da situação da imaginação radical, política e artística, em meio a tudo isso: anos de políticas de austeridade renderam tanto fadiga quanto novas formas de protesto, e os espaços onde tal imaginação é cultivada estão simultaneamente sob ataque e recentemente acalorados. Estes espaços são muitas vezes circunscritos, mas raramente isolados, pois buscam atrair novas energias e contaminar discursos e modos de produção mais amplos. Eles são repletos de conflitos mutuamente destrutivos, contudo

tendem à modos de solidariedade. São essencialmente contraditórios. Tais contradições podem ser engessadas por instituições (o mundo da arte, a universidade etc.) porém, nos últimos anos, tem sido difícil escapar delas. Seja lá quais forem os declarados propósitos (anti)institucionais do CAPACETE – uma pausa da produção no sentido burguês, um ideal utópico de coletividade, um nodo periférico na rede global de arte – nós que habitamos o espaço em 2016 sentimos nas entranhas, repetidamente, estas contradições. O Modernismo brasileiro cunhou a metáfora da digestão para a compreensão de processos culturais (quicá políticos). Obviamente, cada digestão – de carne, de tacacá, de moqueca – proporciona sensações físicas e reações coletivas diversas.

Os processos metabólicos do CAPACETE começaram nas névoas quentes e úmidas das semanas após o Carnaval. Quaisquer esforços que não fossem feitos de manhã cedo ou ao fim do dia terminariam em derrota. A gente tendia a gravitar na direção do chuveiro ou da geladeira. Naquele ano em particular, o governo lançou uma enorme campanha contra o vírus da zika: informativos com o desenho de um mosquito bêbado e *sprays* de repelente eram aparentemente onipresentes. Uma certa paranoia percorria os corredores do CAPACETE nas ruas Benjamin Constant e do Russel. Frascos de repelentes poderosos trazidos da França, Noruega e Estados Unidos ficavam junto às garrafas de cachaça nas mesas coletivas. Era impensável fechar as janelas, os ventiladores industriais e os mosquiteiros teriam que dar conta. As conversas giravam desde o prático, o amedrontado, até o conspiratório: como identificar os sintomas? Qual é o risco de haver defeitos congênitos em futuras gestações? Seria tudo aquilo uma espécie de embuste biopolítico?

Ao redor de tudo isso, havia a construção atrasada da infraestrutura e das megainstalações para os Jogos Olímpicos, a serem realizados naquele ano, e o desenrolar dos trâmites para o *impeachment* contra a presidenta Dilma Rousseff em Brasília. Em certo domingo de março, uma parte de nós subiu uma pequena trilha pelo Morro do Leme. Passamos através das pequenas e altamente gentrificadas favelas do Chapéu Mangueira e da Babilônia, famosas tanto por suas cores brilhantes no filme de 1959 “Orfeu Negro”, de Marcel Camus, quanto pelos parangolés de Hélio Oiticica, aproximadamente uma década depois. De uma laje de pedra no alto no morro, nós assimilamos a vasta topografia da Zona Sul, sua costa, paisagem urbana, e montanhas: um *tableau* impressionante de curvas ondulantes, rochedos íngremes, arranha-céus, praias e áreas verdejantes. A oeste, em Copacabana,

um fluxo contínuo de camisas verde e amarelo se estendia por toda a avenida à beira-mar. Manifestantes se reuniram para exigir o fim da “corrupção”, definida de forma vaga, e com isso, o *impeachment* de Dilma, a prisão do ex-presidente Lula e, em alguns casos, uma intervenção militar. Dois anos depois, as três últimas demandas se concretizaram. A saída de Dilma foi oficializada em agosto de 2016, e o início de 2018 testemunhou tanto a condenação de Lula a doze anos de prisão, como o controle vigente da segurança do Rio de Janeiro pelas Forças Armadas federais. Os últimos meses viram também o assassinato da vereadora de esquerda Marielle Franco, e o desaparecimento e assassinato de Matheusa Passarelli, uma artista de 21 anos que se identificava como cuír, marcando o agravamento do ataque às epistemes e às subjetividades que contestam o *status-quo* necropolítico.³

As vanguardas do século passado tinham a convicção de que a arte está sempre na fronteira mais avançada da subjetividade radical. Em alguns lugares, isto estabeleceu um embate mais direto com a política do que em outros; por exemplo, o estado cafeeiro de São Paulo, onde o conceito de “antropofagia” foi concebido, se tornou um ambiente certamente mais politicamente conservador do que se poderia esperar. De qualquer forma, a arte parece estar agora irremediavelmente ligada ao Capital: artistas especulam, curadores e curadoras valorizam, museus gentrificam, e bienais colonizam. Me refiro aqui principalmente aos piores culpados, mas há muitos deles. As dinâmicas não são exatamente as mesmas no Norte e no Sul – o primeiro é muito melhor equipado – mas a arte contribui consideravelmente para a crescente presença do Norte no Sul, enquanto grandes regiões do Norte começam a se parecer muito mais com o Sul. Foram-se os dias das narrativas heroicas que acompanhavam as práticas de vanguarda, tanto nos centros como nas periferias. Agora, as coisas se tornaram muito mais táticas: muitas pessoas simplesmente seguem os fluxos de prestígio e especulação, outras buscam invertê-los por meio de crítica, e outras ainda buscam saídas e uma invenção precária de alternativas.

De um modo peculiar, todas estas táticas eram palpáveis no CAPACETE em 2016. Em parte, isto se deveu à sua infraestrutura emaranhada em geopolítica. Conforme planejado, nosso grupo tinha um número igual de representantes do Norte (especialmente do norte da Europa) e do Sul (embora não raro por via de uma educação e de um desenvolvimento profissional europeu). Obviamente, isto acarretava em níveis díspares de apoio financeiro entre participantes, que tinham

vínculos com diferentes entidades provedoras. Isto fez surgir muita tensão, mas também um sentimento nítido de conjunto, por mais carregado que fosse. Enquanto a maioria das instituições vigia limites, o CAPACETE tenta dissecá-los. A produção para o mercado de arte convive com as proposições (não-tão-básicas) de comer, beber, limpar e dormir. Em algum lugar no meio disso ficam as buscas teóricas, sempre rapidamente sugadas numa tríade com a prática e a mera subsistência. *Oikos*, em grego, significa a manutenção da casa. Para uma casa como o CAPACETE, precedentes são escassos. Pensamento e estrutura básica se entrelaçam e ficam sujeitos a renegociações constantes. Às vezes, isto desprende energias coletivas surpreendentes. Em outras, produz um esgotamento extremo.

Me é difícil definir, mesmo alguns anos depois, aquilo que se desdobrou durante o período de nossa residência. Além disso, há uma certa futilidade em escrever um relato em primeira pessoa de uma experiência compartilhada, da qual eu diria que surgiram várias perspectivas díspares. Para mim, no entanto, permitiu uma reorientação, embora não como artista ou curador (não sou nenhum deles) e, sim, como estudante. O elo entre ambição profissional e precariedade material às vezes fez a autodesignação do CAPACETE enquanto “escola” – e não apenas uma residência – difícil de se notar. Ademais, ele se coloca bem longe do universo acadêmico, fortemente restrito por regulamentações de pedagogias, estruturas e requerimentos. O corpo docente do CAPACETE, parte do qual leciona em instituições de peso, não é reconhecido como tal, e sim como pessoas convidadas, interlocutoras ao redor da mesa. Talvez o mais estranho em relação a formatos tradicionais seja o fato de que o estudo não seja uma busca solitária, e a pesquisa raramente tenha um objeto definido. Este *télos* particular (ou a falta de) tem muito a contribuir para a universidade, que às vezes parece decadente em meio à sua largueza material e/ou burocrática. Em contraste, o CAPACETE oferece a nós participantes um espaço para o cultivo de um *éthos*, mais do que um produto vendável ou projeto de pesquisa. É uma licença rara neste mundo repleto de lógica instrumental, apesar de nem sempre ser fácil aceitá-la.

O mundo além das abstrações e formas da arte contemporânea é de fato bastante aterrador; e uma cidade como o Rio evidencia isso de modo gritante. De fato, passado o portão de metal do CAPACETE afora, encontramos incontáveis cenas de esgotamento, não apenas dos projetos de modernidade, mas das lógicas de privatização. A noção

de uma modernidade “incompleta” ou “fracassada” faz parte do discurso comum em discussões sobre o Brasil e América Latina, com a decadência de marcos arquitetônicos emblemáticos como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ou o conjunto habitacional Pedregulho. Mais urgente, e menos claramente visível, é a destruição causada pela lógica neoliberal na estrutura da vida diária.

Rio, uma cidade mantida por uma certa aura de *glamour* tropical em meio a fortunas decadentes desde a transferência da capital para Brasília em 1960, contou fortemente com a extração de petróleo nos últimos anos, e com a expectativa dos megaeventos, como a Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos. No que diz respeito a influências especulativas, o colapso vertiginoso desta mistura foi radical. Em 2016, o governo estadual já estava literalmente sem combustível, e se recusou a pagar os salários de professoras e professores. A Universidade Estadual do Rio de Janeiro, assim como dezenas de escolas do Ensino Médio, foi temporariamente fechada. Sob tais circunstâncias, a noção de educação exige uma análise profunda. Já não é defensável, se é que já tenha sido, ver a mente como uma abstração autodeterminada, separada de uma “exterioridade”, para usar um termo de Denise Ferreira da Silva. Fora do universo fiscalizado da autodeterminação, o “objeto” a ser estudado se mistura à confusão e à brutalidade do mundo.

Há uma recusa crescente em se deixar governar por tais divisões. Em vez de permanecerem ociosas diante das medidas do Estado, várias escolas do Rio foram ocupadas por estudantes, inclusive a escola do morro acima do CAPACETE, em Santa Teresa. Quando uma boa parte de nós foi conhecer a ocupação de estudantes, o que encontramos foi nada menos que um despertar radical. Não digo isso para romantizar condições materiais adversas, mas para apontar para a germinação de novas formas de consciência em meio ao cataclismo do abandono estatal. Ao ocuparem a escola, alunas e alunos descobriram salas cheias de livros, suprimentos e computadores aos quais o acesso havia sido negado por uma administração negligente. Elas⁴ dialogaram com professoras e professores para entender suas demandas. Em coordenação com suas famílias, juntaram alimentos e organizaram uma cozinha. Banheiros foram considerados de gênero neutro, boa parte das estudantes na ocupação eram de gênero cuir, e o machismo era um assunto frequente nas discussões. As estudantes não se confrontaram apenas com sua dinâmica interna. Por necessidade, elas também montaram guarda contra a violência policial: alguém devia sempre

monitorar a entrada para o pátio. Sem confundir escola secundária com a nossa do CAPACETE, eu sugeriria que, em ambos os casos, a noção de estudo ficou sujeita a novos significados, sob a instabilidade do conjunto de condições sociais e materiais.

A palavra “ocupação” esteve bastante no ar durante todo o ano do golpe legislativo e midiático contra o governo Dilma. Assim como as ocupações nas escolas, a ocupação de artistas no Palácio Capanema – a cadavérica sede do Ministério da Cultura – apontava fortemente ao vácuo criado pela deterioração das entidades públicas. Não apenas espaços propriamente públicos foram sujeitos a ocupações. Um grupo de mulheres trans ocupou a Casa Nuvem, um espaço bem parecido com o CAPACETE, para formar a Casa Nem, que rapidamente se tornou um ponto de encontro para uma vasta gama da comunidade cuir carioica. No entanto, a criação da Casa Nem foi considerada hostil por um setor da comunidade artística que frequentava o espaço anteriormente. Mesmo que não fosse sempre perceptível no CAPACETE, já que as pessoas lá residentes são bem intrusas no cenário carioica, o golpe de 2016 foi carregado não apenas de um conflito imenso entre a direita e a esquerda, mas também por uma miríade de tipos de fraturas e de (re) combinações no interior de grupos políticos.

Ocupação é, claramente, uma tendência de longa data na vida pública brasileira e latino-americana, desde a emergência generalizada das favelas nos anos 1960 e 1970, até o Movimento dos Sem-Terra e as tantas ocupações realizadas em edifícios abandonados nos centros das cidades, muitas das quais desenvolvem por conta própria infraestruturas impressionantes. Frequentemente elas criam espaços a partir da ausência ou do abandono do governo, e às vezes criam bolsões de resistência à lógica do mercado, mas são também sujeitas a violentas reivindicações, tanto do governo como do mercado. Tal violência inspira a expansão de latifúndios, o despejo à força das ocupações urbanas, e também a invasão militar de favelas. Como diz Denise Ferreira da Silva, as segmentações territoriais do Rio permitem que o Estado abra mão de uma pretensa legalidade e conquiste seus objetivos com, literalmente, um “significante de morte”. As pessoas exterminadas são quase sempre negras. A mente, ou a “razão”, Denise nos mostra, está intimamente relacionada com a dominação e dispensabilidade de tudo que habita o exterior. A criação deste exterior, de acordo com Carl Schmitt, é consagrada por séculos de apropriação de terras, e persiste hoje em um nível ainda mais molecular.⁵

O mundo da arte contemporânea ocupa uma posição inquietante em meio às formas de assalto (ao domínio público, a espaços para além da captura), atualmente em seus apogeus. Conscientemente ou não, muitas vezes ele funciona tanto como um paradigma quanto como um coconspirador no projeto de desregulamentação do mercado. A liquidez e a flexibilidade promovidas por residências artísticas são essenciais aqui, no plano ideológico e quiçá no material também. A “emancipação” de certas pessoas (quase sempre brancas e privilegiadas) das exigências das fronteiras, de contratos de trabalho etc., é espelhada pelo arrocho das fronteiras e dos mecanismos de controle em níveis locais, nacionais e planetários. Em uma cidade onde a brutalidade sistêmica age ao extremo, as liberdades que uma residência artística usufrui podem ser às vezes difíceis de engolir. Confrontadas ou evitadas no decorrer de nosso ano – e eu diria que nós oscilamos enquanto grupo – as contradições não podiam ser simplesmente cuspidas ou transpiradas. Elas formavam o alicerce de nosso tortuoso programa de estudo.

Tal foi nosso dilema. É difícil para mim negar a sorte que é perspirar (e é claro, conspirar) em comum ao invés de sozinho, apesar do variado leque de fragrâncias. Quanto à subsistência, a digestão dependia tanto de farofa como de fofoca, aqui entendida como as numerosas formas de comunicação que acompanham a vida em comum. O CAPACETE pulsa menos em produtividade no sentido tradicional do que em modos de encontro – práticos, conflituosos, sexuais e intelectuais – frequentemente atravancados por instituições. A pesquisa realizada ali é certamente informada por hábitos mentais, ainda que cada participante chegue com formações e paradigmas distintos, flexionados de diversas maneiras pelo que Sueli Rolnik chama de “inconsciente colonial”. Pesquisa essa que também se dá crucialmente nas tripas, nos nervos, na carne, nas veias, e na sincronia destes apêndices entre organismos. Ela atravessa raiva e euforia, confusão e lucidez, desgosto e delícia. Estas são nossas ferramentas, junto ao conhecimento de nossos antepassados, nesta estranha e sinistra conjuntura na qual se descortina o suposto brilhantismo da modernidade.

Notas

1. Colectivo Situaciones, "On the Researcher-Militant", in: *Transversal*, Sept. 2003. <<http://eipcp.net/transversal/0406/colectivosituaciones/en>> Acesso em 22 de agosto de 2018.
2. Ferreira da Silva, Denise, "No-Bodies: Law, Raciality, and Violence", in: *Meritum*, vol. 9, nº. 1, 2014. p. 123. N.T. versão em português em: Ferreira da Silva, Denise, "Ninguém: direito, racialidade e violência", in: *Meritum*, vol. 9, nº. 1, 2014. p. 72. <<http://fumeec.br/revistas/meritum/article/view/2492/1482>> Acesso em 22 de agosto de 2018.
3. A ideia de que o ativismo de Marielle Franco constituiu uma nova episteme para o confronto da militarização no Rio tem origem nos comentários feitos por Paul Amar na conferência "Epistemologies of Militarization", Duke University, Durham, Carolina do Norte, abril de 2018.
4. N.T. Uma vez que não há especificação de gênero no original em inglês, a tradução prefere não masculinizar um conjunto heterogêneo de pessoas. Nos casos em que uma opção de gênero neutro não for encontrada, a tradução aqui optará pelo gênero feminino.
5. Ferreira da Silva, Denise, "No-Bodies: Law, Raciality, and Violence", in: *Meritum*, vol. 9, nº. 1, 2014. pp. 119-162. N.T. versão em português em: Ferreira da Silva, Denise, "Ninguém: direito, racialidade e violência", in: *Meritum*, vol. 9, nº. 1, 2014. pp. 67-117.

20.

CAPACETE ENTRETENIMENTOS

FOFOCAS DE A & B

Fabiane M. Borges

CAPACETE DA ZONA

B: – Ah, eu não tenho dúvida, o CAPACETE é uma zona!!

A: – Parece uma zona portuária, né? Gente do mundo inteiro, várias línguas.

B: – Sim, são várias zonas, rsrsrs. Quando eu cheguei lá pela primeira vez todo mundo estava lá, Nova Zelândia, Sul da África, Rússia, Oriente Médio, Ásia, Índia, Canadá, México, Estados Unidos, Latina América inteira.

A: – Sim, é um esquema de turismo artístico, muito inteligente, porque afinal convida os artistas do mundo todo para passar um tempo na cidade, conhecer a cidade, fazer amizade, entender a cultura, aprender a culinária, quero dizer, é um misto de turismo e residência artística que tem como pano de fundo um projeto político meio anárquico, fundado, claro, no privilégio de uma certa tendência aristocrática, que não é rara de encontrar no Rio.

B: – Hei, para tudo!! Esquema de turismo? Como assim? Isso é uma acusação grave, não é? Que loucura! Você está dizendo que o CAPACETE é uma panelinha aristocrática, que atua com turismo e arte contemporânea, através de uma ideologia meio anárquica, e aquela coisa toda de antiarte, crítica de arte, arte conceitual. É isso afinal o CAPACETE Entretenimentos?

A: – É um resumo muito bom. Mas vale dizer que apesar da aristocracia e privilégio, é um lugar muito construtivo também, que produz um pensamento alternativo a essa outra arte brasileira e carioca,

que é piegas, feita de gente rica ou metida a besta que gosta de ostentar, que é despolitizada e sofre de profunda alienação social.

B: – Ah, essa gente besta do Rio é foda. Um dia peguei um Uber com uma mina que disse que o sonho dela era ter um sobrenome que fosse nome de rua, porque ela era só uma migrante classe média baixa, que não valia muito na cidade. Gente!! Fiquei chocada. Mas depois pensando, realmente é muita panela e pouco circuito, acho que é efeito colateral de doses excessivas de império colonial, são os resquícios da corte portuguesa. Essa quantidade de herança ou sonho de herança, é um sintoma que se repete nas novelas da Globo diariamente, que é bem coisa do Rio, esse desespero por ficar na volta das heranças.

A: – O Rio funciona por heranças e panelinhas, cada grupo pertence a um segmento, se você quer ser livre, você fica sem panela, mas também sem apoio, é muito estranho. Isso é uma prática da cidade, pode ir mudando aos poucos, com o avanço dos movimentos sociais, com as ocupações dos espaços, enfim. Ninguém pode ser dono de fato dessa beleza que é o Rio, muito menos os descendentes do império. Isso aqui estava cheio de índio, *anyway*.

B: – Pode crer! Mas esse esquema de Arte e Turismo, como funciona? É que nem arte e tecnologia? Arte e ciência? Arte e educação? Quero dizer, existe Arte e Turismo?

A: – Não sei, intuo que o CAPACETE atue nessa frente, do turismo, porque sobrevive, inclusive financeiramente dessa relação entre os viajantes e a residência, promove o encontro entre cidade, cultura e pessoas, no caso artistas, mas não é um turismo qualquer, né? É a arte do turismo, ou algo assim, porque propicia uma experiência existencial para o viajante, não só o consumo de aventura.

B: – Lembrei daquele texto “*Overcoming-tourism*” do Hakim Bey, que ele fala que as três razões arcaicas para viagens são a guerra, a troca e a peregrinação, que todos acham que o turista emerge do peregrino, mas ele diz que emerge da guerra, do estupro e da pilhagem, que são como urubus humanos procurando, entre as carniças da batalha, os restos de mercadoria e os prisioneiros, é um texto absolutamente contra o turismo, ele elogia a peregrinação, as viagens para trocas culturais e materiais, não o consumidor de exotismo, devastador da diferença cultural, arquetetônica, ou sei lá o que mais dos outros.

A: – Nossa, esse texto é lindo. Ele compara o turista com o terrorista também, dizendo que são gêmeos dos aeroportos da abstração, que vivem no não lugar, que vivem na miséria secreta por não serem capazes de um amor real pelo outro, porque só podem destruir, por isso não conseguem encontrar o autêntico, o original, porque consomem imagens. Ele pega pesado com o turismo nesse texto mesmo.

B: – Sim, mas aí você fala que o CAPACETE é uma escola/residência de arte e turismo. E aí como fica isso?

A: – Acho que eu opero com conceitos mais mundanos, desde o meio dessa complexidade urbana, então daqui dessa perspectiva, não acho suficiente diferenciar o turista e o viajante, acho que tem que colocar mesmo o turismo em xeque, porque ele é parte da economia global, veio para ficar, e não conseguiremos ir muito longe se mantivermos uma postura de negação ao turismo, é como ser contra às cidades, ou algo assim... Funciona num plano ontológico, mas é pouco eficiente quando se trata de indústria de comportamento massivo. Nesse sentido acho que falta gente pensando o turismo com mais profundidade, propondo-o como um dispositivo de singularização humana na forma, método, tempo, processo, densidade, etc. Acho que tá mais do que na hora de pensar turismo de verdade, não é possível que as pessoas sigam nessa bagaceirice de ônibus cheio de celulares para tirar fotos de cartão postal, como acusa o Hakim Bey, isso é terrorismo contra a cultura dos outros, outras coisas tem que entrar na escala de valoração do turismo, aspectos afetivos, experiências com o tempo, etc...

B: – Então ao invés de fazer um PARE COM O TURISMO JÁ, vc propõe um ESCOLHA MELHOR SEUS PLANOS TURÍSTICOS!!

A: – Isso, é quase um reformismo, jajajaja. Apesar de saber que o assunto do turismo é sempre polêmico, me pergunto se é possível pensar o mundo nesse momento sem ele, quero dizer, e se for praticamente impossível acabar com o turismo, como a gente empurraria, em maior escala, o turismo para algo que valha mais a pena?

B: – Talvez exista muito preconceito intelectual contra o turismo, mas assim como em outros setores, no turismo também deve ter grupos engajados, que propõem um turismo especializado, refinado, de troca cultural profunda, com mais tempo.

A: – Sim, como os indígenas que conheci no Mato Grosso do Sul, da faculdade de Turismo, que pensam sim o turismo como forma de sustentar economicamente as aldeias, turismo comunitário, turismo cultural, essa ideia de condenar o turismo de antemão pode não levar em conta que ele é uma das bases de sustentação econômica de vários lugares, que se bem direcionado, pode vir a trazer muito benefício pra todo mundo, o problema é esse turismo desesperado, usurpador, consumista!!!

B: – Essas camionetes cheias de gringo na favela é uma afronta, essa busca de aventura no safári, ver a favela, o exótico, é uma fome de imagens, não tem experiência nenhuma nisso, só consumo. Poderia ser um filme, eles não precisariam estar ali. As pessoas precisam ter autocrítica, não podem ser tão ridículas, no texto, o Hakim Bey se pergunta como os terroristas matam tão poucos turistas. A mesma coisa nas tribos indígenas, encher as aldeias de turistas, levar ônibus de turistas para a aldeia, que difícil isso. Mesmo que seja a forma de sustentar a aldeia, como eles vão largar um modo de vida para receber turistas fominhas que vão comer tudo que eles têm, e por fim acabar com a cultura deles?

A: – Bom, eu acho que não é bem assim que funciona. É quase o contrário, são formas de vida devastadas, sem condições de sobrevivência, exploradas por empresas de todo o tipo, inclusive de turismo, destituídas de sua dignidade, que começam a viver de turismo. Eles começam trabalhando com isso individualmente, fazendo feirinhas de venda dos artigos indígenas, etc., de repente eles mesmos estão levando os turistas para dentro das aldeias, e pedindo para a tia deles, a mãe o pai velho dançar para os turistas darem alguma grana. Poucos são os que conseguem tomar controle de forma comunitária de uma aldeia e colocar parte dela para receber turistas, para vender artesanato, mostrar a cultura e sustentar a aldeia, acho que uma das que conheci, que tenho críticas mas acho que pelo menos é comunitário, é a Reserva Pataxó da Jaqueira em Porto Seguro. Talvez não seja o ideal daqueles estudantes indígenas de Turismo do Mato Grosso do Sul, que tinham ideias muito mais imersivas, de trazer os viajantes para a aldeia por vários dias, botar eles no trabalho, fazer eles viverem como índios por um tempo, etc. Enfim, não é o ideal para nada, mas é o que aparece no cenário, e diante disso, é preciso pensar o turismo.

B: – Mas o CAPACETE também leva os artistas para as tribos indígenas?

A: – Acho que não, nunca vi isso, mas acho que o CAPACETE está pensando arte e turismo com fundamento!! Deveria explorar mais essa discussão, acentuar isso, pois já é um modelo de arte e turismo, só que as pessoas se transformam nesse processo. Vários alunos da escola, por exemplo, ficam morando no Rio de Janeiro, se apaixonam, se casam, compram casa, etc.

CAPACETE DO HEDONISMO E DA AZARAÇÃO

A: – Vi muita gente que se apaixonou no CAPACETE. É um aplicativo vivo de relacionamento, acho que a escola poderia fazer um *app* com esse nome. Quero dizer, é um lugar propício para encontrar pessoas. Imagina, não é um bar, não é uma universidade, não é uma balada, é um lugar para conhecer gente, conhecer trabalhos, projetos, assistir palestras, falar mal da arte contemporânea, conhecer trabalhos de artistas, críticos de arte, curadores, e debater assuntos relacionados às coisas do nosso tempo. Então acaba circulando muita gente boa de falar, beber, beijar...

B: – Falta espaços assim, né? Para a gente poder falar de arte, entender o âmbito internacional, e de quebra paquerar. Acho que esse híbrido entre cozinha, balada e palestra que aconteceu em 2015 foi um formato incrível, porque aproximou muitas pessoas da cidade em torno do CAPACETE.

A: – De fato, esses dois anos de escola no Rio de Janeiro deu um gás na mistura do CAPACETE com a cidade, com os movimentos sociais, e produziu muitos casais novos também, claro.

B: – Porque, geralmente, na balada não dá para conversar. As pessoas vão ficando mais velhas, não tem mais lugares para encontrar gente nova. Acabam ficando restritos aos seus locais de trabalho ou suas festinhas (no Rio de Janeiro sempre em panelinhas), ou dependentes de aplicativos. Mas no CAPACETE tem mais confluência de idades, se cruzam vários interesses, e nos últimos anos tem conseguido ampliar o

espectro social, trazendo mais movimentos sociais e processos políticos para dentro da sua estrutura, é um avanço.

A: – Sim, pelo menos quando abriram a Escola, porque quando era só residência era mais fechado.

B: – Claro, é importante frisar isso, que antes da Escola parecia para a cidade um aeroporto de gringo, com acesso restrito. Na época que eram só as residências, havia alguns espaços de integração, mas não eram muitos, pelo menos não peguei uma fase que fosse abundante. Lembro de os artistas passearem em Santa Teresa, jogarem no Santa Pelada, ou de umas festinhas particulares.

A: – É, a Escola representou um avanço, tinha que haver 50 CAPACETEs no Rio de Janeiro, e muito mais no resto do Brasil. É que é difícil de sustentar uma escola de arte, certo? Precisa de muita relação com o mundo.

B: – Faz falta lugar de azaração especializado em arte contemporânea, e ao mesmo tempo tão hedonista!!

A: – Sim, o CAPACETE do hedonismo e da azaração.

CAPACETE DA POLÍTICA

A: – Então, daí a Escola foi para Documenta de Kassel em 2017, e fez uma chamada abertamente mais politizada do que normalmente. Entraram pessoas com discussões mais pontuais relacionadas a gênero, racismo, opressão de classe, aí foi quase que uma reestruturação do CAPACETE. Porque avançou muito a discussão a partir daí.

B: – Eles foram espertos, souberam se manter na crista da onda nas pautas internacionais de debate e financiamento, se imiscuir nos parâmetros curatoriais da Documenta, com a Beatriz Preciado como principal representante de toda essa discussão decolonial e *queer*. Nunca se abriram antes para as demandas dos artistas negros ou ativistas de gênero, as próprias feministas não tinham muito espaço lá.

A: – É, houve uma agilidade institucional para se adaptar às novas demandas sociais, anos de experiência, capacidade de transformação, eu vejo como um dado positivo essa flexibilidade, poderia ser pior, imagina: serem conservadores fechando o cerco ao invés de se deixarem atravessar. Houve uma reestruturação nos discursos e na programação, o fundamento disso já estava na Escola, pois vários artistas residentes trouxeram ações relacionadas a povos indígenas, movimentos sociais, tecnologia e conhecimentos ancestrais/tradicionais, discussões sobre a ocupação da Casa Nuvem, sobre o antropoceno, feijoada e feminismo, conversas sobre modos de moradia, criação de comuna ou ainda o resgate dos conceitos de arte/vida. Então ao meu ver, o ingresso do CAPACETE nas questões de classe, gênero e raça foram surgindo como uma necessidade do próprio processo desencadeado na Escola, pois se juntou gente muito crítica, de várias partes do mundo, atualizando essas discussões no encontro com a efervescência sócio/cultural que está rolando no Brasil.

B: – É, pode ser. Não deixa de ser muito suspeito, no entanto, que de uma hora para outra, um local considerado por muitos como um lugar da elite da arte contemporânea internacional tenha se transformado num local de discussões políticas, é como uma galeria de arte da zona sul se transformando numa sede do PSOL, rsrsrs faço a caricatura para deixar clara a suspeita.

A: – E qual é a suspeita?

B: – Que se trata de jogo de sobrevivência, adaptação radical para sobreviver sem ser despedaçado, sem se tornar alvo maior do afrontamento, e principalmente sustentar seus donos com certo poder institucional. Isso não só no CAPACETE, mas em todo o sistemão da arte. Se adaptam periodicamente, mas não há reestruturação de fato.

A: – Provavelmente é tudo junto, mas dado o momento histórico que estamos vivendo, que estourou desde o aumento dos 20 cents nas passagens de ônibus, a Copa do Mundo, as Olimpíadas, os estudantes secundaristas, o *impeachment* da Dilma, o Fora Temer, a prisão de Lula, isso falando só do Brasil, ou seja... Se as escolas de arte não se politizarem agora, mesmo à força, mesmo brutalmente, mesmo interesseiramente, mesmo sob pressão, então não vão se politizar nunca.

B: – Às vezes eu fico desesperada com a alienação dos artistas, é inacreditável, são muito críticos mas despolitizados, não todos, mas assim, grande parte.

A: – Tudo vira novidade, assunto novo, depois o descarte, é intolerável mesmo, um bando de fominha de *news*, na cata de inspiração a qualquer custo. Parecem turistas, rrrrrs.

B: – Lembra daquela moça do antropoceno? Que se separou do marido, estava muito triste, sofrendo muito e sozinha, pensando só em coisas ruins, de repente entra numa palestra no CAPACETE sobre o antropoceno e entende o momento que está vivendo, e sente um enorme sentido na vida dela e se toca para Mariana para ajudar as famílias atingidas pela lama causada pelo rompimento da barragem da Samarco?

A: – Lembro, ela falou que ia fazer uma camiseta dizendo “Antropoceno *saved my life*”.

B: – Sim, acho que é a metáfora perfeita para terminar esse papo, que a política das ruas e movimentos sociais salvam as escolas de arte, dão um sentido para a existência delas. A questão é se essas políticas de rua são suficientemente fortes para tomarem a cena dos espaços institucionais, para produzirem os novos conteúdos políticos e ideológicos, se vão resistir a força inercial da arte, principalmente a de modelar tudo a seu próprio molde, que diga-se de passagem, é extremamente hierárquico e especulativo, ao modo financeiro mesmo. Será que vão inventar os espaços do futuro aos moldes já produzidos nas ruas, com autonomia e colaboração, ou cairão nas armadilhas da representação, do tipo: eu represento!!

A: – Nesse sentido sou até mais otimista que você, esses movimentos vieram para ficar e não vão parar. Eles vão reestruturar os padrões conceituais e estéticos da arte contemporânea, são estruturais e fundamentais.

B: – É, você é mais otimista que eu, já fico vendo mais guerra em tudo, mais guerras de gangues e grupinhos, mais apropriação no sentido ruim da palavra, mais capitalização dos movimentos pelo mercado da arte, mais precarização dos grupos da resistência, mais mosca varejeira zumbindo na volta dos patrõesinhos da arte, gente

desesperada, mais fundamentalismo e conservadorismo enquanto os grupos se despedaçam entre si, para alimentar o próprio circuito da arte, que ganha com o espetáculo, independentemente de quem vença.

A: – O pior dia da minha vida política no Brasil foi o dia do voto do *impeachment* da Dilma... Quando foi escancarado, para o país e o mundo, a qualidade das bestas que nos governam... Que sensação de vergonha e humilhação olhar nas telas da praça pública o festival de argumentos absurdos, sem profundidade nenhuma, inescrupulosos, interesseiros... Pois bem, muitos aprovaram a cena maldita e se regozijaram com o *show* de horrores, como fizeram quando o Lula foi preso. Mas a nossa grande alegria é que sabemos que a força popular se reorganiza nas cinzas dos grandes incêndios e volta com força maior ainda... Mesmo que vendam todo o Brasil, a gente o tomará de volta mais à frente!! Mesmo que o devastem, a gente o reflorestará. Enquanto alguns fazem sua festa triste, a gente vai produzindo cultura de liberdade (e rede), cada um a partir de uma posição estratégica, ali no meio do enxame, e daqui a pouco: a gira!! O tempo não para!!!

21.

Maneiras de trabalho no CAPACETE

Tanja Baudoin

Maneiras de trabalho é um projeto que iniciei em junho de 2018 no CAPACETE. Ele consiste em uma série de conversas públicas mensais, com um par de artistas de diferentes gerações a cada vez. Pergunto sobre seus modos de trabalho em um âmbito bem prático, sobre como organizam o tempo, em que espaço trabalham, o dinheiro necessário para a produção das obras, e sobre suas relações com colaboradoras¹ e instituições de arte na cidade. O objetivo é conversarmos sobre como cada artista forma sua metodologia em relação ao entorno e ao momento histórico em que vivemos – em outras palavras, é perceber como artistas respondem e configuram as circunstâncias materiais e sociais ao redor do fazer artístico. Ao juntar pares de artistas de gerações distintas, mas com interesses ou práticas similares, busco compreender como tais circunstâncias mudam e precisam ser reconsideradas ao longo do tempo.

Até o momento, duas sessões já aconteceram e uma terceira está agendada para uma data em breve. O primeiro encontro foi com Ricardo Basbaum e Lucas Sargentelli. Ricardo e Lucas se conhecem há tempos, e já estiveram juntos em diversas situações de trabalho e do tipo professor/aluno. Ambos trabalham regularmente com grupos de pessoas, e com frequência desenvolvem protocolos performativos que geram novas ações. Durante a conversa, eles falaram sobre o potencial em montar projetos de longa duração; sobre colaborações com outras pessoas e com comunidades específicas, a responsabilidade e a ética envolvidas em tais relações; sobre como tomar um posicionamento em relação ao mercado de arte, cujo avanço no final dos anos 1980 Ricardo testemunhou; e como cada um se sustenta com outros trabalhos (no caso de Ricardo, dando aulas na universidade, no caso de Lucas, trabalhando com desenho gráfico), o que às vezes interfere e, às vezes, conduz o trabalho artístico.

Na segunda entrevista, com Thelma Villas-Boas e Cosme Fellipsen “O Favelado”, um assunto em foco foi a zona portuária do Rio

de Janeiro, lugar onde trabalham e acabaram por se conhecer. Thelma tem um projeto de arte chamado *Lanchonete* em um bar dentro de um edifício ocupado, no bairro da Gamboa. Cosme é músico, poeta, e criador do *Rolé dos Favelados*, um passeio turístico na primeira favela do Brasil, o Morro da Providência. A conversa com Thelma e Cosme focou em suas trajetórias individuais. Thelma tem origem na classe trabalhadora e foi fotógrafa de moda antes de entrar para o meio das artes visuais. Cosme é do Morro da Providência e começou a oferecer passeios guiados quando tinha apenas oito anos. Thelma e Cosme falaram sobre a chegada, na região portuária, de iniciativas que destoam das atividades culturais já existentes ali, e sobre a importância de manter relacionamentos que cultivam suas práticas, no caso de Thelma, com a dona do bar, com as pessoas que o frequentam e com o público de arte; no caso de Cosme, entre o bairro e as pessoas de outras partes da cidade e do mundo, e na sua insistência em formar parcerias com mulheres residentes locais para seus passeios.

O terceiro e próximo encontro será com a artista Sofia Caesar e com o grupo de estudos Tempo Livre. Nos últimos anos, Sofia tem desenvolvido projetos participativos, vídeos e performances que tratam de condições de trabalho e de movimentos corporais associados ao trabalho, entre outros. Tempo Livre é formado por Bettina Mattar, Ciro Oiticica, Lori Regattieri, Maikel da Silveira, Pedro Mendes, Rafael Rosa, Ricardo Gomes, Tatiana Oliveira, Tatiana Roque, e Vítor Mussa. Cada pessoa do grupo tem sua pesquisa individual, porém se unem para discutir assuntos como trabalho e tempo livre, novas e veladas formas de trabalho, e a subjetividade no capitalismo contemporâneo. Neste momento, o grupo também apoia a candidatura de Tatiana Roque a deputada federal pelo PSOL, e um dos principais pontos da campanha dela é propor medidas de proteção à novas formas de trabalho e que se leve em conta a posição da mulher neste contexto.

É um pouco prematuro tirar conclusões a partir destas primeiras sessões de *Maneiras de trabalho*, mas o que começa a surgir é um mapa de modos de trabalho no campo da arte e no contexto carioca, que incorpora diferentes perspectivas, históricas e contemporâneas, origens, interesses e métodos. Quando cheguei ao Brasil pela primeira vez, para o programa do CAPACETE de 2015, o artista Jonas Delaborde e eu começamos um projeto de entrevistas com as doze participantes do programa, sobre metodologias e técnicas de seus trabalhos. As entrevistas não foram publicadas, mas obviamente são uma base para

Maneiras de trabalho. O que mudou foi o foco para artistas do Rio ou que vivem na cidade, e o esforço em juntar duplas que já tenham um diálogo entre si, ou para quem faça sentido começar um. Sinto que isto reflete minha tentativa em entender onde estou, como as coisas funcionam (ou não), e de tornar visível que os relacionamentos entre pessoas talvez sejam a fonte de suporte mais forte que temos para fazer aquilo que nos importa.

A cada sessão de *Maneiras de trabalho*, ao menos uma pessoa da dupla convidada é relacionada ao CAPACETE, seja uma ex-residente, uma colaboradora ou uma frequentadora dos programas e eventos. Gosto de relacionar o *Maneiras de trabalho* ao aniversário de vinte anos do CAPACETE não apenas por causa das pessoas envolvidas, mas porque também busco pensar como o próprio CAPACETE viveu as agitações destes anos. Mesmo que a estratégia do CAPACETE sempre tenha sido a de estabelecer fortes relacionamentos com instituições e residentes de fora, ele também teve que estar flexível e pronto para se adaptar à situação local, como ao se mudar para diferentes espaços na cidade ou operar sem um espaço fixo, e ao criar novos programas em resposta às possibilidades ou limitações de cada momento.

Helmut Batista fundou o CAPACETE em 1998, talvez uma época mais esperançosa para o país, era o começo de um período com mais investimento em arte e educação, e com mais políticas de inclusão para minorias e para as pobres. Vinte anos se passaram e, agora, estas conquistas alcançadas com tanto esforço estão ou desaparecendo ou sob grande ameaça, e Helmut e Camilla Rocha Campos estão procurando novas maneiras de fazer as coisas funcionarem.

O Brasil tem passado por tempos difíceis desde a minha chegada, mas este ano tem sido especialmente duro, com o assassinato da política local Marielle Franco, o assassinato da jovem artista Matheusa, e a prisão do ex-presidente Lula da Silva. Agora vêm as eleições e toda a gente está apreensiva. Este clima político tenso e a crise econômica em curso repercutiram no campo da arte, resultando na deterioração de bolsas de estudos e de verbas para pesquisa, na falta generalizada de financiamento – o que debilita tanto instituições públicas quanto artistas, e no crescente número de casos de censura pelo país. Como artistas trabalham nessas condições? Como a figura do trabalhador cultural se encaixa em uma sociedade na qual a divisão do trabalho é marcada tão claramente por diferenças de classe, raça e

gênero? Como artistas e instituições têm adaptado seus métodos de trabalho em um país que passou por tantas transições e flutuações nos últimos anos? De fato, todas estas questões têm feito parte, de um jeito ou de outro, das discussões em curso no CAPACETE, e reforçam como é importante que elas continuem, especialmente agora.

Dentre todos os programas e formatos incorporados pelo CAPACETE nestes vinte anos, é notória sua problematização da demanda de “produção” e “resultado” artísticos em prol de uma experiência mais aberta, processual e reflexiva para residentes. Apesar de, ou possivelmente, por causa desta abordagem, muitos projetos, trabalhos de arte e eventos de residentes foram realizados com artistas locais em colaboração com estrangeiras, práticas individuais cruzaram processos coletivos, transformando toda gente. Falar sobre modos de trabalhar neste contexto específico faz sentido para mim, pois vai ao encontro de muitas de minhas questões sobre o fazer artístico acompanhado de outras obrigações, trabalhos e atividades; o tempo que leva fazer coisas; e a importância de construir relacionamentos com outras pessoas e lugares que alimentam nosso labor. Como o CAPACETE oferece um tempo raro para a gestação de ideias indefinidas, isso também me permite abordar as conversas como uma pesquisa em processo, como uma forma de explorar o assunto por meio da experiência de outras pessoas, e também inevitavelmente conectar tudo isso à minha própria escolha de investir em uma nova experiência de viver e trabalhar no Brasil.

Moro no Rio há três anos e meio, o primeiro dos quais como residente do CAPACETE. Depois daquele ano, conheci novas pessoas e entrei em contato com outros lugares, ao mesmo tempo em que continuei a dialogar com o CAPACETE e suas residentes e visitantes, muitas das quais se tornaram queridas amigas. Mês passado, eu “voltei” como vizinha ao me mudar para uma casa na rua Benjamin Constant. Estar próxima ao CAPACETE, ter o apoio da Camilla para desenvolver *Maneiras de trabalho* e trabalhar com o Helmut em publicações me permite ir atrás das minhas próprias maneiras de trabalhar por aqui.

Desde que decidi ficar no Rio indefinidamente, sempre que conheço alguém, me perguntam quando vou voltar para a Holanda e por que estou em um lugar tão precário. É sempre difícil dar uma resposta coerente, já que é menos por uma razão lógica e mais por uma sensação conectada com muitas coisas. Tem a ver com me colocar em

situações nas quais sou confrontada por outras culturas e outras formas de viver, com outros hábitos e estruturas menos determinadas, então tenho que questionar e reconfigurar a todo momento minhas ideias sobre como as coisas são, como devem ou podem ser. Este processo começou com o CAPACETE e, ao seguir em sua órbita, posso continuar a buscar meu caminho. Como o colega residente de 2015 Oliver Bulas me disse, “tomara que você nunca chegue lá”.



Maneiras de trabalho no CAPACETE.

Fotos: Camilla Rocha Campos e Sol Archer.

Notas

1. N.T. Uma vez que não há especificação de gênero no original em inglês, a tradução prefere não masculinizar um conjunto heterogêneo de pessoas. Nos casos em que uma opção de gênero neutro não for encontrada, a tradução aqui optará pelo gênero feminino.

22.

Espaço e tempo para ser de outras maneiras

Eliana Otta

A primeira vez em que ouvi falar sobre o CAPACETE foi por meio de amigos artistas limenhos. Eu havia acabado de sair da universidade, por volta de 2005, não sabia o que eram residências artísticas e desconhecia o que ocorria com a arte contemporânea na região. Como a maioria dos meus colegas, eu havia sido formada olhando para os países mais distantes no globo terrestre e ignorando os países vizinhos. Adquirir consciência dessa deformação fez com que, nos anos seguintes, eu evitasse que minha bússola assumisse esse Norte como norte e, pouco a pouco, o CAPACETE começou a aparecer como uma das iniciativas que construíam pontes entre as realidades latino-americanas desconexas.



Recordo claramente um jantar no espaço La Culpable, em Lima (2002–2008), que havíamos organizado para receber um grupo de amigos artistas que regressavam da residência no Rio de Janeiro. Ao ser perguntada sobre como havia sido, Gilda enfatizou repetidamente que a estadia fora “muito produtiva”, enquanto nos sorria com um olhar cúmplice. Eu fui a primeira a adivinhar, emocionada, o sentido dessa frase que nada tinha a ver com criação ou exibição de sua obra artística. Agora que seu filho tem nove anos, acontece o retorno a participar do CAPACETE 2017, desta vez realizado em Atenas.

Como entender a ideia de produtividade em arte? Ao viver até o fim a experiência proposta pelo CAPACETE, me surpreendeu escutar que esta era entendida como um “tempo doado”. É claro que esse tempo doado está sujeito às condições materiais: se os artistas podem se dedicar plenamente a “não fazer nada”; se têm que trabalhar ou se endividar para sustentar esse não-fazer; se provêm de países que podem financiar parcial ou plenamente esse tempo; e se tais financiamentos estão sujeitos a devoluções que traíam esse ideal de tempo improdutivo (uma mostra, uma fala, uma publicação).



Fazer o possível para doar um tempo alheio aos ritmos cotidianos de produção e circulação é, pois, uma proposição atrevida e um imenso luxo atualmente. Estarmos conscientes de que podemos estar sendo beneficiados com esse privilégio implica uma responsabilidade que nos exige lutar contra a paralisia. Como nos posicionarmos plenamente no não-fazer? E como assumir que os deslocamentos de um lugar a outro exigem de nós uma relação nova com nossos sentidos? Como aprender a escutar e a olhar diferentemente quando mudamos de cidade? Como sabermos quando é pertinente dizer e agregar uma frase ou um objeto a um novo entorno?



O CAPACETE vem há anos nos desafiando a não dar como certo nosso direito de intervir e de adicionar significados a realidades já por si mesmas bastante carregadas de camadas de informação. Enquanto a arte contemporânea demanda de nós um ritmo de criação constante e as dinâmicas atuais de comunicação exigem que nós opinemos e nos expressemos, o CAPACETE nos convida a dar um passo para o lado ou para trás, a olhar com distanciamento, a ouvir em silêncio, a processar enquanto nos comprometemos com tempos que não nos são familiares.

O convite é complexo e difícil de compreender. Quando se vem de contextos onde demandam que se assuma muitos papéis e se ative paralelamente espaços diferentes, o convite a não fazer nada pode

assustar e causar bloqueios. Estar em um contexto estranho e não nos apresentarmos por meio do fazer imediato desconcerta e nos faz atentar contra nossa identidade de artistas, contra uma profissionalização que exige que se some continuamente produtos concretos e quantificáveis.

Apresentar-nos por meio da convivência demanda outras atitudes, não menos complexas ou problemáticas. Conhecermos a nós mesmos a partir de compartilhar a casa, percorrer ruas desconhecidas, comer e beber juntos, nos mostra uns e outros de outras maneiras. À luz da micropolítica cotidiana, nossos projetos adquirem outras texturas e podem ser explicados ou desafiados por nossas contradições íntimas, quase sempre mais eloquentes que qualquer declaração cuidadosamente elaborada.

O CAPACETE se oferece então como um espaço para viver plenamente vínculos com pessoas e lugares que não nos oferecem uma resposta imediata a nossas perguntas e expectativas. Uma oportunidade para travar relações a partir do desconhecimento e da abertura, deixando descansar as ferramentas que normalmente mediam nossa percepção e borrando as fronteiras dos tipos de criadores que normalmente somos. Uma vez que somos encorajados a não produzir, os resultados desse tempo compartilhado são de difícil apreensão, provavelmente porque os mais importantes dentre eles se encontrem no nível dos afetos.



Depois de terminar um ano em que as coisas não fizeram mais do que começar, pensando nos novos e profundos vínculos que agora me atravessam, entendo o CAPACETE como um espaço dedicado às curadorias afetivas.

Nesse sentido, a porta está aberta para todo tipo de emoção e incompreensão. Muitas delas se manifestam explosivamente sob a forma de danças, mal-entendidos, paixões desenfreadas, ataques de riso ou colaborações inspiradas entre aqueles que se dão bem de imediato. Muitas outras ficarão emaranhadas, somando-se a antigas confusões que ainda não sabemos como discutir ou trabalhar. As tensões entre nossas maneiras de lidar com o coletivo e o individual, com o local e o global, ou com a precariedade e o privilégio também encontram nestas experiências ocasião para vir à tona e serem pensadas. Ainda que talvez não contemos com as linguagens de que necessitaríamos para abordá-las coletivamente, as tarefas pendentes se mostram urgentes e nos acompanham quando regressamos a nossos lugares de origem.



O CAPACETE tem a intenção de devolver a arte aos tempos da vida: prolongados, abruptos, mortos, imprevisíveis. Ele nos desconcentra ao fazer com que nos ocupemos com as conversas depois do jantar; ao duvidar do nosso saber-fazer; ao nos fazer mudar de casa, de país, de profissão; ao abrir brechas para que concebamos um filho ou imaginemos como refazer tudo graças ao ímpeto das novas amizades.

A variedade de encontros e desencontros provocados pode ser tanto desestabilizante como mobilizadora. Assim, evidencia-se que um projeto condenado a doar tempo e sustentado por sua capacidade de criar vínculos é, finalmente, um projeto que demanda uma sincera e generosa disposição para a transformação.



Todas as imagens são da autora.

23.

Exercício sobre “Walking Home” – pensamentos sobre (minha) caminhada, deslocamento e alteridade temporária em Atenas

Nikos Doulos

Prefácio

Rio de Janeiro, agosto de 2018.

Cara leitora, caro leitor,

Só para que você saiba, este texto se configura como um esboço e um exercício de compilação de balbuciações, anteriormente compostas em Atenas, e de murmúrios fresquinhos, surgidos no Rio, na medida em que me deparei com uma cidade e recordo da minha experiência de nove meses na outra.

Para quem não me conhece, eu diria que sou um andarilho urbano, interessado, em primeiro lugar, em todos os aspectos da *flanerie* noturna (social, sensorial, crítica, pedagógica e narrativa). Helmut Batista deve ter levado isso em conta quando me sugeriu escrever uma contribuição que se parecesse com um passeio na cidade, como uma tentativa de me libertar da tentativa de compor um raciocínio coeso.

Portanto, gostaria de avisar que este documento foi desenvolvido “conforme o caminhei”, e aposta tanto nos prospectos narrativos de sua polifonia incidental como no modo que meu cérebro e meus pés se lembram das coisas. Tal qual uma caminhada intuitiva na cidade, este texto envolve topadas e soluços, conversões equivocadas e voltas para trás, indecisão quanto à direção a tomar, ruas sem saída, e evita, em geral, chegar a algum destino.

Sugiro a você manter isso em mente enquanto navegar por essas páginas, e espero que você possa encontrar alguma coesão onde eu possa ter falhado em provê-la.

Muito obrigado,
Nikos

Capítulo 1: Sobre o “tempo produtivo” como um mal ocidental

Vou começar dizendo isto. Eu descrevi minha recente viagem ao Brasil para minhas amigas e amigos não-relacionados-com-arte como um “trabaférias”, confirmando assim, desajeitadamente, um termo que em geral acho bastante problemático. A maioria destas amigas¹ acha difícil de entender o conceito de uma residência artística, quanto mais a ideia de eu residir em algum lugar, por um longo período, sem ter a obrigação, ou com pouca, de produzir alguma coisa.

Minha participação no CAPACETE Atenas certamente merecia uma explicação mais elaborada de minha parte. Então disse a elas que eu havia aplicado, sido aceito, recebido uma bolsa, e estava voltando para “casa” para “viver” com mais dez trabalhadoras culturais latino-americanas (eu disse “artistas”) no contexto da Documenta 14, por um período de nove meses. Expliquei a elas que o CAPACETE é “desse jeito”, e que esse “jeito” é, tipo, super-raro, e que a residência é megafamosa.

Agora em retrospecto, reconheço que minha explicação foi bem recebida pelo óbvio motivo de conter todos os elementos normativos que definem a prática artística: aplicar para o programa é igual a trabalho de minha parte, participar é igual recompensa, bolsa é igual validação de trabalho, CAPACETE é igual a reconhecimento. Atenas parece ser o lugar para se estar hoje em dia, e a Documenta 14... bem, é a Documenta.

Apliquei ao CAPACETE Atenas de cabeça, com o desejo de existir temporariamente em meio a colegas, de reconfigurar minha relação com Atenas, e fazer uma caminhada. Para fazer isso, eu tinha que antes de tudo começar questionando minha institucionalização como trabalhador cultural, que é moldado por regimes ocidentais de

produção cultural. Vou explicar o que quero dizer com isso. Em julho de 2017, Gian Spina e eu começamos a trabalhar em um texto chamado *"On Pedagogical Turns and the Use of Time"* [Sobre giros pedagógicos e o uso do tempo] para *artseverywhere*, que foi publicado no final de agosto de 2017. Escrevemos:

"O que é realmente desenvolvido aqui é uma forma de aprendizado para além das políticas de tempo e produtividade impostas, uma constelação de uma espécie de entusiasmos periódicos que abrangem uma percepção não ocidental do tempo, e que apoia e molda a produtividade como um ser fugidio. E apesar de falarmos sobre um protótipo para uma escola, educação ou pedagogia, nós estamos confrontados da maneira mais profunda com esta questão fundamental: como lidar com essa nossa ferramenta tão preciosa que é o tempo, e o que fazer com ele? Talvez isso peça novas maneiras de prevenir a completa e total privatização do tempo, tal como uma condição para se estar junto e nos 'alimentarmos' umas às outras, e outras múltiplas (humanas e não-humanas), por meio de ver, escutar, cuidar, oferecer, e portanto viver; um nada-fazer, mas que muito faz."²

Da mesma forma como meu tempo aqui no Rio, o CAPACETE Atenas exigiu uma "re-avaliação", ou melhor ainda, uma erradicação de qualquer modelo neoliberal de um "fazer produtivo", de perceber e organizar o tempo. De início, me senti preso em uma patologia na qual explorar logísticas, passar tempo junto e uma geral indecisão e procrastinação se apresentavam como um tempo não produtivo desconfortável. Então me esforcei para reconhecer o significado daquele chamado a uma desaceleração e um estar em processo em aberto. Entender o CAPACETE Atenas não apenas como uma força de legitimação desta ruptura temporal, mas também como sua salvaguarda, reforçou minha crença de que nada viria desta jornada se eu não mergulhasse nesta "profunda convivência". E foi isso que eu fiz.

Capítulo 2: Sobre casa (como em Atenas)

Eu havia deixado a Grécia no final de 2006 e agora era desafiado a explorar na *praxis* meu reposicionamento no contexto ateniense como um mero "estrangeiro", sabendo que temporariamente me tornava um "outro", ao mesmo tempo em que era constantemente confrontado

com um monte de “alteridades” neste jogo frenético de engajamento na produção de uma estética social. O que “voltar para casa” queria dizer realmente, e como eu poderia falar com uma voz que se desviasse de representações nostálgicas e de comentários críticos enfáticos em uma cidade que eu mal podia reconhecer?

“Casa” enquanto construção de múltiplas camadas se tornou meu campo de pesquisa, e caminhar (literal e simbolicamente) se tornou o modo predominante de me incorporar e me inserir na topologia ateniense.

Ao refletir sobre isso agora, eu diria que todas as caminhadas estão relacionadas à ideia de “caminhar para casa”: são fragmentos de missões narrativas incorporadas que se somam a um conjunto de questões existenciais sobre qual o espaço que nós ocupamos no mundo, fisicamente, mentalmente e emocionalmente, e sobre aquilo que supostamente deixamos para trás e o que mantemos e carregamos conosco. Caminhadas são também módulos não lineares de retornar, ou de condições de entrelaçar e manifestar experiências passadas e presentes com projeções de futuro. Não importa o quão *site-specific* uma caminhada seja, ela sempre é também uma reconciliação com acontecimentos prévios, emaranhada com geografias e conjunturas sócio-políticas antes encontradas.

Hoje em dia estou imerso no que se poderia chamar de uma “condição de artista *based-in*”³, o que significa que vivo uma dispersão do meu corpo em todas as direções geográficas; uma despossessão e uma dismorfia ontológica que é consequência de um padrão de mobilidade bastante privilegiado (sejam sinceros). Este deslocamento frequente encobre a profunda realidade de “resumificação” e também desmonta qualquer sensação enraizada de “casa”. Ainda assim, sempre há um lugar de partida e um de chegada, pessoas que ficam e algumas que se vão, e em alguns casos, aquelas que esperam. Portanto estou, ao menos por agora, destinado a caminhar a trilha das chegadas e partidas, enquanto construo ao mesmo tempo relações sustentáveis com as pessoas que ficam e esperam; é um sortimento de “casas”, se preferir.

Emancipado por tal convicção, me perguntei quais aparatos devo utilizar para navegar, decifrar e potencialmente aprender da incidental polifonia ateniense; e até mais importante, qual é o meu papel na incessante produção de tal polifonia?

Escrevi isto:

“Considerando minha ausência de onze anos da cidade, minha percepção de Atenas parece ter se transfigurado em um *mash-up* idealizado de postagens de Facebook, de chamadas de Whatsapp e de conversas de Skype com a família, com amigas e amigos; notícias de imprensa; artigos da esquerda crítica; documentários; e projetos de pesquisa online sobre a crise atual. Em outras palavras, uma ereção em processo de uma mitologia para um lugar que, certa vez, já considerei minha casa. E por mitologia quero dizer uma visão de lugar bem sentimentalizada e altamente carregada; uma visão que inevitavelmente romantiza o político e politiza o romântico, por meio de uma translação diluída de todas as mediações da conjuntura de crise ateniense.

“Alguns anos atrás, fui diagnosticado com a síndrome de DPI. Perguntei ao médico o que era isso, e ele me disse para pesquisar na rede. Então pesquisei: ‘A síndrome DPI (Distante Porém Íntimo) aparece como resultado de uma permutação geográfica, cultural e social do ser realocado, em analogia com o *topos*(τόπος) previamente enraizado. A realocação envolve um colapso abrupto da continuidade que é falsamente percebida como mais outro ponto na narrativa linear de uma vida. Sob tais circunstâncias, o eu existe em um presente modificado que consiste em dois universos: o literal, definido pela atualidade geográfica que está ‘se tornando casa’; e outro, que é um presente perceptivo alimentado por múltiplas mediações da última estada ou casa. A segunda construção não é sustentada apenas por familiaridade, mas também pela idealização do *habitat* anterior por meio de laços emocionais que são fortalecidos pela contínua mediação de eventos que os organizam e criam uma *plethora* geral de narrativas subjetivas.’

“Sou uma personagem de videogame, uma versão de desenho animado de mim mesmo, vagando por aí com uma sensação de familiaridade e fazendo ao mesmo tempo papel de turista e de guia turístico. Sou um paradoxo. É como quando você perde bastante peso, mas ainda o ‘carrega’ dentro de si. Se eu fizesse meu próprio diagnóstico, provavelmente diria que eu tenho algo como uma DOP: Distúrbio de Obesidade Perceptiva. Daí eu tento ‘caminhar para casa’ um pouco mais, perder algum ‘peso’ e ganhar um pouco de ‘músculo’. Faço isso percorrendo meus antigos caminhos costumeiros, para tentar me confrontar com o real ao invés do mitológico.”⁴

Capítulo 3: Sobre passeios guiados, *Walking Home* e as ruas como contadoras de histórias.

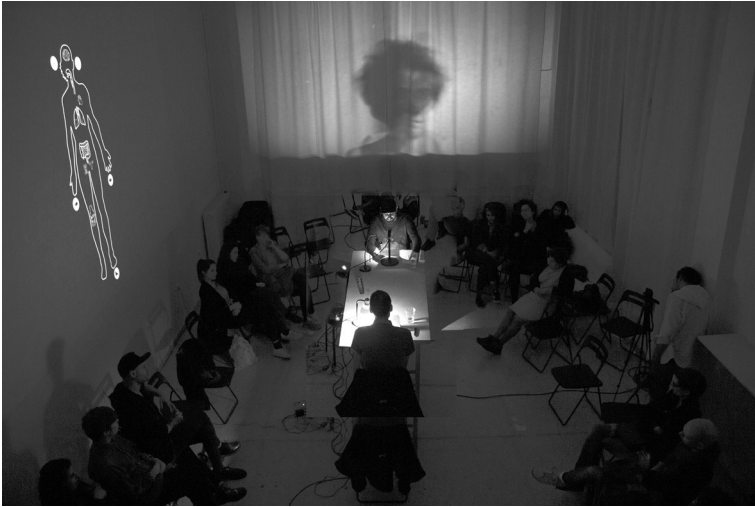
Em dezembro de 2017, conduzi um passeio performativo noturno no centro de Atenas chamado *Walking Home – Nightwalkers Session* [Caminhar para casa – sessão dos caminhantes noturnos]. Antes disso, eu havia entrado em um pingue-pongue narrativo de textos recentes, junto com o escritor Christos Chrissopoulos, que tratavam da cidade como um corpo, de minha incorporação dela, de memória e sua natureza mutante por meio de contagem de histórias.

Escrevi:

“E se meu corpo mapeia a si mesmo enquanto se lembra de ficar em pé? E se a cidade está presa dentro do meu corpo assim como eu estou preso no ‘dela’? E se meu pulmão mora em um boteco em Gazi, meus olhos estão abandonados em uma sacada atrás da praça Koliatsou, meus órgãos digestórios ficam em uma passagem subterrânea em Eleonas em alguma parte de Iera Odos, e meus órgãos reprodutores estão em um quarto de 2m² em um terraço da rua Athinas? E se meus ombros carregam o peso da casa de 49m² da minha família, e minhas veias abrigam as águas do rio Podoniftis? E se minhas coxas estão embrulhadas em volta de uma moto que cruza a rua Acharnon às duas da manhã, enquanto minha mão agarra o puxador da porta de um táxi na praça Mavilis? E se minha boca recicla palavras que nem a fonte da avenida Alexandras recicla a água suja?

“Todo ser humano é um passeio e todo corpo é um mapa.

“Minha coluna quebra sua linearidade e se expande como um rizoma em direção a todas as fronteiras da metrópole ateniense. Cada osso, um ponto no mapa; cada ponto efetivamente ligado a outro, provocando uma vibração constante na topologia da capital. Cada parte é um epicentro, e juntas formam uma cacofonia sísmica de narrativas. Meus pés sentem as vibrações e caminham pelas linhas conectadas. Eu peço minha coluna de volta, mas todo encontro, durante esta caçada, expõe meus ossos para todos os lados.



Walking Home, Nikos Doulos e Christos Chrissopolous, performance, Circuits & Currents, Atenas, novembro de 2017.

"Parece que não consigo traçar um centro. Não consigo encontrar meu umbigo. Onde está meu umbigo? Onde está o seu?"⁵

Em resumo, *Walking Home – Nightwalkers Session* fundou-se na ideia de traçar metaforicamente as partes do meu corpo como se estivessem espalhadas pela cidade. Foi uma tentativa de experimentar modos alternativos de tratar implicitamente de histórias (por meio da minha própria), da natureza transformativa da paisagem ateniense, e do meu senso de deslocamento. Foi também um meio de reconfigurar meu relacionamento com pessoas e lugares que tiveram um papel importante na minha criação, de investigar como questões de (meu) gênero, (minha) classe, do patriarcado e da (minha) "alteridade" eram afetadas por estes encontros.

Desafiado pela *plethora* de passeios urbanos guiados que aconteciam durante a Documenta 14, escrevi isso:

"Quando pensamos em passeios guiados como formas significativas de produção cultural, de socialização e de produção e mediação de conhecimento, devemos antes de tudo reavaliar a relação

normativa guia turístico – participante, que muitas vezes mantemos para satisfazer nossas tendências infobulímicas. Precisamos cultivar a polifonia diante da ameaça eminente de uma única voz mediadora, e precisamos explorar a ‘tradução’ quando somos confrontados com o conhecido risco de uma digestão indiferente de informação. Consequentemente, o guia único como figura de autoridade deveria dar espaço à tentativa contínua do corpo coletivo, para se mover significativamente entre subjetividades em oposição a um uníssono momentâneo.

“Devemos questionar regimes narrativos que são impostos no tecido urbano como mediadores doutrinários da história, e tomar cuidado com fatos históricos que envolvem a “resumificação” de suas exatidões. Precisamos examinar nossa participação na colonização temporária dos espaços, e nossa ética de intrusão, acessando as intenções de todas as pessoas na produção de uma caminhada. O ‘porquê’ de sair em um passeio deve ser considerado em relação ao ‘onde’, e ao mesmo tempo, deve se mover elegantemente por dentro dos limites da correção política e da para-legalidade.”⁶

A caminhada noturna foi dividida em quatro capítulos – quatro narrativas – cada uma levava a um local distinto e a uma ação performática. Para a introdução, escrevi isto:

“Esta caminhada não poderia acontecer em nenhum outro lugar. Não podia ser mais *site-specific*, já que eu mesmo me tornei o principal lugar de pesquisa. Esta é uma investigação moldada pela topografia que venho ‘re-convertendo’ nos últimos oito meses. É um *topos* que se estende para além de restrições geográficas e que engloba o tempo em um reverberante passado e presente sem fim – um *aqui-nem-ali-continuum*.

“Durante aproximadamente duas horas, tentarei traçar uma genealogia do meu ser (e subsequentemente da minha transformação) por meio de encontros com pessoas e lugares, e produzirei novos enredos para meu caminhar para casa.

“Não será fácil. Escrevo isso agora na tentativa de deter minhas expectativas para esta noite. Só posso prometer a vocês que, ao final desta caminhada, vocês saberão um pouco mais sobre mim. Por enquanto, vou começar dizendo: Olá! Sou Nikos Doulos. Obrigado por virem.”

Haviam relatos da chegada de minha avó a Atenas depois que seus pais morreram no final dos anos 1940, lembranças dos meus dias de marcha militar como protetor da nação, meu despertar sensual e sexual por meio de aulas de dança de contato-improvisação e de frequentar discotecas, e meditações sobre meu pai com seus vinte anos, tudo amalgamado em um passeio de duas horas, de Metaxourgeio à praça Omonoia. Narrativas foram entregues às pessoas participantes em silêncio, via mensagens de Whatsapp, para evitar qualquer encontro direto com elas.



Walking Home - Nightwalkers Session: CAPÍTULO 1: VASOS SANGÜÍNEOS: AGATHOULA, performance, Atenas, dezembro de 2017.

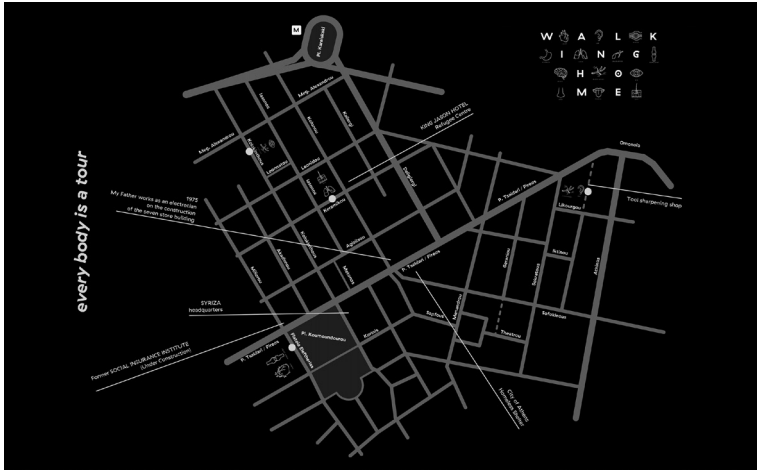
Havia uma gravação com a voz da irmã da minha avó que foi tocada em frente à primeira casa de minha avó – agora um prostíbulo; uma performance musical baseada em uma adaptação do hino nacional grego de um amigo do exército, no pátio de um espaço cultural próximo a um antigo hotel que agora é um abrigo de refugiados; uma oficina cinética sobre oferecer e receber um toque, do coreógrafo Konstantinos Mihos, em um estúdio de dança cooperativo onde enterrei minha primeira carta de amor há treze anos; e uma música tocada por meu pai em uma passagem fechada próxima à praça Omonoia, de frente para a varanda de um apartamento onde o público estava reunido.

Sei que não tenho como mediar efetivamente esta experiência, descrever as facetas sensoriais e cognitivas do paradoxal alinhamento de lugar, narrativa e performatividade durante a caminhada. Entendo as paisagens urbanas como contadoras de histórias por natureza, nas quais há um entrelaçamento complexo de ocorrências incidentais e premeditadas que são ativadas *in situ* e escapam de todos os mecanismos de reparação. O distrito de Metaxourgeio, por exemplo, é uma região altamente complexa de se descrever. É um bairro que já foi da classe trabalhadora, que encolheu consideravelmente nos anos 1970, e desde os anos 2000 foi sendo cada vez mais reabitado devido ao influxo de imigrantes, e depois de residentes de classe média alta, que foram atraídos pelos baixos aluguéis da região e por sua proximidade ao centro da cidade. Nos últimos anos, muitas iniciativas geridas por artistas e galerias comerciais encontraram um abrigo ali, e elas coexistem com armazéns chineses de roupas baratas, iniciativas de horta urbana, uma comunidade de ciganos ameaçados de serem forçadamente realocados, cafés e restaurantes, e a região de prostituição da cidade que está ali desde sempre. Metaxourgeio é também o bairro onde ficam os escritórios do Syriza (o atual partido no governo da Grécia), e o lugar onde meu pai trabalhou como eletricitista para uma empresa de construção em meados dos anos 1970, enquanto ele namorava minha mãe.



Walking Home - Nightwalkers Session: CAPÍTULO IV: VASOS SANGUÍNEOS - CORDAS VOCAIS - KOSTAS, performance, Atenas, dezembro de 2017.

Todos os locais foram marcados no mapa que distribuí sem mais explicações, e as pessoas participantes passaram por eles em silêncio, consentindo que esses locais existiam como subtonalidades dos fatos abordados e do imaginário especulativo que era provocado durante o passeio de duas horas.



Walking Home - Nightwalkers Session. Mapa, performance, Atenas, dezembro de 2017.

Epílogo

Quase no fim da performance, meu pai me perguntou se poderia cantar mais uma música. Era uma música sobre imigração e a saudade das pessoas que ficaram para trás, escrita por Mikis Theodorakis em 1962. Tínhamos deixado a faixa de lado durante nossa busca pela música mais adequada à situação, mas acho que meu pai mudou de ideia. A letra é mais ou menos assim:

Lua, você me enfeitiçou
e eu ando, ando em terras estrangeiras
A casa é uma órfã, uma órfã
a aurora é insuportável
e as montanhas, as montanhas,
as montanhas são de chorar.
Céu meu, me envia um pássaro
para entregar paciência à minha mãe.

*amarrado, amarrado em um lenço
dote para minha irmãzinha
e um doce beijo, um doce beijo para minha vizinha...⁷*

Pensando bem, acredito que *Walking Home* foi uma resposta indireta ao que o subtítulo da Documenta “Aprendendo com Atenas” podia significar pra mim. Aprendi a formular sussurros fragmentados a partir de uma preocupação de nove meses com questões sobre memória, afetos, sobre reaver a mim mesmo e me tornar outro, com os ecos da Documenta 14 soando na paisagem cultural ateniense. O mais importante de tudo foi confrontar o retorno e a partida de um ponto não-estático em constante transformação.

Hoje, quando minhas amigas e amigos não artistas me pedem para descrever o que eu realmente fiz durante minha estada em Atenas, eu digo que fiz uma caminhada para mim mesmo e para mais ou menos trinta pessoas que estavam intrigadas o bastante para participar, e que fiz com que meu pai cantasse e minha mãe chorasse. Digo que fiz grandes amigas e amigos da América Latina que me disseram “você deveria fazer uma caminhada noturna para Nikos”, e eu confiei que eles sabiam melhor do que eu o que isso envolvia. Digo que estive presente na Documenta 14 do início ao fim. Isto é parte do motivo pelo qual fiz essa caminhada.

Agora, se eu tivesse que descrever todas essas coisas para amigas e amigos “das artes”, acho que seria um texto totalmente diferente, ou talvez não.

Notas

1. N.T. Uma vez que não há especificação de gênero no original em inglês, a tradução prefere não masculinizar um conjunto heterogêneo de pessoas. Nos casos em que uma opção de gênero neutro não for encontrada, a tradução aqui optará pelo gênero feminino.
2. DOULOS, Nikos; SPINA, Gian. "On Pedagogical Turns and the Use of Time", originalmente publicado em *artseverywhere*, agosto de 2017. Disponível em: <<http://artseverywhere.ca/2017/08/22/pedagogical-turns/>> Acesso em 4 de outubro de 2018. Pode também ser encontrado em: MALTA, Jari; OTTA, Eliana; SPINA, Gian (eds.), *Experiencing Connection Issues*, CAPACETE Atenas. Rio de Janeiro: CAPACETE, 2018. pp. 48-53.
3. "Como qualquer pessoa, artistas muitas vezes nascem em um lugar e vivem em outro. A diferença entre 'ter nascido em' e 'estar baseado em' – onipresente em currículos, releases de imprensa e páginas de artistas na internet – significa que qualquer mobilidade social deverá ter ocorrido a partir do nascimento, ao mesmo tempo em que denota o lar mais como uma base a partir da qual a prática artística é implementada em vários lugares no âmbito de um mercado globalizado. Artistas *based-in*, difíceis de localizar, são o enigma mais útil da arte contemporânea. Se artistas dos anos 1990 acabaram correspondendo ao precariado empreendedor explorável, cuja disposição ao trabalho gratuito forjou a mesma expectativa para a indústria criativa, e ajudaram a transformar o trabalho e a composição das cidades, então artistas *based-in* dos dias de hoje são uma versão móvel e paga daquilo, posta para trabalhar. São carreiras interligadas em rede, de capital social e cultural em movimento perpétuo, que transformam as cidades do circuito da arte por onde passam – sofisticados clãs nômades que viajam para sobreviver." De: "Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.), 'Online Digital Artwork and the Status of the 'Based-In' Artist'", in: *e-flux journal #65 SUPERCOMMUNITY*, maio – agosto de 2015. Disponível em <http://supercommunity-pdf.e-flux.com/pdf/supercommunity/article_1141.pdf> Acesso em 4 de outubro de 2018.
4. Trecho da performance *Walking Home* de Nikos Doulos e Christos Chrissopoulos, *Circuits & Currents*, Atenas, 20 de novembro de 2017.
5. Trecho da performance "Walking Home" de Nikos Doulos e Christos Chrissopoulos, *Circuits & Currents*, novembro de 2017, Atenas.
6. Trecho do texto comissionado por Learning From Documenta (LFD) [Aprendendo com a Documenta] parte do fanzine *Back To Works – LFD*, número 4, outubro de 2017.
7. Mikis Theodorakis, Της Ξενιτιάς (*Of Foreign Lands*), apresentada pela primeira vez na peça de teatro Ομορφη Πόλη, dirigida por Michalis Kakogiannis em 1962. N.T. tradução para o português a partir da letra traduzida livremente para o inglês pelo autor. Música disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kZG0sizfLT0>> Acesso em 4 de outubro de 2018.

24.

Programa Continuado

Camilla Rocha Campos

Ela decide ir. Um pouco distante da sua própria vontade, ela entende que uma passagem de ônibus e um pouco de automotivação podem lhe confortar naquela noite. Fecha o computador, faz um café, troca de roupa, toma o café e sai. Ela não avisa a ninguém que está indo pois tem a certeza de que irá encontrar alguém conhecido por lá.

Ao longo do ano de 2017, aconteceu no CAPACETE o *Programa Continuado*. Um programa que contemplou, como método, encontros continuados que pe(n)savam situações e bibliografias invisibilizadas pelo processo colonial imposto pela cidade do Rio de Janeiro e, em espectro ampliado, por muitos outros lugares com passado e presente assentados em violências estruturais. O programa de caráter imaginativo e pedagógico foi proposto por mim e articulado junto a diferentes grupos de pesquisa do campo das artes, abrindo as portas do CAPACETE para uma programação autogerida e articulada com urgências éticas e corpos engajados. Assumindo o formato de “programa”, a redefinição do espaço CAPACETE aconteceu a partir de encontros regulares promovidos por esses grupos e mirou uma nova plasticidade artística de ocupação, tendo como pontos de convergência conversas sobre ecologia, identidade de gênero, anticolonialidade, antirracismo, ativismo, dentre outros. Os grupos se encontravam semanalmente no CAPACETE e, uma vez por mês, promoviam um evento público no espaço, oferecendo diálogos, falas, escutas e comprometimento ético com a estrutura do comum para o funcionamento e uso coletivo de um espaço de economia diversa e olhar autocrítico.

Ela chega. Consegue um lugar no chão perto da tela. Esperando o filme começar, se ajeita com uma almofada e, mesmo no chão, consegue se encostar para garantir à sua coluna um descanso. Pessoas ao redor buscam movimentos parecidos enquanto outras parecem cuidar da instalação de equipamentos para que tudo comece. Em 30 minutos tudo começa. O filme é *A negra de* do diretor Ousmane Sembene. Corpo aberto.

Os grupos de pesquisa e práticas em artes que compuseram o *Programa Continuado* traziam pesquisas acadêmicas, pesquisas informais e, sobretudo, modos de aprendizagem cosmológicos com interesse numa agenda comunitária e local. O comprometimento dos grupos com uma agenda anual foi o ponto motriz do programa, que confiava em um tempo estirado para que o desenvolvimento de um pensamento e a materialização de uma ideia pudesse apontar maturidade. Tempo para imaginar e criar outras maneiras de estar juntxs. Tempo para gerar outras cenas dentro dessa cidade. Tempo de colocar junto incoerências e dissimetrias categorizadas como não humanas dentro do quadro de referência dominante dessa mesma cidade. Tempo para começar a *seguir as pegadas dos mais velhos* a fim de *aprender a caminhar como eles*.



Corpo pá, práticas de memória e território. Foto: Marssares, 2017.

Aos poucos, ela se integra com a história de uma mulher negra senegalesa que vai para França trabalhar como empregada doméstica para uma família francesa. A dura realidade que a personagem principal enfrenta é confrontada com a ideia romantizada que a própria personagem tem da França e de seu povo em África. Isso é um encontro, isso afeta. Após o filme, uma roda de conversa com a pesquisadora Janaína Oliveira e com a jornalista Sil Bahia faz existir em sua frente o abismo que ela é. Aos poucos nomeia, aos poucos se encontra e se reconhece fora de si, em outros corpos.

Ao expandir seu escopo e acolher pessoas envolvidas nos movimentos próprios da cidade e suas práticas a partir dessa visão, o *Programa Continuado* passou a estabelecer como método uma interseção conceitual no espaço de residência artística. Assim, o programa borra a figura institucional e compartilha de forma efetiva as ferramentas que desenham uma outra relação possível entre agente/grupo/instituição de arte e educação. Em caráter interdisciplinar, o programa propôs que público e propositores, componentes da cena artística, tivessem assegurado um espaço de troca e exibição de suas pesquisas a longo prazo, em processo múltiplo de aprendizagem.



Programa Continuado. Foto: Joe Bugila, 2017.

O diálogo entre os grupos era incentivado e a alternância de protagonismos e escuta garantiam, para o espaço e para os grupos, práticas coerentes com suas premissas anticlassistas, antirracistas e não sexistas. O *Programa Continuado* foi composto pelos grupos: Cinema KUIR, CAPA PRETA cine circuito, MaMa Café, Corpo PÁ (práticas de corpo e território), Pequeno Laboratório (espaço de crianças), ELLA

(interlocações entre artistas), GAE Expande (Grupo de Arte e Ecologia) e Cozinha em Estado de... (comida consciente). Em comum e em prática, todos se esmeravam no compartilhamento do acesso comum à língua e à comida, dividiam a biblioteca, cozinha e banheiros; somando a isso o aprofundamento a partir das temáticas escolhidas por cada um.

Guiada até ali, não há coincidência. Corpo aberto. O encontro é sobre sua existência invisível. Ela levanta de posse de sua herança e não faz a promessa a si mesma de voltar, mas acha que volta. Ela sabe que o fluxo é impermanente. Sente a possibilidade de reinscrever seu corpo no mundo e se sente acolhida para isso. Vislumbra-se como uma coabitação entre invenção, experiência e fatalidade. Ela fecha os olhos: há companhia.

Programa Continuado, agradecido, contou com a participação continuada de: Jorge Menna Barreto, Asia Komarova, Joe Bugila, Cíntia Guedes, Ricardo Basbaum, Paula Scamparini, Gabriela Mureb, Dinah de Oliveira, Safira Moreira, Marta Lopes, Inaê Moreira, Silvia Rivera Cusicanqui, Marie Westh, Kalliopi Tsipni-Kolaza, Daniela Avellar, Vinicius Nascimento, Helena Assanti, Daniela Seixas, João Vicente, Bruna Kury, Humberto Velez, dentre mais, muitxs mais.

25.

Biografias das autoras e autores

Adeline Lépine cria situações que permitem o encontro entre algumas alteridades, de modo a iniciar novas formas de convívio, diálogo coletivo e ação comum, ao focar nas conexões que podem se formar entre criação e a vida cotidiana. Desde 2016, ela é diretora do Veduta, um programa de laboratório urbano da Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, França, que cria situações artísticas cujos atores principais são as usuárias das cidades, aquelas que “assistem”, “vivem” e “fazem”. Sua experiência vivida no Rio de Janeiro por meio do CAPACETE baseia uma futura exposição coletiva, *Vivências*, que será apresentada em 2019 no Le 19 CRAC, Montbéliard.

Aginaldo Farias é professor da FAU-USP e Curador Geral do Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Foi Curador Geral do Instituto Tomie Ohtake (2000—2012) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998—2000), e de Exposições Temporárias do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1990—1992). Foi Curador Geral da 29ª Bienal de São Paulo (2010), da Representação Brasileira da 25ª Bienal de São Paulo (1992) e Curador Adjunto da 23ª Bienal de São Paulo (1996). Também foi Curador Internacional da 11ª Bienal de Cuenca, Equador (2011) e do Pavilhão Brasileiro da 54ª edição da Bienal de Veneza (2011).

Alessio Antonioli é diretor da Gasworks, Londres, onde dirige um programa de residências artísticas, exposições e projetos educativos, trabalhando principalmente com artistas emergentes britânicos e internacionais. Alessio também é diretor da Triangle Network, uma rede global de artistas e de organizações de arte, na qual ele trabalha em parcerias para dar apoio à mobilidade de artistas, à pesquisa, e a residências de compartilhamento de saberes, oficinas e outras atividades.

Amilcar Packer é artista, escritor, educador e organizador, e vive em São Paulo, Brasil. Por mais de vinte anos, ele tem desenvolvido uma prática artística baseada em ações, performances e intervenções que deslocam, subvertem e recontextualizam objetos cotidianos, a arquitetura, o espaço urbano e o corpo humano, por meio de fotografias, vídeos, instalações, apresentações, oficinas, caminhadas e refeições. Na última década, sua prática se desdobrou na intersecção entre iniciativas colaborativas performativas e discursivas para programas de médio a longo prazo, mediação, residências de pesquisa, aprendizado coletivo e dinâmicas de escrita, tradução, e projetos editoriais.

Andrea Fraser é artista, baseada em Los Angeles. Ela é professora e diretora da Interdisciplinary Studio Area e chefe do Departamento de Artes da Universidade da Califórnia, Los Angeles. Retrospectivas de seu trabalho foram apresentadas no Museum Ludwig em Colônia (2013), no Museum der Modern Salzburg (2015), Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, e no MUAC UNAM, da Cidade do México (2016). Seu livro mais recente, *2016 in Museums, Money, and Politics*, foi copublicado pelo CCA Wattis Institute, Westreich/Wagner Publications, e MIT Press em 2018.

Desde 1995, Liesbeth Bik and Jos van der Pol trabalham como **Bik Van der Pol**. Trabalham e vivem em Roterdã, na Holanda. Por meio de sua prática, a dupla busca articular e compreender como a arte pode produzir uma esfera e um espaço público para especulação e imaginação, por meio dos quais uma “publicidez” não só é definida, mas também criada. Ao estabelecer condições para encontros, a dupla desenvolve um processo de trabalho que permite uma contínua reconfiguração de lugares, histórias e públicos. Sua prática é *site-specific* e colaborativa, e conta com o diálogo como modo de transferência, um “atravessar”, entendido em seu sentido etimológico de “uma fala através ou entre duas ou mais pessoas, a partir da qual novos entendimentos podem surgir”. De fato, a dupla considera vital o elemento de “atravessar”. É algo temporal, e pressupõe ação e desenvolvimento de novas formas de discurso. Seu trabalho tanto incentiva como resulta deste método.

Camilla Rocha Campos é artista, professora, mãe, ativista micropolítica e autorevolucionária. Possui mestrado em História e Crítica de Arte pela UERJ (2011) e formou-se em gravura na UFRJ (2007). Desde de 2017 Camilla é diretora artística da residência de arte CAPACETE, no Rio de Janeiro. Atualmente oferece no Parque Lage o curso “Cenas possíveis para outras linguagens”, uma proposta de habitar em conjunto espaços comuns a partir da contradição do próprio corpo.

Christoph Keller estudou Hidrologia em Berlim e em Santiago do Chile, e também Artes Liberais em Berlim e Cinema em Colônia. Suas instalações frequentemente parecem configurações experimentais e usam possibilidades discursivas da arte para investigar temas da ciência e suas utopias. O *Cloudbuster-Project*, por exemplo, envolve reencenações dos experimentos de Wilhelm Reich de influenciar a atmosfera com a energia orgônica. Os trabalhos de Keller são apresentados internacionalmente em instalações e filmes, tais como *Anarcheology* e *Small Survey on Nothingness* (ambos de 2014), ou em publicações, como *Observatorium* (2008) e *Paranomia* (2016). A exposição *Æther – from Cosmology to Consciousness* no Centre Georges Pompidou em Paris foi seu primeiro projeto artístico e curatorial em um contexto institucional.

Daniel Steegmann Mangrané (Barcelona, Espanha, 1977) vive e trabalha no Rio de Janeiro. As obras de Daniel são reconhecidas pela sua variedade, no que compete às formas e ao seu desenvolvimento de construção natural. As suas inspirações destacam a arquitetura, a abstração modernista, e a organização contínua da natureza na sua pluralidade. Exposições individuais recentes aconteceram no Hessel Museum of Art, Bard College, Annandale-on-Hudson (2018); Fundació Tàpies, Barcelona (2018) e Museo Serralves, Porto (2017). Daniel foi um dos organizadores da escola experimental Universidade de Verão no CAPACETE, Rio de Janeiro, em 2012 e 2013.

Daniela Castro formou-se em História da arte e Estudos da cultura visual pela Universidade de Toronto. Atua como escritora e curadora. Vive e trabalha entre São Paulo e Florianópolis – no sul da ilha, onde o ar é puro e tem muito vento.

Denise Milfont é atriz e compositora teatral. Foi cofundadora do CAPACETE e criadora da Casa da Denise. Mãe do Oto Batista.

Dominique Gonzalez-Foerster é artista visual, nascida em 1965 em Estrasburgo, França. A prática de Gonzalez-Foerster é incansavelmente transdisciplinar, com referências do cinema, literatura, arquitetura, filosofia e teoria crítica. Por meio de instalações imersivas que incluem filmes ou sugerem figuras fílmicas, Gonzalez-Foerster utiliza a exposição como meio para questionar os limites da arte e a fertilidade do contexto. Em seus mais recentes trabalhos, *the Apparitions*, Gonzalez-Foerster faz uso de performances ao vivo e de ilusões holográficas que misturam personagens da história, literatura e cinema com suas fontes e ramificações sociológicas.

Elfi Turpin é curadora. Por meio de práticas discursivas e curatoriais e da escrita, colabora com artistas em projetos específicos que envolvem troca e pesquisa de longo prazo. É diretora do Centre Rhénan d'Art Contemporain – CRAC Alsace em Altkirch, França, desde dezembro de 2012, onde fez a curadoria de uma variedade de exposições incluindo *Armando Andrade Tudela: Working And Then Not Working* (2018); *Jarbas Lopes: e'a'u* (2017); *Natalie Czech: One Can't Have It Both Ways And Both Ways Is The Only Way I Want it* (2016); *Musa paradisiaca: Alma-bluco* (2015); *Sophie Nys: Ein Tisch ohne Brot ist ein Brett* (2015); *Daniel Steegmann Mangrané: Animal que no existeix* (2014); *Der Leone Have Sept Cabeças* com Filipa Oliveira (2014); e *Elisabetta Benassi: Smog a Los Angeles* (2013), entre outras. Elfi esteve na residência do CAPACETE no Rio de Janeiro em 2008, e participou do programa do CAPACETE na 29ª Bienal de São Paulo em 2010, no qual ministrou uma oficina e desenvolveu o projeto de pesquisa de um filme com o artista Luidgi Beltrame (finalizado em Paris em 2012).

Eliana Otta (Lima, Peru, 1981) é artista com mestrado em Estudos Culturais. Ela coordenou a equipe curatorial do Lugar de la Memoria no Peru. Lecionou na Pontificia Universidad Católica del Perú, Corriente Alterna e na Escuela Nacional de Bellas Artes. Foi cofundadora do Bisagra (<www.bisagra.org>), espaço gerido por artistas, e é uma eterna DJ amadora, conhecida como DJ Flaquita (<www.eliana-otta.com>). É representada pela galeria 80m2.

Fabiane M. Borges é pesquisadora, atua com arte, tecnologia e subjetividade, é articuladora de redes como Tecnoxamanismo, Comuna Intergaláctica, tem uma empresa chamada Sacie (Subjetividade, Arte e Ciências Espaciais), e coordena o projeto PRA/INPE (Plataforma de Residência Artística no Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais). Organizou livros sobre cultura de internet no Brasil como *Peixe Morto e Ideias Perigozas* (Submidialogia), e dirige a recente revista sobre Arte e Ciências Espaciais *EXTREMOPHILIA*.

Gabriel Lester (Amsterdã, Holanda, 1972) é um inventor. Seu trabalho consiste em instalações artísticas, performances e filmes. Demais atividades incluem obras de arte e arquitetônicas comissionadas para espaço público, e lecionar na Rietveld Kunst Academie e no Departamento de Belas Artes do Sandberg Instituut em Amsterdã. As invenções de Lester surgem do desejo de contar histórias e de construir ambientes que dão base a estas histórias ou propõem suas próprias interpretações narrativas.

Helmut Batista nasceu na cidade do Rio de Janeiro onde vive e trabalha. Estudou ópera e trabalhou na Ópera de Viena, na Áustria, nos anos 1980. Como artista realizou mostras internacionais e foi representado por várias galerias. Foi fundador e diretor do CAPACETE ENTRETENIMENTOS no Rio de Janeiro. Coordenou mais de 400 residências nacionais e internacionais desde 1998. Realizou mais de 700 apresentações de artistas e curadores nos espaços do CAPACETE no Rio de Janeiro e em São Paulo. O CAPACETE é uma associação sem fins lucrativos direcionado a residências de pesquisa em artes visuais com

produção de obras. Como diretor do CAPACETE, Helmut participou como curador nos seguintes eventos (principais): 25ª Bienal de São Paulo (2002); 27ª Panorama da Arte Brasileira (2003); PR04—Bienal de Puerto Rico (2004); MED07—Encuentros/Bienal de Medellin, Colômbia (2007); 28ª Bienal de São Paulo (2008); 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2009); *no soul for sale* no Tate Modern, Londres (2010); 29ª Bienal de São Paulo (2010); 31ª Panorama da Arte Brasileira (2011); Documenta 14, Atenas, Grécia (2017).

Ian Erickson-Kery é doutorando na Duke University, onde pesquisa e escreve sobre arte latino-americana, literatura, conflitos territoriais e imaginários geográficos. Nos últimos anos, ele tem se movido de forma itinerante entre o norte e o sul, o mundo da arte e a academia, a cidade e o campo, o que informa a topografia de seu trabalho. Com carinho equivalente pela Praça Tiradentes e o Vale do Anhangabaú, ele não toma partido na rivalidade carioca-paulista. Foi residente do CAPACETE em 2016.

Julien Bismuth é artista e escritor, atualmente vive e trabalha em Nova York. Seu trabalho tem sido amplamente exibido, como no Palais de Tokyo em Paris, na Kunsthalle Wien em Viena, e no Solomon R. Guggenheim Museum em Nova York. Bismuth também é cofundador da Devonia Press com Jean-Pascal Flavien, e é autor de *A cover to cover (uncover)* e *Pages* com Motto Press em Berlim. Seus próximos projetos incluem uma participação na Bienal de Cuenca 2018 no Equador, e uma exposição individual na Nomad Foundation em Roma, em 2019.

Márcia Ferran é pesquisadora de arte, baseada no Rio de Janeiro, e professora adjunta da Universidade Federal Fluminense no Departamento de Arte e Estudos Culturais. Ela tem um duplo PhD em Filosofia pela Université Paris 1 e em Arquitetura pela Universidade Federal da Bahia. Suas palestras e publicações investigam políticas culturais, hospitalidade e teatralidade na arte contemporânea. Em 2015, foi Professora visitante na UAL – University of Arts London. Em 2016, após adotar o sobrenome performático Bianchi, Márcia passou a criar vídeo-ensaios colaborativamente.

Nikos Doulos é artista visual, curador e codiretor do Expodium em Utrecht, Holanda. Seu interesse está em pesquisar modos pedagógicos alternativos para produção de conhecimento inclusivo, definidos por trajetórias de pesquisa *site-specific*. Em seu trabalho, ele cria situações/condições maleáveis como infraestruturas participatórias e geradores de conhecimento “macio”. Caminhar é parte predominante de sua prática. É o fundador do NIGHTWALKERS – um projeto de caminhada noturna participativa que investiga a identidade contemporânea do *flanêur*. Atualmente é Senior Coordinator do Planetary Campus e COOP da DAI ROAMING ACADEMY.

Ricardo Basbaum (São Paulo, Brasil, 1961) vive e trabalha no Rio de Janeiro. Atua a partir da investigação da arte como dispositivo de relação e articulação entre experiência sensorial, sociabilidade e linguagem. Tem desenvolvido um vocabulário específico para seu trabalho, aplicado de modo particular a cada novo projeto. Exposições individuais recentes incluem *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* no Dragão do Mar, Fortaleza (2018) e *corte-contaminação-contato* na Galeria Jaqueline Martins em São Paulo (2017). Publicou *Diagrams, 1994–ongoing* (Errant Bodies Press, 2016). Autor de *Manual do artista-etc* (Azougue, 2013). Professor Visitante da Universidade de Chicago (2013). Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense.

Tanja Baudoin vive no Rio de Janeiro desde 2015, quando participou do programa do CAPACETE. Ela dá aulas de conversação sobre arte contemporânea em inglês, trabalha com tradução e edição de textos, e oferece um curso na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Foi cocuradora de uma exposição com a ex-residente do CAPACETE Maricruz Alarcón na Galeria Macchina em Santiago do Chile (2016). Atualmente, apresenta uma série de conversas com artistas de diferentes gerações no CAPACETE. Tanja fez parte da equipe curatorial do *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution* em Amsterdã, e estudou História da Arte na Universidade de Amsterdã.

Teresa Riccardi (Buenos Aires, Argentina, 1972) é Bacharel em Artes pela Facultad de Filosofía y Letras da Universidade de Buenos Aires, é professora e doutoranda da mesma instituição. É coeditora e cofundadora da revista *Blanco sobre Blanco*, e já publicou extensivamente tanto em seu país como no exterior. Foi diretora artística do Museu de Arte Contemporânea de Buenos Aires entre 2013 e 2016, e membro do conselho daquele museu. Em 2016, foi pré-selecionada no concurso nacional para o cargo de diretora artística do Museu Nacional de Belas Artes da Argentina. Em 2017, foi indicada como diretora do Museo Sívori em Buenos Aires. Dentre seus projetos curatoriais recentes estão *Links* no Museo Sívori, Buenos Aires (2018), *Earth, Chaos and Germ* no Museo Sívori (2017), *Cromofobia* no MACBA, Barcelona (2015–2016), *Agency of Subtropical Subjects* no EAC, Montevideú e MACSA, Salta (2013 – 2014).

CAPACETE 20 anos – comendo, bebendo, pensando é uma publicação do CAPACETE, impressa em novembro de 2018 no Rio de Janeiro, Brasil.

Equipe editorial: Helmut Batista, Mariana Lanari, Tanja Baudoin

Desenho gráfico: Juan Salas

Tradução: Maíra das Neves, exceto dos textos de Basbaum, Bismuth, Lester e Otta por Hudson Rabelo; e de Lépine e Riccardi por Julia Troufflard

Preparação de texto: Maíra das Neves, Nanete Neves

Edição de texto em inglês: Tanja Baudoin

Agradecimentos especiais para Alex Hamburger pela foto da capa tirada em Nova York.

Primeira impressão: novembro de 2018.

ISBN: 978-85-63537-11-9

Impressão: Graff Inn Bureau de Impressão, Rio de Janeiro.

Copyright © dos autores

CAPACETE Entretenimentos



Rua Benjamin Constant, 131
Glória, CEP: 20241-159
Rio de Janeiro, Brasil

Rua do Russel 300/601
Glória – CEP: 22210-010
Rio de Janeiro, Brasil

residency@capacete.org
<<http://capacete.org>>

Direção geral: Helmut Batista

Direção artística: Camilla Rocha Campos

Direção de produção: Valdinar Fernandes Rocha

Conselho executivo: Márcio e Mara Fainziliber, Daniel Steegmann Mangrané, Genny Nissenbaum, Fabio Swarcwald e Esther Schipper.

Conselho consultivo: Marcelo Mesquita, Sabina Matz, Esther Schipper, Ronaldo Lemos, Krist Gruijthuisen, Frances Reynolds e Arto Lindsay.

Conselho artístico: Suely Rolnik, Angela Donini, Denise Ferreira da Silva, Amilcar Packer, Ricardo Basbaum e Andrea Fraser.

CAPACETE é o mais antigo programa de residência e intercâmbio artístico e cultural no Brasil, com 20 anos de experiência. CAPACETE se estrutura por meio de residências de pesquisa, apresentações públicas em diversos formatos, formação para profissionais e para crianças (Pequeno Laboratório), cursos abertos, cozinha experimental, biblioteca, acervo e publicações.

Agradecimentos

CAPACETE gostaria de agradecer a todos os residentes, hóspedes e professores dos últimos 20 anos, seu conselho, aos Amigos do CAPACETE, e a todos os parceiros e pessoas que apoiaram o programa por todos esses anos.

Um agradecimento especial aos parceiros institucionais do CAPACETE: Escola de Cinema DARCY RIBEIRO—Rio de Janeiro, Brasil; AIR—Japão; ARTS COLLABORATIVE—Holanda; GOVERNO BASCO—País Basco; BRITISH COUNCIL—Inglaterra; GOVERNO DA CATALUNHA—Catalunha; GOVERNO DO CHIPRE—Chipre; DANIEL LANGLOIS FOUNDATION—Canadá; DCA—Dinamarca; GOVERNO FLAMENGO—Bélgica; FRAME—Finlândia; ao Consulado Francês no Rio de Janeiro—França; FULLBRIGHT—EUA; GASWORKS—Inglaterra; GOETHE Institut—Alemanha; HIVOS—Holanda; IASPIS—Suécia; JAPAN FOUNDATION—Japão; GOVERNO MEXICANO—México; BANCOMER—México; JUMEX FOUNDATION—México; MONDRIAAN FONDS—Holanda; OCA—Noruega; ONASSIS FOUNDATION—Grécia; POLLOCK-KRASNER FOUNDATION—EUA; PRINCE CLAUS FONDS—Holanda; PROHELVETIA—Suíça; RESO—Itália; WIELS—Bélgica; e aos nossos parceiros latino americanos CRAC—Chile; LUGAR a DUDAS—Colômbia; GALERÍA METROPOLITANA—Chile; KIOSKO—Bolívia; PROYECTO CASAMARIO—Uruguai; SOMA—México; TALLER 7—Colômbia; TEOR/ÉTICA—Costa Rica; ULTRAVIOLETAS—Guatemala.



