

livro para ler

livro para ler

10 anos de capacete

textos de

Jean-Pascal Flavien

Leonor Antunes

Teresa Riccardi

Hans Cristian Dany

Marcia Ferran

Olivier Zahm

Juan Valentin

Ligia Nobre & Kazuo Nakano

Frederikka Hansen

Peio Aguirre

Tatiana Roque & Paulo Oneto

agradecimentos

a todos os colaboradores
e em especial a Ana Tomé

Realização

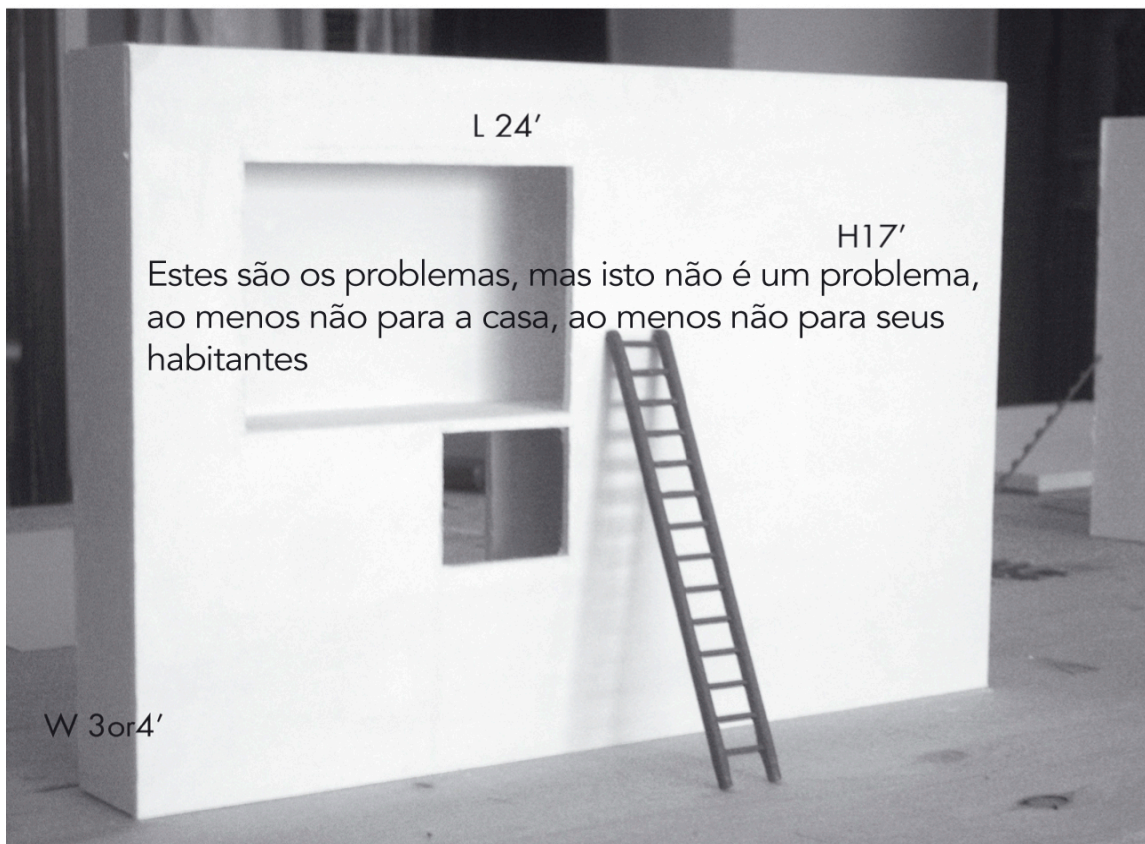


SITUAÇÃO

Uma casa para ser construída no terreno do Valdinar, na região do Tanque, Rio de Janeiro. A casa foi concebida como uma vivência experimental, para ser usada durante um pequeno período de tempo. Depois ela deverá ser entregue ao proprietário do terreno, que poderá fazer dela o que bem entender. A casa pode desaparecer na mão dele. O tamanho da casa pode variar.

ALGUNS PROBLEMAS

- não há porta no primeiro andar
- tem uma espécie de porta no segundo andar
- a casa é muito fina e muito estreita
- todas as tomadas elétricas estão no primeiro andar



EXPERIMENTO

A casa surge através do diagrama de uma série consecutiva de problemas. Os problemas interferem na possibilidade de viver confortavelmente e das coisas correrem suavemente. Experimentar esta casa, viver nela por um período de tempo, é também confrontar seus problemas, é deixar que estes problemas influenciem nossos hábitos, deixar que eles criem novos usos e funções para os elementos arquitetônicos, como colocar a escada contra o muro para poder entrar pela porta da frente, ou sair pela janela, ou puxar cabos de extensão elétricos para providenciar energia para o segundo andar, ou encontrar formas de instalar um armário nos espaços estreitos, ou desenhar equipamentos específicos para a casa, ...

Estes são os problemas, mas isto não é um problema, ao menos não para a casa, ao menos não para seus habitantes

por jean-pascal flavien

no drama house

No drama house

Jean-Pascal Flavien

Prólogo

Helmut Batista

Conversa

Helmut Batista e Leonor Antunes

Microestado Capacete Village

Teresa Riccardi

Da digestão de pensamentos em diferentes direções

Hans Cristian Dany

***Entre fronteiras impingidas e cidades afet(u)adas:
hospitalidade***

Marcia Ferran

RIO, CIDADE SUPEREXPOSTA

Olivier Zahm

Não se preocupem mais por mim

Juan Valentini

: na laje, nossa arquitetura em construção

Ligia Nobre & Kazuo Nakano

Helmet, Prince of Denmark?

Frederikka Hansen

Lecciones de historia

Peio Aguirre

CARNAVALIZAÇÃO

Tatiana Roque & Paulo Oneto

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

Sempre me perguntei se catálogos, principalmente os institucionais, impressos para diferentes eventos da esfera da arte/cultura, despertam sincera curiosidade e são realmente 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 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 a questão que me fiz foi: o quê nos leva a querer ver impresso nosso histórico de trabalho e de que maneira podemos tentar fazê-lo mais interessante 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.

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 por 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 tem presença, estranheza e durabilidade - mas economizariamos no acúmulo de lixo cultural e nas críticas de razão ecológica. E alguns curadore\$ não passariam mais pela situação desagradável de ter que aceitar catálogos pesados em suas inumeráveis visitas ao redor do mundo para depois ter que pagar pelo excessos de peso no aeroporto.

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. 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 2008 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 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 são antes de tudo leitores, observadores, para que refletissem, escrevessem o que quisessem e lhes viesse à mente. Acreditei que, da mesma forma como realizamos nossas pesquisas, estas pessoas iriam, pelo simples fato de terem vivenciado e observado um pouco dos 10 anos de cotidiano do Capacete, escrever algo que tangenciaria, de uma forma ou de outra, nossas atividades. De fato, o passado em conjunto não foi esquecido. E é neste sentido que livro para ler não é somente o título redundante desta publicação; o que aqui se apresenta é um livro de leitura, pois o formato livro não necessita outra locução assim como um catálogo, salvo raras exceções, não necessita impressão em couchée brilhoso na era da internet.

Decidimos imprimir este livro com os textos nas línguas em que foram concebidos, somente em sua escrita original. 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.

Releituras do livro e de todos os seus textos podem ser baixadas em inglês, espanhol e português, no formato pdf, pelo link www.capacete.net/livro.asp na sessão de projetos do site do Capacete.

Esperamos em breve poder solicitar mais releituras, e aproveitar as ferramentas de atualização da web ao incrementar o site com novos livros para ler em outros idiomas.

livro para ler

Conversa

Helmut Batista e Leonor Antunes

Helmut - Leonardo da Vinci esteve em "residência" no Valle de la Loire, na França, a convite de um aristocrata da época para passar um tempo em suas dependências e criar livremente. Se não me engano, algumas das máquinas extraordinárias foram criadas nestas condições. Parece que o termo criar, meio cafona hoje em dia, exige certas condições específicas. É como se não se pudesse mais ser um criador contemporâneo sem ter na bagagem algumas viagens, seja de estudo ou mesmo de lazer. O confronto com o outro parece ser algo essencial para criar circunstâncias interessantes. Mas nem sempre isto parece ser o caso e nem tudo, muito pelo contrário, é realizado nas condições do que denominamos uma residência de artista; termo este que exige ainda um debate per se. A verdade é que fazem poucas décadas que temos a possibilidade de viajar com certa facilidade, talvez até demais, tornando-nos arturistas.

Leonor - O aparecimento das passagens aéreas low cost veio proporcionar a democratização dos vôos. Hoje em dia é possível viajar a preços mais reduzidos para qualquer lugar, é interessante pensar nesta questão. O planeta terra torna-se cada vez mais acessível, e conseqüentemente menos abstracto. E com ele o nosso entendimento de espaço vai se modificando. Eu acho essencial viver-se na deslocação, na mobilização, enquanto acontecimento provoca novas sinergias. Leonardo da Vinci era um inventor, no sentido também abrangente do termo, construindo ele máquinas necessitaria de as testar em outros lugares, fora do seu espaço usual de trabalho, e daí descobrir novas coisas, produzindo outro tipo de acontecimentos. Viajar no sentido de trabalhar fora do estúdio, fora do seu quotidiano. Sendo assim, o que acontece a estas viagens quando o nosso espaço de trabalho não é defendido pelas quatro paredes?

Helmut - Não teria tanta certeza que o aristocrata em 1500 tivesse a percepção de que o deslocamento do Da Vinci para seu castelo provocaria o que provocou, criando algumas de suas máquinas maravilhosas etc. Talvez seja impossível afirmar que ele não teria criado estas máquinas se não tivesse viajado, pois ele criou tantas em outros lugares;

mas talvez possamos afirmar que seu deslocamento junto com a recepção, provavelmente bem calorosa do seu anfitrião, provocou-lhe algum questionamento diferenciado. Bom 500 anos se foram e centenas de milhares de artistas e não-artistas cruzaram o mundo com diversas propostas; seja Debret e Marc Ferrez aqui no Brasil, só para citar os atuais Fashion people aqui, provocando parte da concepção do que chamamos o mundo globalizado. O que me parece interessante investigar é quando o mundo das artes começa a perceber que cruzar as fronteiras pode ser um ingrediente em si para novas linguagens e influências diversas? As guerras sempre fizeram com que artistas e documentaristas viajassem a serviço do rei ou da nação. Hoje não são as guerras que provocam as viagens de tantos artistas, mas continua a percepção dos reis e das nações que enviam seus artistas para que estes funcionem como diplomatas. Parece que as novas armas são os artistas e seus exércitos de seguidores com seus personal curators. Isto tem provocado algumas distorções.

Leonor - Naquela época os artistas trabalhavam por encomenda, ao serviço do poder e da religião. Hoje, com o grau de solicitação que existe, grande parte dos artistas que vivem do seu trabalho tenta responder aos curadores, às bienais de arte contemporânea. E há ainda as encomendas pessoais dos colecionadores e das próprias instituições. Não há na verdade tempo para mais. A mim agrada-me pensar na figura do mecenas, no sentido clássico do termo. E não deixa de ser curioso pensar que a origem do seu termo se refere a um personagem em particular. Mecenas foi um cidadão do mundo, um romano da época imperial, que após se aposentar devotou todos os seus esforços ao seu círculo literário, que incluiu Horácio e Virgílio, patrocinando-os com bens materiais e protecção política. Com a proliferação de imagens e de informação a que hoje temos acesso, eu acho cada vez mais complicado perceber quais as são as fronteiras e os limites do nosso trabalho. O que não deixa de ser interessante. Mas acho que é primordial definir qual é o campo de trabalho, ou o medium que estamos a activar. Na verdade essa distorção de que falas é bem grande ... e isso também tem a ver com a quantidade de artistas que existe, de bienais, de feiras de arte, estas últimas são já usufruídas como verdadeiras exposições (por serem mais acessível para os curadores). Há muito de tudo e por todo lado. O que eu acho lamentável é o grau de sensacionalismo que tudo isto está a gerar. Penso também no nível de alguns museus, que estão a gerar autênticos parques de diversão.

Há uma distorção de informação, talvez à força de cativar públicos e audiências. Mas ainda não perceberam que a concorrência também gera a diferença. Mas voltando às viagens, o capacete é também uma estrutura móvel?

Helmut - Tenho encontrado muita gente que acha que viu certa obra ou certa instalação mas não se lembra bem aonde é que foi e nem quando. A sensação que isto tem me dado é que os novos sistemas de divulgação via internet tem permitido a alguns espaços, alguns curadores, estarem onipresentes deixando um rastro para um público mais leigo de que estes curadores ou estas obras estivessem realmente ao alcance de todos, no sentido de que você lê um tal de e-mail de algum evento no fim do mundo, o tempo passa, outros tantos e-mails correm o mundo, e um tempo depois, em alguma conversa sobre dado assunto, as pessoas começam achar que estiveram fisicamente na tal exposição, mas na realidade não estiveram; simplesmente leram no tal e-flux e outros canais da existência da tal expo. Alguns curadores espertos se usaram disto de maneira extremamente astuciosa, dando a impressão que fizeram uma infinidade de mostras no mundo inteiro, mas na verdade se usaram deste mecanismo para fazer publicidade pessoal. Este bombardeamento de informação começa a distorcer as próprias obras. Eu não vi a caveira do Damien Hirst, mas tenho a impressão de ter estado com ela uma infinidade de vezes. Este exemplo talvez seja o pior de todos, pois é evidente que os jornais vão falar de Damien Hirst, porém a mesma regra vale para muitos outros. O que sobra no final são obras midializáveis que procuram o escandaloso. Estas obras funcionam como viajantes nas nossas mentes. A história vai se construindo através destes canais de informação e dependem cada vez mais de menos pessoas. Bom, tudo isto é outro assunto porém tangencia o formato do viajante em residência, pois os mecanismos de financiamento destes projetos exigem muitas vezes que sejamos tão onipresentes como outros eventos, esquecendo-se que o formato residência é um trabalho de base que foge exatamente destas regras impostas pelo Mercado.

Leonor - Sim, é verdade que esta proliferação de imagens gera os seus equívocos. É até bastante ingrato pensar que o trabalho de um artista possa ser analisado dessa forma. A excessiva mediatização desses trabalhos, que por sua vez foram registrados por alguém que já fez a sua triagem. Temos o acesso a uma imagem plana e nunca ao trabalho em si. Hoje em dia podemos assistir a vernissages na internet, ver quem

e o que está lá em tempo real. Porém, há cada vez mais um conhecimento generalizado sobre tudo, falam-se de nomes de artistas, mas cada vez menos sobre a natureza dos seus trabalhos. Nós produzimos objectos físicos, que no caso da escultura lida com massa, peso, fisicalidade; e neste sentido é bastante ingrato para o nosso trabalho ser visto e lido dessa forma. Eu tento não pensar muito sobre esse assunto porque o meu trabalho lida com espaço físico. Não estou preocupada em que o trabalho que faço seja divulgado dessa forma, estou interessada naquilo que está ali, na forma como aparece e continua noutro lugar. A minha estadia no Rio de Janeiro levou-me a analisar as coisas de uma outra forma. Na verdade senti-me bastante afastada do meio artístico, o acesso que se tem em relação ao que se passa é outro. O que não deixa de ser interessante. As residências criam um tempo diferente na gestão do trabalho. O tempo é uma coisa diferente, temos de aprender a fazer tudo outra vez.

Helmut - O problema na concepção de realizar um projeto contextual na "casa" do outro, é que facilmente caímos em clichês. A residência portanto, como primeira parada, deveria ser somente um espaço de tempo de reflexão, de percepção do outro. Conviver para ver no que vai dar. Há muita distorção em acreditar que artista é bom em confrontar-se com o outro e através de sua suposta "criatividade" - palavra horrível -, é capaz de quebrar barreiras de comunicação. Isto é muito romantismo para meu gosto. As políticas culturais investem pesado nisto. Um erro tremendo. O neoliberalismo impõe a produção acima de tudo. Reflexão não é contabilizável. Que horror!

Leonor - Sim, claro. Por outro lado revela uma grande ingenuidade e alguma demagogia pensar que se pode criar algo imediatamente a partir do espaço do "outro". O que não deixa de ser um gesto pretensioso. No caso de algumas experiências em estadias de países como o Brasil eu acho ainda mais grave... É muito problemático. Pode ser demagógico trabalhar para um contexto. Geralmente o problema ocorre ao tentar dizer algo relevante às pessoas num determinado contexto. Quem tem o direito de fazer juízos de valor sobre outros países? Eu estou consciente de que sou uma visitante ou uma emigrante. Não me sinto no direito de levantar afirmações sobre outras culturas. Mas ao mesmo tempo, vivo numa cultura e sou uma pessoa política, e tenho opiniões. Estou consciente da mesma coisa quando estou a trabalhar num país particular. Trabalho num

contexto, mas também trabalho para mim fora desse contexto. Estás a trabalhar num lugar mas estás também a trabalhar numa macro situação em relação ao teu próprio trabalho e à linguagem no geral. As residências artísticas servem de criação (criar enquanto origem de uma situação) de um espaço de trabalho, que a meu ver deve ser tomado como um espaço histórico. Que pode ou não ser activado pelos artistas no tempo em que a residência tem lugar.

Microestado Capacete Village

Teresa Riccardi

I.

Village Capacete, a qualquer época do ano. Situação: escritório Capacete. Uma piscina, a água está boa, morna. Sim, quase sempre a água do escritório está assim, muito boa. É basicamente esta figura geométrica, um perímetro contendo água azul cálida sob um sol meridiano. Está situada em um complexo e antigo casario residencial. Eles, seus donos, Helmut Batista (Capacete Entretenimentos), Denise Milfont (sua companheira) e Oto (seu pequeno filho) vivem perto dali em um anexo; a casa de Dominique Gonzáles-Foester¹, uma grande amiga de muitos anos.

Outro momento, talvez janeiro de 2006. Desta vez o sol perfeito da meia-tarde carioca. Nós que ali estávamos mergulhamos na piscina do *village* com a mesma naturalidade com que se entra numa sala. A água doce e clara temperava com perfeição a fúria do calor - e dos drinks – num equilíbrio perfeito de frescor e preguiça. Um remanso para nossos corpos excedidos de trópico, antes de submergirmos uma vez mais no turbilhão noturno do Rio.

Entregues a esta relaxante suspensão estávamos quando alguém surge no jardim procurando Helmut. Um amigo de Helmut?, pensamos. Um artista? Um jovem colecionador? Ele mais parecia um curador. Se bem me lembro era inglês, vivia na Ásia, estava recrutando artistas brasileiros e asiáticos, estava de passagem querendo contatar o Capacete, visita de negócios. Como todo fleumático audaz, depois de uma breve e formal pesquisa sobre o paradeiro do dono da casa - mediante apresentação - o desconhecido entra no retângulo de água doce com a mesma naturalidade com que nós o havíamos previamente feito. A piscina era uma presença tão perfeitamente adequada ao entorno que habitar qualquer outro espaço da casa nesta tarde maravilhosa parecia absurdo.

Uma vez que o novo habitante da piscina havia se aclimatado; deixamo-nos levar pela deriva da conversa, desta vez em inglês. Nestes casos a piscina se torna uma espécie de ambiente natural onde opera um sistema de trabalho que combina as vantagens da produtividade e do ócio de uma maneira extraordinária. Funciona como um perfeito "acaso". Por exemplo, se há interesse em que os corpos que ali se encontram comuniquem-se; a homeostase do sistema (piscina) funciona e retroalimenta os fatores

¹ Artista nascida em Strasburgo em 1965, vive e trabalha em Paris e no Rio de Janeiro. Participou de numerosas e importantes exposições de arte contemporânea. Entre 2001 e 2003 foi convidada por Capacete Entretenimentos a desenvolver diversos projetos.

condicionantes da estabilidade. Todos nós conversamos felizes, inclusive ensaiando um princípio de algo. Porém, se um elemento entrópico qualquer é introduzido (a chuva, o frio, o vento, qualquer coisa que desequilibre o sistema), a homeostase é obstruída, a água esfria e nós que ali estávamos; transformados por esta afecção expulsamos nossos corpos dali. Essa piscina tem a velocidade e a virtude de ativar-se instantaneamente, gratuitamente; pelo prazer do exercício desta situação, ninguém se apressa para nada nem desconsidera nada. Simplesmente é ou não é, algo se dá ou não se dá. Enquanto penso isto; ouço de longe a conversa, giro minha cabeça e vejo Helmut chegar. Cumprimenta-nos com um sorriso genial - como sempre - e observa o escritório. Vê um desconhecido. Sem nenhum sinal de estranhamento, continua sorrindo e me diz: Está boa a água? Ótima!, eu respondo. Imediatamente ele mergulha e sai nadando. Ele começa a conversar sem apresentação alguma. Na lógica helmutiana não há nada de anormal no fato de encontrar um desconhecido em sua piscina. E não há nada no *village* que nos faça sentir impertinentes por desconhecer o dono da casa e já estar usufruindo da piscina. Helmut escuta com atenção; lembra-se de algo, faz um comentário e o inglês percebe que está perante o anfitrião. Finalmente se apresentam, no escritório anfíbio do *village*; os corpos semi submersos na água fresca, na tarde eterna e o negócio começa com um doce balanço. Identificam os conhecidos em comum, até que Helmut, sem ênfase ou desdém - pois nada tem deste mecanismo histriônico² - mas com um franco sorriso responde: Sim, lembro que nos conhecemos em Viena! Conversaram um pouco, o suficiente para os dois vislumbrarem as possibilidades dos futuros negócios. Pouco depois, Helmut sai da piscina e reiniciando o ciclo do ócio, nos diz: Vamos fazer uns drinks?

Surpreendeu-me seu equilíbrio homeostático. Helmut é sempre Helmut, tanto em situações públicas como privadas; para ele parece não existir diferença entre uma e outra. Ele vive de forma absolutamente orgânica esse sistema de trabalho e vida. Pensei que entre Helmut e o Capacete não havia nem tampouco há distância alguma e nem mesmo se viam ali sinais de stress que um curador poderia apresentar em uma situação semelhante.

II.

Você conhece o Rio de Janeiro? Em caso afirmativo, que aspectos do Rio você conhece? A sua cultura musical; refinada e popular ao mesmo tempo, a bossa nova e o samba? Ou o carnaval? As velhas histórias de glórias e belezas do cinema? Ou o glamour decadente do hotel Copacabana? Suas praias paradisíacas e os belos parques das residências imperiais? Ou a cidade radical na sua violência e hedonismo que aniquila qualquer idéia preconcebida que se possa ter a seu respeito? Aquela nem sempre tão maravilhosa; cuja brutalidade e "atrocidade" faz subsistir o desejo caprichoso em sua decadência e que faz naufragar qualquer expectativa de estratégia a longo prazo?

Talvez, somente aqueles que conheçam algo dela percebem na experiência do presente rasgos e peculiaridades de uma cultura e cidade próprias, visíveis através do passado como signos de uma modernidade interminável. Quase sempre esta experiência se relaciona com a paisagem; no território visto através do seu erotismo existe uma idéia de sublime, um paroxismo histérico dos Pau-Brasil em vias de extinção ou do turismo sexual em crescimento.

De qualquer forma, é preciso porém reconhecer que nesta leitura a subjetividade se encontra refém; presa em um loop hiper-melancólico, sem que se possa explicar na atualidade a sociabilidade dos corpos que conformam a subjetividade carioca tão fugaz, aguda, confusa e cultivada na superfície. O Capacete, que está longe desta melancolia, constrói a sua prática não a partir de um passado mas de um presente projetado em direção ao futuro; contemplando seus cidadãos, as suas formas de ser sociais, de um modo totalmente inovador neste contexto. Fica sugerido, ao menos nesta tentativa, que a passagem da subjetividade artística dos anos 60 aos 80 declarou um desencanto frente à desilusão política dos anos 70 mas capitalizou o ativismo rizomático das práticas artísticas em favor de uma micro-política da mobilidade, do móvel.

² Tal vez depois de trabalhar vários anos na Ópera de Viena se cansou do histrionismo operístico. Em outras palavras, coordenar e dirigir uma produção deste tipo implica a supervisão de ao menos trezentas pessoas trabalhando para uma encenação, lembrando que se trata de uma das capitais do mundo da ópera, com a frequência de três óperas por semana durante a temporada. Helmut realizou esta tarefa do início até meados dos anos 90.

Na lógica do capitalismo selvagem – via tecnologia - a realidade financeira se articula e se traduz como uma economia globalizada trans-local. Diante disso, o corolário da resistência ao mercado é desenhada aqui com inteligência, como uma prática performática que o Capacete agencia para subsistir.

O Capacete Entretenimentos não é um milagre e sim uma prática efetiva, uma engenharia econômica permanente sustentada com apoio financeiro de organismos típicos do mercado. O seu microestado está alocado não fora mas dentro do mercado. A velocidade dos movimentos que ele produz e do qual depende sua existência está estritamente relacionado ao modo como os serviços são redistribuídos e realocados em outros sub-produtos de acordo com os recursos recebidos. Na sua forma de operar, o Capacete conseguiu criar fronteiras flexíveis com diversas instituições que periodicamente provém condições materiais possíveis dos e para os corpos performáticos naquele território.

Prática performática, pragmática, de alianças e parcerias que não tratam tanto de combater os consensos da ideologia - sem haver ingenuidade neo tampouco cinismo em seu discurso -, mas que usa esses mesmos elementos para criar micro-esferas de bio-poder onde é possível habitar com outros, criar plataformas, movimentos, lugares de encontro e abrir o jogo também aos que não estão envolvidos na arte.

Um ninho³, ou *babylonest*, neste caso um *village*; e cuja alegria compartilhada é a de um território idílico dentro de outro monstruoso, oferecido ao outro para que viva nessa complexidade. Diante daquela forma de vida passada e detida na glória decadente ou frente à violência que prevalece expondo a continuidade de sua ilegitimidade; a generosidade que propõe este serviço do novo micro-estado; se distingue em seu fazer da desigualdade em estado esquizofrênico, para articular seres iguais e particulares no sistema da arte.

III.

Como chegar a esse lugar onde existe esse microestado físico e idílico? Vivem no alto; em Santa Teresa, bairro da zona norte do Rio de Janeiro localizado em um dos diversos morros onde traficantes, boêmios da classe média, trabalhadores e turistas se encontram entrincheirados. Nos anos 20 foi lugar de pouso para a alta classe carioca e hoje oferece a ginga de trabalhadores que ainda usam o velho bonde – velho como alguns dos bares dos arredores - fazendo do seu movimento de subir, pendurar-se ou descer; uma expressão de sedução ou destreza exclusivamente carioca, como o ritmo do passo sambista.

Diversas atrações turísticas se encontram na área para o visitante. Acima prometem o Cristo Redentor, às vezes tingido de vermelho⁴. No caminho o bonde passa estreitando os Arcos da Lapa e em direção oposta, margeando a Floresta da Tijuca; parando nos velhos "*largos*" que surgem pelo caminho e que; após tantas curvas e ruelas sem saída, tornam-se indistinguíveis para o olhar desprevenido.

Helmut sempre guia, viaja, dirige; se desloca de um lugar a outro, sempre tirando fotos⁵ aqui e acolá. O bom de visitá-lo é que ele é o melhor anfitrião que alguém pode encontrar na cidade. Ele gosta de se

³ Os “ninhos” ou “babylonest” são ambientes com telas que o artista carioca Hélio Oiticica realizou em seu apartamento em Nova Iorque nos anos 1970 a 1978.

⁴ Em 2004 o artista Ducha colocou, por alguns dias, filtros vermelhos nos refletores de iluminação do Cristo Redentor, até que as autoridades os removeram. Os noticiários informaram que o Cristo havia “amanhecido vermelho”.

⁵ Helmut coordena e dirige a Panaview, uma companhia especializada em produtos fotográficos orbiculares, *posters*, folhetos, livros de alta qualidade de impressão com tecnologia avançada de materiais de longa duração.

deslocar⁶, tem características nômades. O microestado Capacete fundado por ele e do qual falamos está fisicamente aí mas ao mesmo tempo como em uma cinta de Moebius como a de Lygia Clark; ou como em uma concepção física do espaço em seu desdobramento temporal, o corpo Capacete surge em qualquer parte do mundo. A política deste microestado como movimento, multiplicado, oscilante entre os serviços e o ócio em sua radicalidade mais extremada tem um objetivo: aproximar corpos uns dos outros.

IV.

E para falar de política, não teríamos então que começar por uma pergunta a respeito dos corpos que constroem uma subjetividade política ou bio-poder e por outra pergunta à respeito dos soberanos? Os corpos ou "Exército de Reserva", como se refere Francisco de Oliveira ⁷ao trabalho informal que se dá no Brasil a partir dos anos 70 em diante; e que desenvolve na cidade atividades informais atualmente associadas às formas de precarização do trabalho, tipificadas em uma nova configuração à partir dos anos 90 conhecida como economia de serviços e que atuou de forma continuada e persistente como modo de redução dos custos de reprodução da força de trabalho urbano. O que são esses corpos? Nesta explicação; a mão de obra em seu trabalho imaterial é um excedente do capital acumulado que só pode, em primeira instância, desarticular uma redistribuição dos ingressos nos diversos setores. Se contemplarmos o valor concedido ao trabalho no Rio de Janeiro nesta perspectiva; só poderemos pensar que a ginga⁸ e a malandragem são formas estilísticas da política que articulam a coerção sócio-econômica perpetrada pelas políticas de estados nestas representações em um *continuum ad infinitum*. Por vezes resistindo e por outras atrofiando-se no tecido social.

Os corpos desses sujeitos, afetados na atualidade por padecer agudamente de um dos regimes fiscais e tributários mais altos da América Latina, sofrem também a deterioração das instituições públicas de ensino e das formas de habitação social. Vivem em um flagrante esquecimento das garantias e direitos da vida humana, as consequências da política - determinada pela economia neo-liberal dos anos 90 - que hoje; aparentemente distante, revela a veneração afásica na extorsão e coação sócio-econômica pouco inclusiva e degenerativa, de uma ditadura muito prolongada entre 1968 até 1984.

Privatizações e empreendimentos da cultura industrial e o seu duplo: a indústria cultural perpetrada na modernidade tornou inviáveis iniciativas de micro-políticas sociais gestadas no fim dos anos 60, apagando assim a memória.

As estratégias da política atual neste cenário das políticas culturais e de iniciativas sociais estão muito defasadas umas das outras; são muito distintas e distantes entre si. O que propõe a política nacional não é amnésia, ainda assim seu efeito ventríloquo do passado está acompanhado daquele grave desencanto do campo simbólico cultural.

⁶ Road é um projeto interdisciplinar realizado pelo Capacete com apoio de diversas instituições. A iniciativa surge em 2004, estabelecendo alianças e estratégias curatoriais junto à práticas artísticas relacionadas diretamente ao território da América Central e do Sul e com o objetivo de disponibilizá-las para um público mais amplo e heterogêneo, criando bases de intercâmbio para um diálogo entre os artistas e o seu público. Nasce como uma proposta independente que logo se desdobra em uma série de projetos de características "work in progress". Realizados por diversos artistas, entre eles Ducha e Gabriel Lester, em diferentes cidades da América Latina. Atualmente, a forma depende do processo de trabalho de cada proposta ou o conceito geral se configura de acordo com as necessidades específicas do contexto sócio cultural no qual se inscreve. Ver www.capacete.net

⁷ Francisco de Oliveira, "El Ornitórrico", *New Left Review*, Nro. 24, 2004, pág. 37-53.

⁸ Para uma consideração sobre o emprego do termo "ginga" articulado entre o campo da arte, a arquitetura de favelas e as teorias situacionistas através da obra de Hélio Oiticica, ver Paola Berenstein Jaques, *Estética da ginga*, Casa da Palavra, Rio de Janeiro 2001.

Sem demais saber, apenas especulando; talvez tenha sido este o contexto crítico através do qual Helmut Batista, regressando ao seu país após 10 anos, cria o Capacete Entretenimentos. Assumindo nesse caso de maneira incipiente, a necessidade de atender à esta violência cultural consumada, de terra de ninguém, de terra estéril, para agilizar uma "suposta" demanda no sistema de arte local.

V.

Quando parece estar agindo fora da lei, o estado está na verdade exercitando seu direito de decidir - no âmbito da sua definição democrática e liberal - quando e se é o caso de respeitar a legalidade numa situação de emergência. Denominando então a desigualdade de "emergência" – é assim que o soberano denomina a desigualdade, a violência e o terror -, suspende a lei em favor da excepcionalidade para instituir uma prática política de bio-poder na qual os cidadãos ficam a mercê do poder desnudo. É aí, nesta decisão política sem lei que a economia neo-liberal triunfa sobre todo e qualquer aspecto da vida social. Nesta encruzilhada, a urgência é mais outra soberania, ou até mesmo um micro-estado ou o que for possível, iminente para a recomposição das formas de vida humana violentadas.

Este paradigma que faz da exceção a norma, implica em eliminar toda e qualquer distinção entre violência legítima e ilegítima. Não se trata, portanto, de defender as liberdades individuais ou os direitos civis ou de atacar determinados abusos de poder. Na realidade não se trata de defender nada, mas de mostrar que a violência pública é incontrolável.

Amnésicos e hedonistas; os sujeitos/não-sujeitos, sem tomar parte na garantia do Estado; ou seja, fora desta inserção que uma representatividade política pensaria. Os sujeitos - nesse caso também cariocas - vivem na "norma" democrática à respeito da qual Giorgio Agamben⁹ nos instrui. Paradoxalmente; em sua nudez dramática vista desta perspectiva política, o sujeito padece de uma privação: a sua humanidade. O soberano exerce seu poder, o sujeito-não sujeito anômico, da praia, desnudado em seu hedonismo, luta por uma forma de não falar, uma forma de ocultar, uma forma de pensar aquelas outras: as formas de extermínio que já conhece e que são garantidas.

VI.

"A favela como exceção à cidade, o trabalho informal como exceção à mercadoria, o patrimonialismo como exceção à competência inter-capitalista, a coerção estadual como exceção ao acúmulo privado".¹⁰ Neste contexto da ilegalidade como norma o campo da arte se torna formal, especialmente quando destrói os seus artistas. Se o mercado é um regulador de vários aspectos da vida humana, que tipo de incidências permanecem pré-figuradas na economia, o valor do mercado e a circulação de bens que tornam impossíveis uma articulação entre arte e vida? Quais são as formas de consumo do mercado atual que sustentam formas de fragilização do contexto? Qual a forma contemporânea de trabalho que relega as subjetividades em favor do mero intercâmbio? E então, como as formas intercâmbio de serviços intervêm em contextos locais e globais? Resta neste mapa algum lugar para a arte como estratégia crítica frente a essa nudez e ao desencanto político regulado pela economia?

VII.

Aqui, então, uma breve explicação do que entendo por micro-política de estado no Capacete. O funcionamento e as estratégias desenhadas nos últimos anos respondem, como foi dito, à uma reflexão a respeito de uma economia dominada por um capitalismo selvagem e global; e a ilegalidade da prática soberana em decidir, vetar e esquecer sua representatividade para com os outros. No campo e na esfera

⁹ Giorgio Agamben, *Estado de exceção*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2003.

¹⁰ Francisco de Oliveira, *ibidem*, pp. 37-53.

artística institucional, há nada (poder) ou soberanos. Pouco espaço foi deixado para pequenas constelações de artistas que não encontram espaços de visibilidade e desenvolvimento neste arcabouço. O capacete recompõe a figura de um estado re-distributivo, criando subprodutos para uma economia do prazer sustentável; em contraste com o que se tornou burocrata e ineficiente, ao mesmo tempo em que circula autarquicamente na localidade.

Quase anônimo ou desconhecido pela imprensa; articulado como associação civil sem fins lucrativos, o Capacete não comercializou nem vendeu suas propostas, preferiu estratégias de circulação e disponibilização de projetos complexos em trânsito para uma audiência mais ampla do que a artística. As potencialidades destes projetos foram vistas em suas condições futuras por alguém que acredita e aposta mais além de seu campo visual e atende a produções que necessitam de outras condições que não a mera subsistência de visibilidade que os regimes de abundância da imagem estabelecem. A escolha e a viabilidade dos projetos encarados pelo Capacete foram articulados através de temporalidades à longo prazo, com economias sustentáveis em uma continuidade¹¹. Antes que o imediatismo comunicacional que os dispositivos de exibição nos sugerem, ou para colocar em termos estritamente relativos à análise de mercado; a abstração de valor através da qual as mercadorias deixam de ser materiais para serem fluxos de capital em movimento, sem lugar, sem fronteira, sem pátria; os artistas são mostrados em seus espaços-movimento, em sua transversalidade vetorial, afastando-se dos circuitos comerciais e aproximando-se de propostas projetivas, desafiando as possibilidades hegemônicas de comunicação ou discursividade no sistema da arte. A possibilidade de pensar neste contexto sobre as trocas e o intercâmbio subjetivo que definem as formas do humano, do encontro físico com o outro, são chaves para entender o artista como produtor e a favor de uma discursividade múltipla e menos soberana. Se o artista, antes de ser um produtor de bens é um produtor de serviços¹² - e nisto considero o trabalho do Capacete radical em sua gestão; pelo contexto de empobrecimento de economias estatais institucionais em que se inscreve, o qual faz com que seu trabalho seja uma espécie de *expertise* - a proposta de criar serviços antes de enfrentar o mercado, cria um mundo tátil e habitável de piscinas, praias, à partir de uma vista brutal do alto dos seus morros; deslocando-se - em movimento - criando seu próprio espaço, uma construção irresistível para os usuários. A sua crítica institucional é hedonista, de puro prazer; em todo caso a sua contemporaneidade está na atenção e no diagnóstico do contexto através do acompanhamento de movimentos e deslocamentos do mercado global de arte, de sua transformação contínua, de seus cortes e fluxos, dos momentos de detenção; para inscrever-se ali, como neste caso - exibir em uma destacada galeria comercial como Frederich Pretzel- e agenciar-se ele mesmo de modo conveniente para articular um novo desvio no movimento do microestado Capacete.

VIII.

Se o Capacete se dedica à investigação, organização e disponibilização de documentação sobre processos estéticos, culturais e políticos no Brasil e em outros países da América do Sul; é porque os contextos econômicos, geopolíticos, históricos e urbanos na América Latina são enormemente diferentes entre si, são re-apropriados como instância fértil de reflexão para a análise e a criação à partir da complexidade do continente e suas múltiplas manifestações.

¹¹ Em uma de nossas conversas H.B. comentava "A questão da continuidade que aqui sublinho também com a escolha destes artistas; e não so nos projetos realizados como também na qualidade de alguns dos projetos que nem seriam possíveis de se realizar se não existisse esta possibilidade de manutenção ao longo prazo. Tal é o caso bem definido do projeto do Jean-Pascal FLAVIEN com a casa, construído no terreno do artista JARBAS LOPES em sua fazenda Marica intitulado "VIEWER" que levou 4 anos para ser realizado".

¹² A discussão do artista como produtor de serviços pode ser pensada a partir de uma série de debates iniciados por Andrea Fraser em 1994 em Viena onde Helmut a conheceu e logo a convidou a realizar projetos com o Capacete, em 1998 e 2003 na América Latina à partir de reflexões de grupos de artistas argentinos trabalhando desde 2002 em diante sobre as formas de trabalho no sistema de arte local e a profissionalização artística. Sobre Fraser ver *Museum Highlights. The writings of Andrea Fraser*, Cambridge Massachussets. London England, MIT press, 2005.

O Capacete considera de extrema importância não somente o trabalho de representação e desenvolvimento continuado no âmbito das linguagens artísticas, como também o estabelecimento de plataformas¹³ capazes de organizar, dinamizar e documentar a produção individual dos artistas.

Os artistas aqui apresentados, Ducha, Flavien e Lester - um nativo e dois imigrantes- são de alguma maneira iguais e cidadãos que habitam o micro-estado Capacete (creio que um censo de usuários dos serviços que o micro-estado Capacete envolve em dez anos alcançaria no mínimo mais de mil sujeitos). Estes aqui representados são eleitos por seus aspectos deambulatórios e performáticos, onde o corpo é também seu próprio dispositivo de exibição. De alguma forma o aspecto ativo desses corpos de artistas em reação rápida aos fluxos de uma temporalidade regulada pelo valor dessa economia invasiva, lacerante e atrativa, responde em um caso como Ducha ao viver por um mês em uma gruta aos pés do pão de Açúcar, no caso de Flavien, inventando uma arquitetura "the viewer", dentro de um sítio onde existe uma editora, ou simplesmente com Lester executando movimentos de *thai chi* na cordilheira branca a 5200 metros de altura.

¹³ As estratégias que foram desenvolvidas ao longo destes dez anos para a criação de "plataformas" através das quais os artistas conseguiram aproximar suas produções de uma audiência mais ampla, consistiram em uma residência de artistas, uma revista trimestral "Planeta Capacete" editada entre 2000/2004 com uma tiragem de 5000 exemplares, catálogos de artistas, um escritório móvel BANCA 5, apresentada na Bienal de São Paulo 2002, e os projetos móveis ROAD, um misterioso trabalho chamado ECONOMIA DE MERCADO e Cinema CAPACETE, este último em colaboração e associado a outras culturais locais e internacionais.

Da digestão de pensamentos em diferentes direções

Hans Christian Dany

A comida passa pela digestão e acaba na evacuação. Às vezes, a evacuação pode acontecer antes que a comida tenha sido digerida. Dá-se a isso o nome de *vomitar*. Mas em muitas culturas é justamente a evacuação digerida – as fezes – que vem carregada de um pesado sentimento de culpa.

O processo de digestão que vou descrever não se passou no Brasil, nem na América Latina, mas trata-se da percepção, da recepção, ou do consumo, na Europa, de um fenômeno proveniente da América Latina. Por sua vez, a percepção desse fenômeno, ou daquilo em que ele se transformou ao ser digerido por um dos pioneiros europeus do consumo, viria a ser consumido na América Latina, e ali com intensidade ainda maior no Brasil.

Na verdade, o cenário é ainda mais intrincado: trata-se de comer algo que já foi comido, ainda que em um sistema digestivo diferente. Esse consumo do já consumido resultou em um novo consumo. Toda essa deglutição daquilo que já tinha sido ruminado aconteceu nos anos 20 do século passado e faz parte dos ritos de iniciação da modernidade brasileira. Os deglutidores eram um grupo de artistas e autores profundamente impressionados com o surrealismo europeu.

O prato principal, porém, eram os construtores do moderno conceito ocidental do sujeito: Karl Marx, Friedrich Nietzsche e Sigmundo Freud. O que marcaria o Brasil e alguns outros países latino-americanos mais profundamente seria o consumo da idéia da psicanálise de Freud. Não é minha intenção refletir aqui sobre a transferência que significa a descoberta, ou construção da psique, por exemplo, de Daniel Schreber, ou Anna Klein para as condições brasileiras, nem analisar o fato de que Freud, hoje, está

mais presente no Brasil, tanto na prática quanto na teoria, do que, por exemplo, na Áustria.

Meu interesse visa principalmente aquilo que Freud consumiu antes que o produto de sua digestão fosse, por sua vez, consumido. O que Freud consumiu era um bem de exportação latino-americano que, nesse meio tempo, tornou-se um verdadeiro clichê. A digestão em diferentes direções começou, de um modo geral, com a colonização: soldados e representantes da igreja assolavam terras distantes e levavam com eles tudo o que parecia ter algum valor. Levavam até mesmo aquilo que não parecia não ter valor algum, pois esperavam poder decifrar seu valor algum dia. Das várias coisas que os espanhóis e portugueses enviaram do Novo Mundo para suas terras natais fazia parte uma planta e o conhecimento sobre seu efeito.

Partes da planta da coca já eram mascadas pelos habitantes da região andina há muitos séculos. Suas folhas, consideradas de origem divina, melhoravam o desempenho de mensageiros, de trabalhadores na construção de estradas, ou quando uma guerra estava prestes a eclodir. Além do trabalho, o prazer e os rituais religiosos eram também motivo para mascá-las. Só com um pedaço de coca na boca se tinha coragem de invocar aos deuses.

Como desfrutar da coca era um ato ligado ao culto religioso, o controle do uso da droga estava nas mãos dos xamãs.

Os primeiros europeus que travaram contato com a coca, por volta de 1532, foram soldados que acompanhavam o conquistador espanhol Francisco Pizarro. Depois de poucos meses, os missionários que marchavam com o exército já proibiam o rito de mascar a coca, que consideravam pagão. Mas foi preciso apenas poucos anos para que a proibição da droga fosse revogada, uma vez que os senhores coloniais foram obrigados a reconhecer que não bastava a ameaça de castigos para vencer a necessidade da inebriação induzida pela coca.

Já no século XVII, exploradores trouxeram a planta de suas expedições para a Europa. Entretanto, até que o consumo desse costume desconhecido adquirisse valor econômico, ou seja, até que a digestão cultural pudesse tirar daquilo que foi engolido as substâncias nutritivas, passaram-se trezentos anos. Para esse processo digestivo foi necessário, primeiramente, transferir o conhecimento indígena para uma forma de aproveitamento industrial. O passo decisivo para isso foi dado em 1860, quando Albert Niemann conseguiu separar na planta da coca a parte que age seletivamente sobre o sistema nervoso central. O químico alemão – um assistente de Friedrich Wöhler, que ficou mundialmente conhecido com a síntese da urina artificial – tinha apenas 25 anos quando isolou os alcalóides da cocaína. Niemann não chegaria mais a colher os frutos de seu esforço científico. Um ano depois, morreu em consequência de uma intoxicação sofrida durante experimentos com o gás mostarda, utilizado em uma das armas mais cruéis da Primeira Guerra.

A cocaína rapidamente causou alvoroço e levantou muita poeira. Alguns acreditavam reconhecer nela o brilho de uma vida ostentosa. O efeito da cocaína era experimentado como um auge vitalizante, a auto-confiança escalava montanhas, em sentido figurado. Inicialmente, a cocaína era usada na Europa não só como medicamento, mas também como um estimulante saudável. O pioneiro deste hedonismo terapêutico foi o corso

Ângelo Mariano. O químico e empresário cultivou plantas de coca a partir de 1863 em seu consultório particular, em Paris, vendendo a colheita para uma clientela ilustre na forma de produtos finos como vinhos, pasteis, elixires e concentrados contendo cocaína. O potencial da coca como futuro produto de massa foi descoberto pelo farmacêutico John Styth Pemberton. Esse norte-americano fabricou uma soda à base de coca, inventando assim um dos produtos industriais mais bem sucedidos de todos os tempos: A Coca-Cola®. Nas drogarias, a empresa Coca Cola Company™, fundada em 1886, fazia propaganda para o produto com chafarizes espumantes. Eles simbolizavam uma versão popular da fonte européia da saúde, levando para as massas o privilégio do bem-estar, até então reservado às classes mais altas. Foi principalmente a procura crescente da indústria farmacêutica que fez com que a demanda não pudesse mais ser atendida com a mera produção proveniente das estufas. Os fabricantes de cocaína começaram a importar a matéria-prima cada vez mais da América Latina. Já no final do século, a exportação da coca para os países industriais representava quase 10% do produto interno bruto das economias do Peru e da Bolívia. O consumo do conhecimento levou ao consumo da matéria-prima.

O primeiro a chamar a atenção para as possibilidades de alcançar um melhor desempenho com a cocaína na Europa foi Theodor Aschenbrand. Em 1883, o médico militar misturou secretamente cocaína nas garrafas de água dos soldados do exército bávaro, antes das manobras. Entusiasmado, ele relatou como soldados gravemente feridos levantavam novamente e mostrou-se orgulhoso do nível reduzido de baixas em sua tropa. Finalmente, o aproveitamento industrial da matéria vinda das colônias chegou também à Europa aos modos de utilização já há muito conhecidos. Entretanto, a velha conhecida era vendida de roupa nova, enquanto as formas de uso mágicas e rituais tornavam-se esquecidas, já que não se deixavam incluir na geração industrial de valor agregado. Um artigo arroubado de Aschenbrandt a respeito da nova arma despertou o interesse de um jovem médico assistente em Viena, que detestava seu trabalho no hospital e andava sempre à procura de possibilidades para escapar dele. A cocaína lhe pareceu uma saída possível. Quem sabe um estudo sobre a substância relativamente desconhecida poderia dar impulso a sua carreira científica? Animado com essa esperança, ele encomendou um pouco da droga ao fabricante alemão de cocaína Ernest Merck, em Darmstadt. Mal a encomenda lhe foi entregue, em Viena, ele se pôs ao trabalho. Para escrever seu texto, o jovem, chamado Sigmund Freud, precisou de apenas poucas semanas. A auto-experiência com o pozinho refrescante ajudou-o a acelerar o trabalho. As quarenta páginas do seu estudo, intitulado *Über Cocain* (Sobre a Cocaína), são fascinantes até mesmo por sua forma não-convencional. Freud, na época com 28 anos, demonstrou ali pela primeira vez suas qualidades literárias e deu forma à particularidade de seu pensamento, como a da absolutização da perspectiva subjetiva. Em sua pressa e euforia, Freud – que sob a influência da cocaína se considerava um *homem selvagem*, como escreveu à sua noiva – adotou a novidade, sem verificá-la por muito tempo, confundindo às vezes a propaganda com fontes objetivas. Embora a qualidade científica do trabalho deixasse a desejar, ele conseguiu aprimorar seus modelos estilisticamente de maneira considerável. Acima de tudo, o texto de Freud era uma grande promessa: a cocaína, segundo ele, ajudaria a tratar de hipocondria, passividade, doenças gástricas, desgaste físico e melancolia.

Quando o estudo *Über Cocain* foi publicado na *Wiener Zentralblatt für gesamte Therapie*, no verão de 1884, despertou grande interesse. Mas houve também críticos que acusavam Freud de ter descoberto com a cocaína, depois do álcool e da morfina, o *terceiro flagelo da humanidade*. O acusado refutou as críticas e investigou uma das hipóteses centrais, a de que a cocaína seria adequada para desintoxicar-se da morfina. A tentativa de curar a dependência da morfina de seu amigo Ernst von Fleischl-Marxow teve êxito. Mas após poucas semanas houve uma recaída: o paciente agora tomava não só morfina, mas ambas as drogas, morrendo em consequência do consumo da mistura, extremamente agressiva para o organismo. O conceito terapêutico fracassado deu a Freud a duvidosa reputação de ter sido o inventor do Speedball, um coquetel injetável de drogas que mistura um opioide e cocaína. A carreira da cocaína como substância de desintoxicação logo chegou ao fim.

Apesar dos ataques, *Über Cocain* permaneceu um marco na carreira do criador da psicanálise a caminho da fama. O texto marca a passagem de Freud da fisiologia para a psicologia. Ainda que o texto o tenha levado longe, Freud tentou relegar o episódio da cocaína ao plano de pecados da juventude, desenvolvendo uma verdadeira aversão à droga. Uma razão para isso pode ter sido o fato de ter se sentido culpado pela morte do amigo. Mas a razão principal foi provavelmente a influência que a cocaína teve sobre sua descoberta do subconsciente: o estudo parecia revelar demais o consumo que tinha levado Freud a revolver o *submundo*. Para não pôr em dúvida sua produção científica, o grande engenheiro do conceito moderno de sujeito reprimiu o papel desempenhado pela droga. Durante quase 70 anos, Freud e os administradores de sua herança conseguiram ocultar o fato de que a substância isolada da planta da coca, a cocaína, foi fundamental para seu trabalho central, *A interpretação dos sonhos*, ou *Die Traumdeutung*. Só no ano de 1973 o psicanalista alemão Jürgen vom Scheidt viria a esclarecer esse aspecto mais detalhadamente. Ele negligenciou, entretanto, o fato de que a contribuição de Freud para a compreensão do sujeito moderno recebeu seu primeiro impulso com a adoção de uma arma secundária, o pó revigorante recomendado por um médico militar. Ele também não se aprofundou no aspecto indiretamente colonial do consumo de Freud. Nesse meio tempo, a experiência digerida por Freud já havia encontrado seu caminho de volta à América Latina, onde um consumo surpreendente, e às vezes inquietante, a esperava. A recepção foi não só entusiástica, mas até mesmo duradoura, pois uma forma de vida pós-colonial parecia reconhecer ali um instrumento para trabalhar suas questões de identidade. Mas justamente no consumo poético extemporâneo do consumidor de coca Freud, por parte de artistas e intelectuais brasileiros nos anos 20, delineava-se também a tentativa de reconstruir a magia e o ritual que o processo digestivo industrial tinha evacuado sem antes aproveitá-los.

Entre fronteiras impingidas e cidades afet(u)adas: hospitalidade
Marcia Ferran

Um ano e meio antes das revoltas de 2005 em vários subúrbios franceses multi-étnicos, o espetáculo “Le dernier caravansérail”¹ da trupe do Théâtre du Soleil e a exposição “Musée précaire Albinet” enfocavam, cada um à sua maneira, o tema dos deslocamentos e das identidades locais. Na peça a diretora francesa Ariane Mnouchkine traduzia com grande impacto dramático e cenográfico um conjunto de relatos recolhidos de refugiados e clandestinos em fuga do Afeganistão, Irã ou Kurdistan em busca de horizontes mais saudáveis na Europa. Já o artista suíço, Thomas Hirschhorn², convidado pela friche³ Les Laboratoires d'Aubervilliers, propunha construir um museu “precário”, onde a “precariedade” estivesse reduzida a sua forma construtiva (containers, madeira, papelão) que seria compensada com um acervo de obras icônicas do séc. XX, de Duchamp, Malevitch, Mondrian, Warhol, Beuys, Le Corbusier, Léger, Dalí. As obras foram cedidas especialmente, após uma complexa e longa negociação, pelo Museu de Arte Moderna Georges Pompidou e pelo Fundo Nacional Francês de arte contemporânea. Um dispositivo híbrido entre arquitetura e escultura foi construído em frente ao conjunto habitacional Albinet

(cujos moradores são em sua maioria de origem estrangeira) e desmontado no verão de 2004 em Aubervilliers, subúrbio parisiense, em cooperação com os moradores. Dentre outras áreas fronteiriças em que se move, o artista reformula a herança de Duchamp: se a arte é o que o artista faz, o museu é o que abriga o patrimônio, inclusive uma construção feita de materiais frágeis. Ao idealizar um museu não apenas como lugar de exposição, mas também como lugar de sociabilidade - já que o acesso é livre, e havia um ambiente “sala de estar” com televisão, livros e sofás- uma esfera de hospitalidade instaurou-se.

Mais do que uma simples coincidência na generosa oferta artística da região parisiense, a diretora francesa e o artista suíço, a primeira tocando nos deslocamentos humanos e o segundo tocando no deslocamento de obras de arte para fora dos museus, estavam em fase com o tom crucial das transformações deste séc. XXI: fronteiras geopolíticas e fronteiras subjetivas. Meu objetivo aqui é enveredar por uma dimensão que atravessa criticamente tanto o âmbito das fronteiras geopolíticas quanto o âmbito das fronteiras poéticas, ambas banhadas pelo fluxo mercadológico mundial: a hospitalidade.

No que tange às fronteiras geopolíticas, o período entre 1980 e 2005 marcou a perversa multiplicação do fenômeno de campos de refugiados (cuja invasão do Iraque foi apenas a face mais midiaticizada) perpetuando um estado de exceção do direito, como analisado por Giorgio Agamben⁴ nas antípodas de qualquer hospitalidade. A presença do imigrante parece constituir o "núcleo" do desafio político e cultural de uma política cultural contemporânea que deveria lidar intrinsecamente com deslocamentos poéticos concomitantes aos deslocamentos por entre fronteiras geopolíticas (que em 2002 também havia constituído o cerne da Documenta 11).

Em relação às fronteiras poéticas nas artes visuais, são especialmente férteis as trocas osmóticas que vem se consolidando a partir de uma decisiva inflexão dos holofotes por sobre as dimensões de arquiteturalidade e urbanidade, agora tendo o mundo como território (ainda que mais simbolicamente do que literalmente devido aos impedimentos diplomáticos crescentes). De um lado arquitetos e urbanistas adentrando os altares artísticos (dois exemplos extremos são a presença do urbanista chileno radicado no Rio, Jorge Mário Jáuregui na Documenta de Kassel 2007 e Reem

Kolhaas tornado figura onipresente para análises positivas ou negativas...). Do outro lado artistas re-semantizando objetos arquitetônicos, contextos urbanos, interferindo em trechos históricos ou atuando em sítios históricos e patrimoniais. A chave do site-specific, por exemplo, engendrou ramificações de tal maneira que se tornou um manancial a cada dia renovado à reboque do que se consolidou na década de 1990 como “marketing urbano”⁵.

Patente está que o time dos agentes mobiliários, agora reforçado pelos agentes turísticos tem fornecido material fértil a ser analisado, reinterpretado, interferido, revitalizado...afetado enfim, podemos indagar se hoje a arte contemporânea não está forjando narrativas sobre o urbano numa ordem até então só ocupada pela literatura. Esta ênfase oriunda do “embaçamento” destas fronteiras está evidenciada em muitos artistas que passaram pela residência Capacete, mas não é meu objetivo aqui detalhá-las sob este prisma. Ao invés disto, vou insistir sobre a questão filosófica e ética da hospitalidade.

Em meio às fricções geradas entre estes dois campos, surgem espaços-tempo heterodoxos⁶ que conferem novo sopro a ambos. Sem se furtarem a mover as fronteiras de suas “missões”, flagram a caducidade das classificações totalizantes⁷ de outras eras. Estes são espaços onde emerge mais claramente a problemática da hospitalidade.

Acionando tanto a figura do “estrangeiro” da filosofia platônica quanto o antigo Testamento, o tema da hospitalidade se coloca na contemporaneidade como uma noção-limite, uma noção em abismo. Ao invés de focar o lado político-institucional quero aqui chamar a atenção para o lado ético-individual da hospitalidade como desafio frente às migrações e imigrações na cidade contemporânea, sob o impacto de fenômenos incrementados desde as três últimas décadas do séc.XX. Ressaltá-la enquanto atributo de pessoas, ao invés de reduzi-la enquanto atributo de espaços⁸, acreditando que é nesta esfera, tão relegada, que se dá a compreensão da micro-política. Trata-se antes de um nível de relação que depende do um-a-um, de um sentido ético de hospitalidade radical, um leque de posturas pessoais no seio da dinâmica social. Esta é a hospitalidade tal como entendida pelo filósofo Emmanuel Lévinas (1906- 1995).

É no livro *Totalidade e Infinito* que Emmanuel Lévinas desenvolve a trama entre os temas do acolhimento, do estrangeiro, do rosto e, enfim, da hospitalidade⁹

Colocar o transcendente como estrangeiro e pobre é proibir a relação metafísica com Deus de realizar-se na ignorância dos homens e das coisas. A dimensão do divino abre-se a partir do rosto humano. Uma relação com o Transcendente - contudo livre de qualquer influência do Transcendente - é uma relação social.¹⁰

Podemos transpor a incitação acima para o contexto de afirmação da diversidade cultural dos nossos dias, que não depende só de organismos e instituições nacionais e internacionais. É necessária uma abertura pessoal profunda em direção a um outro, diverso, representante de uma alteridade absoluta. Abertura que inclui a proximidade física e corporal e que tem no rosto a instância “fundadora”, como um expediente insubstituível para “transcender”.

René Schérer¹¹, outro filósofo, investiga a essência filosófica da hospitalidade, em uma passagem sintomaticamente nomeada "entre a residência e a tenda". Recorre primeiro a Heidegger que, a partir de um poema de Hölderlin, liga a hospitalidade à possessão se não de uma residência, pelo menos de uma terra. Schérer observa que esta ligação entre o cultivo da terra e certo sentido de possibilidade *sine qua non* da fixação do homem sobre a terra e, daí mesmo, um sentido de hospitalidade, é característico de poetas da época de Virgílio e de Hesíodo. No entanto, o autor não se satisfaz com esta limitação e explora outro caminho que, ao contrário, vai vincular a hospitalidade a um desenraizamento, e aos povos nômades. Ele volta ao poema e aí capta outras chaves de interpretação:

Da exploração agrícola souabe¹² aos horizontes limitados, o rio faz passar ao ilimitado das estepes, ao deserto. Ele põe a imaginação na presença do vazio, de um infinito de espaço. Da seara onde o nômade pastor e não o lavrador pratica a hospitalidade por essência.¹³

Schérer pergunta se a hospitalidade, finalmente, não seria "uma sensibilidade específica ao outro". A dificuldade imposta pelo pensamento de Lévinas, repara ainda Derrida, é o limite sutil e mesmo ambivalente entre uma atitude de acolhimento totalmente espontânea e somente assim verdadeiramente oriunda de uma ética

pessoal digna do nome hospitalidade e, de outro lado, um acolhimento resultante de um quadro jurídico impositivo.

Um segundo tema que Lévinas relaciona à possibilidade da hospitalidade é a aproximação do rosto do outro; o rosto como sede do mistério do outro e como primeira instância da relação com o desconhecido. Então, primeira barreira e primeiro desvendamento, tratar-se-á agora de um momento quase sagrado de aceitação do outro. Mais fundamentalmente - e aqui nos movemos numa área fulcral do caráter essencialmente ético do pensamento de Lévinas -, o rosto engendra a tendência ou não ao assassinato, ele suscita a opção ética entre fazer a guerra ou fazer a paz. Ele preconiza que um dever de hospitalidade não é somente essencial a um pensamento judaico, mas posiciona balizas atuais para os diversos gêneros de “repugnância ao desconhecido do psiquismo do outro, ao mistério de sua interioridade ou, para além de toda aglomeração em conjunto e toda organização em organismo, à pura proximidade com outro homem, quer dizer à sociabilidade ela mesma.”¹⁴

O que metrópoles, “cidades-globais”, “megalópoles” mas também pequenas cidades de subúrbios têm em comum neste novo milênio? Elas têm a mobilidade como regra e não como exceção !!! São cada vez mais permeadas por uma função de cidade-exílio, cidade-refúgio¹⁵.

A cidade que emerge durante a permanência de alguns trabalhos artísticos é generosa, convida o morador a participar, mais do que lhe fixa como espectador. Isso passa por uma tomada de responsabilidade para com o outro, em sua condição de “estranheza”: quer seja ele pobre, estrangeiro ou simplesmente público “desavisado” em relação à arte. Sobretudo, essa participação é “ativa” ou seja, ela é direta, prática, sem mecanismos intermediários que delegam, às ONGs ou terceiros a instância do face-a-face.

Esse registro deve mesmo permanecer no plano dos afetos, na subjetividade, até porque historicamente, aquela hospitalidade abraâmica que nasceu da abertura da porta privada para abrigar justamente o estrangeiro sofreu a escalada do medo por parte dos administradores políticos de tal maneira que os agentes hospitaleiros se

confinaram na esfera do privado, muitas vezes à margem das leis e tratados diplomáticos.

Dos hospitium, para doentes, estrangeiros e peregrinos chegou-se a hotéis, à uma hospitalidade agora mercantilizada, o que lhe tira sua essência Lévinassiana não previsível, não programável, e é hoje parametrizada e regrada em manuais de hotéis, clínicas, academias e at last but not least shopping centers! Por contraste, paralelamente à hospitalidade “de fachada” de nossas instituições contemporâneas a serviço das cidades-espetáculo, podem eclodir, e unicamente de maneira espontânea e imprevista, espaços-tempo de hospitalidade.

Hospitalidade e afeto são duas lentes através das quais podemos também examinar fenômenos ocorrendo no território chamado “periferia” das cidades, sublinhando que a categoria “periferia” talvez tenha sido justamente a categoria mais abalada na última década, desencadeando processos semelhantes no campo das artes. São tecidas narrativas a-cêntricas, haveria um processo “centrífugo” em paralelo ao enriquecimento do circuito tradicional, NY/Londres/Berlim? Quais impactos sobre a geopolítica artística podem trazer micro-políticas de hospitalidade e afeto?

Não é o caso aqui de adentrar nos vários elementos envolvidos que vão desde as fantasias de nomadismo no amplo contexto psicológico contemporâneo até as condições objetivas de trabalho de cada campo e cada lugar. Mas é fácil perceber, por exemplo, que as conquistas tecnológicas, consolidadas no apagar do séc. XX, possibilitaram, com a apropriação de n novas medias, que o deslocamento físico de vários artistas visuais, se torne agora tão leve quanto a mítica liberdade do escritor. Este deslocamento físico flagra contextos de hospitalidade ou de sua ausência.

O fluxo de mercadorias é o elemento que estabelece, segundo Kant, o direito de ir e vir, mas apenas o direito necessário e suficiente para as mercadoria circular, entre fronteiras nacionais: em suma direito comercial. Este direito de ir e vir, a dinâmica dos fluxos humanos está novamente posta à prova em 2008, no que tange à compreensão dos países europeus que vem deliberando e visivelmente retrocedendo em matéria de humanismo. Como fica o mundo da arte nesta virada, o que é possível hoje invocar da lâmina afiada por Bretch ou por Walter Benjamin? O que é plausível ou implausível num momento de criminalização objetiva das imigrações, de fusão das

fronteiras poéticas, e quando, como previu Guy Debord o reino da mercadoria já se espalhou por todo o planeta?

Neste quadro de fronteiras impingidas, o *modus-operandi* das residências artísticas, significa um espaço de potência, na acepção de Toni Negri, uma resistência e uma fissura acionando por sua vez micro-políticas e a fusão de fronteiras poéticas. O que significa então, abrir uma porta de uma residência? Diz Derrida:

Para ousar dar as boas-vindas... vamos fazer de conta que a gente está aqui na sua casa, que a gente sabe o que isso quer dizer, estar na sua casa, e que na sua casa se recebe, se convida e se oferece hospitalidade, apropriando-se assim do lugar para acolher o outro ou, pior, acolhendo o outro para se apropriar de um lugar e falar então a língua da hospitalidade.¹⁶

Trata-se de se relacionar com o outro para criar um espaço, um lugar seu: é o acolhimento que gera a instauração de um território e não o contrário.

Agenciamentos de ordens diferentes, sociais, culturais, artísticos vem assim afet(u)ando a cidade objetivamente e subjetivamente. Ao proporem projetos em que o público não é apenas um espectador, mas um co-autor (como dizia Benjamin no ensaio “O autor como produtor”), alguns artistas não estariam (re)criando espaços-tempo da ordem da hospitalidade, da acolhida?

Enfim, importa frisar esta dimensão oculta, composta por hospitalidade e por afeto, que vem sendo soterrada paulatinamente na esteira de regressões políticas mundiais e da exacerbação do medo do íntimo, que se disfarça às vezes com a defesa do espaço público. A falta desta dimensão vem gerando um mal-estar impalpável, quase etéreo, num mundo apenas superficialmente aberto e mercadologicamente repetitivo.

1 Para uma análise rica e detalhada ver FRANCA DE VILHENA, Deolinda. C. “ Visar a perfeição para atingir a beleza.” Sala Preta (USP), v. 4, p. 145-152, 2004. e artigo da mesma autora sobre o Théâtre du Soleil através do link: <http://www.apebfr.org/passagesdeparis/edition1/articles/p139-VILHENA.pdf>

2 Para uma análise específica do Museu Precário ver meu artigo apresentado no II Simpósio Internacional de Arte Contemporânea em : http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event_pres/simp_sem/simposio/documentacao/comunicacoes-i/thomas-hirschhorn-e-o-museu-precario-albinet-postura-etnografica-e-critica-urbana/

3 Edifícios industriais, entrepostos, hangares, depósitos, fábricas, abandonados que abrigam projetos culturais e artísticos independentes, que geralmente invocam relações peculiares com o público, ganharam visibilidade em 2001 a partir do Relatório L'extrait encomendado pelo ministério da cultura e da comunicação francês.

4 AGAMBEN, G. Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue. Paris : Ed. du Seuil, 1997.

5 Coerente com sua filiação, a variante “urbana” deste 'conjunto de técnicas e processos’ de convencimento para a venda, trata agora da seduzir mais e mais turistas vorazes por um novo museu ou uma recém-aberta caverna de pintura rupestre...cenográfica, mas completamente fiel à verdadeira, ou novo estádio de futebol high-tech !

6 Que poderíamos remeter também às heterotopias Foucaultinas, no cenário de ajuste globalizado das utopias ainda remanescentes, desde a época em que o autor lançou o termo na década de 1970.

7 Coerente com sua filiação, a variante “urbana” deste 'conjunto de técnicas e processos’ de convencimento para a venda, trata agora da seduzir mais e mais turistas vorazes por um novo museu ou uma recém-aberta caverna de pintura rupestre...cenográfica, mas completamente fiel à verdadeira, ou um novo estádio de futebol high-tech !

8 No que seria um tributo à fenomenologia à Gaston Bachelard...

9 Como analisa DERRIDA, J. Adieu à Emmanuel Lévinas. Paris: Galilée. 1997.

10 LEVINAS, E. Totalité et Infini - essai sur l'extériorité. Paris : Le Livre de Poche, 2003, p.76.

11 SCHERER, René. Zeus Hospitalier. Éloge de l'hospitalité. Éditions de la Table Ronde, 2005.

12 A palavra souabe em francês indica uma região histórica no sul da Alemanha e o dialeto ali falado.

13 SCHERER, R., op.cit., p.28.

14 Idem, p. 223.

15 Se uma certa imagem da « cidade-refúgio », oriunda do Talmude, resta um caso-limite e hipotético, onde uma certa homogeneidade religiosa reinaria, o próprio Lévinas em L'au delà du Verset lança sua correlação aos dias atuais numa multiplicação de diásporas.

Cabe também lembrar Derrida que retoma a idéia em Cosmopolites de tous les pays, encore un effort. Paris : Galilée, 1997.

16 DERRIDA, J. Adieu à Emmanuel Lévinas. Paris: Galilée, 1997, p.40.

Rio, cidade superexposta

Olivier Zahm

Você não sabe se entra na cidade ou se ela entra em você, se ela o incorpora ou o corporifica, se você pode visualizá-la ou se é ela que o absorve com sua visão...

Você que chega ao Rio, esqueça todos os clichês e prepare-se para entrar em um roteiro no qual se torna ao mesmo tempo ator e figurante, com inúmeros tipos de pôr-do-sol, riquezas e pobreza comprimidas como pano de fundo. Pois nada no cenário acontece a não ser quando você está exposto nas praias urbanas, que formam a céu aberto o último estúdio de gravação, de aglomeração e de desaparecimento de si, como se ali estivesse o início e o fim da cidade.

Existe um glamour próprio do Rio. Não um glamour hollywoodiano, mas com uma textura cinematográfica completamente diferente: talvez uma forma antiga de glamour, um anti-glamour, porém não nostálgico como poderia ser

qualquer destino mundano desaparecido, mas fisicamente onipresente (barulhos, multidões, calores, arquiteturas...).

Estranhamente, às vezes isso preocupa e dá medo.

Sobretudo às populações abastadas do Rio. E a mídia alimenta diariamente a paranóia coletiva (é exatamente assim hoje em qualquer lugar: a política repressiva, a manipulação do medo como instrumento de controle planetário sobre os corpos). Mas aqui no Rio, o medo não é um dado somente negativo: o medo produz a cidade, a empurra, a expelle para cada vez mais longe, fora de si, para novas praias, onde ela se projeta nas paredes de vidros dos casarões, como falésias entre o céu e o mar. Mais do que sucumbir à lamentável paranóia em relação à segurança que se propaga nos países do Primeiro Mundo, o Rio sofre de uma espécie de ampla esquizofrenia arquitetônica, em uma cidade cujo território vai desaparecendo dia após dia, se afastando sempre mais por suas extensas praias, passando por cima de suas rochas e de seus obstáculos naturais, onde as favelas se agarram em rios de luzes noturnas ou então derretem na massa solar diurna.

Vamos supor que haja dois tipos de cidades. De um lado, as cidades realistas: Nova Iorque, Tóquio, Sydney ou Hong Kong, por exemplo, cujo princípio de produtividade integrada destrói a cidade para a cidade. Cidades atomizadas, desertas, que você atravessa em grande velocidade e onde não se vive mais do lado de fora, mas na virtualidade da rede. Do outro lado, a cidade-cinema: o Rio e seu Cristo de concreto art déco no cume do granito urbano. O Rio fora dos diagramas consumistas que condicionam a cidade, contaminada pelo tétano do consumo. Um outro roteiro: o da modernidade que renunciou a qualquer hegemonia, a qualquer controle invisível sobre os corpos, a qualquer

milagre (mesmo brasileiro). O Rio, cidade anti-realista. Ex-balneário, cuja imanência física volta à tona e faz com que as outras cidades se tornem verdadeiramente “impossíveis”.

Não que o Rio esteja fora do circuito, fora da norma, uma aglomeração cuja economia escapa ao império dos sinais. Mas é que a cidade decidiu não mais acreditar, parar de correr atrás, abandonar, por um tempo pelo menos, a desgastante competição. O Rio tem a cabeça em outro lugar. E se finge participar da ordem mundial, é porque se retirou discretamente das estratégias do poder e da globalização para se limitar à própria desordem, equilibrado pelo único desejo de ser o Rio e nada mais, zombando de São Paulo e do seu sucesso. Uma cidade que não se apóia em nada, em nenhuma força própria, em nenhum modelo para desenvolver uma urbanidade intangível, cujo hedonismo relacional e cujas trajetórias arquitetônicas fundem-se com as forças de Fora, do lugar, da Natureza e dos corpos.

Rio, um resort de verão hollywoodiano em plena expansão nos anos 1950, importou o modelo da Riviera na escala geológica de um continente novo. Foi ultrapassado pelo desejo que encarnava e pela afluência de populações magnetizadas pelo seu Éden. Extensão e histeria; prédios de vidro com vista para outro prédio, o qual esconde agora o mar com seu mármore; proliferação de favelas despencando sobre a cidade como enigmáticas correntes de miséria. Largas avenidas projetadas por Lucio Costa traçando curvas femininas, seguindo um leve orgasmo modernista e cujos jardins, palmeiras, passarelas e ruas paralelas, com seus travestis, representam um gozo urbanístico que permanece intacto. A Modernidade tropical do Rio, alcançada pelo caos contemporâneo, pela guerrilha urbana, a droga e a inflação, pelo turismo sexual e a corrupção política, meio encalhada nas suas grandes praias, não se renegou para se tornar

pós-modernidade culpada, fantasmagórica ou moribunda: a física urbana levou a melhor e o corpo do Cristo Redentor, sempre ressuscitado, é seu glamour alado.

Isto porque a Cidade mundial não vale mais nada como tal: ficou banalizada, morta, errante, acelerada, sem identidade, esvaziada de qualquer unidade transcendental (política ou religiosa); é porque a Cidade morreu e que ela é o lugar da Morte onipresente que o Rio resplandece. Diante destas cidades espalhadas, atomizadas, desertadas à noite e ativadas de dia, como aparecimentos turbinados de corpos em movimento, o Rio assume o papel de modelo para um erotismo urbano, para a vitalidade arquitetônica, do tamanho do seu gigantismo e de suas disparidades sociais. Não há fratura social no Rio, a cidade inteira é uma fratura, um corte, uma “esquizo” sem fim entre comunidades ricas e pobres, concreto e rocha, vegetação e luxo, entre as horas do expediente e a praia, entre a noite e o dia.

As praias do Rio são exceções e ainda escapam ao controle mundial do Biopoder. A beleza dos corpos. O glamour das atitudes indolentes das multidões. E é através dos seus milhares de corpos que a cidade libera uma energia anti-realista (se a realidade hoje for de fato o controle do corpo). Por ela, o corpo passa a existir de um outro jeito, a desejar além do conformismo publicitário e do narcisismo de massa, muito tarde noite adentro nas praias super iluminadas. Uma experiência da visibilidade e da exterioridade dos corpos na cidade, que se expõem e se “sex-põem”, desafiando a obscenidade publicitária e o swing generalizado, que caracterizam as relações consumistas em outros lugares. O Rio significa corpos presentes dentro do próprio sistema urbano que não consegue, como em outros lugares, controlá-los, expatriá-los para o campo virtual do consumo. O Rio não é uma cidade digital. Ela luta contra o digital em favor do vegetal e do mineral. Destitui o virtual pelo sensual.

É uma cidade que não separa, não isola completamente o Outro, mas que tece um espaço de interações e de confrontos epidérmicos onde não se procura resolver as oposições ou os conflitos, nem as diferenças, no consenso ilusório da democracia. É uma cidade que desistiu de racionalizar, de enquadrar ou controlar o ser humano - e cuja polícia é paradoxalmente a força menos controlável - para permitir-se não uma pausa ou um recuo, mas uma preferência narcisista e corporal, rejeitando a idéia de espetáculo, de apresentação, para só ficar com o jogo e o risco (a praia, as telenovelas, o futebol, a música, o jogo, a diversão...). Porque a anti-realidade não é a não-realidade. A desmaterialização digital da cidade é a realidade imanente, sensual e imprevisível. É o glamour urbano, que está de novo em jogo no Rio cada vez que você pisa sobre as pedras portuguesas pretas e brancas que formam ondas geométricas sem fim.

Não se preocupem mais por mim

Juan Valentini

Estamos aqui, diante do recente caso de Juan Lúquez, judeu-argentino (Podolsky por parte de mãe), relativamente jovem para ser adulto (34 anos), artista de frustrações constantes mas não ostentosas, leitor aplicado, sutil para as

críticas, pouco dado ao ressentimento em todo caso. Vive faz um ano em Valparaíso. Há exatos sete meses, Lúquez me escreveu:

“Um pouco antes de explodir a crise argentina de 2001, para alguns de nós do campo artístico, mas também para certas pessoas que, por exemplo, vinham fazendo uma militância ‘experimental’, uma das questões mais dignas de atenção, um dos desafios que mais nos estimulavam e tiravam nosso sono era a construção de comunidades em rede, sem centro, anti-hierárquicas, abertas, em processo permanente. Era só alguém falar “rede” para que tudo mundo, como crianças em volta do mágico em festa de aniversário, ficasse bem atento escutando o que ia ser dito.

Na Argentina, em questão de cinco anos o uso da Internet tinha alcançado um desenvolvimento massivo. De repente, muitos de nossos hábitos tinham mudado, e no papo cotidiano florescia todo um vocabulário relacionado ao potencial recém descoberto das novas tecnologias de comunicação e aos futuros que nos permitiam vislumbrar. Nesse cenário geravam-se todo tipo de imagens para uma espécie de neo-anarco-comunismo. Imagens que, naquele momento inaugural, não sem uma inevitável ingenuidade, tinham uma força enorme e pura.

Muito bem. Depois de mais o menos um ano, muita gente já usava com naturalidade a palavra “rede”, e pouco tempo depois, como é de costume, já estava na moda. Por fim já ninguém falava em “rede” *de propósito*, pois dizer “rede” era como dizer ‘supermercado’, ou ‘banana’, ou ‘cerveja’.

Este último fenômeno coincidiu com outro: rapidamente o mercado tinha colocado nossas melhores imagens e idéias trabalhando em seu favor, e os marqueteiros tinham descoberto o jeito de estender as redes de consumo até o último canto onde houvesse um ser humano. Mesmo que já fosse uma evidência para qualquer um que tudo, absolutamente tudo, tem uma estrutura e um funcionamento reticular, também tinha que incluir aí aquelas redes -hoje

majoritárias- que estão controladas, estratificadas e hierarquizadas pela empresa. Como é costume, as estratégias de emancipação enfrentavam, no mesmo momento em que nasciam, as estratégias de normalização.

Contudo, em sete ou oito anos, e a causa de esta súbita aparição de um imenso terreno desconhecido, ocorreram tantas coisas que só o fato enumerar-las (?) me produziria vertigem. Ainda mais vertiginoso para mim seria fazer um compilado da quantidade de matizes que saíram à luz a partir das novas práticas e terminologias do mundo posterior à crise e à suas experiências, tanto boas quanto ruins (para nós). Tem uma coisa que não pode se negar, de qualquer jeito: a raiz da evolução acelerada da vida em rede, o infinito estava se aparecendo em cada esquina.

Se falo da época da crise não é com a intenção de te falar sobre política, ou pelo menos não em um sentido estrito. O que eu quero apontar, simplesmente, é que foi nesse momento quando a gente começou ter experiências em rede de um jeito muito concreto e cotidiano. Porque, poderia não ter tido crise, mas mesmo assim, a rede teria irrompido em nossas vidas. Embora tenha que reconhecer que para a gente foi uma bela vantagem que a rede – e não falo só nem principalmente da internet, mas a rede social como conceito, que foi anterior- não se mostrasse como a panacéia do capitalismo mas, pelo contrário, como um universo a ser explorado, com todas suas incertezas, perguntas, festejos e batalhas. Embora tudo isto seja história conhecida, serve para te por em matéria.

O ponto de partida dessa matéria é uma sobre saturação. Faz cinco ou seis meses que eu me vejo numa situação tão delicada que eu sei que, tarde ou cedo, vou me ver obrigado a dar um giro. Mas agora sinto-me com poucas forças para enfrentar o problema. A primeira constatação é a de que a atual estrutura comunicativa, por si mesma – especialmente o e-mail e toda a parafernália circundante relativa

à Internet, mas também o celular e todas essas coisas-, exige de mim um grau de atenção e de disponibilidade sempre crescente. A segunda constatação é que meu corpo tem um limite, e que a quebra desse limite manifesta-se sob a forma de micro-colapsos físicos y afetivos. A terceira constatação é que, depois do frenesi inicial que sentimos a causa da rede, preciso que tenha menos gente ao meu redor, e até que

às vezes penso que gostaria de viver numa cova. A quarta e última constatação é que isto não só acontece comigo. Não sei qual será a sua experiência.

Ultimamente me pergunto como sair da inércia e reorientar todo o rio de 'contatos' que me solicitam e que eu solicito. O que fazer com toda essa gente que está tão perto e tão longe de mim de uma vez só e o tempo todo. É como se, de alguma maneira, estivesse enfrentando agora os efeitos de um percurso que comecei há muitos anos, e de cujos alvos não pude fazer naquele tempo uma justa avaliação. Quanta gente achei no meu caminho e que depois perdi, quantas conversas férteis e duradouras e quantas férteis mas interrompidas, quanta vida e quanta morte uma do lado da outra...

Se até faz pouco tempo uma vida humana devia enfrentar-se a muitos achados e a muitas perdas em sua relação com as outras vidas, agora pareceria que essa situação tivesse chegado ao ponto de fazer estorar todos os parâmetros. Porque cada novo encontro fura o lugar de um ou vários encontros anteriores, e os coloca numa situação de muita fragilidade.

Assim, mais do que um viajante que vai de cidade em cidade e de parada em parada conhecendo o mundo e a sua infinita riqueza, pareço um solitário perdido em uma multidão, ao que todos cumprimentam ao mesmo tempo, sem permitir-lhe ver o que há realmente nos rostos e nos gestos, e menos ainda, o que há além de tudo: com essa sua presença atual ou virtual as vinte quatro horas do dia, os outros terminam cobrindo todo aquilo que poderia ver se eles não

estivessem aí. (Uma imposição sutil, involuntária, só às vezes agressiva, mas insuportável). Nessa situação, às vezes, sinto um martírio no sorriso mais sincero, sinto que, por cima de todas as coisas, esse sorriso é portador de uma exigência: alguém me pede que responda a sua solicitude.

Então, ao ver que não estou na altura das circunstâncias, posso sofrer de melancolia; ; deplorar o fato de não ter desfrutado - ou pelo menos não o suficiente- dos deleites do amor , que a comunicação me coloca sempre diante do nariz mas se cuidando de que não os alcance. Melancolia. E assim, às vezes, de repente, fico como atordoado, sem expressão, sem reagir. Ao que imediatamente as outras pessoas respondem se preocupando. Perguntam- se (sempre se perguntam): Será que X não quer me responder porque está bravo comigo, porque não é capaz de manifestar seu desacordo, porque está deprimido, porque não sabe lidar com o excesso, porque tem uma doença grave, porque morreu, porque está farto de mim? Se não há conexão há preocupação. Sem matizes. Talvez as fantasmagorias, os buracos negros, os pontos mortos da estrutura comunicativa atual se expandam de forma muito mais determinante que as conexões efetivas, e daí a preocupação, a paranóia. (As 'fantasmagorias' e as outras coisas são como os momentos nos que a comunicação detém, se quebra, ou se interrompe totalmente).

Portanto: O que fazer com essa loucura? E concretamente: O que fazer quando chega essa última mensagem que é a gota d'água? E mais ainda: como se relacionar com os outros sem que a relação produza de imediato uma epidemia de novos "contatos", muitos dos quais nunca em nossas vidas tivéssemos querido estabelecer?

Porque não sou só eu que está sendo assediado por contatos. Percebo que estou diretamente incluído numa rede de assédio aos outros, e que há outros em outras redes associadas a outras redes e a outros que me assediam e se assediam recíproca e multidirecionalmente, e assim até o infinito. É possível manter

relações de verdade sem ser assediado nem assediar (ou não muito), sem ceder à tendência general de inverter a relação entre vínculos y meios de vinculação, sem sucumbir à circunstancia na que será mais decisivo responder à solicitude que criar e continuar criando uma relação?

Quando tomo certa distancia de todo isto me dá vontade de rir. Acho engraçado não ter habilidade para manobrar entre obstáculos tão triviais como um Chat o uma ligação pelo Skype. Até posso me convencer a mim mesmo de que sou eu quem inventa seus próprios bloqueios. Mas de outra parte me digo: Tenho que aproveitar essa distancia que me dá o bom senso de humor –escasso– para determinar se simplesmente exagero ou se o problema, de fato, existe. E a minha conclusão, falando serio, é: o problema existe.

Ninguém se assombraria se digo que as redes virtuais tomaram o lugar das ruas. Mas cada vez mais é como se estivéssemos obrigados a viver nas ruas de uma cidade habitada por dez o vinte o trinta milhões de seres bastante inacessíveis. Por enquanto e não nos damos conta de essa inacessibilidade. Está tudo tão à mão, é tão fácil achar alguém nas redes de todo tipo, que a conexão ofusca. O mais comum, te hipnotiza antes de que advirtas que estás metido até o pescoço.

A principio, qualquer um diria que hoje as redes são o lugar menos frio do planeta. Falamos sem parar, fazemos circular imagens y tudo mais. E as redes ardem. Queimam os dedos, os ouvidos, os olhos e a boca. Isto é real. É físico. Por outro lado, o que não ‘enreda’, fica de fora, não é ninguém. Mas nas redes, como nas ruas das megalópolis, as pessoas mias cedo ou mas tarde esfriam. Corta, vai-se embora e não volta nunca mais. Desaparece. Esfuma-se. Como um fantasma. Aparece com uma solicitude, e assim como veio, vá-se. Se te vi não me lembro. Se existem lugares onde isto anda não aconteceu, certeza vai acontecer. É questão de esperar um pouco. A rede vai se tão anônima como as Ruas do Rio, o DF ou Buenos Aires. Por uma questão estrutural, porque cada vez vamos estar mais

conectados e cada vez vamos a poder estar menos à altura das conexões. Porque, si é fácil se conectar, mais fácil ainda é se desconectar. Os tentáculos da rede nos vão enforçar.

Salvo que...

A começos dos anos setenta, Yona Friedman fez um descobrimento extraordinário. Naquele momento estava refletindo especificamente sobre aspectos estruturais das sociedades de informação, que estavam se formando recém (hoje as chamaríamos de posmodernas, o de alguma outra maneira). Desde finais dos anos cinquenta Friedman vinha desenvolvendo várias idéias em volta ao que ela chamou 'arquitetura móvel' –você sabem sobre isto -, y então chega ao ponto em que é preciso se deter a especular sobre quais problemas trairá a socialização num mundo no que já naquela momento as relações começavam a dar-se de forma instantânea em escala global –por causa das vantagens dos novos sistemas de comunicação- e, sobre tudo, e como ele soube antecipar melhor do que ninguém, onde a imagem que ia a definir a nova especialidade social seria o contínuo. (Sua arquitetura estava baseada no princípio do contínuo, mas ao mesmo tempo concebia uma celularidade capaz de matizar o que, de não ter contraparte, converteria se em uma tirania da fluidez). Então uma das questões que abordou é a da que ia ser decisivo compreender a idéia de limite não como algo restritivo, mas como algo potencializador. E explicava: quando numa sociedade qualquer o número de influencias o afecções entre seus membros excede a capacidade do grupo para as assimilar, a sociedade enferma-se, desintegra-se o morre. Isto é o que ele chamou 'grupo crítico'.

E eu me pergunto agora: ¿quem tem a bússola do grupo crítico? ¿Quem percebe que existe? Como for, chego a outra idéia: não é que a rede informática definiu nossas formas de vida, mas nossas formas de vida, desafiando o grupo crítico, inventaram uma nova espacialidade e uma nova temporalidade, com

todas suas tecnologias correspondentes. Bem, não tenho muita certeza disso, mas pode ser. Não é totalmente improvável.

¿E então? Justo então é quando me ocorre que o melhor seria ir-me viver numa cova. Mas outras vezes, quando posso desprender-me da fantasia –embora também é verdade que foi divagar por demasiado com covas que sentei-me a escrever esta... confissão-, penso na virtude.

Dizem os antigos –os de sesenta anos para cima, grosso modo- que até faz não muito tempo as pessoas comuns cumprimentavam-se ao entrar ou sair de um lugar público. Dizem que havia valores compartilhados e venerados por muitos setores sociais. Dizem que havia respeito, e isto e aquilo. Eu acredito neles, por mais que saiba que, quando se referem a aquele mundo ido, uma pátina de nostalgia recobre todos as lembranças. (Em verdade: não poderiam ser um pouco menos reacionários?)

Faz pouco lia esta frase de Aharon Appelfeld: ‘Por certo que Badenheim é um lugar bem mais real, e Europa inteira estava cheia de balneários parecidos, terrivelmente pequeno-burgueses e idiotas em suas formalidades. Nem sequer eu que era uma criança deixava de ver o ridículos que eram’. Até uma criança dava-se conta! Concedido. Mas eu acredito nos antigos, nos anciãos da tribo perdida, mesmo que seja para poder sentir que algo inspirado nos gestos de antanho –uma certa suavidade universal, por más posta em xeque ou ameaçada que estivesse pelo protocolo- é possível por em pratica. Acredito neles não pelo passado mas pelo futuro.

Venho pensando na virtude. Mas não na dos antigos, mas justamente na do futuro. Na virtude dos desajustados sociais de hoje, que serão os heróis das novas sociedades. Heróis coletivos, maiormente anônimos, tal vez invisíveis por decisão própria.

Você sabe: já não existem padrões religiosos ou morais gerais, pero espalha-se o desespero. E se espalha porque não meditou-se o suficiente sobre uma

passagem que era preciso fazer: a passagem da virtude guiada por um fim exterior a ela, a uma virtude cujo fim consista em fortalecer a vida mesma, sua riqueza pura.

Na verdade, concluído o ciclo do governo das religiões, para a maioria de nós, só a menção da palavra 'virtude' desperta suspeitas. Não importa. De todas as virtudes que caberia reinventar, tem duas que agora parecem-me urgentes. Por uma parte, o cuidado. Se as formalidades pequeno-burguesas e idiotas do Badenheim de Appelfeld tem algo de resgatável, é o cuidado por sustentar um equilíbrio social. Claro que o sustentavam desde fora. Por dentro todo podia estar podre, mas o protocolo se mantinha incólume. Agora invertamos o sentido do cuidado: agora serve para propiciar um equilíbrio real. Um lento, meditado, minucioso e atento cuidado pelo bem estar dos outros, amigos ou inimigos, vá se fazendo mais, e mais, e mais consistente. Lenta e cuidadosamente. E o cuidado manifesta-se em gestos. Imagina.

A outra virtude veria a ser a prudência, que indica-nos em cada circunstancia o que eleger e o que rejeitar segundo seja bom ou mau para nós. É a virtude relativa à boa seleção. E neste contexto demencial, a prudência deve nos mostrar com quem estar e com quem não.

Afirmar algo assim pode-te parecer tão antipático como o fato de estar conectado com –ou em presença de– outra gente e não responder a suas solitudes. Mas ao que refiro-me é a que essa prudência conduz ao cuidado de se mesmo y dos outros. É uma forma de demarcar o infinito para fazê-lo tolerável. (Quantos matemáticos fascinados com a noção de infinito ficaram loucos por não encontrar a fórmula que lhes permitira segurá-lo conceptualmente...).

A gente seria mais inteligente se elegera produzir menos mensagens, porque teria mais tempo para pensar. Do que se desprende, por outro lado, que a gente teria mais consideração para com os outros, porque saberia que, quanto menos os importunasse, melhor dispostos estariam a viver. Porque os colocaria

em menos situações nas quais se veriam pressionados a responder uma solicitude e em melhores condições para criar relações por iniciativa própria.

Vamos fazer uma revolução dos gestos, Juan. Imaginemos um mundo em que a prudência se pratica diariamente: os assédios se reduzem a sua mínima expressão, e as relações humanas, com toda a instabilidade que as caracteriza, ficam mais firmes e substanciosas. Mas... se olhamos bem, é absurdo imaginar que isto possa ser concordado –não entre mil: nem sequer entre dois-, o que haja que chegar a um nível mínimo de mudança para que a mudança tenha sentido. A tarefa é coletiva, mas si virasse programática –levemente programática-, terminaria caindo como um farol chinês em uma festa de final de ano. (Às vezes cedo à inclinação utópica de tanto ler os anarquistas asquenazíes de princípios do século XX, muitos dos quais –por quê não dizê-lo- moraram em Villa Crespo, meu querido bairro em Buenos Aires).

Juan: sem planejá-lo, terminei por converter-me em um inacessível. Mas não daqueles que chegam e vão embora, mas daqueles que diretamente não aparecem. Poucos me acham. A poucos respondo. Mas, o quê posso fazer?

Eu sonho com uma grande tarefa coletiva, porque quanta mais pessoas cultive o cuidado e a prudência, mais grandioso e mais bonito será todo ao redor. O cuidado e a prudência, pelo momento, nos salvaguardam dos arroubos psicóticos que vemos proliferar por cá e por lá. Mas também podem nos fornecer perspectivas mais alentadoras: podem nos permitir traçar trajetos menos hostis e mais atrevidos, e até colaborar na tarefa de dar-lhe forma a um corpo coletivo que ainda não conhecemos”.

Até aqui o e-mail de Lúquez, que me mandou uma semana antes de instalar-se de repente em Valparaíso.

Faz dois meses fui visitá-lo. Já não estava assustado como antes. A mais pura verdade é que não percebi nele nem rastros de sua velha paranóia. Me disse que, desde a casita da rua Alemania que alugou, a metade do caminho

entre a zona alta e a zona baixa da cidade, havia estendido uma corda até a casa de um vizinho que morava na ladeira de baixo, e estava comunicando com ele por meio de um telefone de lata. O mail usava-o muito de tanto em tanto, e se escrevia com pouca gente. Por exemplo, comigo. Quando eu fui, seu sistema de comunicação caseiro já estava desmontado. E não por ser ineficaz. O desmontou no preciso momento em que se deu conta que podia tentar de novo estar com outras pessoas. E a primeira coisa que fez foi começar a ir com seu vizinho ao bar Calipso, perto da igreja de La Matriz.

Fiquei duas semanas e nesses dias falamos bastante. Me chamou a atenção que o jeito de Juan desprendera algo parecido a um aura. O penúltimo dia lhe propus ir na abertura da mostra de Juan Sepúlveda, um amigo chileno que vive lá. Me disse que sim. Um par de horas depois, Juan Lúquez decidiu que voltava a sua casa, e eu comi com Juan Sepúlveda e com alguns que tinham ido acompanhá-lo. Em algum momento alguém mencionou Juan Lúquez. Tinha-se impressionado com seu modo de ser e queria saber quem era. Eu lhe contei.

Voltei pro Panamá e pensei: agora que: 1) Helmut me pedia um texto para seu livro, 2) que ele –e espero que o que vou dizer não o incomode- fez do trato uma virtude e da virtude uma inovação, 3) que –idem- Capacete é sua maneira de estar com as pessoas sem assediá-las, 4) que a arte, entre outros, é um campo de assédios, 5) que a arte virou em grande medida um experimento com vidas humanas, e 6) que Juan Lúquez me deu sua permissão, fazia sentido publicar sua carta. E para dar-lhe um contexto, agreguei a introdução e esta espécie de corolário, ou de posfácio.

O cuidado publicitário é o paroxismo da lógica capitalista da seguridade, e a prudência publicitária é o paroxismo da lógica capitalista do indivíduo. Talvez não nos damos conta de até que ponto deixar nossos gestos em mãos da publicidade é uma aceitação do desvanecimento paulatino de nossos corpos, de nossa carnalidade; uma lenta aceitação da perda da possibilidade de lhe dar forma a um corpo coletivo que ainda não conhecemos.

: na laje, nossa arquitetura em construção

Ligia Nobre e Kazuo Nakano

Versão final: na laje_2008-10-22 (2.846 palavras)
Para Capacete 10 anos – publicação

: *O lugar fala por ele*

Em *O lugar fala por ele* (2006), filme da artista italiana Paola Salerno, num plano-seqüência único de aproximadamente vinte minutos, no alto do morro de um dos maiores cemitérios de São Paulo no Jardim São Luiz, localizado na zona sul da cidade, identificamos ao longe os territórios imbricados de conjuntos habitacionais dos anos oitenta e favelas recentes. Céu cinza, montes vermelhos de terra, flores amarelas e brancas no gramado. Transeuntes atravessam em passos lentos, cansados, atordoados. Seguem abraços e mãos dadas. Vemos crianças correndo e empinando pipas. Em justaposição, ouvimos as vozes de três manos conversando sobre o futuro dos jovens, os movimentos sociais, as narrativas de suas famílias e as tantas mortes violentas cotidianas em suas vidas. São tempos biográficos e sociais que já não correspondem mais às promessas de progresso da época em que seus pais (ou avós) chegaram em São Paulo. São gerações cujas experiências da cidade e acessos são completamente distintos, e que têm o desafio de construir novos campos de potencialidades. Paola Salerno está com a câmera distante dos adolescentes, e no diálogo que se segue entre eles sobre seus cotidianos, laços familiares e moradias, a laje é referência espacial e semântica constante. Superfície horizontal de concreto armado de pequenas dimensões, a laje dissemina-se nos

territórios de vastas extensões das moradias populares, com implicações diretas na constituição e vivências da metrópole paulistana:

... ele ficou na minha varanda e... o quarto da minha mãe tem um pedacinho de laje ai subiu para lá, tipo subiu na telha da mulher e passou... Mano, ele tava com o tênis cheio de sangue, tipo ficou a marca do sapato porque parece que ele tinha pego um tiro na perna e ficou tipo com a marca do tênis tipo assim no quintal todo..... mas a minha tia que mora ao lado ficou na laje olhando, ela falou tipo que conhecia o maluco, ele morava na rua detrás, tipo ele pulou a telha da mulher, foi lá no cara, chamou o cara lá ai tipo o cara deu o carro para ele ai ele nunca mais voltou...Ele tava armado, minha tia falou que ela viu, ela viu tipo quando ele entrou lá pela laje dela...Naquele dia mano,oh... não por mim mas pelo meu irmão, porque, bicho, ficou manos oh...

Entre 2004 e 2006, Paola Salerno residiu várias vezes em São Paulo para participar do projeto São Paulo S.A. à convite da EXO experimental org., plataforma cultural sem fins lucrativos criada e dirigida por Ligia Nobre e Cécile Zoonens em São Paulo entre 2002 e 2007. A EXO se propôs problematizar inserções, dinâmicas e representações da metrópole contemporânea e de seus habitantes. A obra O lugar fala por ele faz parte de São Paulo: entre utopia e sonho (2004 - 2007)- projeto da artista que articula uma série de imagens e vídeos focando em possíveis narrativas, múltiplas escalas e experiências da “condição urbana” paulistana, conectando micro-fenomenologias com macro processos sociais e políticos. Segmentos de imagens que articulam trajetórias através da metrópole, entrecruzando três principais situações territoriais-temporais: o centro histórico (anos cinquenta e sessenta); os condomínios horizontais no subúrbio oeste da metrópole (que surgiram nos anos setenta e se multiplicaram na década de noventa, calcados em discursos sobre a violência, o medo e o status social); e a “urbanização periférica” do Jardim São Luiz na zona sul. Essas séries de imagens e de vozes são capazes de traçar conexões (algumas destruídas, truncadas e outras mais fluídas) entre os espaços, os territórios, as redes sociais, os tempos biográficos e tempos políticos da cidade. O lugar fala por ele nos coloca como espectadores no limiar do “encontro entre outros”¹, questionando-nos sobre a (im)possibilidade das práticas estéticas e políticas contemporâneas.

: São Paulo S.A.

Sabemos que as décadas de cinquenta e sessenta foram marcadas pelo desenvolvimentismo, industrialização e modernização do capitalismo periférico brasileiro e pela explosão demográfica e expansão urbana inédita no país. Nessas décadas, São Paulo passou a ser epicentro econômico, político e cultural do Brasil e sintomática do fenômeno mundial das grandes metrópoles. Suas paisagens urbanas têm passado por transformações aceleradas e intensas, e os tempos atuais parecem marcar um novo momento de inflexão

com efeitos ainda pouco previsíveis. Seus vários territórios estão marcados por desigualdades entre os grupos de baixa e alta renda, com padrões distintos de acesso aos espaços urbanos, recursos e infra-estrutura pública, conforme as situações sócio-territoriais do sujeito. Porém, as fronteiras são tênues e porosas entre os territórios e artefatos da chamada 'cidade global' e os lugares dos 'pobres' e 'excluídos'. Há um entramado social ainda a conhecer e que escapa às categorias e modelos de dualização social. O lugar [Jardim São Luiz] fala por ele e aponta para alguns desses entramados sócio-territoriais localizados nas fronteiras entre uma área industrial fordista, uma apregoada “cidade global” dos anos recentes (Avenida Berrini e Marginal Pinheiros) e favelas constituídas nos espaços sobranceiros.

Nos anos setenta e oitenta, São Paulo foi cenário crucial na organização dos movimentos políticos e sociais que contribuíram para o longo processo de “redemocratização” da sociedade brasileira. Assentamento antigo e um dos principais pólos industriais da “cidade fordista”, o distrito Jardim São Luiz destacou-se pela presença proeminente dos movimentos sociais dessa época, que se manifestavam na esfera pública articulados com as ações sindicais, atuações operárias, grandes greves e a presença ativa das comunidades eclesiais de base (CEBs) da Igreja Católica. O bairro começou a crescer nesse período de abundância de empregos industriais e de disseminação da casa própria, adquirida na maioria das vezes em assentamentos urbanos precários e informais. Como o antropólogo James Houston ressalta: “a ilegalidade e a improvisação têm caracterizado a forma como a população urbana de baixa renda vem produzindo os espaços que ocupam nas cidades brasileiras, assim como na maior parte das cidades do Terceiro Mundo”². Nos anos oitenta, foi justamente na temporalidade da zona doméstica da vida, nas lutas pela moradia, por infra-estrutura e outros aspectos, i.e. pelo “direito à cidade”, que uma nova formulação de cidadania passou a se constituir. Num regime de longa data que se constrói na interseção entre legal e ilegal, público e privado, político e doméstico, os movimentos sociais urbanos têm desempenhado atualmente, papel essencial de formação de uma nova concepção de “cidadania urbana”³.

Na última década, as paisagens das periferias mudaram muito, e já não correspondem às imagens de ocupação rarefeita e desolação de trinta anos atrás. São configurações territoriais completamente novas, com grandes equipamentos privados, como supermercados e shopping centers, e públicos, como hospitais, os Centros de Educação Unificada (CEUs) construídos pela prefeitura paulistana e as escolas FDEs do governo estadual. Particularmente, o Jardim São Luiz se transformou em um dos maiores pontos de concentração de favelas da cidade, sob o impacto da proximidade do território rico e dito “globalizado” de São Paulo. Lugar onde os fluxos de riqueza e pobreza se tangenciam o tempo todo, seja nos equipamentos de consumo existentes na região, seja na mistura do regular com o irregular de que são feitos os territórios e os circuitos de empregos, subcontratação e trabalho precário, seja ainda nas

formas de acesso à moradia. Na tangência entre a posse e a propriedade, ocorre a violência dos conflitos de terra nesses pontos extremos da cidade⁴. Nas “urbanizações em ato” das periferias da zona sul ou da extrema zona leste, as formas de moradia e sua localização no tecido urbano - com intrínsecas variações de mobilidade e acesso - implicam campos de possibilidades e conseqüências de vida completamente distintas para seus habitantes.

E é em meio a esses padrões de territorialização da moradia popular - o loteamento clandestino, a ocupação de terra urbana ou a favela em estágio avançado de consolidação urbana - que encontramos um denominador comum: a laje como componente construtivo utilizado na cobertura das edificações que também conformam pequenos platôs de uma topografia artificial utilizados de diversas formas, com várias durações, inclusive para a construção de novos cômodos e novas moradias destinadas a acolher os arranjos familiares extensivos que não se restringem mais aos núcleos formados por pais e filhos. A produção das lajes se insere numa forma de produção da cidade informal que começa com um jeito irregular de acesso à terra urbana e termina com um modo próprio de construir gradativamente as moradias conforme as variações dos ciclos familiares e de sociabilidades.

na laje #1 : acesso à terra

Apesar das ocupações de terras e favelas resultarem em espacialidades muitas vezes semelhantes às dos loteamentos clandestinos, os procedimentos e estratégias de acesso à terra são bastante distintos. A abertura dos loteamentos clandestinos tem sido a principal alternativa de acesso a terra por parte da população de baixa renda nas periferias da metrópole de São Paulo. Essa alternativa tem exercido papel estruturador na expansão da mancha urbana das grandes cidades. Pela sua importância na urbanização brasileira, esse aspecto já foi bastante estudado por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento como Ermínia Maricato, Nabil Bonduki, Raquel Rolnik, Suzana Pasternak, entre outros.

Os processos informais de produção das terras urbanas para as moradias populares definem territórios com uso e ocupação intensa e densidades populacionais e construtivas cada vez maiores. Apesar desses territórios apresentarem diferentes níveis de precariedade e estarem localizados a grandes distâncias em relação às áreas mais consolidadas da cidade, com melhor oferta de serviços, equipamentos, infra-estruturas e empregos urbanos, há demandas crescentes por essas terras urbanas ocupadas predominantemente pelas populações de baixa renda. Esses grupos praticamente não contam com canais legais de acesso à terra urbana para as suas moradias. Sem alternativas, utilizam os canais ilegais que instauram processos informais de compra e venda de lotes, construção das moradias e desenvolvimento de atividades que geram micro economias populares nos bairros originários de assentamentos informais.

Esse processo lento e longo de produção e transformação dos espaços territoriais das grandes cidades, conhecido como “padrão periférico de urbanização”, calcado nos assentamentos precários, segregados e informais ocupados por moradias “autoconstruídas”, revela a contra-face do desenvolvimentismo vigente, principalmente, no período entre as décadas de cinquenta e setenta, apoiado na ideologia do progresso disseminada na imagem do Brasil como o “país do futuro” e de São Paulo como a “locomotiva do país”. Nesse processo, as propriedades habitacionais conseguidas com muito custo e sacrifícios dos próprios trabalhadores, à margem de qualquer política pública, colocam-se como recompensa de trabalho duro e como garantia de alguma segurança num futuro incerto, destituído de qualquer rede de proteção social. Nesse contexto, os trabalhadores entram diretamente como “agentes da urbanização periférica da cidade”⁵. Com a crise econômica e mudanças societárias no Brasil e em toda América Latina nos anos oitenta, paralelo ao processo de abertura política e redemocratização, o “sonho da casa própria” se desmanchou com o empobrecimento dos grupos sociais ocasionando o grande aumento no número de pessoas vivendo em favelas na metrópole de São Paulo construídas em terras públicas ou privadas.

na laje #2: casas construídas gradativamente

A construção da casa pelos próprios moradores, com ajuda de amigos, vizinhos, parentes e pedreiros contratados, conforma as paisagens em permanente estado de inacabamento dos assentamentos urbanos originários de loteamentos clandestinos, ocupações ou favelas. O processo de construção dessa casa identifica-se com os ciclos de vida das famílias. E a construção e usos das lajes acompanham esses ciclos como espaços de varandas, reservas para novos compartimentos ou locais de convivência entre o doméstico e a cidade.

Trata-se de uma conquista familiar que exige vários anos de trabalho e investimentos financeiros. Dispositivo político e doméstico, a laje é também o que espera a construção de um novo compartimento habitacional - um “índice do depois”. Ela pode servir como suporte para uma nova construção que poderá abrigar a família dos filhos recém-casados ou parentes e amigos vindos de outras cidades, talvez com problemas econômicos. Ou poderá ser vendida ou alugada, constituindo uma fonte de renda complementar para os proprietários do imóvel. Todas essas ações em curso na periferia metropolitana resultam em adensamentos construtivos e populacionais crescentes que instauram novos ciclos de informalidade urbana. Os sinais desse processo são visíveis na verticalização e amontoamento das casas.

Os mutirões autogeridos são traduções ordenadas, no âmbito das políticas públicas e de ações dos movimentos populares de luta por moradia, daqueles processos informais de “autoconstrução” das moradias populares. Podem ser considerados como um dos mais expressivos desdobramentos políticos desses movimentos que emergiram nas grandes cidades brasileiras. Como aponta o arquiteto Pedro Arantes, as experiências de canteiros de obras

dos mutirões realizadas no início dos anos noventa e novamente nos anos 2000 em bairros paulistanos procuram situar as dimensões políticas, sociais e econômicas baseadas em valores coletivos nos processos de produção das moradias populares⁶. A radicalização dessa dimensão coletiva na provisão habitacional ainda está para ser efetivada. Seria interessante analisar como as lajes são, eventualmente, trabalhadas nesses projetos e obras habitacionais executadas em mutirão. Será que são tratadas como um dispositivo construtivo e arquitetônico cujos sentidos extrapolam a mera função de cobrir uma edificação? Análises futuras poderão responder essa pergunta de modo adequado.

na laje #3: constituição de micro-territórios

Nas casas, as lajes são, geralmente, compostas de sistemas construtivos simples. Formadas com lajotas cerâmicas apoiadas em vigotas de concreto e recobertas com argamassa de cimento e areia, sustentam elementos como a caixa d'água, telhas de cimento amianto para abrigar da chuva e do sol ou antena parabólica de TV, entre outras coisas. Nas lajes, o varal armado com roupa estendida é onipresente. O acesso é geralmente por escadas estreitas, “controlado” ou não pelos moradores. Seus múltiplos usos são constituídos a partir de sociabilidades, hospitalidades, ajuda mútua, trocas de experiências, intercâmbio de informações, convivências, entre outras ações.

Muitas vezes, suas funções são potencializadas ao máximo nos finais de semana. Nesses momentos, a laje torna-se o lugar das conversas com a família, vizinhos e amigos, do corte de cabelo, do famoso churrasco regado a muita cerveja e de inúmeras outras possibilidades. Nos assentamentos cada vez mais densos, as lajes substituem os antigos quintais eliminados com o adensamento dos assentamentos provocados pela construção dos puxadinhos ou das casas de fundo. A vida nas lajes aparece representada nos sambas, rap e hip hop. Nas lajes as pessoas fazem música, jogam dominó, cartas ou mesmo futebol. Comemoram aniversários e casamentos, fazem todo tipo de festas. Nos finais de cada ano, é da laje que se assiste a queima de fogos de artifício. Há sociabilidades nas lajes que se constituem por meio dos encontros de salão de beleza em que se comenta a vida alheia ou se toma banho de sol para manter o bronzeado. Crianças empinam pipa, os cachorros brincam, as mulheres conversam, os adolescentes namoram. Constituem-se contatos ativos e passivos, dentre olhares, cheiros, sons e corpos. Estar na laje pode significar a abertura para horizontes abertos que contrastam com paisagens espremidas nas frestas das casas vizinhas e nos vãos das pequenas janelas abertas para corredores estreitos. As lajes representam horizontes com “grandes aberturas” para o céu e interações potenciais entre o doméstico e a cidade.

De “lâmina de sociabilidade” à “lâmina de controle e vigia”⁷, as lajes se colocam como “quase-objetos” arquitetônicos articuladores das dimensões domésticas e urbanas capazes de engendrar um complexo emaranhado de

conexões políticas, econômicas, jurídicas, culturais e ambientais da metrópole. No caso extremo das redes do narcotráfico, as lajes com posição privilegiada para o domínio visual do território, servem como postos de observação a partir dos quais instauram-se regimes de vigilância quase absoluta da circulação e de acessos aos territórios dominados. Nesse caso, as negociações são abreviadas por imposições autoritárias que desenham outros diagramas das relações de poder a partir das lajes cujas dimensões múltiplas e ambivalências nos interpelam com indagações do tipo: quais arquiteturas e sociedades nós queremos construir para nossa convivência? Quais “índices do depois” nós queremos ativar em nossas práticas cotidianas direcionadas para o futuro? As lajes configuram campos abertos com possibilidades infinitas para narrativas compartilhadas. No fragmento de diálogo apresentado no filme de Paola Salerno citado no início desse texto, a laje suporta a narrativa da fuga de um homem ferido que deixa pegadas de sangue sob o olhar perplexo de uma mulher. As lajes são campos potenciais que podem hospedar diversos tipos de narrativas com criações ou destituições de vida e entramados de relações. É nossa responsabilidade potencializar narrativas criativas na grande laje metropolitana.

2 Holston, James. *Insurgent Citizenship, Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*. Princeton, Princeton University Press, 2008. p. 313

3 Caldeira, Teresa e Holston, James. Estado e espaço urbano no Brasil: do planejamento modernista às intervenções democráticas. In Avritzer, Leonardo (org.) *A Participação em São Paulo*. São Paulo, Editora Unesp, 2004.

4 Telles, Vera da Silva e Cabanes, Robert. *Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios*. São Paulo, Humanitas, 2006.

5 Ibidem, Caldeira, Teresa e Holston, James (2004).

6 Vide Arantes, Pedro Fiori *Reinventing the Building Site*. in Andreoli, Elisabetta & Forty, Adrian (editors) *Brazil Modern Architecture*. Londres, Phaidon Press, 2004. Arantes, Pedro Fiori. *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre - de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002.

7 Agradecimentos à Luciana Itikawa pela generosa leitura e diálogo.

Helmet, príncipe da Dinamarca?

Frederikka Hansen

Glorificar a democracia e calar o povo é uma farsa; falar de humanismo e negar o povo é uma mentira.
Paulo Freire

Ainda falta algo à Dinamarca, segura, disciplinada e com uma larga tradição democrática: uma união, a favor do desenvolvimento humano, entre a precisão dinamarquesa e a generosidade brasileira.
Christian Wohlert

Somente generais e déspotas da cultura abrigam a idéia de que é possível planejar uma revolução, mesmo que cultural. *Por sua própria natureza, a criatividade é sempre dissidente, trans-individual, trans-cultural.*
Félix Guattari

Comemorar dez anos de atividade de Capacete Entretenimentos significa, ao meu ver, celebrar uma década de relativa independência. À luz dos novos acordos assinados entre *Capacete* e algumas instituições culturais européias administradas ou financiadas estatalmente, gostaria de refletir sobre algumas implicações sutis - mas muito reais - nesses relacionamentos recentes e perguntar se elas podem ser prejudiciais à independência que o Capacete tem desfrutado até agora.

Com este propósito, tomarei como exemplo o Estado da Dinamarca, do qual sei uma ou outra coisa. No lugar de um texto desenfreado sobre as coisas podres de lá – o que seria sem dúvida divertido - procurarei um estilo despojado. Quero, por um lado, que o leitor conheça

algumas peculiaridades da política cultural dinamarquesa para destruir os mitos globais e nacionais da Escandinávia como modelo de democracia e humanismo; por outro lado, penso que a melhor maneira de fazer isto é deixar que os fatos falem por si, guardando os comentários e as críticas para o final. Concluindo, tentarei transcender as críticas e argumentar que Capacete deve evitar o risco de depender do estado colaborando, por um lado, com a criação de um programa brasileiro de financiamentos estatais para as artes, e por outro atuando contra o Estado. Perdoem-me então, por favor, se minha contribuição não é particularmente entusiasta, por mais que eu adore o estilo carioca do Capacete fazer e refletir sobre as coisas.

I. A relação entre estado e artista: o princípio de condições de igualdade.

Desde a segunda guerra mundial, a coluna vertebral da política cultural europeia e norte-americana tem sido a do princípio de condições de igualdade. Baseado na separação do poder nos três ramos do governo democrático (o legislativo, o executivo e o judiciário), seu objetivo é assegurar uma distância entre arte, política e burocracia respectivamente. Isto significa que conselhos de especialistas independentes se ocupam de distribuir aos artistas subsídios, bolsas, encomendas de arte pública, etc. Indicados diretamente pelo Ministério de Cultura ou pelo conselho, os membros exercem cargo somente por um curto período de tempo.

Mesmo que o termo correto só tenha sido adotado no começo dos anos 90, pela administração dinamarquesa e logo depois pelos produtores artísticos, o princípio tem sido utilizado desde 1964, quando o projeto de lei que regulamentava as fundações dinamarquesas de arte foi aprovada pelo parlamento, sob o nome de auto-gestão.

Na propaganda, o Ministério de Cultura dá muita importância ao fato de que “não está implicado na distribuição concreta dos subsídios nem atua como árbitro do gosto na esfera das artes e da cultura¹⁴”. Assim, quem ler o site do Ministério (também disponível em inglês) aprenderá que:

“O princípio de ‘condições de igualdade’ implica que os políticos não podem tomar decisões concretas sobre os subsídios para as artes opinando segundo seu próprio gosto nem expressando juízos profissionais [sic.] de qualidade. Os políticos não podem tentar influenciar as artes com meios políticos (legislação ou interrupção dos subsídios), a não ser com a participação geral no debate público¹⁵”.

A concessão desses recursos econômicos, dos quais depende o trabalho diário de muitos artistas, curadores independentes e espaços de arte alternativos, podem estar regulados pelo princípio de condições de igualdade. Deveríamos ter em conta, no entanto, que somente cerca de 15% dos recursos destinados às artes plásticas (que no caso da Dinamarca corresponde a mais de 10 milhões de reais por ano) são de fato distribuídos pelos conselhos de especialistas independentes¹⁶. Políticos e outros indivíduos sem competência específica em arte gastam a

¹⁴ <http://www.denmark.dk/en/menu/About-Denmark/Government-Politics/Political-System/Danish-Ministries/Ministry-Of-Culture/>

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Jørn Langsted, “Armslængde i kunstopolitikken”, Copenhagen 2005: www.akademiraadet.dk/konference/20050909/1430_joern_langsted.pdf

maioria do dinheiro público em doações para cobrir os custos de instituições como *The National Gallery* e *Royal Danish Theater*.

Além do mais, o modelo de auto-gestão dinamarquês mantém só parcialmente sua distância dos interesses políticos. Em alguns casos membros dos conselhos de especialistas são eleitos diretamente pelo Ministro, outras vezes são selecionados por associações artísticas com interesses pré-determinados. Muitos conselhos contavam com diretores executivos procedentes de poderosas companhias privadas, alguns inclusive foram nomeados políticos.

II. Guerra como continuação da política por outros meios

Em 2002, pouco depois de derrotar o cada vez mais centrista (“terceira via”) Partido Social Democrata, tomando posse com a promessa de tornar mais rigorosas as leis dinamarquesas contra a imigração, o novo primeiro ministro dinamarquês, Anders Fogh Rasmussen, e seu gabinete liberal/conservador, declararam a assim chamada Guerra de Cultura¹⁷.

Como em outras guerras culturais, na Dinamarca e em outros países, a linha de fogo estaria entre modernidade e tradição. Só que desta vez, com os ‘maquiadores de imagem’, haveria uma inversão de valores no sistema, de modo que a frente progressista agora seriam os conservadores e seus valores liberais, que nesta nova linguagem política seriam lançados contra a suposta reação à *ideologia* da centro-esquerda.

O primeiro objetivo desta nova campanha, e o mais importante, era o bem-estar como um “mind-set” paradigma (?), cuja conformidade deveria ser combatida com as armas da mente, ou seja, a cultura, ou uma culturização da política, para ser mais específica. Tudo isto já estava no ar fazia tempo e se manifestava com as insurgências contra a ‘tirania do bem-estar’, co-orquestrada por dois dos maiores e mais influentes jornais do país, o *Berlingske Tidende* e o *Jyllands-Posten*. O que Rasmussen vinha planejando fica claro se voltarmos a 1993 e ao seu credo político *Do Estado social ao mínimo Estado*:

“A tarefa é muito mais profunda. É necessário despertar a sedada mentalidade de escravos. Não deveríamos livrar esta batalha por meio de discussões econômicas. Ao contrário, temos que iniciar e ganhar uma guerra cultural que devolva ao homem sua dignidade perdida, criando assim uma nação forte e livre, que não se ajoelhe nunca mais ao jugo do estado social¹⁸”.

Desta maneira se preparou o terreno para o que viria depois de assumir o poder e de empunhar os instrumentos voltados para uma guerra cultural de cima pra baixo. Com o fim de “devolver ao homem sua dignidade perdida”, Rasmussen declarou, em seu primeiro discurso de Ano Novo como Primeiro Ministro, que o governo suprimiria mais de cem conselhos, tribunais e outras similares instituições nacionais independentes:

¹⁷ Afim de entender minha argumentação geral, pode ser interessante saber que no começo da Guerra de Cultura, Rasmussen e seu gabinete já haviam declarado Guerra ao Terror e se juntado à coalizão de George W. Bush. Como resultado, as tropas dinamarquesas foram enviadas ao Iraque e ao Afeganistão.

¹⁸ Anders Fogh Rasmussen: *Fra socialstat til minimalstat*, Copenhagen: Samleren, 1993.

“Muitos deles se converteram em árbitros do gosto aprovado por autoridades que determinam o que é bom e justo nas muitas áreas.

Tende-se a uma *tiranía* de especialistas que ameaça oprimir o *livre* debate público [...].

O governo eliminará os conselhos, instituições e tribunais supérfluos. Será uma reorganização massiva. Limparemos esse terreno que tira recursos e atenção ao essencial¹⁹ ”.

Em janeiro de 2002, o governo divulgou uma lista de 103 conselhos, tribunais e instituições que seriam fechadas para sempre. Além do mais, reduziria ou cortaria os fundos de outros 79 órgãos, enquanto que 24 seriam amalgamados e outros 88 postos em uma "lista de observação"²⁰. Quase o mesmo número de órgãos (333) não foram afetados pela reorganização do novo governo.

Os setores que mais sofreram este golpe, primeiro em termos de financiamento e conseqüentemente em relação à capacidade de autogestão em condições de igualdade com a política partidária, foram o meio ambiente, a cultura e a cooperação internacional. Enquanto se atacavam estes redutos tradicionais dos interesses da esquerda, desde a mais moderada até a mais radical, os conselhos, instituições e tribunais que se ocupavam de negócios e finanças eram absoltos das acusações de "tiranía dos especialistas"²¹.

Portanto, considerando o tipo de instituições e tarefas que foram "reorganizadas" e o fato de que três anos depois havia exatamente o mesmo número de organismos, novos no entanto, e com pessoas diferentes, emergem dois inimigos da guerra cultural: o intelectual de esquerda e o imigrante muçulmano.

III. Cânone cultural como canhão político

Em dezembro de 2004, quando a tarefa de eliminar organismos e indivíduos indesejáveis já tinha sido completada e o novo pessoal favorável instalado, o Ministro da Cultura, Brian Mikkelsen, anunciou o plano para compilar um novo cânone cultural. Na primavera seguinte, nomeou sete comitês para o cânone correspondente à cada uma das principais formas de arte (arquitetura, artes visuais, música, etc). Os membros dos comitês, todos profissionais reconhecidos nas respectivas áreas, deveriam eleger doze obras de arte dinamarquesa que

¹⁹ Discurso de ano novo de Anders Fogh Rasmussen 1/01/2002. Disponível em dinamarquês em: <http://www.stm.dk/Index/dokumenter.asp?o=2&n=0&h=2&t=14&d=79&s=1&str=stor>. Em itálico para dar ênfase à dicotomia *liberdade/tiranía* freqüentemente usada no jargão da atual administração. A oposição *valores/ideologia* é outro tópico freqüente.

²⁰ <http://forbryderalbum.dk/mat.php?n=37>.

²¹ O fechamento do Instituto Dinamarquês para os Direitos Humanos era uma clara exigência do partido aliado do Governo, o Partido Popular Dinamarquês, para que o governo apoiasse a política de "Mais bem-estar, menos burocracia", como foi chamado o esquema para eliminar conselhos, tribunais e instituições supostamente supérfluos. Só com os protestos massivos nacionais e internacionais, inclusive dos altos cargos das Nações Unidas, se abandonaram os planos avançados para cumprir com esta exigência.

"deveriam ser 'indispensáveis', ou seja, obras que não poderiam ser ignoradas ao querer definir as características e os traços distintivos da cultura dinamarquesa."²²

Quero concentrar-me aqui no comitê para as artes visuais. A maioria dos membros eram homens de uns sessenta anos. Todos eram dinamarqueses étnicos. Cinquenta por cento das doze obras que selecionaram como indispensáveis haviam sido produzidas na época da burguesia, do capitalismo e da formação do estado nação, a *grosso modo* entre 1750 e 1900. Noventa e dois por cento eram obras de homens (em outras palavras, só uma obra feita por uma mulher foi canonizada). Todos os artistas eram brancos e de etnia européia.

Se analisarmos a norma promovida pelo cânon, veremos que não é nada nova. É a norma do homem branco, cristão, burguês e, cabe adicionar, heterossexual. É a norma do estado nação como um território que compreende um povo e, se supõe, acolhe a outros grupos minoritários. Em termos psicanalíticos estaríamos falando de um povo e de seu Outro, algo externo ao povo, mesmo que interno ao estado nação.

Ao dirigir-se ao Congresso Nacional do Partido Conservador em setembro de 2005, Brian Mikkelsen expôs este dilema do nós/eles em um mundo globalizado:

"Faltam ainda muitas batalhas por lutar. Uma das mais cruciais gira em torno ao antagonismo que sentimos quando os imigrantes de países muçulmanos se recusam a reconhecer nossa cultura e as normas européias. No meio do nosso país – nosso próprio país - se está desenvolvendo uma sociedade paralela, onde as minorias praticam seus costumes medievais e modos anti-democráticos de pensamento. Isto é algo que não podemos aceitar. É aqui onde temos a nova frente da guerra cultural"²³.

O trabalho do comitê para as artes visuais talvez esteja no fundo da escala em termos de política da representação. Mas em conjunto, as 108 obras canonizadas representando uma produção cultural "indispensável" confirmam plenamente a norma da "verdadeira condição dinamarquesa" como uma cultura branca e cristã ligada ao varão heterossexual.

Depois de um momento de ceticismo diante da idéia de um cânone, os meios de comunicação e o sistema educativo abraçaram por igual e sem demora o que poderia ser considerada uma imagem destorcida da atual sociedade dinamarquesa. As escolas no entanto não tinham muitas opções, já que era "uma alta prioridade para o Ministro de Cultura da Dinamarca assegurar que o projeto do cânon alcance [...] principalmente aos mais jovens"²⁴. De fato, a razão de ser do cânon cultural sempre foi criar 101 cursos intensivos sobre patrimônio dinamarquês e verdadeira *danishness*. Assim, antes da volta às aulas, em setembro de 2006, foi lançado um pacote completo de material didático incluindo um livro, um DVD e um sítio na *web*. O material foi distribuído gratuitamente em todas as escolas de ensino básico, médio e superior, assim como nas escolas secundárias de ciclo avançado, escolas técnicas e comerciais, nos centros de educação para adultos, e em algumas universidades e estabelecimentos de educação superior.

²² Citação de "AN EASY INTRODUCTION TO THE DANISH CULTURAL HERITAGE " no sítio da web do Ministério de Cultura dinamarquês: <http://www.kum.dk/sw37439.asp>

²³ Citação de http://eipcp.net/transversal/1206/sheikh/en/#_ftnref4

²⁴ <http://www.kum.dk/sw37439.asp>

A publicação do cânone foi cuidadosamente programada com a ajuda da imprensa até tornar-se um momento de interesse nacional. Todos, não só os meios, estavam especulando sobre as obras canonizadas e fazendo seus próprios cânones. Uma verdadeira febre canônica se espalhou pelo país e em territórios escandinavos vizinhos, produzindo cânones alternativos e vários apócrifos levados pelos meios, especialmente na internet e na *blogsfera*. O Cânone do Clima em www.klimakanon.dk seria um caso. Se podia “criar seu próprio cânon” e pôr a prova seu conhecimento sobre qualquer tema, desde arquitetura até democracia. Se podia inclusive ingressar em uma comunidade e fazer comentários sobre os cânones democráticos de outras pessoas.

Por tanto, ainda que o presente do Ministério aos educadores do país pretendia ser simplesmente uma oferta, para o momento em que o livro viu a luz era claramente uma oferta que não poderia ser recusada.

IV. Levando a identidade dinamarquesa ao Brasil: o Instituto dinamarquês de Cultura

Capacete não é a única instituição que traz artistas dinamarqueses ao Brasil com dinheiro do estado dinamarquês. Destinatária de uma subvenção governamental anual do Ministério de Cultura dinamarquês, a organização independente conhecida como o Instituto Cultural Dinamarquês (DCI por suas iniciais em inglês) expandiu suas atividades e abriu uma sede no Brasil em Janeiro de 2008. A missão instituto com base no Rio de Janeiro é promover o entendimento trans-cultural e o comércio bilateral informando sobre a cultura e modo de vida dinamarqueses. Ao “caracterizar a Dinamarca como uma nação acessível e cooperativa de cultura e civilização”,²⁵ o instituto espera enfrentar dos desafios que a acelerada globalização impõe à identidade nacional.²⁶

Ainda que supostamente funcionem também como um veículo para os locais interessados no idioma e cultura dinamarqueses, as diferentes sedes do DCI promovem fundamentalmente às pessoas, produtos e “valores” dinamarqueses em seus respectivos países anfitriões. O diretor da sede brasileira, Christian Wohler, explicou ao público a dimensão trans-cultural da seguinte maneira:

“Dinamarca é uma nação antiga, pequena e organizada. Necessitamos no entanto do Brasil, gigantesco e rebelde. O Brasil é exótico, inspirador, e se encontra em contínuo desenvolvimento. Um país com a capacidade de abrigar e reunir raças, credos e culturas. Ainda falta, entretanto, uma necessidade à Dinamarca, segura, disciplinada e com uma larga tradição democrática: uma união, a favor do desenvolvimento humano, entre a precisão dinamarquesa e a generosidade brasileira.”²⁷

Os especialistas encarregados de levar esta larga tradição democrática ao Brasil não são politólogos e planejadores práticos, senão artistas, desenhadores e cineastas. Evidentemente, o instituto em si também poderia ser visto como um modelo dinamarquês de autogestão nos

²⁵ Comunicado de imprensa em <http://dankultur.dk/Default.aspx?AreaID=42>. Minha tradução.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ <http://www.dankultur.dk/Default.aspx?ID=32&M=News&PID=55&NewsID=227>. Minha tradução.

moldes da democrática divisão de poderes (com uma mistura de especialistas, as pessoas do dinheiro e representantes dos diversos partidos do parlamento dinamarquês no conselho).

V. Conclusão: como galopante

O estado, evidentemente, pode ser muitas coisas, como pode sê-lo a democracia. No entanto, a forma como o Governo dinamarquês ocupou uma dessas categorias é bastante convencional que canta as loas de verdades e símbolos aceitados tais como a polis grega e sobretudo o projeto do Iluminismo europeu. Estes símbolos são fáceis de reconhecer e aceitar como significantes da democracia, dos valores civis, o humanismo e assim por diante, desde que tenham sido depositados nas cabeças do povo desde a infância através do conceito bancário de nosso sistema educativo.

O educador e teórico da *conscientização* Paulo Freire observou que “no conceito bancário da educação, o conhecimento é um dom oferecido por aqueles que se consideram conhecedores”, e continua: “projetar uma ignorância absoluta sobre outros, uma característica da ideologia da opressão, nega a educação e o conhecimento como processos de questionamento”.²⁸

Vimos as idéias populistas e demagógicas do regime atual funcionando em uma “reorganização” dos conselhos de especialistas, que no se tratava tanto de financiar um “congelamento impositivo” em benefício dos cidadãos como de instigar uma verdadeira purga contra gente indesejada de crenças políticas diferentes (“equivocadas”). Vimos como o Cânon Cultural funciona como um canhão dirigido aos mais jovens e aos estranhos que serão preenchidos de “valores dinamarqueses”, e podemos começar a imaginar como o Instituto Cultural Dinamarquês no Brasil vai ensanblar a arte e a política em nome da compreensão inter-cultural.

En outras palavras, estamos perante um modelo de democracia estático e tremendamente poderoso que nega o processo político como um campo difuso de conflito, negociação e produção de conhecimento alternativo; que nega o “devir da democracia” (para emular Félix Guattari) que não substitui simplesmente a tirania das elites dominantes com o sistema de valores de uma nova classe dominante. Nega incluso a criatividade.

Vimos também gurus mediáticos extremamente inteligentes em ação (sem vê-los, é claro). Eles viraram o mundo de cabeça para baixo sem que nós nos sentíramos nem um pouco enjoados ou tontos, fazendo-nos aceitar o flagrante *Berufsverbot* para esquerdistas, e outras discriminações institucionalizadas (que eram demasiado abomináveis para que eu escrevesse sobre elas de forma despojada) ao mesmo tempo que nos orgulhamos de nossas longamente vigentes e não tão vigentes tradições democráticas, como o principio de condições de igualdade (“Os políticos não podem tentar influenciar as artes por meios políticos (legislação ou descontinuidade de subsídios), com exceção de sua participação geral no debate público”). Eles tiveram sucesso a tal ponto que há ainda espaço para um Wohlert e sua não muito inteligente mas atraente versão do “newspeak” do atual governo.

²⁸ Paulo Freire: *Pedagogy of the Oppressed*. Cita de <http://www.marxists.org/subject/education/freire/pedagogy/ch02.htm>.

Guattari, em seu tour de force pelo Brasil em 1982 (com Suely Rolnik) sustentou que: “O conceito de ‘identidade cultural’ tem desastrosas implicações políticas e micropolíticas, porque não consegue compreender o que é justamente toda a riqueza da produção semiótica de um grupo étnico ou social, ou de uma sociedade”.

Claro que o panorama é mais amplo do que tenho incluído aqui. Não é preciso dizer que há uma riqueza de criatividade e dissidência em Dinamarca. E há um monte de recursos que podem ser re-orientados para tanto uma resistência espontânea quanto para uma organizada.

Em nenhuma circunstância eu discordo do Capacete da escolha de permanecer no negócio por meio da cooperação com as organizações estaduais. O que eu quero discutir com este texto, porém, é que ao obter o apoio de vários conselhos de arte europeus, o que pode muito bem ser prejudicial à sua independência, vocês precisam formar uma aliança crítica com o estado (e aqui argumento com Pierre Bourdieu), de modo que os pensadores e artistas possam “aprender a usar contra o estado a liberdade que o estado lhes garante. Eles devem trabalhar simultaneamente, sem escrúpulos ou uma má consciência, para aumentar o envolvimento do estado bem como a sua própria vigilância em relação à influência do estado”.²⁹ Neste texto eu estive pensando sobre o estado da Dinamarca, mas a aliança crítica deve se estender a todo e qualquer estado que entra em contato com Capacete, incluindo o do Brasil.

Como conclusão e para atender ao enigma do título: Não, Capacete (Helmet) não é um Príncipe de Dinamarca. E por algum golpe de gênio também não é vassalo da Petrobras. Creio sinceramente que o caminho a seguir para Capacete é, além de continuar o bom trabalho, a luta como parte de uma rede maior para dar lugar a um programa nacional de financiamento estatal para as artes no Brasil que abruma a problemática cultura de financiamento atual baseada no capital corporativo privado.

Sobre esta nota: Parabéns por ter mantido essa luta por dez anos e todo o melhor para a próxima década de relativa independência!

²⁹ Hans Haacke and Pierre Bourdieu: *Free Exchange*. Cita de <http://www.sas.upenn.edu/~jenglish/Courses/schuster-pap.html>.

LEÇÕES DE HISTÓRIA

Peio Aguirre

Conteúdo

É possível explicar a história do colonialismo a través de múltiplos exemplos onde um caso concreto serve para definir as condições específicas de uma outra situação particular. Um dos rasgos de esta história (ou estas histórias do colonialismo) é que foram aplicados métodos parecidos (expropriação, guerra y morte) por diferentes forças coloniais em momentos históricos distintos. A frase feita de que a história se repete não é vã. Nesse sentido, um bom mecanismo cultural para ajudar-nos a compreender as contradições da história é o filme *Burn!* (também conhecido como *Queimada*) (1969) de Gillo Pontecorvo. Os ingredientes do filme são construídos, ficcionalizados, mas estão todos baseados em fatos reais de dominação, conquista, exploração e resistência. O

lugar: uma pequena ilha no Caribe chamada Queimada, pois os portugueses tiveram que queima-la para dominar-la, arrasando e aniquilando à população indígena, repovoando-a em seguida com escravos vindos da África.³⁰ O período: meados do século XIX. Os protagonistas: um astuto e contraditório mercenário britânico (encarnado magistralmente por Marlon Brando) pago primeiro pela Coroa britânica e depois por uma companhia de cana-de-açúcar. Este provoca uma série de revoltas quando faz com que um nativo iletrado vire o líder revolucionário da guerrilha. O enredo: a sucessão de poderes no governo da ilha, primeiro colônia portuguesa, depois estado independente (consequência de uma revolução de liberação nacional) seguido da posse da ilha pelos britânicos.

Além das complexidades do enredo, o filme serve como exemplo, caso de estudo, expondo um conjunto de realidades históricas: a expansão do colonialismo e a estreita cooperação entre as companhias emergentes mercantis os Estados imperiais, a exploração dos bens por parte de estas companhias, o papel da burguesia, o nascimento de uma consciência política nos explorados, a disputa pela territorialidade entre as potências colonizadoras (em este caso portugueses e britânicos, se bem que eles poderiam muito bem ter sido holandeses).

³⁰ *Queimada*, en portugués quemado. En su intento de rentabilizar comercialmente la película, los productores optaron por su traducción, pero en lugar del equivalente *Burnt*, optaron por el absurdo imperativo *Burn!* que recordaba al “Burn, baby, burn” de las insurrecciones de los *guettos* negros, o también a la estrategia americana en Vietnam, convertida posteriormente en un hit gracias a la canción *Disco Inferno* de The Trammps.

“We rule the country and its inhabitants, but the Portuguese rule all of our means”. Esta frase, em boca de um holandês do século XVII, tirada de *Maurits Script* (2006) de Wendelien Van Oldenborgh, acentua o conflito de interesses pela ocupação e usufruto das novas terras e lembra-nos que Holanda uma vez ocupou parte do Brasil antes de rende-lo para os portugueses, não sem antes sacar benefício disso. Por “means” se referia, sem duvida, entre outros bens, à comercialização da cana-de-açúcar, que, mesmo que em *Burn!*, era o principal objeto de intercâmbio. O fato do poder político estar sob o mando do controle econômico, que liderava os modos de organização social na emergente configuração das novas nações não é nada novo.

A investigação do Van Oldenborgh sob o título genérico de *A Certain Brazilianness* reúne aquele caráter exemplar que encontramos em *Burn!* Ambos são exemplos da única forma de articular o passado historicamente, isto é, dialeticamente, como resgate, processo e mudança, e como resultado da contradição e a heterogeneidade das forças em continuo movimento e conflito. É importante distinguir entre uma lição de história e uma lição histórica, embora ambas possam servir como modelos o arquétipos que refiram a totalidade histórica. O que é importante aqui são os traços ainda visíveis de aqueles tempos em nossos dias. O nascimento das nações-estado surgiu da confrontação entre os antigos reinos e os novos territórios, e se tornou um terreno fértil para o nacionalismo como um sistema de crenças e não como uma ideologia política. Aquilo que hoje em dia chamamos de “nacionalismo” bebe de aquela fonte. Benedict Anderson comentou de maneira precisa em seu livro *Comunidades imaginadas* como de forma totalmente inconsciente, o Estado colonial do século

XIX engendrou dialeticamente a gramática dos nacionalismos que, em última instância, surgiu para combatê-los.³¹ Estes ecos ainda ressoam. Uma forma de nacionalismo que teve origem nas Américas, no século XVIII e XIX (incluindo Brasil), foi adotado e adaptado por movimentos populares e por as potências imperialistas em Europa, e em Ásia e África pelas resistências antiimperialistas. Este crescimento do sentimento nacionalista está presente em *No False Echoes* (2008) de Van Oldenborgh, sob o marco das primeiras emissões radiofônicas que conectaram Holanda com seus repúblicas indonésias e onde a companhia de transmissão Philips desempenhou um papel importante na prevenção das vozes indesejadas com tendências nacionalistas em aquelas zonas.

A Certain Brazilianness y *No False Echoes* nos oferecem um estúdio do passado e uma ressonância mais atual na forma como a Holanda em a ver com esse passado hoje. Onde então devemos colocar a onda de patriotismo exclusivo de direita que cresce sem parar num país de longa tradição liberal? A culpabilidade histórica talvez tenha algo de atávico.

Enquanto ainda podemos falar de rasgos de identidade definidos a partir de uma idéia de periferia, minoria o reivindicação de “contexto”, falando abertamente sobre uma certa brasilianidade, uma certa irlandesidade ou uma certa vasquidade, somos mais reticentes ao falar sobre uma serie de características que sugerem uma certa holandesidade, britanicidade, espanholidade, francesidade, e assim por diante. O equilíbrio entre o próprio e o alheio está

³¹ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, Fondo de Cultura Económica, Mexico D.F., 2006.

sempre pendurado no ar. Mas desde um ponto de vista objetivo, a condição de possibilidade de um conjunto é a mesma para os outros .

Outro dilema não menos complicado seria o surgimento de estes nacionalismos incipientes no marco da Modernidade, especialmente no continente americano, discernível no “Manifesto Antropófago” do poeta brasileiro Oswald de Andrade, que serviu como bandeira aglutinante a todo um movimento cultural (pintores, escritores, músicos) da modernidade brasileira durante os anos vinte do século passado até os anos cinqüenta. Em um sentido mais amplo, a Modernidade (agora vista como toda uma coleção de versões de vernáculo, todas elas modernas) tem demonstrado, repetidamente, que a reivindicação de identidades periféricas ou marginais que valeram tanto (ou mais) que as impostas desde o exterior foram precedidas por exercícios de auto-afirmação ancorados no mais profundo da tradição, o ancestral e o mítico. A Modernidade (a assunção do novo) não pôde se fazer única e exclusivamente a partir do “agora”, mas que este “aqui”, este “hoje” da Modernidade, foi em muitas ocasiões a consequência de um processo histórico, um longo andamento que vinha desde um lugar remoto até o presente. E é aí que uma porta foi deixada aberta ao nacionalismo. E isto é o que aconteceu em diversas situações tanto no Segundo quanto no Terceiro Mundo (assim como em determinados lugares e regiões concretas da Europa) e que, de maneira similar a como o Estado colonial produz o nacionalismo, a Modernidad canônica ou ocidental, produz essas outras modernidades periféricas e que teve na fascinação pela arte primitiva e pelo primitivismo por parte da classe intelectual européia seu particular foco de

interesse. É o exemplo no Movimento Modernista Brasileiro onde este componente vernacular, de mito, entre o real e a fantasia projetada pelos conquistadores, não foi mas do que o canibalismo dos antepassados indígenas brasileiros (os *Tapuyas*) que chegaram a traumatizar tanto aos “civilizados” europeus, especialmente aos holandeses, com o governador Johan Maurits (conde de Nassau-Siegen) à cabeça. Mas o que diferencia esta apropriação das outras é sua sofisticada metáfora antropófaga (um tanto *queer*), de devorar ao inimigo para se fazer mai forte, onde o primitivismo aparece como signo de deglutição crítica do outro e sua cultura, o moderno e civilizado.

Forma

Wendelien Van Oldenborgh percorre o cinema como uma linguagem expandida e espacializada onde o modo de produção cinematográfica serve como meio e como metáfora de um tipo de cinema fundado em processos sócio-históricos que procura representar. Esses mesmos intentos de representação (a dialéctica de la historia) tem suas próprias formas: a historicidade, a especificidade cultural e o compromisso crítico. Existem outros precedentes dentro de uma tradição marxista como quando Walter Benjamin pos sobre a mesa a possibilidade da citação da história e do passado. A história é citável, se a coloca entre aspas, e só é acessível a nós sob a forma textual.³² As aspas *dizem* distancia, trazem

³² Walter Benjamin, “Tesis de sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso; Fragmentos sobre la historia*, Arcis, Santiago de Chile, 2004.

alguma coisa desde longe. Esta operação da cita é consubstancial à visão benjaminiana do conceito de historia.

Maurits Script (e em alguma medida *No False Echoes*) não recreiam um passado interpretando-o depois de um processo de exploração, mas que o põe para funcionar, na sua performatividade, graças à velha técnica vanguardista da cita e da montagem (tão queridos para o pensador alemão e para seu colega Bertolt Brecht). Velhas formas também de negociar com a historia. Mas além do mais, *Maurits Script* lembra ao modo teatral do Brecht de fazer roteiros utilizando personagens históricas, como Galileu, levado até o más extremo no experimento *Me-ti, Libro de los cambios* onde o modo proverbial da filosofia chinesa lhe deu a possibilidade de fazer comentários morais e políticos de seu momento utilizando pseudônimos chineses para Stalin, Marx, Lênin ou Rosa Luxemburgo entre outros.³³

Se o desejássemos, poderíamos ver, e ler, *Maurits Script* e *Maurits Film* como *re-enactments* da história (um termo tão de moda no discurso artístico de estes dias) ou como um exercício de materialismo histórico contemporâneo. A busca da produção de uma realidade cinemática não pode obviar aquilo que o constitui; o dispositivo técnico, as câmaras, o cenário, o interior e o exterior da cena, o som e demais. Em tres palavras: *mise-en-scène*. Uma pratica que não só mostra, mas que também evidencia o gesto de mostrar. Perante um cinema que apaga as pegadas se opõe um cinema espacializado, tudo isso dispositivo. A um teatro naturalista se opõe o teatro épico. Em um film como *One Plus One* (1968) de Jean-Luc Godard, ele introduzia tanto a cita como o dispositivo,

³³ Bertolt Brecht, *Me-ti Buch den Wendungen*, Surkhamp Verlag, Frankfurt, 1965.

rodando um ensaio dos Rolling Stones em seu estúdio de gravação, com o movimento circular da câmara, suas entradas e saídas do quadro, misturando-o com leituras de uns imitadores de Panteras Negras sobre como o homem branco roubou a alma ao homem negro se apropriando do blues e o jazz.

Citar da história equivale a ler da história. E a forma de mostrar sua leitura e o ato de sua recepção na escuta é um ativador para novas interpretações e discussões sobre história política.

CARNAVALIZAÇÃO

Tatiana Roque & Paulo Domenech Oneto

*“Vou sorrindo com o meu interior chorando
amargando o meu viver sofrido
assistindo ao que se vai passando
e vou resistindo
resistindo do meu posto o vendaval, da vida
aplaudindo a quem já vai subindo e amparando a quem já
vem caindo”
 (“Vendaval da Vida” – Dêlcio Carvalho)*

Carnaval é riso, é alegria, costuma-se dizer. Carnaval é a festa da carne, é a festa do corpo e da terra, acrescenta-se. Essas opiniões se baseiam numa experiência que confirma as origens históricas do evento. De fato, como cerimônia do calendário cristão, o carnaval consiste na criação de um período de quarenta dias de preparação para a Páscoa, período em que estaríamos autorizados a “fazer uso da carne” antes de sua abstinência (*carne levare*) em reverência à paixão e à ressurreição de Cristo. Trata-se, também, de um dos modos que as tradições pagãs romanas, moralmente mais permissivas, encontraram para se manter, dando curso ao aspecto carnal insinuante e telúrico da vida, subjacente à alma e irredutível às leis humanas ou divinas.

O riso e a alegria se enraízam nesse sentimento de liberdade. É o corpo que se vê livre dos rigorismos da lei para gozar a vida, ou que se descobre livre para a lei cristã de uma vida mais autêntica. O primeiro caso é um carnaval pagão, herdeiro das festas saturnais romanas em que papéis sociais eram invertidos no triunfo alegórico da “máscara”. O segundo, um carnaval cristão, véspera da festa da apoteose sacrificial do Cristo. Revelam-se aqui algumas ambivalências intrínsecas ao carnaval. No âmbito do cristianismo mais estrito, por exemplo, dá-se o estranho contraste entre excesso carnal e preparação para a contrição ascética. Já como manifestação pagã no seio do cristianismo, há no carnaval um sentido de incorporação universalizante e tolerante, mas também a presença impertinente de algo que não se conseguiu conjurar pelo dogma. No entanto, a ambivalência fundamental reside talvez *no próprio riso carnavalesco* como modo de exprimir esse lado obscuro, ao mesmo tempo excessivo e insistentemente irredutível às nossas leis.

Há, de fato, dois tipos de riso, correspondendo precisamente a dois modos de expressão desse “fundo obscuro” material, carnal e telúrico. Um riso exclusivo e um riso inclusivo. Um riso que poderíamos chamar de “sardônico” porque se daria como ação reflexa desenvolvida sob os auspícios do desejo de não ver; outro alegre, no sentido do movimento livre a que conduz, como no *allegro* musical. No primeiro, rimos de algo que seria exterior a nós, que nos incomoda e de que queremos, ou de que julgamos dever, nos demarcar. Tentamos nos excluir do que faz rir, quase sempre

rindo do outro, nervosamente. Aqui, o “fundo obscuro” se exprime como um erro, um tropeço na caminhada linear que traçamos rumo ao certo, apaziguado, “normal”. Já o segundo, é um riso universal, em contrapartida às leis supostamente universais que nos circundam: rimos do mundo, da humanidade, da sociedade de que participamos e das leis que criamos. Somos, portanto, nós próprios, motivo de riso. Somos terra e carne, matéria que compõe o todo, parte integrante dos dramas e das efusões da vida. O “fundo obscuro” vem à tona transmutado, mas sem ser denegado. Estamos incluídos no riso. Rimos, também e acima de tudo, de nós mesmos.

Quanto aos efeitos, ambos levam a uma certa tensão emocional, embora o primeiro tipo de riso se esforce por recalá-la. Este riso sardônico pretende expurgar nossos incômodos. É um riso que visa, no limite, eliminar a tensão. Após um breve momento de angústia e de excitação, voltamos a ser exatamente como antes, talvez até mais reconfortados e conformados, se não com o mundo, ao menos conosco. Trata-se de um riso negativo, uma vez que serve para negar toda e qualquer necessidade de transformação do mundo e, sobretudo, de si. É, em suma, um riso autocomplacente. Já o segundo tipo de riso afirma o que há, ainda que funcione como um modo de rearticular isso que há. Ele mantém a tensão e não procura se desvencilhar do incômodo, podendo produzir uma real transformação, antes de tudo, daquele que ri. Não se trata, contudo, de uma mudança individual, pois ela reflete o sentido do mundo, a marcha dos acontecimentos sociais e de suas possíveis inflexões. De repente nos vemos pensando no sentido da vida que levamos e que é a vida de todo mundo.

*

Ao lado do riso, o carnaval inclui a presença do grotesco, que nem sempre é risível. É o que Mikhail Bakhtin procurou mostrar através de sua análise do carnaval medieval e renascentista, levando-o a criar o conceito de “carnavalização”; certamente mais útil para pensar o presente do que a simples referência às Saturnais

romanas e aos motivos cristãos. A vinda à tona do “fundo obscuro” da vida surge ali, naquele tempo tão distante de nós, via um “rebaixamento” do sublime, por meio de uma descida à terra do elemento supostamente transcendente, produzindo uma comunicação mais direta com essa terra e com o corpo que está indissociavelmente ligado à terra. *É para a terra que tudo há de retornar, mas é também dela que tudo nasce.* O nascimento é então associado a um rebaixamento que desce até às partes baixas do corpo, até à “genitália”. Mas não se trata da genitália do indivíduo, do corpo banalizado da mulher, como poderia nos sugerir uma visão mais vulgar do termo. Há aqui, é claro, um risco de confusão, pois o rebaixamento operado pelo grotesco pode ser também apreendido como “baixaria” ou “grosseria”. Ainda que o carnaval seja a festa da carne, a imagem chocante ou sensacionalista desta carne é apreendida como objeto de consumo, podendo se converter num convite à humilhação e ao insulto, manifestações nada carnavalescas, mas presentes nas modalidades de cinismo de nossos tempos “desencantados”.

Não. Quando falamos de genitália, nos referimos à “genitália da terra”, ao que produz e reproduz a vida sobre a terra, antes da vida dos indivíduos tomados em particular. Há um tipo de rebaixamento no samba, como aquele produzido pelo surdo de primeira, quando, ao entregar o ritmo à terra, recebe dali um som que emerge lá de baixo. Os membros inferiores do corpo vibram e, por conta disso, prosseguimos sem perder o ritmo. O tempo fica, então, como que suspenso entre o movimento de descida e de subida, entre o que vai para o chão e o que retorna do chão. Rebaixar, neste sentido de “entregar à terra”, é portanto investir no movimento de nascimento e morte para que algo de novo surja. A suspensão temporal de que falamos no caso do surdo pode ser entendida também como uma suspensão entre o que já foi e o que vai ser, ou que ainda pode ser. O tempo em suspenso é aquele que permite mudar.

Essa permanente tensão entre a manutenção e a mudança encontra seu paralelo na situação de reversão provisória ou efetiva dos papéis e funções sociais vigentes. O que está em jogo no carnaval, mesmo considerando as diferenças de cultura que o moldam de um espaço-tempo a outro, é a conhecida ambigüidade entre “mudar para que nada mude” e “mudar para que alguma coisa mude”. O carnaval

aparece, assim, como um instrumento nas mãos de uma sociedade, que pode ser “tocado” para reforçar características culturais, servindo de “válvula de escape”, ou nos aproximando de outras formas de convívio.

Podemos nos perguntar, sem nos determos especificamente numa sociedade tão carnavalesca como a brasileira – a exemplo do que fez o sociólogo Roberto Damatta –, até que ponto o carnaval que presenciamos hoje é capaz de redefinir nosso universo social, tantas vezes preso em compartimentações mais ou menos estanques. Ou tudo isso não passa de idealização de uma festa que, no fundo, é apenas uma festividade como outra qualquer, sem grandes conseqüências para a nossa vida?

*

Alguns aspectos contribuem para crer que o carnaval é, de fato, muito mais do que uma simples comemoração / rememoração / repetição habitual de um evento no calendário oficial das cidades. Entre eles estão *a fantasia, a música e a livre formação de grupos sociais* (“blocos”). Não há carnaval sem esses três elementos, ainda que Veneza possa dar ênfase ao primeiro aspecto, enquanto tradições mais permissivas e clima quente tendam a favorecer o exibicionismo e certa obscenidade numa cidade como o Rio de Janeiro; mesmo que o estilo musical não seja o mesmo de um lugar para outro; embora as aglomerações populares obedeçam a regras variadas.

De qualquer modo, o uso de fantasias ou simples máscaras como parte integrante da festa carnavalesca *urbi et orbi* aponta para a busca de um embaralhamento das identidades, credenciado por um desejo de extravasar nossos estados afetivos, grotescamente aquém de nossas auto-imagens e posições sociais. As figuras da *commedia dell'arte* italiana (o *pierrot*, a colombina, o arlequim) indicam, desse ponto de vista, um conjunto de afetos determinante de uma certa forma de nos relacionarmos com o mundo, independentemente da estratificação social dominante. Destituído de uma identidade conferida por sua condição sócio-política, o indivíduo se apronta para mergulhar no “fundo obscuro”, “se misturar” e ressurgir transmutado na famosa quarta-feira de cinzas. Resta saber se no amanhã deste último dia, a festa

acaba, o barco corre e “tudo volta ao normal” (Chico Buarque). Resta saber se, após o esplendor da manhã de Carnaval, descobrimos que tudo não passou de ilusão, que a mistura de cores desapareceu e o “negro volta ao humilde barracão” (Candeia).

Assim como a fantasia, a música carnavalesca está longe de ser um mero acompanhamento para a “loucura” (folia) a que nos entregamos nos três dias de festa. Ao contrário, com seus ritmos intensos, participação improvisada de todos – tocando, cantando e dançando – e letras que são ao mesmo tempo melancólicas e jocosas, as canções de carnaval se revelam capazes de contagiar e unir os mais indiferentes e isolados passantes, justamente por evocar e dramatizar nossos afetos mais básicos, como a tristeza e a alegria. No caso da música brasileira, por exemplo, há um claro movimento de transição estética, que nos leva da dor diante das dificuldades da vida ao prazer de viver e criar alternativas para esta mesma vida. O samba, “pai do prazer e filho da dor”, nos ajuda a mandar “a tristeza embora” (Gilberto Gil e Caetano Veloso); não porque nos distrai e sim porque permite mergulhar em um outro tipo de pranto, “pranto sem lenço que alegra a gente” (Cartola).

A música carnavalesca indica ainda a entrada em cena dos excluídos, na medida em que é profana, criada fora dos cânones eruditos. É a música “invasora dos bailes sociais”. Mesmo que passível de apaziguamento, por meio de uma sonoridade mais contida, cuja função passa a ser de acompanhamento, de desabafo ou de mero consolo, o corpo que escuta e dança, descobre ali potencialidades inusitadas, como talvez não ocorra com nenhuma outra manifestação cultural, exatamente por se valer dessa música ritualística – tocada e cantada em uníssono, dançada nas ruas –, meio que abandonada nas sociedades contemporâneas.

Há, enfim, inseparável dos aspectos anteriores, a livre formação de grupos sociais. Por “livre” devemos entender não apenas aquilo que é deixado ao acaso dos encontros. Trata-se, sobretudo, uma vez mais, de liberdade por oposição ao já instituído como óbvio e necessário. Vejamos os blocos carnavalescos. A motivação para compô-los ou participar deles parece dada por uma comunidade de intenções que é subversiva da ordem habitual. Longe de se reunirem para legitimar os papéis sociais assumidos na vida cotidiana, os foliões de bloco agem de forma “inconseqüente”, movidos pelo desejo de encontrar um outro lado da vida regrada e conseqüente que levam no dia-a-dia. O bloco é então muito

mais do que um local de encontro com rostos desconhecidos ou vagamente familiares. É um espaço para “brincar”, onde nos associamos às pessoas de acordo com a capacidade que cada um tem para jogar o jogo do carnaval. Já não importa se “fica bem” ou não cantar e dançar junto a um “superior” ou a uma “autoridade”. A única ordem é brincar.

Concretamente, o que parece se dar aí é a eliminação das fronteiras entre o espaço público e o privado, entre a rua e a casa (ou o trabalho). Ou seria essa aglomeração de pessoas apenas uma rápida escapada do “mundinho” por vezes sufocante de nossa casa, para que pudéssemos retornar depois, apaziguados e convencidos da idéia de que todas as diferenças da vida se materializam na sociedade tal qual está constituída?

*

A pergunta que se coloca, no fim das contas, gira em torno do que fica para além da diferença identitária, quando vestimos uma fantasia; para além do desabafo e do consolo, quando entoamos um samba; para além do alívio da casa que sufoca, quando saímos no bloco. Há um pouco disso tudo no Carnaval, como nos lembra o samba “Lamentação” de Elton Medeiros: “sem ideal, esperando o carnaval, pra afastar minhas penas, na esperança que um canto venha sufocar meu pranto, mas Carnaval, são três dias apenas”.

Mas seriam apenas três dias?

Se fosse este o caso, o tanto de RISO gerado durante a festa seria reduzido ao riso sardônico; o tanto de ALEGRIA seria fruto de pura distração, desvio do olhar de nossas mazelas. O único riso seria de incômodo e de auto-indulgência, um riso face ao outro, por inabilidade de mergulhar na vida se habilitando a questionar e se questionar. Porém, o riso carnavalesco parece ser de outra natureza. É um riso radical que, embora passe pela sensação de alívio diante da dor, deve talvez ser enxergado como riso diante do inacabamento de tudo. Rimos do movimento da vida, de sua alegria própria, que impede que a sensação de marasmo e o conformismo vençam. Esse riso é, portanto, da ordem do chamado “inacabado” que Bakhtin definiu. Trata-se desse domínio em que o tempo se encontra suspenso, abrindo para algo ainda por vir. *O carnaval como “apoteose do inacabamento”.*

Para além de nossas vivências pessoais que são, necessariamente, variadas – sem importar se no Rio de Janeiro, Veneza, Nova Orleans, Nice, Colônia ou onde for –, podemos dizer que o Carnaval é essa abertura afetiva que inclui e promove um recomeço: ninguém está do lado de fora, nada está pronto e acabado de uma vez por todas; o destino social é de todos, a vida tudo oferece, embora nada confirme.

Que necessidade irá triunfar? A de desviar o olhar do fundo obscuro, às vezes doloroso, ou a de afirmá-lo como matéria da mudança?

Cada carnaval traz consigo a sua resposta, que é também a nossa.

Os seguintes artistas, curadores, críticos etc. estiveram em residência ou em produções diversas no Capacete entre

1998 e 2008:

Angela Detânico & Rafael Lain / Andrea Fraser / Anri Sala / Ana Infante / Adrià Julià / Adriana Pinedo / Alberto Peral / ASAF / Bruno Vianna / Brígida Baltar / Brice Dellsperger / Bruno Serralongue / Cristobal Lehyt / Camila Rocha / Carla Zaccagnini / Caspar Stracke / Chelipa Ferro / Christian Lemmerz and Michael Kvium / Dan Halter / Daniela Bershan / Danilo Volpato / Diego Fernandez / Dominique Gonzales-Foerster / Ducha / Duplus / Elfi Turpin / Eija Liisa Ahtila / Elizabeth Smorez / Enrico David / Esteban Alvarez / Felipe Mujica / Felipe Lacerda / Frederikke Hansen / Gabriel Lester / Gilda Mantilla&Raimond Chaves / Gregor Passens / Frank Neuman / Gustava Ferraz / Hans-Christian Dany / Harun Farocki / Hasou Hongxiang / Inti Guerrero / Isabelle Arthuis / Isabela Prado / Jari Haanperä / Jarbas Lopes / Johanna Unzueta / Johan Grimonprez / Joachim Koester / Jean-Pascal Flavien / João Modé / Jonas Ohlsson / Julia Rometti&Victor Costales / Jun Nguyen-Hatsushiba / Juha Nenonen / Kristofer Paetau / Krist Gruijthuijsen / Kasper Pedersen / Leonora Antunes / Laura Erber / Lisa Rovner / Liisa Lounila / Luidgi Beltrami / Luis Fernando Ramirez / Marcos Raphael / Marcos Chaves / Marssares / Marcel Dzama / Matthew Buchinkham / Mika Taanila / Michael Roy / Marie-Ange Guilleminot / Margit Leisner / Marepe / Markus Henttonen / Miyuki Kawamura / Miwa Yannagi /

Nobuyoshi Araki / Paulo Vivacqua / Pierre Huyghe / Pierre Bismuth / Mohamed Bourouissa / Rodney Graham / Roseline Rannoch / Ricardo Basbaum / Ricardo Resende / Rubens Mano / Santiago Garcia Navarro / Sanna Kannisto / Sharon Lockhart / Seppo Renavall / Shimabukuro / Stephen Dean / Susan Norrie / Tamara Guimarães / Tamara Stuby / Tetine / Tellervo Kalleinen / Thiago Rocha Pitta / Tiago Carneiro da Cunha / Tsuzuki Kyoichi / Taro Shinoda / Tsuyoshi Ozawa / Vimukti Jayasundera / Uri Tzaig

Cronologia - 1998 - 2008

info: www.capacete.net

2008

23/11-30/11 | 2008 - 28 Bienal de São Paulo - Cinema Capacete VIII - "Loop 2.8.1 - "não é cinema, não é video e nem é televisão" - com Harun Farocki, Rodney Graham, Kasper Pedersen, Wendlien van Oldenburg e Raimond Chaves. Evento em 3 lugares distintos; Casa no Parque Modernista, Cinema do Reserva Cultural e no edifício do Parque Ibirapuera.

18/11 | 2008 - ROAD Versão 2.7.1 proposta junto ao Festival de Performance de CALI / Colômbia. Projeto a ser realizado em 2009 com artistas colombianos.

19/06 | 2008 - Instalação de um projeto de duração de 1 dia em uma casa em Santa Teresa por Mohamed Bourouissa (França), artista residente.

10/06-27/07 | 2008 - "architectura" - A artista portuguesa Leonor Antunes expõem trabalho realizado durante sua residência no CAPACETE no museo da República.

09/02-09/03 | 2008 - CAPACETE 10 anos em Nova York na Galeria Friedrich Petzel e ART IN GENERAL com os artistas DUCHA (Rio de Janeiro), Jean-Pascal Flavien (França) e Gabriel Lester (Holanda)

2007

12/10 | 2007 - Bábá Eletronica&DJ Lonely - performance de Jonas Ohlsson e Daniela Abershan durante o Festival RIOECENACONTEMPORANEA, no Centro Cultural da Cidadania - Produção CAPACETE - Artista em residência

11/10 | 2007 - "Popcorn" de Liisa Lounila - exposição no OI FUTURO durante o Festival CENACONTEMPORANEA - Produção CAPACETE - Artista em residência

29/9 | 2007 - Cinema Capacete VII / Loop 1.7 - "não é cinema, não é video e nem é televisão" para o Festival de Cinema 2007 - "Nova Paraíso" de Julia Rometti com os DJ's KASSIN e BERNA no Cinema ODEON - Produção CAPACETE - Artista em residência

07/8 | 2007 - "Linea de Hormigas" com Felipe Mujica, Johanna Unzueta, Diego Fernandez e Cristobal Lehyt (artistas chilenos) na Galeria GENTIL CARIOCA - Produção CAPACETE - Artista em residência

03 | 2007 - "The Viewer" de Jean-Pascal Flavien - Maricá/Rio de Janeiro

Inauguração - 03/03/2007 - instalação por tempo indeterminado / apoio Catherine Bastide.

04 | 2007 - ROAD Versão 1.6 de Julia Rometti&Victor Costales - de Aguas Verdes/Peru para Medellin/Colômbia / Período - 10/04/07 to 10/05/07 Apoio de MED07 - Encuentro de Medellin 2007

04 | 2007 - Projeto Residência de João Modé em Medellin durante MED07 - Encuentro de Medellin/Colômbia / Período - 10/04/07 até 10/05/07 / Apoio de MED07 - Encuentro de Medellin 2007

2006

09/10 | 2006 - Cinema Capacete VI / Loop 1.6 - “não é cinema, não é video e nem é televisão” para o Festival de Cinema 2006

19/09 - 21/09/06 - Centro Cultural Telemar - Cinema CAPACETE VI - Loop VI - não é cinema, não é video e nem é televisão para o Festival de Cinema 2006

21/09 - 4/10/06 - Cinema CAPACETE VI - Loop VI - não é cinema, não é video e nem é televisão para o Festival de Cinema 2006 com Gregor Passens, João Modé e Anri Sala

05 | 2006 - ROAD Versão 1.5 com Gabriel Lester e Helmut Batista - de Lima/Peru para Quito no Equador / Período - 29/05/06 até 25/06/06 / Apoio da Fundação Mondriaan

02 | 2006 - Publicação do livro "CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO" - Fotografias de Helmut Batista - Textos de Tatiana Roque& Paulo Oneto e Felipe Ferreira

2005

12 | 2005 - Cinema Capacete V / Loop 1.5 - “não é cinema, não é video e nem é televisão” com Soni Kum (Korea do Norte), Sanna Kannisto (Finlândia), Angela Detânico e Rafael Lain (São Paulo), Thiago Rocha Pitta (Rio de Janeiro), Laura Erber (Rio de Janeiro), Dominique Gonzalez-Foerster (France), Lisa Rovner (New York), Carla Zaccagnini (São Paulo) e Eli Sudback (New York)

9 | 2005 - ROAD Versão 1.4 com João Modé e Helmut Batista - residência movél no Espacio La Culpable / Lima-Peru - de La Paz/Bolívia para Lima/ Peru

5 | 2005 - “Field studies” de Sanna Kannisto - Museum of Biology Helio Beltrão - Santa Teresa/Espírito Santo

4 | 2005 - Projeto ROAD Versão 1.3 com Olivier Poujade - de Valparaiso à La Paz/Bolívia

3 | 2005 - “Museu das vistas” projeto ROAD Versão 1.2 com Carla Zaccagnini - residência móvel / Valparaiso/Chile

2004

12 | 2004 - “Diários de Bicicleta e aquarelas” projeto ROAD Versão 1.1 com Ducha e Helmut Batista - residência móvel na Galeria Metropolitana em Santiago do Chile

9-10 | 2004 - Cinema Capacete IV - Loop 1.4 - “não é cinema, não é video e nem é televisão” com Brigida Baltar, Gabriel Lester, Michael Roy, Hasuo Hongxiang, Duplus e Susan Norrie. No Instituto de Audiovisual Escola de Cinema Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro. Festival de Cinema 2004

5 | 2004 - Produção do filme “Maria Farinha” de Brigida Baltar

5 | 2004 - “Heavy Snowfakes” / “Raios Calientes” - com Miklos Gaál, Mika Taanila, Jari Haanperä, Anu Pennanen e Tellervo Kalleinen - No Instituto de Audiovisual Escola de Cinema Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro.

2003

11|2003 - “Sound”- com Chelipa Ferro, Tetine, Felipe Lacerda, Miklos, Marssares, Paulo Vivacqua no Castlinho do Flamengo, Rio de Janeiro.

9-10 | 2003 - Cinema Capacete III / Loop 1.3 - "não é cinema, não é video e nem é televisão - com Marcos Chaves, Brice Dellsperger, Tiago Carneiro da Cunha and Pierre Bismuth. No Instituto de Audiovisual Escola de Cinema Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro. Festival de Cinema BR 2003

9 | 2003 - TO FREE THE CINEMA - Program 4 curado por Karyn Riegel - Cinema Tropical New York

8 | 2003 - TO FREE THE CINEMA - Program 3 curado por Karyn Riegel - Cinema Tropical New York

8 | 2003 - Vimukti Jayasundera (Sri Lanka)

6 | 2003 - TO FREE THE CINEMA - Program 2 curado por Karyn Riegel - Cinema Tropical New York

6 | 2003 - Instalação sônica de Paulo Vivacqua

5 | 2003 - TO FREE THE CINEMA - Programa 1 curado por Karyn Riegel - Cinema Tropical New York

5 | 2003 - "No Damage" de Caspar Stracke

3 e 4 | 2003 - Taro Shinoda (Japão) e Tsuyoshi Ozawa (Japão)

2002

9-10 | 2002 - Cinema Capacete II / Loop 1.2 - "não é cinema, não é video e nem é televisão" com Christian Lemmerz & Michael Kvium (Dinamarca), Marepe (Brasil), Stephen Dean (França), Jun Nguyen-Hatsushiba (Vietnam), Johan Grimont (Belgium), Ducha (Rio de Janeiro), Andrea Fraser (USA), Seppo Renval (Finland). No Instituto de Audiovisual Escola de Cinema Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro. Festival de Cinema BR 2002

7 | 2002 - "A BANCA N.2" - com Brígida Baltar (Rio de Janeiro) e Camila Rocha (São Paulo) - colaboração com CAPACETE Entretenimentos e o Festival de Inverno do - Rio de Janeiro.

3 | 2002 - "A BANCA N.2" - - Bienal de São Paulo com Marie-Ange Guilleminot (França) e Marssares (Rio de Janeiro).

2001

12 | 2001 - Tiago Carneiro da Cunha (São Paulo) e Enrico David (Inglaterra)

9-10 | 2001 - Cinema Capacete I - Loop 1.1 / Festival de Cinema 2001 - com Joachim Koester & Matthew Buchinkham (Dinamarca) e Uri Tzaig (Israel)

9-10 | 2001 - Cinema Capacete I - Loop 1.1 / Festival de Cinema BR 2001 - Dominique Gonzalez-Foerster (France), Eeja Liisa Athila (Finlândia), Brígida Baltar (Rio de Janeiro) e Sharon Lockhard (USA)

6-7 | 2001 - Miyuki Kawamura (Japão), Nobuyoshi Araki + Tsuzuki Kyoichi (Japão).

2 | 2001 - Ducha (Rio de Janeiro) e Hans-Christian Dany (Alemanha)

2000

12 | 2000 - Produção executiva de "PLAGE", terceiro curta em 35mm de Dominique Gonzalez-Foerster (France)

11 | 2000 - "Blanche Neige, Lucie" e "L'ellipse" by Pierre Huyghe (França) e "Riyo", "Ipanema Theories", "O Quarto" de Dominique Gonzalez-Foerster (França).

3 | 2000 - "EUVOCE" (superpronomes) de Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro) - UGUANDA COMPRESSIVE FILES de Marssares (Rio de Janeiro).

1999

12 | 1999 - projeto com Shimabukuro (Japan)

10-11 | 1999 - Bruno Serralongue (France) - Jornal do Brasil Series

8 | 1999 - Marssares (Rio Janeiro) e Tiago Carneiro da Cunha (São Paulo)

3 | 1999 - "White Cue", de Rubens Mano (São Paulo)

1998

11 | 1998 - Andrea Fraser (USA) e Marcel Dzama (Canada)

7 | 1998 - Ricardo Basbaum (RJ) e Ana Infante (RJ)

Biografias

Jean-Pascal Flavien nasceu na França em 1971; vive e trabalha em Berlim e Rio de Janeiro. Recentes exposições individuais: Catherine Bastide, Bruxelas (2002, 2005, 2008), Museu do Índio Rio de Janeiro (2003), Hussenot Gallery, Paris (2003), Museum of Rochechouart (2007), e exposições coletivas na Esther Shipper Gallery, Berlin (2004), Lyon Biennial (2007), Freidrich Petzel, New York (2008), Art Focus, Jerusalem (2008).

Leonor Antunes nasceu em Lisboa, Portugal, em 1972. Vive e trabalha em Berlin e Lisboa. Exposições individuais recentes: Credac, Centre d'Art Contemporain, Paris (2008), Isabella Bortolozzi Gallery, Berlin (2005, 2008), Museu da República, Galeria do Lago, Rio de Janeiro (2008), Chiado 8/Culturgest, Lisboa (2008), Barriera, Turim (2007), Air de Paris Gallery, Paris (2007), Dicksmith Gallery, London (2007); exposições coletivas recentes: Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (2007), Daymler Chrysler Foundation, Haus Huth, Berlim (2007), Carré d'Art Musee d'Art Contemporain, Nimes, França (2007), Pavilhão de Portugal/Museu de Serralves, Coimbra (2006).

Olivier Zahm nasceu em 1964 na França, onde vive e trabalha. É crítico de arte, curador, editor e diretor de arte de moda da revista Purple. Publicou artigos na Art Forum, Flash Art, Art Press e Texte Zur Kunst durante os anos 80 e início dos 90. Trabalhou como curador em inúmeras exposições

internacionais como no PS1, MoMA e Centro Pompidou. Em 1992 fundou com Elein Fleiss a revista Purple.

Hans-Christian Dany nasceu em 1966 em Hamburgo, Alemanha. Estudou arte na Hochschule für bildende Künste em Hamburgo. Desde 1989 publicou em diferentes revistas internacionais. Em 1991 fundou a revista Dank e em 1998 a revista Starship. Ele co-editou o livro *dagegen dabei* (against within / 1998) e co-curou a exposição *Ökonomien der Zeit* (economies of time), Museum Ludwig em Colônia (2002). Como artista ele participou em diferentes exposições coletivas. Primeira individual insitucional foi na Hamburger Kunsthalle (2002). Recentemente ele publicou o livro *Speed. Eine Gesellschaft auf Droge*. (Speed. A society on drugs. / 2008). Trabalha como consultor pesquisador para a Jan van Eyck Academy em Maastricht e vive em Hamburgo.

Frederikka Hansen nasceu em 1969 e obteve seu master em história da arte e ciências políticas pela universidade de Aarhus, na Dinamarca. Durante os anos 90 trabalhou como curadora de diferentes projetos em espaços alternativos na Dinamarca e na Alemanha tais como LXX (Aarhus), Galleri Campbells Occasionally (Copenhague), e o project space frø (Berlim). Em 1997, Hansen deixou a Dinamarca para se estabelecer em Berlim, onde ela iria realizar diferentes projetos locais e internacionais. Mais tarde se mudou para Zurich para trabalhar no espaço kunsthalle Shedhalle, primeiro como curadora (2000-03) e depois como diretora artística (2003-04). No contexto scandinavo, Hansen é conhecida como pioneira em curadorias e textos sobre práticas e políticas feministas.

Ligia Nobre é arquiteta e pesquisadora, graduada pela FAU-Mackenzie (São Paulo) e mestra em História e Teoria da Arquitetura Contemporânea pela Architectural Association School of Architecture (Londres). Em 2007/08 trabalhou com pesquisa urbana e ensino no Studio Basel - Contemporary City Institute/Departamento de Arquitetura da Universidade ETH Zurich (Basiléia). Co-fundou e dirigiu com Cécile Zoonens a plataforma cultural sem fins lucrativos *exo experimental org*. (São Paulo, 2002 - 2007) que promoveu projetos experimentais nas áreas de urbanismo, artes visuais e questões sociais, através de publicações, seminários, workshops, exposições e residências. Foi responsável pela coordenação editorial do livro do artista Peter Friedl *Trabalhando no Copan / Working at Copan* (Steimberg, 2007), e é co-autora de artigo sobre arquitetura brasileira contemporânea para futura publicação da editora Phaidon (Londres, 2009), dentre outros.

Kazuo Nakano é arquiteto urbanista, graduado pela FAU- USP, com pós-graduação em gestão urbana e ambiental pelo Institute for Housing and Urban Development - IHS de Rotterdam, Holanda, e mestre em Estruturas Ambientais e Urbanas pela FAU - USP. Trabalhou no Centro Brasileiro de Análise e Planejamento - CEBRAP e foi Gerente de Projeto da Secretaria Nacional de Programas Urbanos do Ministério das Cidades. Atua como técnico do Pólis - Instituto de Estudos, Formação e Assessoria em Políticas Sociais desenvolvendo pesquisas urbanas e coordenando assessorias técnicas em diversas cidades brasileiras na elaboração de planos diretores participativos. Tem artigos sobre esse assunto publicados em livros e periódicos especializados.

Tatiana Roque nasceu no Rio de Janeiro, tem 38 anos, é professora do Instituto de Matemática da UFRJ, doutora em História e Filosofia da Ciência, foi pesquisadora do Collège International de Philosophie, em Paris, entre 2001 e 2007, e integrante da bateria do Bloco das Carmelitas, em Santa Teresa.

Paulo Domenech Oneto nasceu no Rio de Janeiro, tem 43 anos, é professor no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UGF-RJ (Universidade Gama Filho), doutor em Filosofia pela Université de Nice.

Márcia Ferran é arquiteta e urbanista formada pela FAU/UFRJ, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela UFBA e em Filosofia pela Université de Paris¹. Iniciou sua carreira como cenógrafa de TV e teatro, além de realizar projetos arquitetônicos. Foi professora do curso de graduação em Produção Cultural da UFF. Em 2002 foi convidada do programa Courants du Monde promovido pela Maison des Cultures du Monde, em Paris, onde também implantou e coordenou eventos científicos e culturais como o I Rencontre Culture em 2004 na Embaixada do Brasil e o Ciclo de Palestras científicas APEB-FR na Maison Du Brésil. Foi Gerente de Espaços Culturais da Secretaria de Cultura de Vitória/ES (2006-2007). Em 2007 recebeu o Prêmio Rumos Itaú Cultural Pesquisa: Gestão Cultural pela dissertação Participação, política cultural e revitalização urbana nos subúrbios cariocas : O caso das Lonas Culturais. Atualmente atua como Curadora consultora da Secretaria de Cultura do Maranhão para o Ano da França no Brasil 2009. Desde 1999 tem pesquisado projetos culturais e artísticos em subúrbios na França e no Brasil, escrito artigos e proferido palestras abordando a noção de Hospitalidade e suas condições críticas na cultura e arte contemporâneas.

Peio Aguirre nasceu em 1972 e trabalha como crítico de arte e curador independente. Estabeleceu-se em Donostia-San Sebastian, Países Bascos, Espanha. Entre 2000 e 2005 ele co-dirigiu o D.A.E. Donostiako Arte Ekinbideak, uma estrutura curatorial independente. Os projetos mais recentes incluem The Great Method-Casco Issues X (with Emily Pethick), Casco Office for Art, Design and Theory, Utrecht (2007) e a curadoria das imagens da exposição Images From the Other Side, CAAM, Las Palmas of Canary Islands (2007), Archaeologies of the Future, sala rekalde, Bilbao (2007) e Asier Mendizabal, MACBA, Barcelona, 2008. Ele também escreveu ensaios para os catálogos de artistas como Philippe Parreno, Ibon Aranberri, Jon Mikel Euba, Annika Eriksson, Liam Gillick, Sergio Prego, Apolonija Sustersic, Susan Philipsz, Tilo Schulz e Wendelien van Oldenborgh.

Juan Valentini nasceu em Roverano, Argentina no meio rural. Em suas horas livres, lê e escreve sobre arquitetura, gramática, ótica e literatura. Há 3 meses ele reside no Panamá, onde ele realiza uma investigação no campo sobre as ervas medicinais de kuna yala.

Santiago García Navarro é escritor, tradutor, crítico de arte e docente de arte contemporânea latino Americana. Vive em Buenos Aires

Teresa Riccardi nasceu em Buenos Aires em 1972. Ingressou na faculdade de filosofia e letras da Universidad de Buenos Aires, 1999. Foi bolsista de doutorado ANPCyT (2003-2007) e CONICET (2007-2009). É docente da catedra Introducción al Lenguaje de las Artes Plásticas (FFyL-UBA) desde 2003. É pesquisadora do Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (FFyL-UBA) e trabalhou como assistente de direção no Museo de Arte Moderno de Buenos Aires entre 2002 e 2003. Em 2005 publicou, em colaboração com El pez, “la bicicleta y la máquina de escribir” editado pela Fundación Proa. Atualmente trabalha de forma independente em projetos curatoriais, em iniciativas editoriais de arte contemporânea, em atividades de extensão universitária e participa no laboratório de pesquisa de práticas artísticas contemporâneas (LIPAC). Pesquisou arquivos patrimoniais e coleções na Argentina. Atualmente escreve sua tese de doutorado “Cuerpo, escritura y creencia. La construcción del sujeto en las practicas performáticas argentinas contemporâneas”, dirigido pela Dra. Andrea Giunta.

Helmut Batista nasceu no Rio de Janeiro em 1964. Estudou direção de ópera e trabalhou na Ópera de Viena nos anos 80. De volta ao Rio, depois de 15 anos, renunciou à arte e fundou no bairro do Flamengo o CAPACETE, que desde então vem se configurando de diferentes maneiras.

Danilo Volpato nasceu na cidade de São Paulo em 1980; em 85 mudou-se com seus pais pra Taquaritinga-SP e um ano depois pra Americana-SP. Fez curso técnico de edificações em Limeira-SP, graduou-se em artes plásticas pela ECA-USP, viveu o ano de 2006 em Bogotá- Colômbia, realizou alguns trabalhos e exposições e atualmente trabalha e vive no Rio de Janeiro como assistente e residente do CAPACETE.

Esta edição foi lançada durante o Encontro Ibero-americano de programas de residências artísticas independentes ...residencias...ind... Realizado em São Paulo no mês de novembro 2008 nos espaços do Centro Cultural da Espanha.

Editado por / Published by: Associação CAPACETE entretenimentos Ltda.

Textos / Texts: Helmut Batista, Leonor Antunes, Teresa Riccardi, Olivier Zahm, Hans Cristian Dany, Ligia Nobre & Kazuo Nakano, Juan Valentin, Marcia Ferran, Frederikka Hansen, Tatiana Roque & Paulo Oneto, Jean-Pascal Flavien, Peio Aguirre

Traduções / Translations: Danilo Volpato, Elisa Scaraggi, Marcia Cabrera Antía, Maria Jesus Carbajal, Markus Sodré, Santiago Garcia Navarro

Revisão / Review: Danilo Volpato, Marcia Cabrera Antía

Produção geral / General production: Danilo Volpato
Coordenação executiva / Executive coordination: Valdinar Fernandes
Assistente de produção / Production assistant: Mauricio Oliveira
Design gráfico / Graphic design / Diseño gráfico: Helmut Batista
© 2008, Editora Associação CAPACETE Ltda.



www.capacete.net

Rio de Janeiro / Brasil