

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DANIEL CORREIA FERREIRA LIMA

Da Barreira do Inferno à Terra de Gigantes:
a história de nossa escrita e a escrita de nossa história

Versão Original

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - PPGMPA para obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Almir Antonio Rosa

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Lima, Daniel Correia Ferreira

Da Barreira do Inferno à Terra de Gigantes: a história de nossa escrita e a escrita de nossa história / Daniel Correia Ferreira Lima; orientador, Almir Antonio Rosa. - São Paulo, 2023.

452 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Audiovisual. 2. Artes visuais. 3. Coletivos de arte. 4. Intervenção urbana. 5. Realidade virtual. I. Rosa, Almir Antonio . II. Título.

CDD 21.ed. -

791.43

Nome: LIMA, Daniel Correia Ferreira

Título: Da Barreira do Inferno à Terra de Gigantes: a história de nossa escrita e a escrita de nossa história

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - PPGMPA para obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profª. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profª. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profª. Dra. . _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profª. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

À minha mãe pela dança e canção da vida,

Ao meu pai e meus irmãos.

Ao meu filho Miguel Salvador.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que possibilitaram este trabalho ser realizado e concluído. Em especial, ao professor Almir Almas que com sua imensa generosidade pode compartilhar de sua experiência e conhecimento para a devida sistematização destas reflexões. Grande parte desta acolhida no processo de doutoramento aconteceu graças ao afeto e à disponibilidade de pensar, discutir e criar do nosso laboratório LabArteMídia. A todos do laboratório, dos mais próximos dos processos aqui relatados, aos mais distantes, deixo meus sinceros agradecimentos. Agradeço também a generosa colaboração de Daniela Souto na revisão, somando um importante acompanhamento crítico .

Este campo de pensamentos sobre arte, coletividades e identidades só foi possível pela desafiadora participação em coletivos de arte, em especial A Revolução Não Será Televisada, Frente 3 de Fevereiro, Afrofuturismo e Política do Impossível.

Amores, amigos e parentes de uma família consanguínea ou inventada formam o ecossistema do que sou hoje. Serei eternamente grato pelo companheirismo e lealdade.

Agradeço às falas e lutas que me antecederam. Nossos ancestrais estão aqui nestas palavras.

RESUMO

LIMA, Daniel C. F. **Da Barreira do Inferno à Terra de Gigantes: a história de nossa escrita e a escrita de nossa história.** 2023. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tese analisa a própria trajetória artística do autor nas artes visuais e no audiovisual, passando por diferentes urgências sociais e políticas nas duas últimas décadas no Brasil. Cerca de vinte trabalhos artísticos são examinados em seus diferentes contextos históricos com ênfase na mobilização subjetiva, nas proposições colocadas no caminho criativo e na pesquisa gerada por estes processos. Através do olhar para estas ações poéticas individuais e coletivas, a tese busca estudar como foram organizadas estas obras visuais e audiovisuais contemporâneas e quais suas influências, referências, estruturações e formas de exibição. A sistematização das entrevistas, depoimentos e reflexões dos processos artísticos analisados nos possibilita observar um diagrama complexo com ligações entre diferentes campos teóricos como sociologia, história, cinema, comunicação, teoria da arte e filosofia. O exame destes processos aponta para uma invenção contemporânea de um processo singular de criação audiovisual com suas escolhas estéticas e éticas de produção e circulação destas obras.

Palavras-chave: Audiovisual. Artes visuais. Coletivos de arte. Intervenção urbana. Realidade virtual.

ABSTRACT

LIMA, Daniel C. F. **From the Blasted Lands to the Land of Giants:** the story of my writing and the writing of my story. 2023. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This thesis analyzes the author's own artistic trajectory in the visual and audiovisual arts, passing through different social and political issues in the last two decades in Brazil. About twenty artworks are examined in their different historical contexts with an emphasis on the subjective mobilization, propositions placed on the creative path and the research generated by these processes. Through looking at these individual and collective poetic actions, the thesis seeks to study how these contemporary visual and audiovisual works were organized and what their influences, references, structures and forms of exhibition were. The systematization of the interviews, testimonials and reflections of these artistic processes allows us to observe a complex diagram with links between different theoretical fields such as sociology, history, art theory and philosophy. The examination of these processes points to a contemporary invention of a singular process of audiovisual creation with its aesthetic and ethical choices for the production and circulation of these works.

Keywords: Audio-visual. Visual arts. Art collectives. Urban intervention. Virtual reality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Projeto “Coluna Laser” para Unicamp (Campinas, 1998)	21
Figura 2 - Projeto “Coluna Laser” para Unicamp (Campinas, 1998)	22
Figura 3 - “Coluna Laser” (São Paulo, 2000)	25
Figura 4 - “Coluna Laser II” (São Paulo, 2004)	26
Figura 5 - “Coluna Laser II” (São Paulo, 2004)	29
Figura 6 - Desenho do projeto “Coluna Laser II” (São Paulo, 2004)	30
Figura 7 - Fotomontagem do projeto “Coluna Laser III” (Salvador, 2005)	35
Figura 8 - “Coluna Laser III” (Salvador, 2005)	36
Figura 9 - “Coluna Laser III” (Salvador, 2005)	39
Figura 10 - “Coluna Laser III” (Salvador, 2005)	40
Figura 11 - “Coluna Laser V” (Ilha de Gorée, 2017)	43
Figura 12 - “Coluna Laser V” (Ilha de Gorée, 2017)	44
Figura 13 - Imagem do projeto “Círculo de Fumaça” (1999)	48
Figura 14 - Círculo de Fumaça (Campinas, 1999)	49
Figura 15 - Círculo de Fumaça (Campinas, 1999)	50
Figura 16 - “Furacão” (São Paulo, 2002)	55
Figura 17 - Série “Pichação Laser” (São Paulo, 1999)	56
Figura 18 - Série “Pichação Laser” (São Paulo, 1999)	58
Figura 19 - “Pichação Árabe” (São Paulo, 2001)	61
Figura 20 - “Rastros Luminosos” (São Paulo, 2002)	63
Figura 21 - “Rastros Luminosos” (São Paulo, 2002)	65
Figura 22 - “Círculo de Luz” (São Paulo, 2002)	67
Figura 23 - “Círculo de Luz” (São Paulo, 2002)	68
Figura 24 - “Círculo de Luz” (São Paulo, 2002)	71
Figura 25 - Imagem do audiovisual “Daniel na Cova dos Leões” (São Paulo, 2001)	79
Figura 26 - Série “Pichação Laser” que compõe o audiovisual “Daniel na Cova dos Leões”	81
Figura 27 - Série “Scribe” que compõe o audiovisual “Daniel na Cova dos Leões”	83
Figura 28 - “Blitz” (São Paulo, 2002)	95
Figura 29 - “Blitz” (São Paulo, 2002)	96
Figura 30 - “Blitz” (São Paulo, 2002)	99
Figura 31 - “Blitz” (São Paulo, 2002)	100
Figura 32 - “Blitz” (São Paulo, 2002)	103
Figura 33 - “Blitz” (São Paulo, 2002)	104
Figura 34 - “Blitz” (São Paulo, 2002)	107
Figura 35 - “Blitz” (São Paulo, 2002)	108
Figura 36 - Frame do vídeo “De que cor você me reconhece?” (São Paulo, 2004)	113

Figura 37 - Frame do vídeo “De que cor você me reconhece?” (São Paulo, 2004)	114
Figura 38 - Matéria de jornal sobre o caso de Flávio Sant’Ana (São Paulo, 2004)	121
Figura 39 - Matéria de jornal sobre o caso de Flávio Sant’Ana (São Paulo, 2004)	122
Figura 40 - “Monumento Horizontal” (São Paulo, 2004)	125
Figura 41 - “Monumento Horizontal” (São Paulo, 2004)	127
Figura 42 - “Monumento Horizontal” (São Paulo, 2004)	129
Figura 43 - “Monumento Horizontal” (São Paulo, 2004)	130
Figura 44 - “Monumento Horizontal” (São Paulo, 2004)	135
Figura 45 - “Monumento Horizontal” (São Paulo, 2004)	136
Figura 46 - “Morto pela Polícia” (São Paulo, 2005)	139
Figura 47 - “Morto pela Polícia” (São Paulo, 2005)	140
Figura 48 - Matéria de jornal sobre o julgamento de Flávio Sant’Ana	143
Figura 49 - “Racismo Policial” (São Paulo, 2005)	144
Figura 50 - “Quem Policia a Polícia?” (São Paulo, 2004)	147
Figura 51 - Projeto para o cartaz “Quem Policia a Polícia?” (São Paulo, 2004)	148
Figura 52 - “Quem Policia a Polícia?” (São Paulo, 2004)	151
Figura 53 - “Quem Policia a Polícia?” (São Paulo, 2004)	152
Figura 54 - Folheto para projeto “Zona de Ação” (São Paulo, 2004)	155
Figura 55 - Enquete para workshop no projeto “Zona de Ação” (São Paulo, 2004)	156
Figura 56 - Frame do vídeo da ação “Quem Policia a Polícia?” (São Paulo, 2004)	159
Figura 57 - Folder do projeto “Zona de Ação” (São Paulo, 2004)	160
Figura 58 - Anotação do processo criativo das bandeiras (São Paulo, 2004)	167
Figura 59 - Anotação do processo criativo das bandeiras (São Paulo, 2004)	168
Figura 60 - Registro da performance “Futebol” (São Paulo, 2005)	173
Figura 61 - Registro da performance “Futebol” (São Paulo, 2005)	174
Figura 62 - Registro da pintura da bandeira “Brasil Negro Salve” (São Paulo, 2005)	179
Figura 63 - “Brasil Negro Salve” (São Paulo, 2005)	180
Figura 64 - <i>Frame</i> da transmissão da ação “Brasil Negro Salve” (São Paulo, 2005)	181
Figura 65 - Instalação da bandeira “Brasil Negro Salve” (São Paulo, 2005)	182
Figura 66 - “Onde estão os negros?” (São Paulo, 2005)	185
Figura 67 - “Onde estão os negros?” (Rio de Janeiro, 2015)	186
Figura 68 - “Onde estão os negros?” (Buenos Aires, 2006)	189
Figura 69 - “Onde estão os negros?” (Cidade do México, 2014)	190
Figura 70 - “Onde estão os negros?” (Piracicaba, 2016)	191
Figura 71 - “Onde estão os negros?” (São Paulo, 2018)	192
Figura 72 - “Onde estão os negros?” (São Paulo, 2018)	193
Figura 73 - “Onde estão os negros?” (São Paulo, 2022)	194
Figura 74 - “Zumbi Somos Nós” (São Paulo, 2006)	197
Figura 75 - “Zumbi Somos Nós” na ocupação Prestes Maia (São Paulo, 2006)	198

Figura 76 - “Zumbi Somos Nós” na ocupação Prestes Maia (São Paulo, 2006)	201
Figura 77 - “Zumbi Somos Nós” na ocupação Prestes Maia (São Paulo, 2006)	202
Figura 78 - “Zumbi Somos Nós” na ocupação Prestes Maia (São Paulo, 2006)	205
Figura 79 - “Zumbi Somos Nós” na ocupação Prestes Maia (São Paulo, 2006)	206
Figura 80 - Gravação do documentário “Zumbi Somos Nós” (São Paulo, 2006)	211
Figura 81 - Gravação do documentário “Zumbi Somos Nós” (São Paulo, 2006)	212
Figura 82 - Documento do roteiro do filme “Zumbi Somos Nós” (São Paulo, 2006)	215
Figura 83 - Documento do roteiro do filme “Zumbi Somos Nós” (São Paulo, 2006)	216
Figura 84 - Mapa coletado na pesquisa para o projeto “Arrastão” (Rio de Janeiro, 2000)	226
Figura 85 - “Arrastão” (Rio de Janeiro, 2005)	229
Figura 86 - “Arrastão” (Rio de Janeiro, 2005)	230
Figura 87 - “Arrastão” (Rio de Janeiro, 2005)	234
Figura 88 - Foto do muro em torno da comunidade Santa Marta (Rio de Janeiro, 2010)	239
Figura 89 - Desenho do projeto da bola “Haiti Aqui” (Rio de Janeiro, 2010)	241
Figura 90 - “Haiti Aqui” (Rio de Janeiro, 2010)	243
Figura 91 - “Haiti Aqui” (Rio de Janeiro, 2010)	244
Figura 92 - “Haiti Aqui” (Rio de Janeiro, 2010)	247
Figura 93 - “Haiti Aqui” (Rio de Janeiro, 2010)	248
Figura 94 - <i>Frame</i> da entrevista com Fiell (Rio de Janeiro, 2010)	253
Figura 95 - Processo da intervenção “Haiti Aqui” (Rio de Janeiro, 2010)	254
Figura 96 - Frente 3 de Fevereiro e Afrofuturismo (Rio de Janeiro, 2010)	257
Figura 97 - “Haiti Aqui” (Rio de Janeiro, 2010)	258
Figura 98 - “Haiti Aqui” (Rio de Janeiro, 2010)	261
Figura 99 - <i>Frame</i> da entrevista com policiais da UPP (Rio de Janeiro, 2010)	262
Figura 100 - “Haiti Aqui” (Rio de Janeiro, 2010)	265
Figura 101 - “Haiti Aqui” (Rio de Janeiro, 2010)	266
Figura 102 - Frente 3 de Fevereiro e Afrofuturismo (Rio de Janeiro, 2010)	269
Figura 103 - <i>Frame</i> do documentário “Arquitetura da Exclusão” (Rio de Janeiro, 2010)	270
Figura 104 - <i>Frame</i> do documentário “Arquitetura da Exclusão” (Rio de Janeiro, 2010)	273
Figura 105 - <i>Frame</i> do documentário “Arquitetura da Exclusão” (Rio de Janeiro, 2010)	274
Figura 106 - Cena do documentário “Não Vamos Obedecer” (Porto Príncipe, 2016)	277
Figura 107 - Cena do documentário “Não Vamos Obedecer” (Porto Príncipe, 2016)	278
Figura 108 - Exposição “Agora Somos Todxs Negrxs?” (São Paulo, 2018)	285
Figura 109 - Exposição “Agora Somos Todxs Negrxs?” (São Paulo, 2018)	286
Figura 110 - Projeto cenográfico do “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018)	289
Figura 111 - Projeto cenográfico do “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018)	290
Figura 112 - Projeto cenográfico do “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018)	293
Figura 113 - Foto de Amara Moira (São Paulo, 2018)	294
Figura 114 - Gravação do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018)	297

Figura 115 - Foto de Carmen Silva (São Paulo, 2018)	298
Figura 116 - Foto de David Karai (São Paulo, 2018)	300
Figura 117 - Fotos do processo do “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018)	303
Figura 118 - Foto de Débora Silva (São Paulo, 2018)	304
Figura 119 - Fotos do processo do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018)	307
Figura 120 - Foto de Dexter (São Paulo, 2018)	308
Figura 121 - Foto de Edinho Santos (São Paulo, 2018)	312
Figura 122 - Fotos do processo do Educativo do “Palavras Cruzadas” (Sorocaba, 2018)	315
Figura 123 - Foto de Jéssica Tauane (São Paulo, 2018)	316
Figura 124 - Vista interna do “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018)	319
Figura 125 - Foto de Juliana Borges (São Paulo, 2018)	320
Figura 126 - Foto de Lourdes Barreto (São Paulo, 2018)	322
Figura 127 - Foto de Marcela Jesus (São Paulo, 2018)	326
Figura 128 - Vista externa da arena do “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018)	329
Figura 129 - Foto de TC Silva (São Paulo, 2018)	330
Figura 130 - Imagem de divulgação do “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018)	333
Figura 131 - Foto de Shambuyi Wetu (São Paulo, 2018)	334
Figura 132 - Imagem do funcionamento do “Palavras Cruzadas VR” (São Paulo, 2022)	339
Figura 133 - Imagem do funcionamento do “Palavras Cruzadas VR” (São Paulo, 2022)	342
Figura 134 - Fotos das gravações do projeto “Terra de Gigantes” (São Paulo, 2022)	349
Figura 135 - Fotos das gravações do projeto “Terra de Gigantes” (São Paulo, 2022)	352
Figura 136 - Cena do projeto “Terra de Gigantes” com Katu Mirim (São Paulo, 2022)	355
Figura 137 - Cena do “Terra de Gigantes” com Legítima Defesa (São Paulo, 2022)	357
Figura 138 - Cena do “Terra de Gigantes” com Davi Kopenawa (São Paulo, 2022)	359
Figura 139 - Cena do “Terra de Gigantes” com Davi Kopenawa (São Paulo, 2022)	364
Figura 140 - Cena do “Terra de Gigantes” com Naruna Costa (São Paulo, 2022)	368
Figura 141 - Cena do “Terra de Gigantes” com Jota Mombaça (São Paulo, 2022)	371
Figura 142 - Cena do “Terra de Gigantes” com Jonathan Neguebites (São Paulo, 2022)	374
Figura 143 - Cena “Cobra Grande” do “Terra de Gigantes” (São Paulo, 2022)	377
Figura 144 - Cena do “Terra de Gigantes” com Daiara Tukano (São Paulo, 2022)	379
Figura 145 - Cena “Linha de Fogo” do “Terra de Gigantes” (São Paulo, 2022)	380
Figura 146 - Cena do “Terra de Gigantes” com Denilson Baniwa (São Paulo, 2022)	383
Figura 147 - Vista interna do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2022)	393
Figura 148 - Distribuição das cenas do projeto “Terra de Gigantes” (São Paulo, 2022)	394
Figura 149 - Cena do “Terra de Gigantes” com Legítima Defesa (São Paulo, 2022)	397
Figura 150 - Informe N9 054/80-ASI/UFRN (Natal, 1980)	405
Figura 151 - Informe N9 054/80-ASI/UFRN (Natal, 1980)	406
Figura 152 - Assinatura visual do autor	413

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
SEQUÊNCIA I - A história de nossa escrita	11
1. PONTES DE LUZ	13
1.1 Barreira do Inferno	13
1.2 Coluna Laser	18
1.3 Coluna Laser: Opostos	27
1.4 Coluna Laser: Mar	33
2. DOS CÍRCULOS, AERONAVES E SATÉLITES	47
2.1 Círculo de Fumaça	47
2.2 Furação	53
2.3 Pichação Laser	54
2.4 Pichação Árabe	57
2.5 Rastros Luminosos	60
2.6 Círculo de Luz	65
3. DANIEL NA COVA DOS LEÕES	73
3.1 Arte sequencial	73
3.2 Daniel na Cova dos Leões	74
3.3 Uma interpretação	84
4. DE QUE COR VOCÊ ME RECONHECE?	89
4.1 Não confio na polícia...	89
4.2 Blitz	93
4.3 De que cor você me reconhece?	110
5. FRENTE 3 DE FEVEREIRO	117
5.1 Monumento horizontal	117
5.2 Racismo policial	138
5.3 Quem policia a polícia?	145
5.4 Zona de Ação	154
5.5 Futebol	165
5.5.1 Brasil Negro Salve	178
5.5.2 Onde Estão os Negros?	184

5.5.3	Zumbi Somos Nós	164
5.6	Manifesto “Zumbi Somos Nós”	210
5.6.1	É preciso acreditar na potência da intervenção	213
5.6.2	É preciso romper com o saber que exclui o outro	214
5.6.3	É preciso romper com o método fixo	217
5.6.4	É preciso romper com a linearidade	218
5.6.5	É preciso promover a transversalidade do saber	221
6.	ARRASTÃO DE LOIROS	223
6.1	Praia	223
6.2	Arrastão de Loiros	224
7.	ARQUITETURAS DA EXCLUSÃO	237
7.1	Um convite para pensar arquitetura modernista	249
7.2	Pergunta-ação: o Haiti é aqui?	259
7.3	Uma operação tipo Haiti...	271
	SEQUÊNCIA II - A história de nossa escrita	281
8.	PALAVRAS CRUZADAS	283
8.1	Agora Somos Todxs Negrxs?	283
8.2	Palavras Cruzadas	284
8.3	Depoimentos	292
8.3.1	Amara Moira	292
8.3.2	Carmen Silva	296
8.3.3	David Karai	301
8.3.4	Débora Silva	305
8.3.5	Dexter	310
8.3.6	Edinho Santos	313
8.3.7	Jéssica Tauane	317
8.3.8	Juliana Borges	321
8.3.9	Lourdes Barreto	323
8.3.10	Marcela Jesus	327
8.3.11	TC Silva	331
8.3.12	Shambuyi Wetu	335
8.4	Realidade virtual	337
8.5	Imersão coletiva versus individual	340

9.	TERRA DE GIGANTES	345
9.1	Concepção	345
9.2	Cenas da exposição “Terra de Gigantes”	350
9.2.1	Música “Africadeus” por Naná Vasconcelos	351
9.2.2	Cena I “MC” por Katu Mirim	353
9.2.2.1	Entrevista com Katu Mirim	354
9.2.3	Cena II “Get Up, Stand Up” por Legítima Defesa	356
9.2.3.1	Entrevista com Legítima Defesa	358
9.2.4	Cena III “A queda do céu” por Davi Kopenawa	360
9.2.4.1	A queda do céu	360
9.2.4.2	Sonham como machados	361
9.2.4.3	A fumaça da mercadoria	363
9.2.4.4	Povos originários uni-vos	365
9.2.4.5	Bomba atômica	366
9.2.5	Cena IV “Da Paz” por Naruna Costa interpreta texto de Marcelino Freire	367
9.2.5.1	Entrevista com Naruna Costa	370
9.2.6	Cena V “Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas” por Jota Mombaça	372
9.2.7	Cena VI “Passinho” por Jonathan Neguebites e Juçara Marçal	373
9.2.7.1	Entrevista com Jonathan Neguebites	375
9.2.8	Cena VII - Cobra Grande	376
9.2.9	Cena VIII “Kahpi Hori” por Daiara Tukano	376
9.2.10	Cena IX Linha de Fogo	378
9.2.11	Cena X “Pajé Onça” por Denilson Baniwa	381
9.2.11.1	Roubo	384
9.2.11.2	Sobre a retomada da antropofagia como resistência da arte indígena	385
	10. ENTRE O PANORAMA E O DIORAMA	387
10.1	Panorama digital interativo	390
10.2	Dioramas, trem fantasma e as cenas interativas	391
	11. CONCLUSÃO: O CINEMA COMO ARMA POLÍTICA	401
	12. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	415

INTRODUÇÃO

Esta é a descrição performativa, viva, da escrita de um conceito ou teoria, 'uma relação com a história de sua escrita e também com a escrita de sua história'

Homi K. Bhabha¹

Esta tese não tem a pretensão de falar sobre teoria do audiovisual. A minha contribuição aqui está em analisar uma trajetória artística transmidiática e multidisciplinar. O trabalho apresentado desenha-se em diversas linguagens artísticas interligadas que geram desdobramentos em produções literárias, gráficas, escultóricas, visuais, sonoras e audiovisuais. Pode parecer uma utopia multimídia, mas como pretendo mostrar nestes capítulos, as produções analisadas solicitaram diferentes dispositivos, instrumentos e recursos de linguagem para expressar um fazer político-poético. Assim, adentramos em processos subjetivos que marcaram uma trajetória não só individual mas de uma geração atravessada por questões comuns. Este é um olhar para os desejos, gestos, urgências, acontecimentos, contextos históricos que formam estes trabalhos.

Na epígrafe do capítulo, seleciono uma passagem em que Homi Bhabha cita Jacques Derrida – com a frase que capturo para o subtítulo da tese. No artigo “Freud's legacy”², Derrida desenvolve reflexões sobre a cena da escrita autobiográfica de Sigmund Freud (1856-1939). Em uma sequência de desdobramentos de conceitos filosóficos como Princípio do Prazer (PP) e Princípio da Realidade (PR), Derrida pontua: como lidar com a história de si mesmo “que sempre volta a si mesma, se modifica, delega-se, representa-se sem nunca sair de si”? A ideia de performar essa história de si mesmo – que me assombra, me sufoca, me liberta ao se inscrever nestas palavras – é parte da nossa tese. E neste sentido, a minha história trata-se de uma história coletiva (sua) que se performa a partir de uma perspectiva particular, de uma escrita autoral desta história comum.

Constituída de diversas hipóteses postas “em movimento” em cada capítulo, defendo que este tortuoso caminho, transversal, multidisciplinar e transmidiático, em diferentes sequências narrativas, pode ser concebido como uma única fabulação. Assim, este apanhado entre narrativa, teoria, entrevistas e documentos busca uma mirada atenta, detalhada, investigativa, curiosa, sincera e questionadora sobre o que, como, para quem produzimos.

Desta forma, a tese se apresenta como uma narrativa formada por sequências interligadas. A tese como um roteiro de cinema foi um princípio que emergiu da escrita. Muitas descrições, narrações em primeira pessoa, relatos, descrições, exposições, recontos, explicações, informações, crônicas, anais, memórias, cronologias, saltos temporais e narrativas históricas dão ao texto um aspecto imagético e imaginativo. Processos criativos contados desde suas urgências até suas resoluções em novos questionamentos – que por sua vez nos levam a novos

¹ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p 378.

² DERRIDA, J. *The post card: from Socrates to Freud and beyond*. Trad. A. Bass. Chicago: University Press, 1987. p. 303-304.

processos. Adensar este “contar” foi a minha tarefa principal: trazer pesquisas históricas que revelam escolhas por caminhos, conceitos e gestos poéticos; narrar fatos que podem nos colocar na organicidade desses tempos de criação; olhar para as urgências mais subjetivas, a luta micropolítica de sobrevivência no mundo; compartilhar documentos e arquivos processuais; traçar tramas que nos levam a filiações artísticas – às vezes próximas, eventualmente distantes; olhar para como se construiu esteticamente as obras que fazem parte desta minha, nossa, trajetória; e enfim, gritar palavras de um manifesto por outra existência possível.

Apesar de inserido no contexto de reflexão acadêmica dos meios e processos audiovisuais, não se trata só de audiovisual. Não exclusivamente. Esta tese trata sobre como viver neste tempo que nos empurrou até um abismo da precarização e também sobre como empurramos de volta nossa re-existência. Como uma continuidade dos meus estudos da subjetividade que desenvolvo desde a graduação³, analiso a complexidade destes gestos de re-existência.

Cada vez mais acredito que minha/nossa contribuição neste contexto científico cultural está nas nossas histórias pessoais/coletivas. Sou uma exceção. E sempre fomos. Em um contexto de uma família negra intelectual de classe média migrando de Natal para São Paulo, passagens pessoais se cruzam com o universo poético construído nesta trajetória. Como coloca o meu orientador Almir Almas: tudo isso é o seu cinema, Daniel! As passagens desta tese me lembram quão único foi este momento da história: a invenção e popularização do computador doméstico; a digitalização da informação; a internet; o encarceramento em massa; o surgimento do Hip Hop e do DJ; a edição digital; o medo da HIV; a mudança geopolítica da Guerra Fria para o Império; a globalização; os movimentos antiglobalização; a mídia independente; o ataque de 11 de Setembro; a força dos movimentos sociais por terra e moradia; o PCC no Brasil; os coletivos de arte; as redes sociais digitais; as plataformas de streaming; a força da arte indígena e afrobrasileira; a pandemia de Covid...

A luta pela existência nos levou a caminhos estranhos, fora do normal, que tem muito a dizer sobre o tempo em que vivemos e sobre esta construção de subjetividades.

³ A monografia de Graduação em Escultura pelo curso de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com orientação da Prof^a Dr^a Ana Maria Tavares, defendida em 2000, está disponível em: https://drive.google.com/file/d/1g94peln4_L5943odFD8rGzjKcDAI4rln/view?usp=sharing. Acesso em 10 de dez 2022. Já a dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com orientação da Prof^a Dr^a Suely Belinha Rolnik, defendida em 2011 está disponível em: https://drive.google.com/file/d/1ZbrXT1jYvl_8ljRuPWFpNM3MPoA2otBb/view?usp=sharing. Acesso em 10 de dez 2022.

Como não contar sobre as estratégias de autoproteção contra o racismo que criaram práticas coletivas bem antes de aparecerem os coletivos de arte na minha vida? Como não contar das humilhações nas batidas policiais transformadas em performances artísticas? Como não dizer do céu colorido dos foguetes meteorológicos em Natal e de que forma me influenciou esteticamente? Como não contar a história do Arrastão de Loiros? Como não compartilhar a formação da Frente 3 de Fevereiro como seus diferentes aprendizados e dinâmicas? E como não dizer dos trabalhos criados no período de doutorado com a participação de estudantes, professores, técnicos, artistas, pensadores e instituições?

Neste roteiro não apresento os trabalhos cronologicamente mas de acordo com um interesse de desenvolvimento de discursos que considero pertinentes para compartilhar estratégias criadas para verbalizar perguntas silenciadas, emergências coletivas, e que abrem novos caminhos e interrogações para novas linhas de trabalho. Então, esta tese não é sobre os trabalhos de arte propriamente, mas antes sobre os processos engendrados na produção destes trabalhos.

Para tal pretensão, me apoio em três vozes distintas que acompanham, você leitor⁴, por todo este percurso. Diferenciadas por formatação e tipografia: a voz principal diz da objetividade central desta pesquisa com a busca por um detalhamento das questões, precisão de dados e relações teóricas. A segunda voz diz respeito a estes diálogos com pensadores, artistas, obras e com outros escritos meus já publicados. Esta voz é fruto das diversas leituras e referências artísticas e estabelece uma conversa que procura enriquecer a discussão com outras perspectivas e fontes. Esta voz vem em blocos em itálico no padrão acadêmico de citação. Já a terceira voz, a voz-depoimento narra, em escolhas pontuais, passagens de acontecimentos revelados; mais informal e com certa oralidade, é uma voz íntima que diz que estive aqui e que conto minha história.

A tese se estrutura em dois grandes blocos: processos realizados antes do início do doutorado e os processos desenvolvidos durante o período do curso de doutorado. O primeiro bloco, do capítulo 01 ao 07, dá conta de um trajeto reflexivo sobre as linhas temáticas principais desenvolvidas nos trabalhos anteriores ao ingresso do doutorado. Com uma quantidade de fontes primárias e também uma organização sobre reflexões teóricas já realizadas por outros

⁴ Nesta escrita optamos pelo uso do gênero tradicional na língua portuguesa. Apesar da discussão contemporânea sobre o neologismo de gênero, fruto da problematização colocada nas políticas identitárias e do questionamento da colonialidade da língua portuguesa, pelo contexto acadêmico que nos encontramos, concluímos pelo uso tradicional dos termos masculinos que funcionam como “neutros” na nossa língua. Mas como coloca Grada Kilomba na “Carta da Autora À Edição Brasileira”, deixo a reflexão:

“Escrevo esta Introdução, inexistente na versão original inglesa, precisamente por causa da língua: por um lado, porque me parece obrigatório esclarecer o significado de uma série de terminologias que, quando escritas em português, revelam uma profunda falta de reflexão e teorização da história e herança coloniais e patriarcais, tão presentes na língua portuguesa.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano* Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 14

pensadores, esta sequência levanta as principais estratégias artísticas que foram por mim desenvolvidas no decorrer das duas últimas décadas.

No capítulo 1 “Pontes de luz”, iniciamos a abordagem com o processo da série Coluna Laser com referências históricas como: o caminho do projeto aeroespacial do Brasil; a Barreira do Inferno e os impactos visuais dos testes com foguetes em Natal; o encanto e desafio em pensar e lidar com as dimensões planetárias da esfera celeste. O céu nasce como suporte para estes primeiros trabalhos e, em colaborações com físicos da Unicamp e da USP, o uso do laser como conexão geográfica entre distâncias sociais. Por fim, a obra “Coluna Laser: Mar” como imaginação histórico planetária, atravessando a violenta história do Atlântico Negro.

O mote criativo ligado ao céu como suporte continua no capítulo 2 “Dos círculos, aeronaves e satélites” com trabalhos multimidiáticos como Círculo de Fumaça. Desenho, escultura, performance e arte sequencial. As pesquisas e processos se colocam, neste capítulo, dentro do contexto urbano, seguindo com intervenção como performance e produção imagética. Um trajeto que passa por referências de artistas que fazem uso do céu e aeronaves, o uso de animações de imagens de satélite, a pichação como gesto político poético, helicópteros como canetas a riscar o céu noturno de São Paulo, a história do patrulhamento aéreo, o ataque às torres gêmeas...

Neste capítulo – e nesta tese – não vamos abordar o projeto “O céu nos observa”⁵ apesar de se relacionar diretamente com o agrupamento de processos criativos envolvendo satélites. Pela complexidade do trabalho e por um desenvolvimento de linha narrativa específica, resolvemos não incluí-lo. Guardamos a possibilidade de análise deste processo para outra etapa acadêmica.

O registro audiovisual aparece já como parte integrante do trabalho no capítulo 2, mas a produção audiovisual é analisada com mais detalhamento em relação às estratégias de produção, escolhas estéticas e modos de exibição no capítulo 3: Daniel na Cova dos Leões. Neste capítulo, problematizo a vivência no ambiente acadêmico e a resistência pela poesia literária, visual e musical – o audiovisual. A interpretação escrita pelo coletivo Contrafilé⁶ sobre esta obra encerra o capítulo.

No capítulo 4 “De que cor você me reconhece?” início o questionamento sobre a existência racializada e as re-existências pelo fazer artístico. As situações vividas nas batidas policiais são as disparadoras para duas performances realizadas entre 2002 e 2004. As narrativas sobre as formas como foram elaborados os processos artísticos a partir de violência vividas e acumuladas e que precisavam ser performatizadas para além do individual. Como terapia do mundo,

⁵ A proposta da ação “O céu nos observa” (2010) foi criar interferências em uma imagem da cidade de São Paulo captada por satélite. Através de ações criadas por pessoas mobilizadas por uma chamada pública, o documentário propunha uma discussão sobre a capacidade de interferir coletivamente nas estruturas de controle e vigilância de escala global. Um processo poético de criação de “ruídos” na representação da metrópole. A imagem encomendada para o satélite GeoEye tinha área de cem quilômetros quadrados da cidade de São Paulo com resolução de cinquenta centímetros. Trabalho comissionado pelo Itaú Cultural no projeto “Rumos Cinema e Vídeo 2009” na categoria “Documentários para Web”. Disponível em: <https://youtu.be/ImhK1QhmiOw>. Acesso em: 23 jan. 2023.

⁶ “Formado em São Paulo, Brasil, no ano 2000, o Contrafilé é um grupo de investigação e produção de arte que trabalha a partir de sua experiência cotidiana, implicado na realização da vida pública, o que é, ao mesmo tempo, ponto de partida e território de proliferação do seu trabalho”. CONTRAFILÉ. *A Rebelião das Crianças*. São Paulo: VAI, 2007. p. 5. Disponível em: <https://desarquivo.org/node/1094/> Acesso em: 12 jan 2023.

politizamos a tristeza e repomos a dor pela ironia crítica e silenciosa.

O capítulo seguinte “Frente 3 de Fevereiro” relata, apresenta, compartilha uma série de experiências, caminhos e obras desenvolvidas pelo coletivo de arte Frente 3 de Fevereiro⁷ (2004). Tendo como cerne da atuação a dimensão racial no Brasil, o coletivo desenvolve obras a partir de ampla pesquisa em uma atuação potente em distintas linguagens artísticas. Temos sistematizada nesta seção, documentos, processos criativos e reflexões. Apresentado como um manifesto, o último subcapítulo “Brasil Negro Salve” apresenta fundamentos importantes que nortearão a reflexão sobre audiovisual nesta tese.

O capítulo 6 “Arrastão de Loiros” traça uma linha entre o ideal de democracia racial presente na formação brasileira e a “praia” como uma encenação deste símbolo. O capítulo se desdobra em relato e análise de uma performance realizada em 2005, em que busco reencenar mito, memória, história dos acontecimentos icônicos dos Arrastões de 1992 no Rio de Janeiro.

Concluindo o primeiro conjunto de subdivisões da tese, temos o capítulo 7 Arquiteturas da Exclusão. Através de um convite para o desenvolvimento de trabalho relacionado à arquitetura modernista, exploramos as contradições da proposta curatorial e da própria concepção de cidade que se baseia em segregações e compartimentações das práticas e vivências sociais. Uma análise sobre a geografia do Rio de Janeiro, a urbanização imposta ao território urbano, se cruzam como a história do Haiti e das tropas militares brasileiras na ONU.

O segundo bloco, do capítulo 08 ao 11, diferentemente do primeiro, aborda os processos de criação e reflexão sobre o audiovisual expandido desenvolvidos durante o curso de doutorado, destacando dois projetos: Capítulo 8 “Palavras Cruzadas” (2018/19); e Capítulo 9 “Terra de Gigantes” (2022/23). Esta é uma sequência dedicada a pensar e demonstrar, em prática criativa, como os estímulos e questionamentos das discussões desenvolvidas no curso de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais e do encontro com o laboratório de investigação audiovisual LabArteMídia⁸ geraram novas obras audiovisuais. Nesta parte, os textos analíticos,

⁷ “A Frente 3 de Fevereiro é um grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira. Sua abordagem cria novas leituras e coloca em contexto os dados que chegam à população de maneira fragmentada através dos meios de comunicação. As ações diretas criam novas formas de manifestação acerca das questões raciais. Para pensar e agir em uma realidade em constante transformação, permeada por ações culturais de diversas escalas e sentidos, se fazem necessárias novas estratégias. A Frente 3 de Fevereiro associa o legado artístico de gerações que pensaram maneiras de interagir com o espaço urbano à histórica luta e resistência da cultura afro-brasileira.” FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*. 2ª Ed. São Paulo: Invisíveis Produções, 2006. p. 5.

Como participante do coletivo, o autor traz depoimentos e narrativas inéditas sobre a Frente 3 de Fevereiro. O coletivo teve algumas configurações de participantes em seu início (2004), delimitando-se já em 2006 em 21 membros: Achilles Luciano, André Montenegro, Cássio Martins, Cibele Lucena, Daniel Lima, Daniel Oliva, Eugênio Lima, Felipe Teixeira, Felipe Brait, Fernando Alabê, Fernando Coster, Fernando Sato, João Nascimento, Julio Dojcsar, Maia Gongora, Major Gongora, Marina Novaes, Maurinete Lima, Pedro Guimarães, Roberta Estrela D'Alva e Will Robson.

⁸ “O Laboratório de Arte, Mídia e Tecnologias Digitais (LabArteMídia) é um grupo de pesquisa e inovação em artes audiovisuais ligado ao Departamento de Cinema Rádio e Televisão e ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes ECA-USP da Universidade de São Paulo. É certificado pelo CNPq e pela ECA-USP. Criado em 2016, o LabArteMídia pesquisa os recursos e o potencial experimental de sistemas computacionais na criação de conteúdos audiovisuais digitais em interatividade e convergência entre telas, multiplataformas e ambientes X-Reality. As investigações de pós-doutoramento,

problematizações conceituais e descrições técnicas formam uma introdução à parte predominante das entrevistas e transcrições inéditas com personalidades relevantes que trazem uma reserva crítica de pensamentos transversais sobre o mundo contemporâneo com: Amara Moira, Carmen Silva, Davi Kopenawa, David Karai, Débora Silva, Denilson Baniwa, Dexter, Edinho Santos, Jéssica Tauane, Juliana Borges, Katu Mirim, Legítima Defesa, Lourdes Barreto, Marcela Jesus, Naruna Costa, Shambuyi Wetu e TC Silva. Finalizando com o capítulo 10 “Entre o Panorama e o Diorama” temos uma comparação e aproximação entre os projetos Palavras Cruzadas e Terra de Gigantes. Esta sequência é um elogio à riqueza do cruzamento dos processos investigativos e artísticos como fazer acadêmico. Por último, performamos a conclusão “O cinema como arma política” com a análise de um documento secreto trazido à tona com a Comissão da Verdade Assessoria de Segurança e Informações da Universidade Federal do Rio Grande do Norte sobre “filmes da guerra revolucionária.” Uma retomada pessoal que envolve meus pais, mas também uma retomada da perspectiva da luta democrática que faz parte da nossa história pelo audiovisual.

...

Quase toda a tese está cruzada por uma fala que parte de uma subjetividade atravessada pela questão racial. Através de trabalhos artísticos, a denúncia de um quadro de racismo estrutural perverso que tem uma força de dominação sobre as nossas práticas. Mas não domina tudo. Não, não está tudo dominado. Existem brechas. É esse o ponto. Como artista e pesquisador, é preciso abrir as fendas que evitam o silêncio em relação a uma força tão absoluta; ter atenção para que a denúncia do estado de coisas não imobilize mais do que acione. Não quero uma fala que engasga no peito. Que venha a explosão deste abscesso.

Tornou-se usual entre os esportistas, atualmente, falar sobre memória curta. Grandes atletas como Kobe Bryant utilizavam de reforços mentais ligados à memória curta⁹. Esta adjetivação a memória não se refere propriamente à compreensão neurológica do processo de constituição da memória primária ou ativa em que recorremos à lembrança de informações que rapidamente serão esquecidas depois de realizada sua função. Mas é uma referência ao esquecer. No campo de esporte, memória curta diz respeito à capacidade de superar derrotas rapidamente, ou seja, não rememorar, não retornar ao fato várias vezes. Um princípio mental que faz o esportista se concentrar no que vem adiante.

doutoramento, mestrado e iniciação científica desenvolvidas no laboratório conectam o amplo aparato conceitual em torno do cinema expandido com experimentações linguísticas e de inovação tecnológica, criação artística e atividades de extensão e divulgação. O Laboratório realiza pesquisas com o apoio do CNPq, Capes e Fapesp, além da própria USP e é coordenado pelos Prof. Dr. Almir Antônio Rosa – Almir Almas e Prof. Dr. Luis Fernando Angerami Ramos. Disponível em: <https://sites.usp.br/labartemidia/sobre-nos/> Acesso em 09 dez 2022.

⁹ Ver em BRYANT, Kobe. *The Mamba Mentality: How I Play*. Melcher Media, 2020. p 123.

Quando ouvi pela primeira vez esta explicação, entendi que apliquei muito deste princípio de memória curta, aos momentos de racismo que vivi no contexto das artes. Era como esquecer rapidamente para não deprimir. Era viver concentrado no que tem a frente. Isso me impelia como um esportista de alta performance a estar sempre acionando a memória curta – existem disponíveis várias análises teóricas do culto da performance no capitalismo e sobre a biopolítica implicada neste agenciamento dos corpos. O que passei de maneira dolorosa era colocado para baixo diante das novas tarefas que se apresentavam. Mas talvez por uma intuição de que este processo retornaria como um bumerangue, sempre fui considerado um arquivista. Guardar estes folhetos, as anotações, as fotos, os flipcharts, os pequenos e grandes objetos, e principalmente, os arquivos digitais (fotos, textos, publicações, e-mails, etc) ajudou a voltar a estes momentos com mais lastro e profundidade. Algo nesses momentos de conflitos raciais eram realmente subterrâneos e retornaram em vários momentos como imobilidade, paralisia e silêncio. Utilizei todos os meus momentos acadêmicos conclusivos (monografia, dissertação e, agora, tese) como uma oportunidade de retorno e reflexão sobre o que vivi.

Ser parte de uma imensa minoria na Arte Contemporânea e maioria na população, me dá esta certeza da importância de inscrever essa perspectiva afro-brasileira tão invisibilizada.¹⁰ Ao mesmo tempo, é certa a armadilha identitária que tenho que transcender. Um duplo desafio de trazer o contexto singular que me forjou, mas também, de atravessar os limites do que se considera como denúncia de mazelas sociais do nosso mundo. Uma contradição a ser elaborada em dois sentidos: em relação a armadilha identitária e outro, conexo a identidade, na articulação da denúncia social e do anúncio de outras perspectivas futuras.

As armadilhas colocam o problema de como fugir dos quadros criados para um fazer político poético. Em outras palavras, tive à frente o desafio de falar a partir do lugar de indivíduo negro – e nesta operação do olhar para si mesmo foi quase impossível ignorar as violências que me atravessam – mas, ao mesmo tempo, mantive o desafio de desvestir-me da roupa identitária negra, pois foram criadas formas nos amarrar e tolher potências de vida. Como coloca Achille Mbembe em *Crítica da Razão Negra*:

Não persistirá ele próprio a se reconhecer apenas pela e na

¹⁰ Parte deste texto foi reescrito a partir de um texto do autor publicado sobre a obra de Sidney Amaral em 18 de Junho de 2021 para revista online ArteBrasileiros, disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/sidney-amaral-viver-ate-o-fim-o-que-me-cabe/> Acesso 10 de dez 2022.

*diferença? Não estará convencido de ser habitado por um duplo, uma entidade estrangeira que o impede de se conhecer a si mesmo? Não vivenciará seu mundo como um definido pela perda e pela cisão e não nutrirá o sonho do regresso a uma identidade consigo mesmo, que regride ao modo da essencialidade pura e, por isso mesmo, muitas vezes, do que lhe é dessemelhante?*¹¹

Afirmar-se negro em imagem crítica, luta, dignidade... num sentido reverso à animalização histórica do negro no mundo colonizado. Simultaneamente golpeado pela certeza que algo nos enterra numa retórica de morte: “a ameaça assombrosa, para milhões de pessoas apanhadas nas redes da dominação racial, de verem seus corpos e pensamentos operados a partir de fora e de se verem transformadas em espectadores de algo que, ao mesmo tempo, era e não era a sua própria existência.”

Quando fui à África pude entender que “negro” foi criado aqui nas Américas para nos definir, dominar e diminuir. Um termo que foi criado para “significar exclusão, embrutecimento e degradação, ou seja, um limite sempre conjurado e abominado.” Mas que, pela necessidade de sobrevivência, foi ressignificado por um caminho de luta da mesma história de violência e resistência. Ser negro passou a significar que somos irmãos e irmãs, filhos e filhas da diáspora afro atlântica. E desde então este ser negro “tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente.”

Acredito que este duplo que reenceno junto com tantos outros nesta geração redefine significados de imagens consolidadas e consolidadoras de estereótipos, maneiras de recolocar imagens no mundo – e desta forma nos recolocamos.

Estes movimentos são conscientes da limitação em “simplesmente estabelecer novos símbolos de identidade, novas ‘imagens positivas’ que alimentam uma ‘política de identidade’ não reflexiva.” Por desgaste e provocação desta dupla identidade, construímos um labirinto que leva, afinal, a identidade multiplex: não fluidas, amorfas ou escorregantes mas antes sólidas em muitos lados definidos pela negação, pelo o que não somos.

Assim os temas, seja da escravidão, seja do controle de corpos e populações, seja da luta contemporânea por existência digna, retornam como este “presente disjuntivo”, um presente quebrado em interpretações conflitantes, contraditórias. Este deslocamento incomoda muitos porque desconstrói mundos de crenças estáveis. A racialização, vinda de negrxs e indígenas, no contexto canônico da arte, já desloca todo mundo à volta.

Estas imagens mito, imagens memória, imagens tempo que invadem e colonizam subjetividades, estão sendo reinscritas por nós não como símbolos heróicos de uma política de identidade. São reinscritas na “*própria textualidade do presente, que determina tanto a identificação com a modernidade quanto o questionamento desta: o que é o ‘nós’ que define a prerrogativa do meu presente?*” aponta Homi Bhabha em O Local da Cultura¹².

¹¹ MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018. p. 21.

¹² BHABHA, Homi K. p 390.

Venho desta história sem imagens. Não conheci minha avó. Nunca vi foto dela. Não existe. Não sei sobre meu avô. Desapareceu assim como meu tio que teria pouco mais de 80 anos. Venho desta história negra sem ou com poucas imagens. Muito tempo depois já na faculdade pude ter minha primeira câmera e pude registrar não tantas pessoas mas o mundo à minha volta.

É certo que este “nós” da nação brasileira, nunca nos incluiu. E, neste estágio do capitalismo, muitos começam a perceber que também não os inclui mais. O estágio atual de exploração, seja material, seja cognitivo, coloca uma grande maioria lado a lado numa fractal de segregação. “De agora em diante todos serão conhecidos genericamente como negros”, afirmava a Constituição Haitiana de 1805, fruto da única revolta negra a tomar o poder definitivo e da primeira nação americana a abolir a escravidão. Agora somos todos negros! Afirmavam para pactuar a resistência entre nós.

Nós pactuamos, entre trancos e barrancos, entre batalhas e guerras, entre desconstruções e descolonizações, que não vamos sucumbir ao sequestro do futuro. Reencenamos o passado com os delírios do presente, um limítrofe delírio: a potência de fascinação e alucinação.

Tomei a vacina imunizante do vírus Covid-19 no dia que fui visitar a exposição Viver Até o Fim o Que Me Cabe! De manhã, já tinha preparado meus documentos. A médica que me recebeu depois da pouca espera na fila, estava sentada no drive thru desativado. Algumas pessoas passavam perguntando qual vacina estava sendo aplicada e qual o dia chegaria Pfizer. Os olhos verdes da médica examinaram o diploma da PUC cheio de escritos dourados. Depois preenche uma ficha e me pergunta sobre minha autodeminação: negro. Lembro que consigo escapar da estatística que colocou a população negra entre as menos vacinadas do país. O Brasil vacinou duas vezes mais pessoas brancas do que negras¹³. Escapei porque entrei na faixa dos que têm diploma em Psicologia Clínica. Este é um tipo de medida que subterraneamente abre caminho para uma parcela branca – que não necessariamente têm maior risco – se vacinar antes. “Aceitar somente o diploma é medida feita para branco se vacinar”, a médica concorda. E me vejo aqui. Sim, sempre fomos a exceção.

¹³ Ver dados em: <https://apublica.org/2021/03/brasil-registra-duas-vezes-mais-pessoas-brancas-vacinadas-que-negras/> Acesso em 06 dez 2022.

SEQUÊNCIA I - A história de nossa escrita

1. PONTES DE LUZ

1.1 Barreira do Inferno

Nasci em Natal, Rio Grande do Norte, nordeste do Brasil. Vivi na minha cidade Natal até os 11 anos de idade. Relato aqui um ocorrido que projetou, no meu imaginário, uma aparição que seria fundamento e busca poética.

Natal, desde 1965, abriga a base de lançamento de foguetes Barreira do Inferno. A relação da cidade com o contexto aeroespacial remonta ao início do desenvolvimento da aviação no mundo. Como região geográfica brasileira mais próxima da África, Natal serviu como entreposto aéreo desde as primeiras empreitadas transatlânticas da história da aeronáutica¹.

Em julho de 1927, foi implementado um aeródromo a 17 quilômetros ao sul de Natal com a função de atender as aeronaves da empresa aeropostal francesa Latécoère. Já em outubro do mesmo ano, como parte de uma viagem ao redor do mundo – desafio comum na época e disputado entre nações e pilotos – ocorreu o primeiro voo a cruzar o Atlântico Sul sem escalas. No segundo trecho da travessia aérea ao redor do mundo, os pilotos Costes e Lê Brix partiram de Saint Louis no Senegal para Natal.

Em abril de 1927, os brasileiros Ribeiro de Barros, Newton Braga, Vasco Cinquini, Arthur Cunha e João Negrão já tinham atravessado o Atlântico Sul com escala em Cabo Verde. Sem apoio marítimo, a tripulação a bordo do hidroavião Jahú pousou em Fernando de Noronha e posteriormente em Natal.

Em 1930, aconteceu o primeiro voo postal para Natal, também do Senegal, pilotado pelo francês Jean Mermoz² – a vila dos franceses instalada em Parnamirim foi nomeada em sua homenagem. A empresa francesa Aéropostale³ criaria, então, uma rota fixa de voos para correspondência postal entre Saint Louis e Natal. A empresa operou nesta rota até 1940 quando a França se rendeu aos alemães no início da Segunda Guerra Mundial.

O conflito mundial inaugurou outro momento no desenvolvimento da aeronáutica em Natal. No momento em que o conflito se inicia na Europa e se desenrola pelo mundo, o Brasil fazia parte de um contexto geopolítico nas Américas conhecido como Política de Boa Vizinhança criada por Franklin D. Roosevelt que durou de 1933 a 1945. Nela, os EUA propunham um sistema de colaboração e investimentos de forma a promover a expansão da influência estadunidense garantindo apoio político em contrapartida a interdependência econômica. No contexto da Segunda Guerra Mundial, esta política reverte-se também em aliança entre os países da América para mútua proteção e apoio militar.

¹ VIVEROS. Paulo Pinheiro de. *História da aviação no Rio Grande do Norte*. 1ª Ed. Natal: Ed Universitária da UFRN, 1974. Imagens históricas disponíveis em: http://www.fundacaorampa.com.br/evento_base%20oeste.htm. Acesso em: 16 mar. 2022.

² Jean Mermoz viria a desaparecer no Atlântico na mesma travessia aérea em 1939 com então 35 anos.

³ Em 1933 a Aéropostale foi reorganizada com a fusão com outras companhias aéreas menores, passando para Estado francês, foi renomeada como Air France.

Com base nesta colaboração e proteção mútua dos países da América, acordada no Tratado de Havana⁴, em 1941 começa a construção da base aérea dos EUA no território potiguar, nas mesmas instalações francesas desativadas do “Campo de Parnamirim”, apresentado agora como Parnamirim Field. Os militares norte-americanos chegam em janeiro de 1942 no entreposto militar estadunidense. De lá partiam “aviões para combaterem os nazistas e seus aliados na Europa e em pontos estratégicos na África – era a base americana identificada nos mapas como Trampolim da Vitória”⁵. Foi construída também a Base Naval para promover apoio às embarcações militares brasileiras e dos EUA que operavam no Atlântico Sul.

Parnamirim Field, juntamente com a Base Naval, formavam na época uma das maiores instalações militares norte-americanas em território estrangeiro.⁶ Natal foi marcada por esta presença dos norte-americanos: no período tinha uma população de 55 mil habitantes e recebeu mais de 10 mil norte-americanos⁷. A presença trouxe aos natalenses o ineditismo, em primeira mão na América do Sul, dos símbolos icônicos do American Way of Life como Coca Cola, Chiclete, Jeans, entre outros.

Esta situação é ficcionada na película *For All - O Trampolim da Vitória*⁸. Como o título do filme apresenta, a palavra *Forró* viria da transformação da expressão *For All*, que se refere aos bailes promovidos na cidade pela chegada dos estrangeiros norte-americanos. Teoria epistemológica questionada já que o termo - provavelmente derivado de “forrobodó” constava em dicionário de 1913.⁹

Anos depois, já finalizada a Segunda Guerra Mundial com a vitória dos Aliados, Natal e a base de Parnamirim entram numa terceira etapa geopolítica: a Guerra Fria. Em 1965, a base militar Parnamirim Field marca a colaboração aeroespacial entre EUA e Brasil, se tornando a

⁴ Interessante filme noticiário da conferência que resultou no Tratado de Havana disponível em: <https://dissolve.com/video/1940-Havana-Conference-republics-Americas-vow-royalty-free-stock-video-footage/001-D378-72-551> Acesso em: 16 mar. 2022.

⁵ OLIVEIRA, Giovana Paiva de; PONTUAL, Virgínia. *Natal e a II Guerra Mundial: crônicas sobre a cidade*. Disponível em: <http://www.xienanpur.ufba.br/531p.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2022.

⁶ PINTO, Lenine. *Natal, USA: II Guerra Mundial: a participação do Brasil no teatro de operações do Atlântico Sul*. Natal: Sebo Vermelho Ed, 2015. p. 67.

⁷ Registro de imagens disponível em: <https://www.mdig.com.br/index.php?itemid=31618>. Acesso em: 16 mar. 2022.

⁸ Mais informações disponíveis em: https://www.imdb.com/title/tt0137546/?ref_=tt_ch. Acesso em: 16 mar. 2022.

⁹ “Existem duas teorias para a origem da palavra: a primeira, adotada na *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998, p. 301), afirma que se trata de uma derivação do termo africano *Forrobodó* que, de acordo com o *Dicionário Aurélio*, significa ‘arrasta-pé (1), 2. farra, troça, 3. confusão, desordem, v. rolo (16). [F. red: forró.] (FERREIRA: 1999, p. 932).’ A segunda teoria diz que *forró* deriva do anglicismo *for all*, introduzida no Brasil no início do século XX, quando engenheiros britânicos se instalaram em Pernambuco para construir a ferrovia *Great Western*. Tais ingleses promoviam bailes e colocavam placas indicando que a entrada era permitida para todos (*for all*). O que se escutava nestas festas eram ritmos que prenunciavam o *forró* atual. A *Enciclopédia da Música Brasileira* afirma que o termo já era utilizado antes do *For All*, ainda na segunda metade do século XIX, fortalecendo a ideia da origem pelo *forrobodó*. A primeira teoria possui o maior número de adeptos, como o músico Flávio Baião que a defende no filme *Viva São João e os autores Fernando Moura e Antonio Vicente, no livro Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo. Aceitar forró como uma derivação de forrobodó é aparentemente mais razoável, por ser estranho que uma música com temáticas tão brasileiras, derivada de antigos ritmos, tenha a origem do seu nome em um termo estrangeiro.*” REBELO, Samantha Cardoso. *Forró*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/FORRO.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2022.

primeira base de foguetes da América do Sul. Por seu posicionamento geográfico e estrutura de instalações, Natal então se tornará a capital nacional da tecnologia espacial.

A zona militar protegida de Parnamirim, designada como Barreira do Inferno, tinha uma aura de mistério: área superprotegida, laboratórios, aeronaves secretas, lançamentos ocultos... O maior símbolo turístico da cidade, o Morro do Careca, na praia de Ponta Negra, era a grande diversão dominical. Subir no morro com a areia escaldante e descer rolando. Os poucos que se aventuravam para seguir para além do topo do morro entravam numa área de restinga com alguns caminhos gastos na areia. Após uma boa caminhada podia se deparar com a longa cerca de arame farpado, presa à placa:

“Proibida Passagem: Zona Militar”

Corria o boato que os soldados, a partir daquele limite, atiravam em quaisquer invasores. A apreensão do contexto de espionagem da guerra fria era alimentada inclusive pela aparição de um navio soviético em 1972.

A base desenvolvia alguns programas de lançamento de foguetes em parceria com os EUA. O foguete de sondagem Nike Apache foi o primeiro a ser lançado em território brasileiro em 15 de dezembro de 1965. Outros tantos foram lançados – mais de 400 – em experimentos que tinham o INPE, a NASA e o CLBI como parceiros. O Projeto Exametnet que tinha como objetivos os estudos da atmosfera em altitudes de 30 a 60 km – um avião comercial em voo cruzeiro fica na faixa de 12km de altitude –, realizou 88 operações entre 1966 e 1978, totalizando 207 lançamentos. Já o projeto Ozônio com foco no estudo da camada de ozônio, teve um total de 81 lançamentos, entre 1978 e 1990. E foi provavelmente neste último projeto, que ocorreu o experimento que marcou a minha memória.

Eu estudava numa escola infantil chamada IIAA – hoje Colégio CEI. Fazia o período vespertino. Num fim de tarde, brincávamos no pátio depois das atividades regulares, quando alguém chama atenção para algo no céu. Era um espetáculo incrível e grandioso. Em pleno final de tarde, era possível ver uma sucessão de círculos concêntricos perfeitos e coloridos. Os círculos abriam-se revezando-se em cores e tamanhos. Nada parecido com fogos de artifício. Era uma outra escala. Imensa, que dominava o céu. A professora, muito assustada com aquele fenômeno – bom lembrar que vivíamos em plena Guerra Fria com o medo constante da extinção da vida na terra numa guerra nuclear – segurou todas as crianças pelas mãos e nos encaminhou rapidamente para dentro da sala. Numa espécie de protocolo intuído de holocausto nuclear, nos colocou embaixo das carteiras de estudo, esperando pelo pior. Fiquei lá encolhido com o desejo enorme de sair e continuar vendo aquelas imagens impressionantes.

Achava, até a pesquisa deste relato, que isto era um misto de imaginação infantil ou exagero de uma lembrança real. Mesmo relatando para minha família, nunca ninguém realmente correspondeu a esta descrição dos fatos. Mas eis que encontro, escrevendo este texto, numa procura na internet, um artigo que corrobora com minha lembrança e traz relatos de outras pessoas.

“O dia em que os habitantes do Rio Grande do Norte pensavam que o mundo iria acabar”¹⁰ é o nome do artigo do jornalista do Henrique Araújo do site “Curiozzo: super curiosidades do Rio Grande do Norte”.

Nos anos 70 e 80, a Barreira do Inferno, base da Força Aérea Brasileira para lançamentos de foguetes em Parnamirim (a 12 km de Natal), estava constantemente fazendo experimentos, supostamente ligados à meteorologia.

Vários relatos de pessoas em Natal, e em outras cidades do RN, contam que um destes experimentos, ocorridos entre 1980 e 1982, deixou a cidade totalmente em pânico.

Até já falamos sobre eventos do tipo ocorridos em Natal aqui uma vez. Porém, vários depoimentos reais nos chegaram pelos comentários desta postagem, dessa vez foram histórias que, para nossa surpresa, coincidem entre si, e se continuam espantosamente.

Em um dia macabro, à noite, muita gente achou que estava acontecendo literalmente o fim do mundo, e que iria morrer. Segundo se conta, surgiu no céu um grande círculo de fogo, ou ainda, bolas coloridas como se fossem de fogo, que se chocavam no céu.

E os comentários realmente trazem a dimensão – e cumplicidade – do relato fantástico:

Adriano

2 de Agosto de 2016

Gostaria que alguém lembrasse e citasse aqui um episódio no início dos anos 80 ou final dos anos 70, não lembro, quando a Barreira do Inferno fez algumas experiências, acredito que de estudos relacionados à meteorologia, nos finais de tarde, durante uma semana e que resultavam em enormes círculos coloridos no céu de Natal, que acabou assustando muita gente achando que era o fim do mundo.

Lembro que todo dia, por volta das

18 às 19 horas, eu ficava no jardim de minha casa olhando para cima vendo os belíssimos círculos coloridos que pareciam estar caindo do céu.

Resposta:

Ferreira & Hyasnaia

26 de outubro 2017

Adriano, lembro bem desse fato, na época eu era apenas uma criança de 07 anos e que morava no interior do RN (Currais Novos). Em uma noite da década de oitenta surgiu no céu um grande círculo de fogo e por falta de informação da época causou muito apanheio e alvoroço na população. Como vc mesmo disse "era o fim do mundo", correria, desespero, velhos rivais fazendo as pazes...., dias depois surgiu comentários que foi apenas um lançamento de um foguete mau sucedido, lançado na capital (Natal). O fato se tornou até cômico!

Marquinhos

7 de Fevereiro de 2018

Adriano, meu velho, eu pensei só quem lembrava era eu rsrs fazia era tempo q procurava algo falando desse assunto. Eu morava em Grossos na época (300 km de Natal) e tinha 11 anos lá também, o apanheio foi grande rsrs quem morava na praia foi para dentro do mar, eles acharam que o mundo ia acabar. Começou com 2 bolas vermelhas que se juntaram e formaram um círculo de todas as cores,

¹⁰ ARAÚJO, Henrique. “O dia de pânico em que os habitantes do RN pensaram que o mundo estava se acabando”. Natal, Curiozzo.com, 2016. Disponível em: <https://curiozzo.com/o-dia-de-panico-em-que-os-habitantes-do-rn-pensaram-que-o-mundo-estava-se-acabando/>. Acesso em: 16 mar. 2022.

alternando entre uma cor e outra. Foto na época acho que era quase impossível, apesar do aperreio era bonito de se ver.

Como documento de pesquisa, esses comentários são insuficientes pois não é possível saber pelos depoimentos se foi o mesmo acontecimento. Mas a escala relatada é realmente gigantesca. Um viu em Natal, outro conta de Currais Novos, a 200 Km de Natal e outro vivenciou em Grossos a 300 Km de Natal (quase na divisa do Ceará). Este seria, então, um evento visto por quase todo estado do Rio Grande do Norte. Sendo a mesma circunstância, ou não, fica o indício de que episódios como estes ocorreram no céu de Natal.

“Aparentemente, o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira.”

Marcel Duchamp, O Ato Criador¹¹

Dez anos depois, já morando em Campinas, cursando Educação Artística na Unicamp¹². A escala planetária dos foguetes se converte numa gravidade poética. O planeta como suporte para obras voltadas à dimensão espacial e escultórica. Trabalhos na intersecção da escultura, desenho, intervenção e performance. O encontro dos estudos acadêmicos com a Land Art pôde concatenar os desejos aéreos de criação artística com a história da arte. Um encontro com um conjunto de artistas que escolhi de diferentes épocas e locais que formavam para mim, uma “família” de artistas com seu “parentesco poético”, como uma genealogia subjetiva, inventada, que aproximasse as obras nesta busca por uma cartografia de manifestações poéticas que resguardam certas intenções artísticas.

A Land Art, neste sentido, carrega essa influência da corrida espacial que se desenvolvia nas décadas de 1960 e 70. As diversas produções de imagens aéreas durante a corrida espacial imprimiram esta perspectiva de pensar o planeta visto de cima como um suporte para intervenções. Entre 1966 e 1967 Robert Smithson¹³ publica o artigo “Aerial Art”, uma proposta para o aeroporto de Dallas: trabalhos escultóricos em escala monumental para serem apreciados pelos passageiros das aeronaves.

Publicada em 10 de janeiro de 1969 na capa da revista semanal Life, Earthrise, a AS08-14-2383, feita pelo astronauta Bill Anders as 75h48m39s da órbita 4 seria o primeiro registro fotográfico colorido do nascer da Terra registrado por um ser humano. Munido de uma Hasselblad 500EL especialmente adaptada para o ambiente espacial, uma lente teleobjetiva Zeiss Sonnar (250mm/F5.6) e um filme Kodak, o astronauta seria responsável por uma das imagens

¹¹ DUCHAMP, Marcel. *Ato Criador* in: BATTCKOCK. Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

¹² A Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) é uma universidade pública do Estado de São Paulo, Brasil.

¹³ “Nascido em Passaic em New Jersey, Robert Smithson (2 de janeiro de 1938 - 20 de julho de 1973) foi um artista que expandiu o que a arte poderia ser e onde ela poderia ser encontrada. Por mais de cinquenta anos, seu trabalho, escritos e ideias influenciaram artistas e pensadores, construindo o terreno a partir do qual a arte contemporânea cresceu.” Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/biography-robert-smithson>. Acesso em: 16 mar. 2022.

mais importantes da época.

Na seleção das 100 fotografias que mudaram o mundo, feita pela revista Life em 2003, o fotógrafo de paisagens naturais Galen Rowell definiu a Earthrise como “a foto ambiental mais influente já realizada”. Adotada pelo emergente movimento ambientalista, a imagem colaborou para que a consciência ecológica abandonasse o âmbito local e se projetasse para o globo terrestre, expressão icônica da unidade e da interconexão de tudo o que compõe a Terra. Embora conflitos, ideologias e superpotências esquadrinhassem o planeta naquela época, a Earthrise evidenciou que, ao ser vista do espaço, existia “uma Terra somente”, como enfatizaram Barbara Ward e René Dubos no famoso relatório escrito em 1972 para subsidiar a Conferência das Nações Unidas sobre o ambiente humano, realizada em Estocolmo, na Suécia.¹⁴

A visão integral da terra evidencia uma consciência da terra sem fronteiras. A imagem fotográfica da terra como um único planeta com toda sua integridade de conexões geológicas, biológicas e climáticas traz à nossa vida cotidiana a concretude de um mundo em escala planetária e o desejo de uma ação poética também nesta escala.

1.2 Coluna Laser

O desafio de encontrar os artificios para alcançar tal escala planetária, para mim passaram inicialmente por trabalhos com lasers super potentes que traziam não somente a possibilidade de alcançar o céu, atravessar quilômetros atmosféricos – e imaginar raios que permaneceriam atravessando o universo – mas também tocavam o imaginário de ficção científica.

O primeiro trabalho desenvolvido inicialmente para a Unicamp em 1998, chamado Coluna Laser, nunca foi realizado. Teve sua primeira execução em São Paulo (2000) e posteriormente em Belo Horizonte, Salvador, Braga (Portugal) e Ilha de Gorée (Senegal).

O projeto inicial propunha um eixo luminoso vertical no centro do Plano Diretor da Unicamp. A universidade foi criada com uma concepção na qual as ruas que levam aos diferentes institutos se encontrariam na praça central do Ciclo Básico – o espaço que congregaria “os alunos de diferentes cursos que assistiriam às aulas de disciplinas básicas”. O logotipo da Unicamp então seria a reprodução gráfica deste Plano Diretor:

Idealizado pelo professor Zeferino Vaz e criado pelo artista plástico Max Schiefer e pelo arquiteto João Carlos Bross, na década de 1970, o logotipo da Unicamp foi desenhado a partir do Plano Diretor da universidade. O significado é o conhecimento numa forma amorfa e sem contorno. A bola branca, dentro das 13 listras que representam a bandeira

¹⁴ SIQUEIRA, Leandro. “Earthrise: a primeira foto da Terra feita por um astronauta faz 50 anos”. *Revista Zum*. São Paulo, 21 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/earthrise-50-anos/>. Acesso em: 16 mar. 2022

paulista, é o símbolo da unidade, grande ponto de encontro de pessoal e principalmente do conhecimento humano, simbolizado pelas três circunferências vermelhas: Ciências, Exatas e Humanidades. Atuando em conjunto, essas três áreas do conhecimento irradiam-se para a coletividade, cumprindo as três funções da Universidade: Ensino, Pesquisa e Extensão.¹⁵

A intervenção escultórica propõe um diálogo com a composição espacial da universidade, uma materialização do conceito de unidade cêntrica manifesta na estrutura do campus. Mas também, o projeto propunha um “ponto de fuga”, uma expansão para além dos limites acadêmicos.

Para realizar o projeto, busquei uma parceria com o Instituto de Física com a orientação do Prof José J. Lunazzi¹⁶.

Aqui inicio a linha narrativa paralela ao texto. Uma linha que pretende tecer comentários, observações e histórias de vida que atravessam os temas e trabalhos citados. Por vezes focado em outro tom e relação com leitor imaginário. Por vezes criando interloquções circunstanciais nesta trajetória. Aqui, neste momento, abro parênteses para interlocução comigo mesmo quando estudante da Unicamp: você está numa Universidade. A diferença entre universidade e faculdade está na reunião de diversos campos de conhecimento que a universidade oferece. Isso para o fazer artístico contemporâneo é de um potencial imenso. Aproveite! Durante seu percurso acadêmico da graduação na Unicamp e USP poderá conversar, propor projetos e trocas com diversos institutos e departamentos. Projetos envolvendo fundição na Engenharia Mecânica da Unicamp; assim como, trabalhos com lasers na Física Óptica; pesquisas sobre lasers também no Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares na USP; trabalhos com aves na Biologia/USP, trabalhos com imagens aéreas com IPT - Instituto de Pesquisas Tecnológicas e INPE - Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais. Além de várias colaborações permanentes com outros campos da arte como música, teatro e audiovisual e mais recentemente poderá navegar nas tortuosas áreas das Ciências Sociais e do Direito.

¹⁵ Texto institucional da Unicamp disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/logotipo>. Acesso em 10 de mar. 2022.

¹⁶ O professor José J. Lunazzi foi convidado em 1975 a trabalhar no Instituto de Física da Unicamp. Foi fundador do Laboratório de Óptica do Departamento de Física da Matéria Condensada (DFMC) que estuda as propriedades de sólidos e líquidos, incluindo pesquisa experimental e teórica. Disponível em: <https://sites.ifi.unicamp.br/lunazzi/>. Acesso em: 16 mar. 2022.

Ser estudante de uma grande universidade como a Unicamp é um privilégio não somente pelo seu curso, mas também porque ao redor de você estarão especialistas em diversas áreas e parte da missão deles é atender aos alunos. Isto vai muito além das disciplinas optativas. E isso é uma característica muito valiosa da produção artística contemporânea: a transdisciplinaridade.

Especialista em holografia, o Prof Lunazzi já tinha realizado experimentos com laser e me foi indicado para ajudar na realização do projeto. Em trocas de email, relembro a dificuldade em realizar o trabalho experimental na Unicamp. Na época, os equipamentos de laser comerciais de locação com a potência necessária para trabalho (que funcionavam a base de gás Argônio) exigiam um resfriamento com circulação constante de água, corrente elétrica trifásica, entre outras limitações. Dificuldades técnicas que no momento impediram a realização do trabalho na universidade.

Nomeado como Coluna Laser, o trabalho faz referência a “Coluna Infinita” de Constantin Brancusi (1876-1957), artista romeno e um dos principais escultores da vanguarda moderna europeia. Brancusi faz parte da transição do figurativismo à proposição abstrata. Uma problematização importante de sua obra está na relação entre a obra e seu pedestal. Como a escultura se relaciona com a mediação da base (pedestal) com o real? É um questionamento estético que reflete o desejo de filiação seminal com seu entorno. Em sua concepção, a base seria a obra e a obra seria também a base.

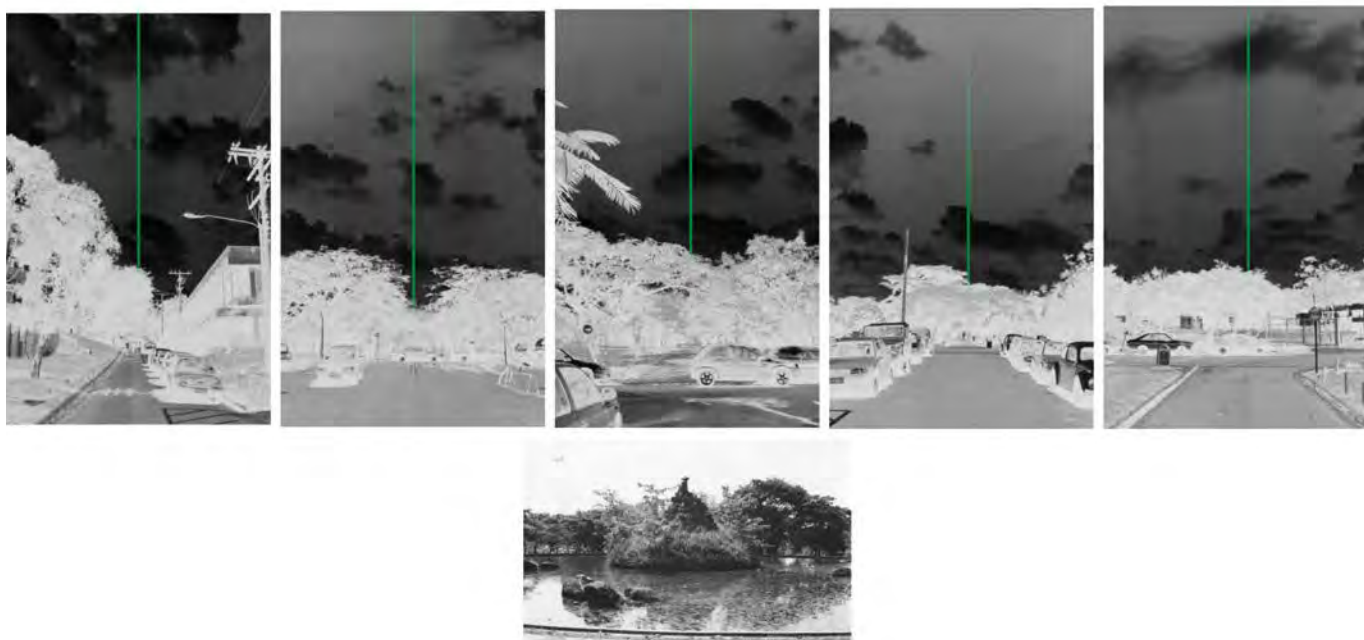
A versão da Coluna Infinita, realizada em Târgu Jiu (Romênia), tem 30,48 metros de altura em ferro fundido. Na concepção do autor a obra modular indicaria a possibilidade de ampliação conceitual infinita, a projeção dos módulos contínuos – uma repetição modular, quase industrial que seria retomada, como outros princípios, no movimento minimalista. Sem plinto, a escultura toda é a repetição do seria um módulo de pedestal, fincada no terreno.

A concepção da Coluna Laser também propunha uma relação direta entre a verticalidade da obra e o contexto local da praça central. Somente um pequeno espelho refletiria o raio vindo do projetor laser estabelecendo a verticalidade monumental do eixo perpendicular.

A verticalidade versus horizontalidade constitui um fundamento ontológico da linguagem escultural ocidental. Como associado a monumentos e a marcação geográfica, a escultura carregaria essa dimensão da verticalidade indicadora de um ponto simbólico na linha do horizonte. Um marco a ser visto de longe. A proposição da Coluna Laser leva este princípio da verticalidade ao limite da luz infinita, já a lógica da Coluna Infinita seria a da projeção exponencial infinita.

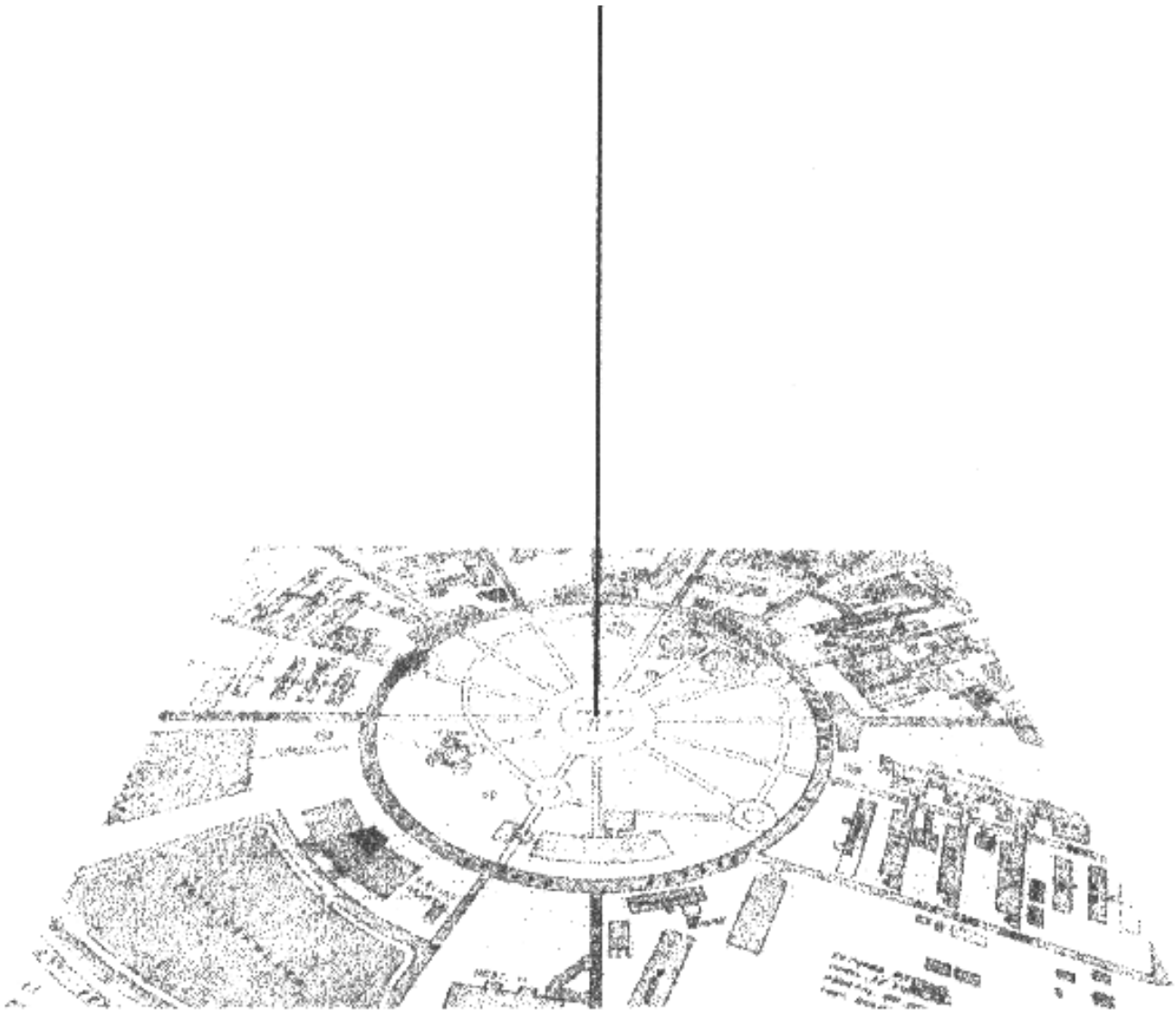
Uma obra que considero ligada poeticamente a estas duas proposições é Earth Vertical Kilometer de Walter de Maria onde um bastão de 1 quilômetro foi enterrado na vertical. Uma obra comissionada da Documenta de Kassel VI:

Figura 1 - Projeto "Coluna Laser" para Unicamp (Campinas, 1998). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 2 - Projeto "Coluna Laser" para Unicamp (Campinas, 1998). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

O Quilômetro Vertical da Terra (1977), localizado no Parque Friedrichsplatz em Kassel, Alemanha, é formado por hastes cilíndricas de cinco centímetros de diâmetro de latão sólido com um quilômetro de comprimento, sendo todo o seu comprimento inserido no solo com a parte superior atingindo o nível para a superfície da terra.¹⁷

Retornando a realização da Coluna Laser, a primeira versão do trabalho foi efetivada no meu ateliê em 2000. Texto escrito após a exposição como parte do TCC de graduação em Artes Plásticas (ECA/USP):

Refletindo sobre a ação artística no espaço urbano, foi montado o projeto “Coluna infinita”. Um raio laser atinge um espelho, formando um eixo vertical de luz; o feixe luminoso passa por um pequeno orifício no teto do local de exposição, estendendo-se para o espaço público da cidade. Durante quatro horas a coluna infinita permanece imóvel.

A coluna faz-se infinita de fato. A luz convergente do laser estende-se sem fim, escapando do campo visível. O eixo proposto impossibilita o recorte. Sugere o ilimitado através da nossa compreensão intelectual do processo contínuo da luz – neste instante, o raio lançado percorre os últimos quilômetros do sistema solar.

Entretanto, por um efeito ótico, vemos uma linha finita, recortada. Não vemos o infinito, sabemos. A auto-referência da obra não se traduz num signo, temos apenas um índice.

A coluna rompe com o espaço contido. Subverte o isolamento imposto pela arquitetura. Utiliza-a como uma base “aberta”. Cria um monumento sintético, onde o local simbólico é reduzido a um ponto neutro e a verticalidade exacerbada numa reta infinita - uma continuidade do ponto.

Importante também pontuar os efeitos óticos da experiência que seriam quase impossíveis de prever e que se revelam somente diante do fazer: dos testes e da insistência na realização efetiva – somente diante da experiência processada podemos estar diante das descobertas do trabalho para além da concepção conceitual. Descobertas e desvios dos trabalhos que se tornam fundamentais e estruturantes da trajetória. Em email trocado com Prof Lunazzi, narro:

*Prof. Lunazzi,
Tudo deu certo! O trabalho ficou muito bem realizado. A chuva veio à tarde mas à noite o céu estava levemente nublado, o que possibilitou uma boa visualização do laser. Todos adoraram. Entretanto, o ajuste do laser novamente revelou aquele estranho efeito – que, na verdade, torna o trabalho mais interessante.*

Ajustamos, primeiramente, o feixe dentro do ateliê, utilizando o prumo. Posteriormente, tentamos aplicar o seu método: posicionar os observadores no final de duas ruas perpendiculares - meu ateliê fica na esquina.

Era impossível orientar, pois se caminhávamos para o lado esquerdo o raio parecia inclinar para o lado esquerdo e vice-versa. Logo

¹⁷ Disponível em: <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-vertical-earth-kilometer-kassel-germany>. Acesso em: 16 mar. 2022.

abaixo do feixe, do lado de fora do ateliê, o raio parecia estar “caindo”, assim como, quando olhamos um grande edifício de baixo. À medida que andávamos em torno do ateliê o eixo parecia mover-se. Este efeito era muito evidente quando nos afastávamos e olhávamos o feixe dentro do ateliê – ali parecia perfeitamente vertical – e fora, onde parecia completamente inclinado. Espero que as fotos revelem este mistério.

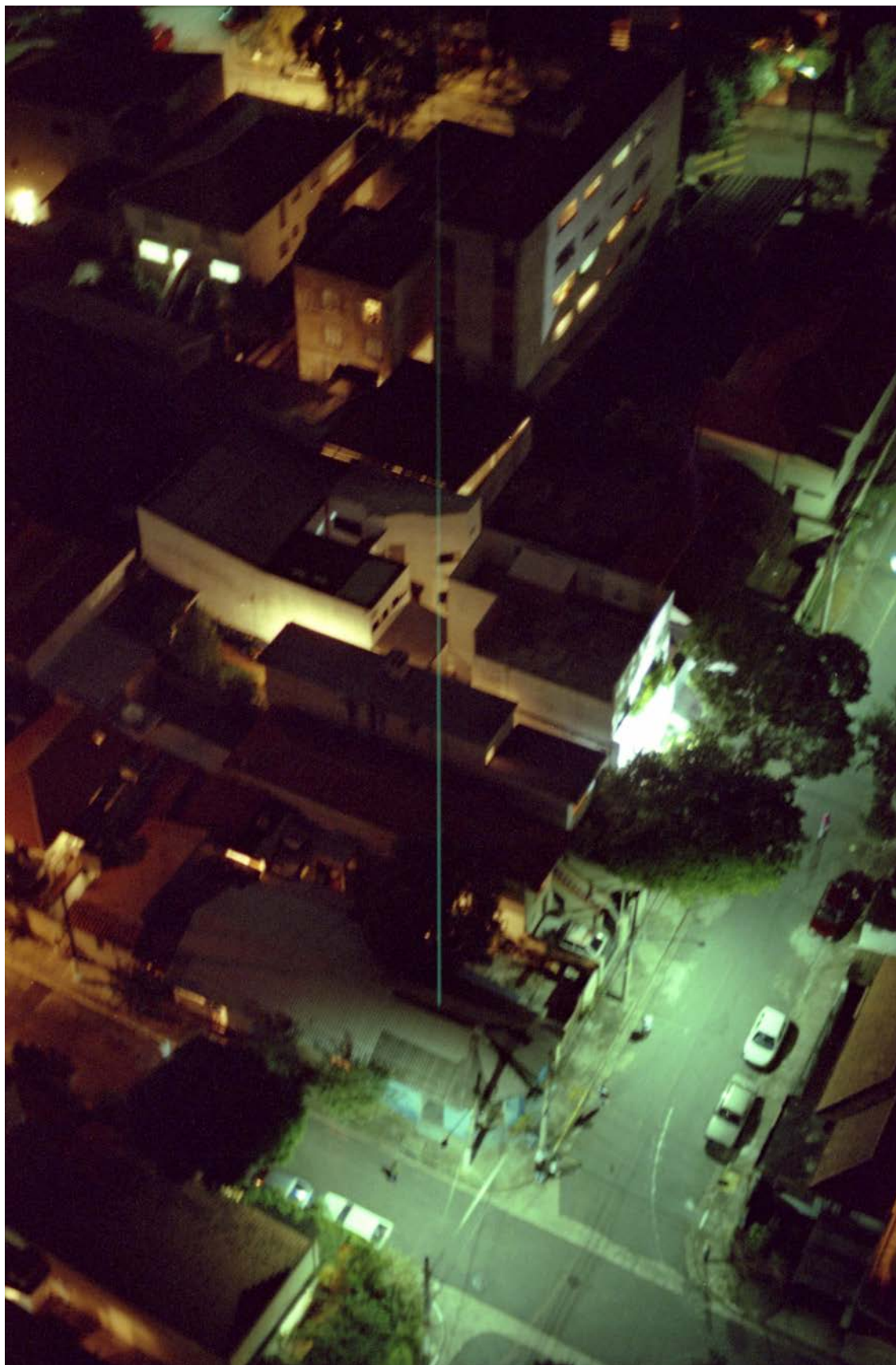
Então este efeito “desviante” do trabalho, somado ao efeito de “corte” do eixo (o eixo parece ter um fim visível) trazem uma inesperada quebra da exatidão matemática da experiência.

Na criação artística, poética, o que importa é a realização. Muitos vão criar ideias, poucos vão realizar ideias. Em conversa, certa vez, com o curador Paulo Herkenhoff, sobre um projeto que estávamos realizando no MAR (Museu de Arte do Rio), ele perguntou: “Daniel, sabe a diferença entre um tijolo e um gato? Você joga os dois na parede, o que miar e sair andando é o gato.” O que ele queria pontuar? Muitos chegam com projetos, mas, como tijolos, vão ser lançados e cair no chão. Outros vão caminhar, ganhar vida. Algo como um animismo próprio do projeto. Um ciclo da ideia para a realização. A efetivação, por sua vez, leva a novas questões e projetos. Esta vida que buscamos, internamente e que contamine externamente parceiros, equipes, instituições e o público. Na produção do trabalho que se revelarão os desafios e as descobertas inesperadas. O encontro da imanência com a presença do mundo é a batalha para a qual estamos em prontidão.

Aqui é importante pontuar a relação com o registro da intervenção. A obra tem a luz como material escultórico. A imagem fotográfica é criada pelo impacto da luz na película ou sensor. Ou seja, aqui já se apresentava um princípio que seguiria a minha trajetória e dos coletivos dos quais participei: a intervenção é criada para seu registro e seu registro é extensão da obra em outros suportes. A escrita, a fotografia e o audiovisual seriam então as principais linguagens a abraçar esta trajetória da realização performática ao seu registro poético. A câmera passa a ser parte da elaboração da experiência e a imagem produzida parte de uma mesma narrativa. Como uma maneira singular de construir uma obra audiovisual através de um jogo de parte em encaixes. E no discurso audiovisual contemporâneo, poderíamos ousar dizer que se constitui como narrativas transmidiáticas. Peças que convergem para um mesmo eixo narrativo.

A primeira versão da Coluna Laser ocorre então com a instalação do laser num ambiente fechado, projeto para fora através de um espelho, com o raio passando por um pequeno orifício no teto (1cm de diâmetro). A primeira versão foi realizada no meu ateliê (2000), e reeditada, no

Figura 3 - "Coluna Laser" (São Paulo, 2000). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 4 - “Coluna Laser II” (São Paulo, 2004). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

mesmo ano, no Salão Nacional de Artes Plásticas de Belo Horizonte, na Manoel Macedo Galeria de Arte em Belo Horizonte. Em ambas experiências, foi incluído o registro aéreo feito a partir de um helicóptero sobrevoando o local da exposição. Em São Paulo, a fotografia foi realizada pelo fotógrafo Seba e em Belo Horizonte gravei um vídeo a bordo de um helicóptero da Polícia Militar, gentilmente cedido para registro da escultura luminosa. Sempre tivemos imensa dificuldade em realizar o registro de uma obra noturna, com características tão efêmeras e de uma aeronave em movimento a centenas de metros do solo.

1.3 Coluna Laser: Opostos

Em 2004, a convite do evento SonarSound¹⁸, foi realizada a segunda geração da série Coluna Laser com o nome de Opostos:

PROJETO COLUNA LASER II – OPOSTOS

SONAR – 2004

:

Um raio laser parte do alto prédio do Instituto Tomie Ohtake em direção à zona sul da cidade de São Paulo.

X

Neste local-alvo, uma escola estadual, outro raio laser parte em sentido contrário, em direção ao Instituto Tomie Ohtake.

...

Os dois feixes de luz intermitentes cortam 7 quilômetros de área urbana. Diametralmente opostos, formam um eixo horizontal de luz. Construção espacial de uma obra de dimensões metropolitanas que se estende para o espaço público da cidade.

...

Este projeto faz parte de uma série de trabalhos com luz criados desde 1998. “Coluna Infinita” foi uma versão primeira desta série, apresentada em São Paulo e no 26º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte.

O-----S

S-----O

larga escala + precisão + construção + estrutura + metrópole + opostos sociais + opostos econômicos + isolamento + re-conexão + invisibilidade + público + interferência + imaterialidade.

Este projeto estabelece a primeira de várias parcerias com a orientação técnica do Dr. Eduardo Landulfo do Laboratório de Aplicações Ambientais a Laser do Centro de Lasers e Aplicações (IPEN/CNEN-SP). Como curadoria de Lucas Bambozzi, o projeto comissionado pelo evento SonarSound apostava na construção de uma “ponte” visual de sete quilômetros entre uma área na Zona Oeste e outra na Zona Sul. Tendo um projetor laser montado no alto do prédio do Instituto Tomie Ohtake¹⁹ – que faz parte de um grande empreendimento imobiliário apontado

¹⁸ SonarSound: mostra multimídia e de projetos ligados à tecnologia celular teve curadoria de Lucas Bambozzi em estreita sintonia com a curadoria internacional de Oscar Abril Ascaso, da equipe do Sónar de Barcelona.

¹⁹ “O edifício do Instituto, projeto do arquiteto Ruy Ohtake (1938) destaca-se na arquitetura e na paisagem da cidade. Premiada na 9ª Bienal de Arquitetura de Buenos Aires, em 2001, ocupa espaço urbano onde trabalho,

para a Escola Estadual Prof^a Etelvina de Góes Marcucci, situada na Rua José Carlos de Toledo Piza, em Paraisópolis, de onde também um projetor laser enviava um raio em direção ao Instituto Tomie Ohtake. Os dois eixos alinhados e convergentes formavam uma linha de luz visível em todo percurso entre os dois pontos.

Como coloca o curador Lucas Bambozzi numa reflexão sobre o trabalho²⁰:

Em 2004, durante o SonarSound, uma edição do Sónar de Barcelona, em São Paulo, tive a oportunidade de viabilizar um trabalho que me parece ainda hoje emblemático com relação a questões de preenchimento de vazio e conexão de espaços díspares e até mesmo contrastantes. E esse trabalho nos serve para pensar a dificuldade de categorização com relação à noção de lugar quando se envolvem espaços mediados.

O trabalho Opostos, de Daniel Lima, consistiu em uma emissão de raios laser advindos de dois pontos distintos da cidade de São Paulo. Uma fonte de laser originava-se do alto prédio do Instituto Tomie Ohtake (no bairro de Pinheiros), onde ocorria a exposição multimídia que abrigava o projeto, e apontava para a zona sul da cidade.

Do “local-alvo”, uma escola estadual no bairro de Paraisópolis, partia outra fonte de raios, esta direcionada ao Instituto Tomie Ohtake. Entre os dois pontos existem sete quilômetros de espaços não contíguos de área urbana, conectada por ruas e vias de acesso, mas com muito pouco em comum, dado o contraste social entre os bairros. Por três dias, esse eixo horizontal de luz conectou “fisicamente” os espaços (em aspecto expandido, na medida em que luz também é matéria).

O trabalho ocorreu primordialmente fora do espaço expositivo. Mas, tanto dentro da exposição como na escola pública no bairro distante, ambos os públicos tiveram acesso ao registro do contexto imediato de seus arredores. Durante as três noites do evento, o raio de luz oscilou entre o concreto e o “imaterial” e lançou-se como reação ao isolamento social imposto pela metrópole, como confraternização possível, como ponte temporária e simbólica entre isolamentos e exclusões que a cidade promove.

(...)

Aqui surgem algumas questões: qual o específico desse trabalho?

Com certeza não seria o raio laser, a tecnologia empregada e suas qualidades intrínsecas. Com que espaço ele se relaciona?

Qual o lugar da obra? Não seria o prédio do Instituto Tomie Ohtake, nem a escola estadual em Paraisópolis. Mas talvez o vazio entre esses espaços, o que há de conectável entre eles.

Se as tecnologias, a partir de sua mobilidade e ubiquidade (de poderem estar em todo lugar), estão se voltando para o espaço físico, então que se busquem formas de o relacionarmos com o espaço em sua vocação pública, tirando proveito dessas possibilidades de mediação.

cultura e lazer interligam-se. Pertence a um complexo de edifícios, o Complexo Aché Cultural, constituído por dois prédios de escritórios, centro de convenções, teatro e o Instituto Tomie Ohtake. O prédio ocupa um espaço de 7.500 m² com sete galerias para exposições, sala para o setor educativo e ateliês, espaço para palestras e setor de documentação. A torre central é visível na paisagem, e o edifício destaca-se pelo jogo de cores e volumes da fachada. O prédio do Instituto possui um átrio central, para onde convergem os outros espaços de atividades culturais. Segundo o arquiteto, a escolha da localização permite o acesso de pessoas provenientes de várias regiões da cidade.” Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao222696/instituto-tomie-ohtake>. Acesso em: 16 mar. 2022.

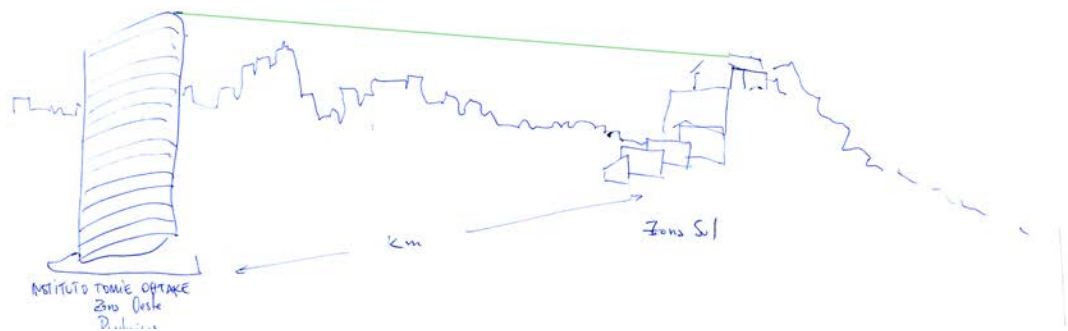
²⁰ BAMBOZZI, Lucas; BASTOS, Marcus; MINELLI, Rodrigo. *Mediações, Tecnologia e espaço público: panorama crítico da arte em mídias móveis*. São Paulo: Conrad, 2010. p. 68.

Figura 5 - "Coluna Laser II" (São Paulo, 2004). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 6 - Desenho do projeto “Coluna Laser II” (São Paulo, 2004). Autor: Daniel Lima.



Numa vivência urbana fragmentada e segregada, a proposição da obra buscava um anúncio de uma conexão “horizontal” entre as diferentes realidades. Uma visibilidade como farol – como apresentado na foto registro – que iluminaria o reconhecimento da existência dos dois pontos, das duas realidades, e denunciaria a perversa desigualdade de desenvolvimento urbanístico e social na mesma metrópole. O bairro de Pinheiros “revitalizado” nas últimas décadas – com Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de 0,960²¹ (segundo maior em São Paulo) equivalente a regiões ricas do planeta como Noruega e Suíça – em oposição a uma das maiores áreas de ocupação irregular de São Paulo, a favela de Paraisópolis, “que por sua vez, tem IDH de 0,639, com média um pouco abaixo da de países como Namíbia e Cabo Verde”²².

O projeto então tocava, através da escala urbana de instalação artística, de escultura e performance, temas sociais do ordenamento das nossas cidades tão desiguais. A precisão do laser permitiria encontrar no horizonte estes opostos sociais e colocá-los em comunicação.

Quando da realização do trabalho, o físico Landulfo, alertou para o potencial real de comunicação através do laser em grandes distâncias. Algo como uma decodificação de pulsos de luz em milissegundos que poderia transmitir informações, estabelecendo um canal de comunicação direta entre os dois pontos. Em 2006, vim a conhecer o Proyecto Fadaiat²³: liberdade de movimento + liberdade de conhecimento que propunha: “el primer enlace civil wi-fi civil entre continentes” que ocorreu no estreito de Gibraltar onde, através de antenas de rádio foi criada uma experiência de comunicação direta entre os dois continentes (13 km de distância) na costa de Espanha (Tarifa) e Marrocos (Tanger). Que possibilidades político-estéticas poderiam ser produzidas com a ponte de lasers criando a conexão visual, mas também informacional?

O trabalho também acionava a potência do local específico da exposição. O prédio que abriga o Instituto Tomie Ohtake faz parte de um conjunto de edifícios, o “Complexo Aché Cultural, constituído por dois prédios de escritórios, centro de convenções, teatro e o Instituto Tomie Ohtake”²⁴. Este complexo foi construído num regime especial de Outorga Onerosa do Direito de Construir, “também conhecida como ‘solo criado’, refere-se à concessão emitida pelo Município para que o proprietário de um imóvel edifique acima do limite estabelecido pelo coeficiente de aproveitamento básico, mediante contrapartida financeira a ser prestada pelo beneficiário.” Ou seja, conseguiu a autorização para a construção de vinte e dois andares numa

²¹ Disponível em:

https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/desenvolvimento/informacoes/atlas_municipal/. Acesso em: 16 mar. 2022.

²² Disponível em: <https://summitmobilidade.estadao.com.br/compartilhando-o-caminho/prefeitura-rejeita-pedido-de-muro-entre-morumbi-e-paraisopolis/#:~:text=Alguns%20locais%20do%20bairro%2C%20como,Humano%20nas%20Regi%C3%B5es%20Metropolitanas%20Brasileiras.&text=Parais%C3%B3polis%2C%20por%20sua%20vez%2C%20tem,como%20Nam%C3%ADbia%20e%20Cabo%20Verde>. Acesso em: 16 mar. 2022.

²³ Proyecto Fadaiat foi ordenado por Pilar Monsell Prado e Pablo de Soto Suárez. Catálogo disponível em: <https://straddle3.net/old/constructors/projects/51.en.html>. Acesso em 16 mar. 2022.

²⁴ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao222696/instituto-tomie-ohtake>. Acesso em: 16 mar. 2022.

região onde não é permitido tal ocupação aérea. Esta discrepância arquitetônica e urbanística se vê, até hoje, na “intervenção” da edificação na linha de horizonte da região. A obra, desse modo, buscava evidenciar este privilégio urbanístico e ao mesmo tempo dar acesso àquela vista única e inacessível ao público. Como coloca a crítica e curadora Daniela Labra convidada a refletir sobre a obra:

Do alto do edifício empresarial que se ergue sobre o Instituto Tomie Ohtake, no bairro de Pinheiros, em São Paulo, um aparato de laboratório de física gerava e emanava um fecho luminoso esverdeado que, alguém falou, lembrava as armas de Flash Gordon. Naquele topo da cidade, fazia vento, frio e silêncio. O céu, de cor marrom alaranjada - por que era noite nublada na capital - refletia a piscina cintilante de neons e luzes de mercúrio das ruas lá embaixo. O raio laser se estendia numa reta certa, atravessava o espaço vazio em frente, alimentando de luz um ponto 7 quilômetros distante dali. Não era a distância entre a terra e a lua, mas quase. A outra margem atingida pela luz era uma escola pública na comunidade de Paraisópolis, na zona sul da cidade.

Os elementos reflexivos e a simbologia deste trabalho são bastante claros. De onde a luz partia, ela também voltava. Num sentido de mão dupla, os raios faziam o trajeto Zona Sul - Zona Oeste numa única linha e, em contextos diferentes, o trabalho se tornava acontecimento. De um lado, mais um gigantesco centro de negócios (ainda desocupado), estranhamente localizado numa zona residencial nobre, onde espera-se movimentar grandes fluxos de dinheiro; do outro, um ponto escuro da mesma cidade, um outro bairro residencial, porém fora de qualquer rota monetária.

Ao contrário do que se pode suspeitar, o trabalho não propõe uma leitura paternalista das diferenças entre classes sociais. Mais do que a pontuação dos opostos, a obra soa como uma confraternização entre eles: o raio laser sinaliza a ponte que é negligenciada pelo velado sistema de castas que submete o homem a certo nicho e condição. Na utopia de ter criado um caminho, ainda que temporário, entre as duas realidades, o recorte Z.O. – Z.S. de Daniel Lima é apenas um fragmento da colcha de contrastes que é o Brasil. Nada de novo, mas as crianças moradoras de Paraisópolis, que subiram no topo do prédio e viram como a luz chegava até seu bairro, descobriram que São Paulo é grande demais e tem infinitas luzes, que nunca chegaram na sua vizinhança. Para quem via a comunidade do alto do prédio distante, o ponto de chegada daquela luz lá, era uma explosão, um ponto imenso que devolvia com violência toda a energia do raio intenso que vinha do céu.

Por questões que não vêm ao caso descrever, faltou descer do prédio e atravessar aqueles 7 quilômetros até a outra ponta do trabalho. Porém, pelas fotos e vídeos registrando o local, constatei a alegria do povo crédulo em receber tanta luz de presente. Flash Gordon não esteve ali, mas no espetáculo visual que provocava o laser, éramos todos, de fato, vibrantes crianças alimentadas de luz.²⁵

Ao mesmo tempo, em que a experiência ocorria no topo do edifício, no térreo dois monitores exibiam os registros audiovisuais da intervenção urbana: um em cada ponto de emissão do feixe luminoso. Criando uma bipolaridade do acontecimento simultâneo entre as duas localidades. Em ambos, prevalecia o registro direto, documental, cronológico, corte seco e sem efeitos.

E, desta forma, através do registro de processos plásticos

²⁵ LABRA, Daniela Labra. Coluna Laser II: opostos de luz. 2004. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1-rkjs4fCYIkgwTnQ_r_GfZkuSjv2lsHL/view?usp=sharing. Acesso em: 16 mar. 2022.

performáticos, começa uma trajetória de criação audiovisual que, em outras ocasiões, se consolidaria como totalmente independente de um acontecimento. O princípio de edição que, nesse momento, norteia as primeiras obras audiovisuais seria de um registro direto, onde a narrativa deveria se ater ao documental com ênfase na sucessão cronológica, corte seco, sem efeitos ou elipses que pudessem “confundir” o sentido de testemunho. A câmera como testemunha silenciosa de um acontecimento: o retrato, o documento, o projeto em execução, a reportagem... A influência televisiva da reportagem com a estrutura de “narração informativa dos antecedentes, das circunstâncias e consequências previsíveis de um acontecimento”²⁶. edição “televisiva” com imagens contextuais, ações e entrevistas se misturava a referência do documentário cinematográfico. Mas, ao contrário do jornalismo, não buscávamos o contraditório, as visões distintas de um acontecimento, e sim adotávamos um ponto de vista político autoral: não é uma hipótese sobre o mundo, é uma afirmação de uma visão de mundo.

1.4 Coluna Laser: Mar

Este uso do laser para marcar dois pontos de emissão e destacar o “espaço entre” como coloca Bambozzi, seria retomado como na série III da Coluna Laser: Mar. Desta feita, seria investida uma ligação entre dois continentes, América e África, retomando a proposição de escala global. Em evidência, o oceano que nos conectou na exploração da escravidão moderna. Um trabalho com dois pólos, entretanto, não propriamente como oposição, mas entrelaçado numa certa dualidade, como coloca a curadora Solange Farkas: “o mar que nos separa e aproxima”. Ainda em contraste com a concepção da instalação anterior, é um trabalho executado em dois momentos separados por um período de 12 anos.

Em 2005, fui convidado para participar da Mostra Pan Africana de Arte Contemporânea promovida pela Associação Cultural Videobrasil em Salvador. A Mostra, com curadoria de Solange Farkas, acontecia no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), abrigado no Solar do Unhão, na costa da Baía de Todos os Santos. O Solar do Unhão é uma construção em Salvador que remonta a longa história que se inicia no século XVI. Ganha seu nome como propriedade do Desembargador Pedro Unhão Castelo Branco. A propriedade passa em 1700 para o morgadio (espécie de propriedade com obrigação de herança familiar, sem possibilidade de venda) dos Pires de Carvalho e Albuquerque, alguns dos únicos “nobres brasileiros” que ganharam titulação de barão e visconde e uma das famílias mais poderosas no período da colonização. Recupera o historiador Luiz Mott, a partir de pesquisa na Torre do Tombo, em Lisboa, uma denúncia à Inquisição que acusava Garcia d'Ávila Pereira Aragão, um dos patriarcas que originaria a linhagem dos Pires de Carvalho e Albuquerque, de ser um torturador sádico de escravos, escravas e crianças²⁷. Os relatos de tortura envolvendo aqueles que ocuparam a Casa da Torre, pode

²⁶ GARCÍA, Jaime Barroso. *Realización de los géneros televisivos*. 1ª ed. Madrid: Editorial Síntesis, 1996. p. 418.

²⁷ “Um sádico em terras baianas: a história da crueldade na Casa da Torre.” *Carta Capital*. São Paulo, 03.07.2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/justica/um-sadico-em-terras-baianas-a-historia-da-crueldade-na-casa-da-torre/>. Acesso em: 16 mar. 2022.

sugerir o grau de crueldade da escravidão brasileira e das condições dos escravizados que desembarcavam no pier do Solar.

A estrutura espacial do Solar do Unhão é assim descrita nos arquivos do Iphan:

Embora situado nos limites da área urbana, no sopé da falha geológica de Salvador, este conjunto arquitetônico era um complexo agro-industrial do mesmo tipo dos engenhos de açúcar, com casa-grande, capela e senzala e ainda armazéns e cais, que atendiam à função de receber e exportar a produção açucareira do recôncavo. O solar, do séc. XVII, em alvenaria de pedra, com arcadas de tijolos no térreo, desenvolve-se em três pavimentos, sendo o último construído no século XIX. Seu agenciamento observa o esquema funcional então vigente, destinando o térreo aos serviços e o pavimento nobre à residência.²⁸

O cais, localizado no porão (ausente na descrição acima) não somente tinha “a função de receber e exportar a produção açucareira do recôncavo”, mas também de isolar as pessoas escravizadas. O porão, onde o trabalho pesado dos escravizados ocorria, hoje abriga um restaurante. Uma destas adaptações de “revitalização cultural” que nos embrulha o estômago. A transformação do Solar como equipamento cultural inicia-se em 1963.

Em 1943, o Solar foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), sendo depois, no início da década de 60, adquirido e restaurado pelo Governo do Estado da Bahia, com projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi, para instalar o Museu de Arte e Tradições Populares. A partir de 1963, passa a sediar o Museu de Arte Moderna da Bahia, que já vinha movimentando a cultura baiana desde a sua inauguração em 1960 no foyer do Teatro Castro Alves.²⁹

É neste contexto que foi criado o projeto Coluna Laser III - Mar (2005). Uma projeção de um raio laser partindo do pier do Solar do Unhão em direção à Bahia de Todos os Santos, alinhado com o eixo que cruza o Atlântico em direção à costa da África (especificamente Senegal). Uma reconstrução da rota transatlântica do tráfico negreiro. A proposição de entrever o transcurso pelo mar. O uso da luz como memorial. Analisa Ricardo Rosas no texto para o catálogo da exposição:

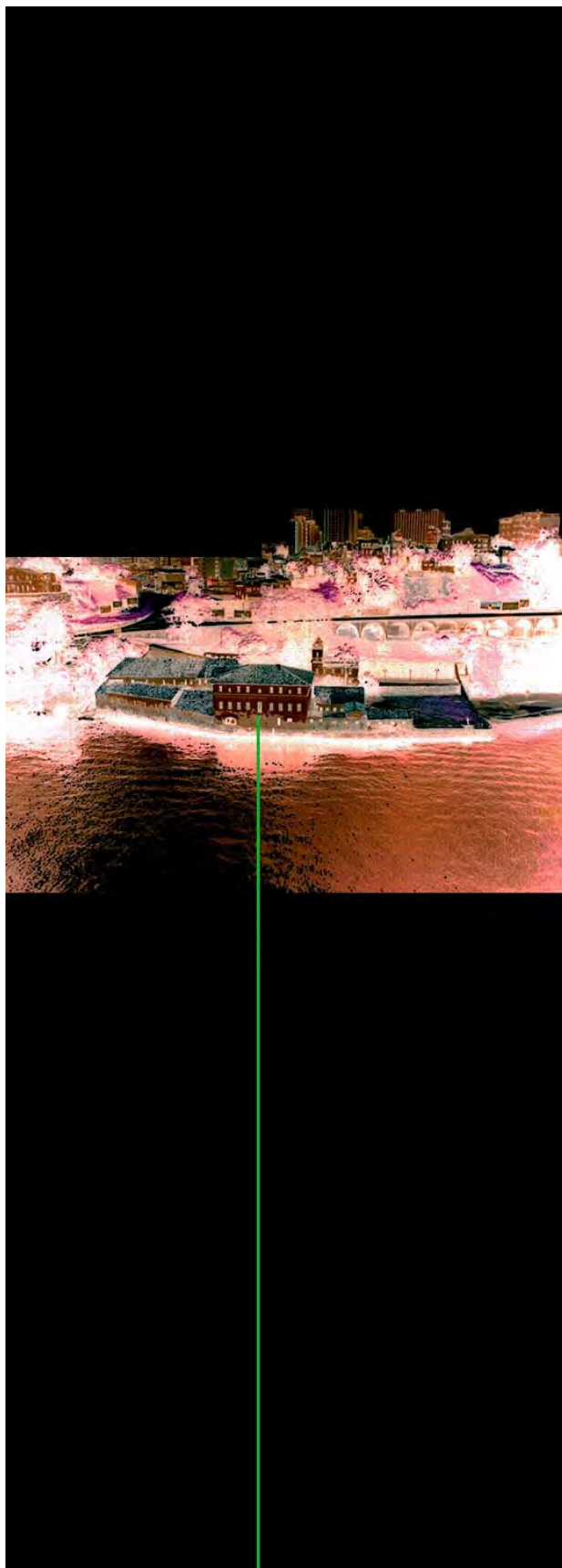
Da mesma maneira, “Coluna Laser III – Mar” pretende se perder no mar na direção da África, saindo do Solar do Unhão para a baía de Todos os Santos. Ponte virtual, cruzando séculos de separação e diáspora, a coluna de laser pode, quem sabe, sofrer aqui uma certa comparação com aquelas torres virtuais que, no Ground Zero novo-iorquino, pretendem substituir as torres gêmeas. Afinal, não foram vários “11 de setembro” que vitimaram a população negra na história das Américas?³⁰

²⁸ Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1172. Acesso em: 16. mar. 2022.

²⁹ Disponível em: <https://bahiamam.org/mam-ba/>. Acesso em: 16. mar. 2022.

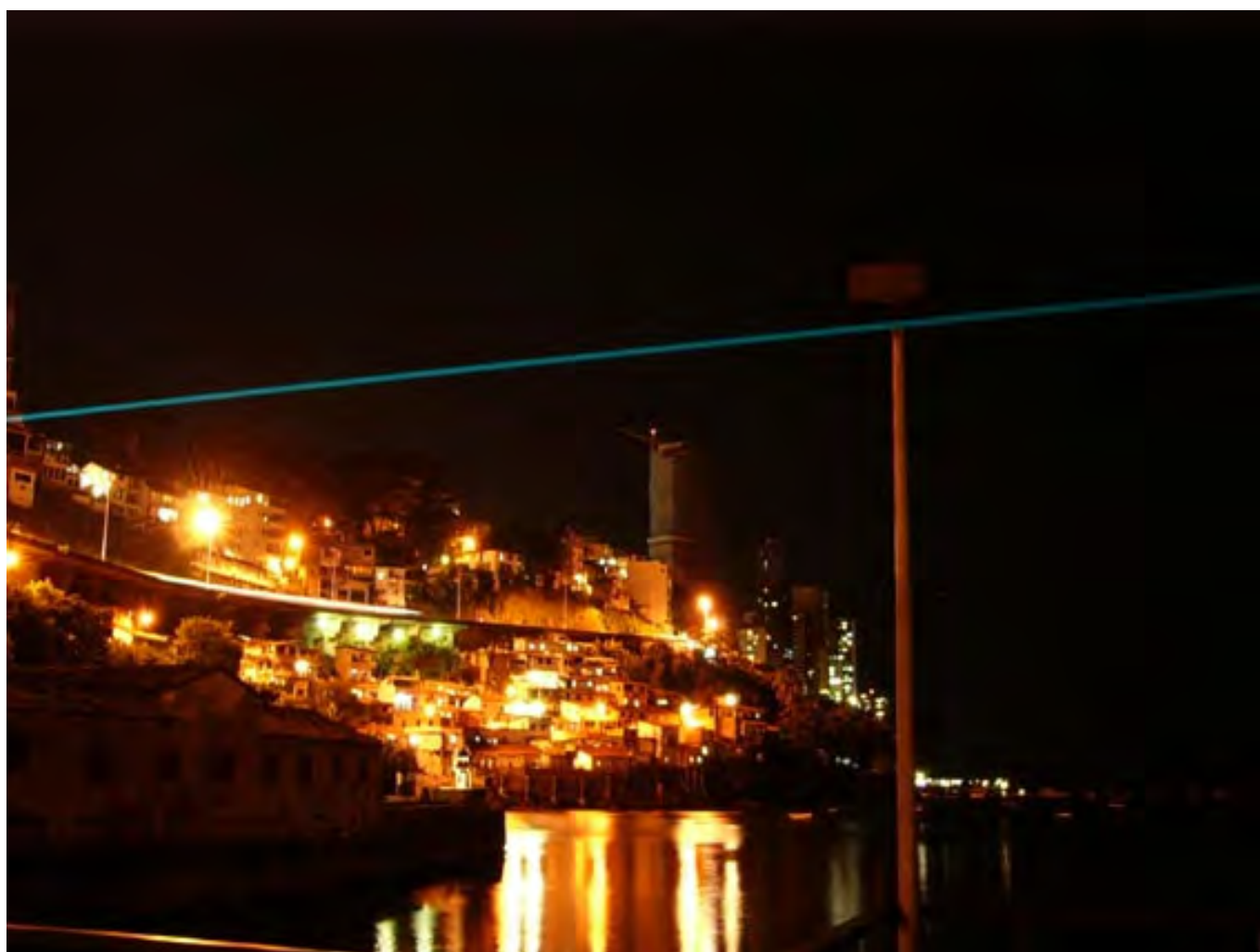
³⁰ ROSAS, Ricardo. *Daniel Lima: lançando um raio de consciência multiplex?* in FARKAS, Solange. Org. *Mos-*

Figura 7 - Fotomontagem do projeto “Coluna Laser III” (Salvador, 2005)



Fonte: acervo do autor.

Figura 8 - “Coluna Laser III” (Salvador, 2005).



Fonte: acervo do autor.

Ricardo Rosas traz, nesta análise, a perspectiva de uma “consciência multiplex”. Uma existência simultânea de noções identitárias, combinadas e interseccionadas, numa mesma trajetória poética que se expressaria na diversidade de atuações, perspectivas e temáticas – que aqui, neste trabalho, são organizadas em determinadas linhas de leitura:

E por que tratar de todas essas questões de consciência, afro-diaspórica, dupla ou múltipla, quando o objetivo aqui é abordar o trabalho de um artista como Daniel Lima? Talvez porque esta mostra trate de temas afro-diaspóricos, talvez até porque Daniel, sendo ele mesmo um filho dessa diáspora, não se prenda aos ditames identitários de descendente dessa diáspora, nem pela recuperação de uma suposta raiz afro, nem mesmo por algum exemplo mais abstrato de consciência dupla. Talvez então porque possamos encontrar em seu trabalho certos tipos de inserção, de interferência semiótica que violam e subvertem certos conceitos nos quais identidade, narrativa, tecnologia e informação podem se embaralhar e confundir.

(...)

Em nossa época de simulações e duplicações, de sampling e revisões, Daniel Lima não se prende em identidades fixas, não cultiva raízes, mas antes remixa técnicas, em ações desestabilizadoras de conceitos. Nele, como em outros contemporâneos seus, talvez possamos ver antes um estilhaçamento da identidade, e não sua defesa cega. Como pensa Kodwo Eshun, um dos luminares da teoria afrofuturista, o afrofuturismo “desestabiliza o que as pessoas pensavam que a identidade negra fosse, o que a identidade pop e identidade cultural fossem”³¹. Talvez devamos, também no caso de Daniel, antes ver a identidade como uma flutuação intermitente, como um foco de vetores diversos que se cruzam numa consciência multipolar, multiplex.

Interessante também notar o resgate da concepção do Afrofuturismo, proposto por Rosas, como uma chave possível para uma compreensão da relação histórica das empreitadas artísticas que buscam conectar passado e futuro afrobrasileiro, oferecendo uma perspectiva de atuação no presente³². Uma referência não apenas pelo uso do raio laser, recorrente nas ficções científicas – como traz Labra através da menção ao personagem Flash Gordon – mas por apontar, no conjunto de práticas e urgências, para uma fronteira “futura” imprevisível do campo identitário. E como tal, inclinada à combinação e mixagem de diferentes influências artísticas e culturais.

Para mim, o afrofuturismo significava uma visão sobre as possibilidades de futuro a partir da minha perspectiva como sujeito negro. O conceito se mostrava não apenas como um futuro imaginado de “afrotopias”, mas antes como um futuro que nos pertence no trânsito cotidiano das nossas vidas.

Kênia Freitas traz uma visão coerente a esta interpretação aberta do conceito afrofuturista no catálogo da mostra “Africanfuturism: cinema e música em uma diáspora intergaláctica”:

Acreditamos que, mais do que previsões ou premonições do futuro, as narrativas de ficção científica são formas especulativas de pensar o

tra Pan Africana de Arte Contemporânea. Salvador: Videobrasil, 2005.

³¹ LOVINK, Geert. *Interview with Kodwo Eshun*. Disponível em:

<http://www.nettime.org/nettime.w3archive/200007/msg00112.html>. Acesso em: 17 jan. 2005.

³² Ver mais sobre Afrofuturismo no Capítulo 7.

presente. Kudwo Eshun traduz essa ideia em uma concisa e certa frase: “A existência negra e a ficção científica são uma e a mesma”. Acessar o universo narrativo das obras afrofuturistas é lidar, concomitantemente, com a sua dupla natureza: a da criação artística, que une a discussão racial ao universo do sci-fi, e a da própria experiência da população negra como uma ficção absurda do cotidiano. Para o escritor de ficção científica Samuel R. Delany, há uma ligação direta entre a privação da construção de um passado (imagético e/ou documental) das populações negras em diáspora pós-escravidão e a (até recentemente) escassa produção de imagens futuras para as populações negras.

Também observado por Ricardo Aleixo no dossiê da Revista RODA: Arte e Cultura do Atlântico Negro³³, tal produção estaria “empenhada em práticas voltadas para a reconfiguração do espaço urbano e na subversão das noções correntes de narrativa, tecnologia e informação.”

Como narrativa, a “Coluna Laser - Mar” realizada em 2005 se completa 15 anos depois em 2017 com a criação de procedimento similar na Casa dos Escravos na Ilha de Gorée, Senegal, alinhando o eixo luminoso com rota para a costa do Brasil. Desta forma, o trabalho ganhou sua conexão final, conectando os dois pontos virtualmente: uma do Brasil para o Senegal e outro, anos depois, do Senegal para o Brasil. Assim descrito no projeto:

O projeto “Coluna Laser V - Gorée” faz parte da série de trabalhos artísticos do artista plástico Daniel Lima desde 1998. O projeto interdisciplinar acontece na fronteira entre a intervenção urbana, a escultura e o desenho. Uma reta luminosa sai da Ilha de Gorée, em direção a Salvador, Brasil. Dois dos maiores centros de tráfico de escravos entre os séculos XVI e XVIII, Gorée simboliza o não retorno e Salvador a outra ponta no início da luta pela sobrevivência. Gorée representa o segundo elemento dessa complexa trama colonial envolvendo esses dois continentes. Cortando quilômetros de mar, o raio de luz cintilante se dissipa na névoa oceânica. Construção espacial de uma obra de arte de dimensões geográficas que se estende até o mar atingindo conceitualmente uma escala global. No horizonte do mar, um corte de luz. A linha fica estática uma noite.

Como parte do projeto Novas Diásporas³⁴, a intervenção luminosa refaz a conexão entre Gorée e Salvador. Propõe a visão das histórias afro atlânticas que nos conectam e, apesar de um

³³ ALEIXO, Ricardo. “Daniel Lima”. *Revista Roda: Arte e cultura do Atlântico Negro*. Belo Horizonte, Nº 04, Março, 2007.

³⁴ “Como a migração e o controle social constroem complexos diagramas de poder entre os territórios do Hemisfério Sul? Esta é a questão que guia o projeto Novas Diásporas, apoiado pelo Goethe-Institut e coordenado pelo pesquisador e artista Daniel Lima. O projeto tem como propósito gerar conhecimento através das vozes dos próprios protagonistas da migração e oferecer um espaço de escuta e compartilhamento das experiências vividas pelos migrantes e equacionadas com diferentes campos de conhecimento. Foram realizados 3 episódios do projeto, entre 2016 e 2018, com 3 diferentes países e suas respectivas comunidades em São Paulo: Haiti, Senegal e Venezuela. Para cada episódio foi desenvolvido um documentário gravado no país em foco (editado em oficinas de edição de vídeo com imigrantes que vivem em São Paulo), uma cartografia (impresso e distribuído 1000 exemplares) e uma apresentação musical com músicos das nacionalidades abordadas. O projeto exercitou, em três anos, a prática de construção audiovisual coletiva e ainda a abordagem narrativa transmidiática com diferentes suportes, linguagens e momentos.” Disponível em: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/epd/pt15607453.htm>. Acesso em: 16 mar. 2022.

Figura 9 - "Coluna Laser III" (Salvador, 2005).



Fonte: acervo do autor.

Figura 10 - "Coluna Laser III" (Salvador, 2005).



Fonte: acervo do autor.

contínuo projeto geopolítico de separação entre os continentes africano e americano, continuam a ressoar nas diversas influências mútuas culturais consolidadas no período colonial e ainda nas migrações contemporâneas, nas novas diásporas.

Na cartografia “Teranga” que compõe a produção da edição dedicada à imigração senegalesa organizamos, em apontamentos específicos, informações sobre tráfico negreiro no Senegal, Ilha de Goré e Casa dos Escravos:

O Império Português na África Ocidental

O Império Português foi o primeiro a explorar o comércio de escravos para o Novo Mundo no século XVI. O principal polo de exploração de mão de obra escravizada para as Américas se estabeleceu na África Ocidental, região que englobava todo o território hoje compreendido por Senegal, Camarões e Nigéria. Essa região foi responsável por quase 60% do trabalho escravizado e, nela, a região da Senegâmbia representava o principal polo de venda de africanos cativos.

Escravidão no Brasil

O tráfico negreiro atingiu seu apogeu no século XVIII, período no qual a demanda por mão de obra escravizada crescia no Brasil em razão da extração de ouro em Minas Gerais. Nesse período, os Estados Unidos se especializaram na produção de algodão que abastecia a Revolução Industrial europeia; e a colônia de Saint-Domingue (Haiti e República Dominicana), responsável por 40% do açúcar do mundo, atingiu seu pico de produção.

Apogeu do tráfico

O Brasil foi o país que recebeu o maior contingente de africanos escravizados (cerca de 45% de toda a escravidão colonial), e também o último a proibir o comércio de escravos em 1831 – apesar do comércio ilegal continuar durante grande parte do século XIX. Estima-se que cerca de 12,5 milhões de africanos foram sequestrados, escravizados e trazidos para as Américas, sendo que aproximadamente 2 milhões foram mortos pelas condições do trajeto.

Ilha de Gorée

Ilha de Gorée, na costa do Senegal, classificada em 1978 como Patrimônio da Humanidade, é um símbolo da exploração humana com grande importância para a Diáspora Africana. Situada em frente à capital, sua posição é estratégica para o controle marítimo, nenhum barco atravessa para o porto de Dakar sem passar pelos canhões da ilha. Durante quatro séculos foi um representativo centro de comércio de escravos. A arquitetura da ilha é caracterizada pelos elegantes casarões das “siñaaras”, palavra em wolof para as senhoras dos mercadores de escravos.

Maison des Esclaves

A Maison des Esclaves (Casa dos Escravos) com a Porta do Não Retorno é hoje um museu dedicado à história do comércio atlântico de homens escravizados na Ilha de Gorée. A instituição foi criada em 1962, por Boubacar Joseph Ndiaye, para preservar a memória da escravidão na África. De enorme dimensão geopolítica, as memórias da Ilha de Gorée e Maison des Esclaves constituem um marco histórico da escravidão do Atlântico. Os historiadores divergem sobre

*quantos homens africanos foram de fato mantidos à força no edifício que hoje abriga o museu, bem como sobre a extensão da representatividade da Ilha de Gorée como um ponto do comércio atlântico de escravos. Se é “ficção” histórica ou criação simbólica, não importa. Que outro marco histórico da escravidão do Atlântico alçou a dimensão geopolítica da Ilha de Gorée e da Maison des Esclaves?*³⁵

A Casa dos Escravos, como explicitado no texto, tornou-se um símbolo da memória da escravidão transatlântica. Diversos chefes de Estado³⁶ representaram o papel de reverenciar, no portal do esquecimento, a história perversa do passado colonial que enriqueceu elites europeias e americanas através da exploração do trabalho escravo. Neste lugar, assim como no Solar do Unhão, usamos o espaço como força histórica que carrega corpos, lamentos e espíritos...

Ao escrever este texto, passando pela breve história dos eventos celestes de Natal, as obsessões do céu como suporte, as visões de trabalhos planetários através da tecnologia da manipulação da luz, encontramos também a ligação entre estas duas costas marítimas através do primeiro voo transatlântico entre Senegal e Brasil, diretamente para Natal. A memória do avião francês Jean Mermoz, que desapareceu no Atlântico na travessia aérea em 1939 com então 35 anos, é homenageada em escolas, vilas e lembrada pela história oficial em diversas homenagens e imagens. “Herói” da primeira rota aérea transatlântica. E a lembrança dos tantos anônimos da rota do tráfico negreiro que também desapareceram nas águas do Atlântico? Estima-se que aproximadamente 2 milhões foram mortos pelas condições do trajeto. Que homenagens e imagens existem sobre um dos maiores holocaustos da história da humanidade?

Não oficial, pessoal, subjetiva e inventada. Através do raio luminoso cria-se também esta forma de “homenagem” a esta diáspora que nos constituiu como sociedade. A própria “cura” e resistência, individual, mas também projetando-se coletiva.

Cidade de quem?

Meus olhos não conseguem deixar de nomear tudo que me rodeia.

Nas ruas, nomes próprios escondem significados.

Nomes de famílias, de pessoas povoam meu imaginário.

Quem foi Celso Garcia? Quem foi Ricardo Medina? Angélica quem foi?

São anos de convivência.

Estão aqui, quase nossos. Quase mortos.

Nomes que criam um não-lugar nos lugares: nomes em passagem.

Cubro meus olhos, minha boca, meus ouvidos, mas eles estão aqui.

Mas afinal que registro é esse do nosso passado?

³⁵ LIMA, Daniel; BORGES, Raquel. *Teranga*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017. Disponível em: https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/cartografia_teranga_08_media_resolu. Acesso em: 16 mar. 2022.

³⁶ Em 2005, o Presidente Lula visitou a Casa dos Escravos acompanhado do presidente do Senegal, Abdoulaye Wade, do Ministro Gilberto Gil e da ministra Matilde Ribeiro. Foto: Ricardo Stuckert/PR. Em 2013, o presidente Obama e a família visitaram a Ilha, seguindo uma tradição de seus antecessores Bill Clinton e George W. Bush também visitaram o local em 1998 e em 2003, respectivamente. O Papa João Paulo II visitou em 1992. Em 2017, o Presidente de Portugal, Marcelo Rebelo de Sousa, causou polêmica ao não reconhecer a responsabilidade portuguesa no comércio e escravização de africanos. Análise em carta aberta de intelectuais e historiadores disponível em: <https://www.dn.pt/portugal/um-regresso-ao-passado-em-goree-nao-em-nosso-nome-6228800.html> Acesso em 16 mar. 2022.

Figura 11 - "Coluna Laser V" (Ilha de Gorée, 2017).



Fonte: acervo do autor.

Figura 12 - “Coluna Laser V” (Ilha de Gorée, 2017).



Fonte: acervo do autor.

*O que soletram estes nomes?
 Não são só nomes, são pessoas, pensamentos, gestos, são formas de vida, são uma parte da história.
 Bandeirantes que escravizavam índios.
 Capitães que cercavam quilombos nos recantos do mato adentro.
 Tenentes, soldados que atiravam nos fiéis do sertão.
 Padres que vendiam a alma por um cristão a mais na terra.
 Uma história do vencedor miserável em cima do miserável vencido...
 Vestes de barões, condes, senhores, generais de príncipes e princesas...
 que mandaram, marcharam, governaram pessoas que não aparecem nas placas, que não aparecem nos monumentos, que não aparecem nos livros de história...
 Será que um dia veremos o monumento ao homem comum?
 O canto consagrado, a força resistente, persistente, aquilombada, onde está?
 Não somos o asfalto dessa rua? não somos o cimento destes muros?
 Não somos as janelas deste tempo que se escancara sempre, sempre e sempre?
 Viemos para marcar este território com outra poética.
 Criar outro mundo.
 Viemos para a prática de uma política impossível e infinita.
 Multiplicar histórias sem palavras em toda parte
 nas ruas, nas casas, nas rodas de conversa, nos casais, no afeto, na luta...
 Nos damos a permissão de uma saída de emergência.
 Eu sei por que estou aqui.
 Eu sou a entrelinha,
 sou o entremuro da cidade.³⁷*

³⁷ Poema escrito pelo autor para o filme “Cidade de quem?” com o coletivo Política do Impossível em 2010 no projeto Quilombo Brasil. Disponível em: **Fonte: acervo do autor.**
https://www.youtube.com/watch?v=JpcfFA4L5mw&ab_channel=DanielLima Acesso em: 16 mar. 2022.

2. DOS CÍRCULOS, AERONAVES E SATÉLITES

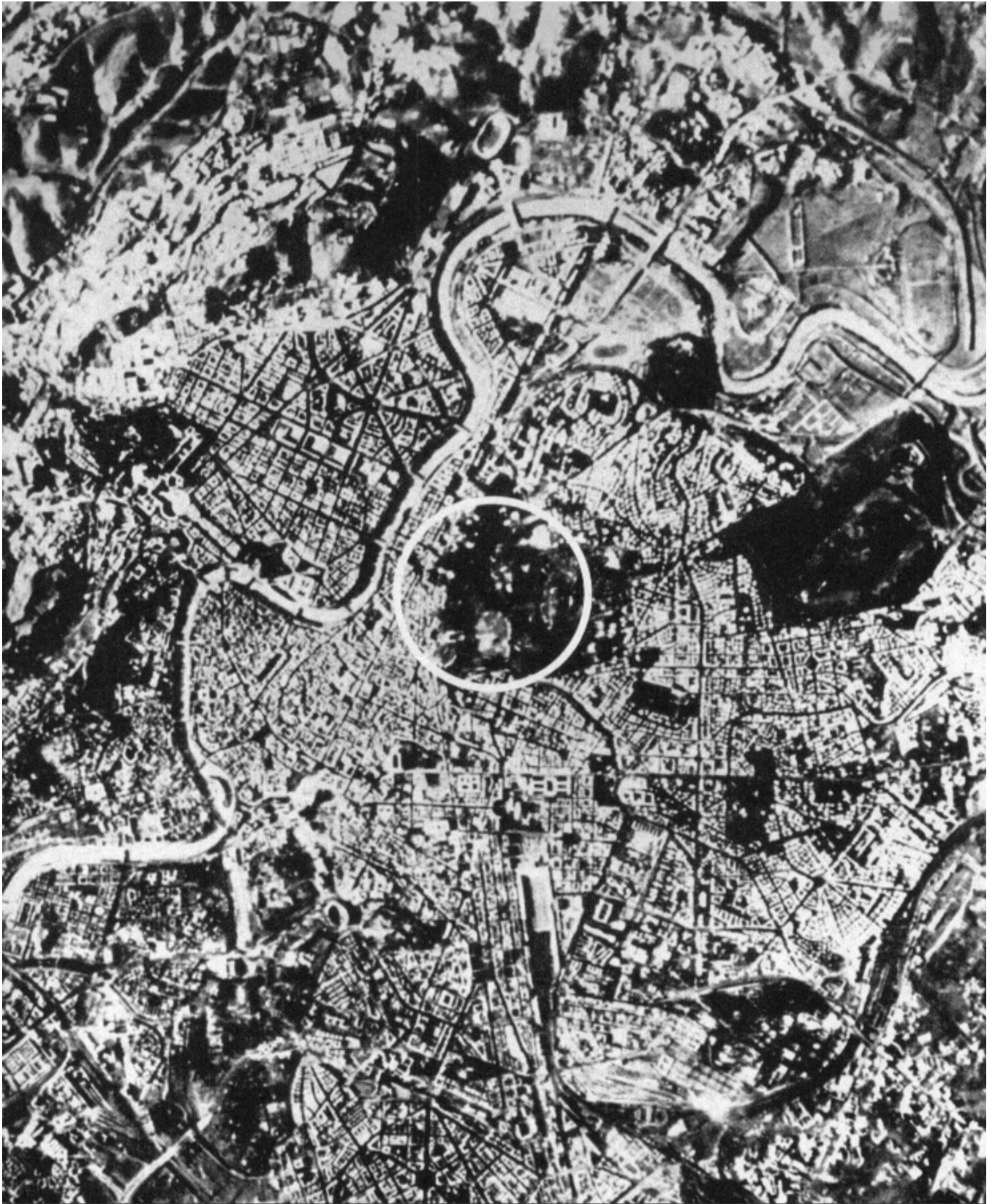
2.1 Círculo de Fumaça

“Círculos coloridos no céu”, um “grande círculo de fogo” e “bolas vermelhas que se juntaram e formaram um círculo de todas as cores”. A visão do crepúsculo fantástico em Natal permanecia, dez anos depois, no meu imaginário, expressando-se em diferentes caminhos cruzados pelas referências artísticas trazidas pelo curso de graduação em artes visuais. Além do laser como instrumento de intervenção e construção plástica de larga escala, outra aparição-projeto trazia um círculo branco acima de uma área urbana: uma foto aérea, escaneada de uma enciclopédia sobre grandes museus da Europa. Aplicado ao redor do museu, o círculo. Sintetizava, na visão de sobrevoo, a intenção de uma construção estética, e de uma intervenção no contexto da cidade e do campo institucional da arte.

Transferindo a ideia para uma proposta exequível, o círculo manifestava-se como uma construção no céu, sopro etéreo em busca de sua materialidade. E do sopro da fumaça do cigarro em círculo veio a imagem do trabalho “Círculo de Fumaça”:

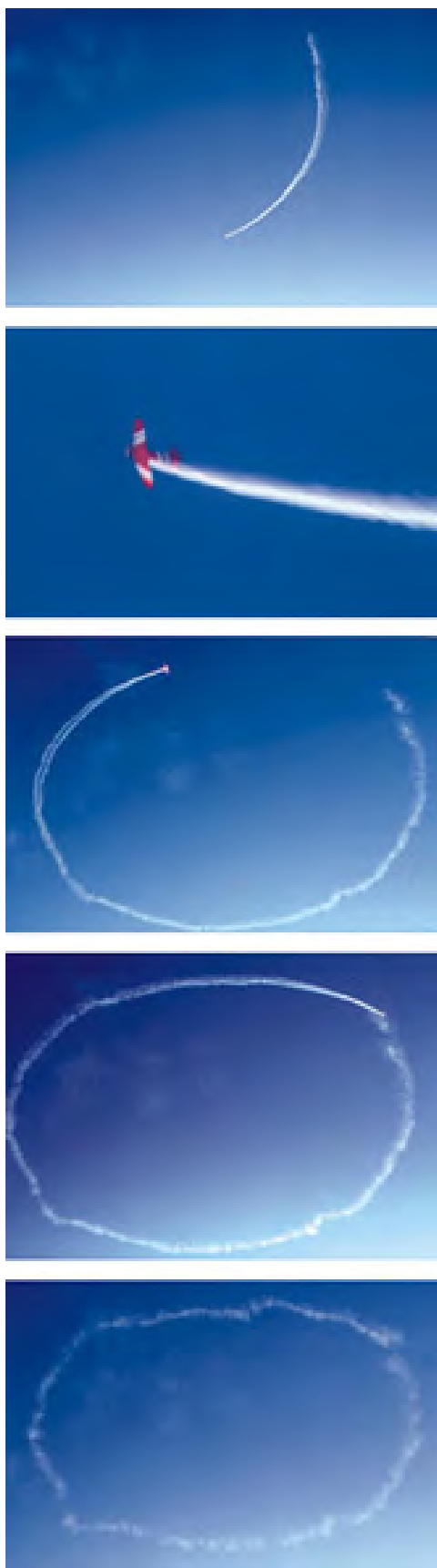
Quando estudava no Colégio Equipe, com 11 anos, tinha muitos problemas de adaptação escolar. Tínhamos migrado recentemente de Natal para São Paulo. Minha mãe veio fazer doutorado já separada de meu pai e trouxe os filhos: eu, Mariana e Eugênio. Passamos momentos de aventura no início de nossa estada em São Paulo, morando três famílias num apartamento de 3 quartos. Sete crianças, três mães. Todos os filhos desta comunidade foram estudar no ginásio do Colégio Equipe, que então abria as séries do Fundamental II. Na nossa classe da 6ª Série, estudavam 7 alunos. Tínhamos os usuais professores das diversas disciplinas que integram o ano curricular. O professor Mauricio Mogilnik tinha uma presença especial na nossa vida escolar. Muito carismático, com imenso recurso pedagógico e conhecimento científico, passava experimentos muito curiosos para nossa turma. Fora de aula, ele, então contador do colégio, me convidava a ficar em sua sala conversando enquanto fazia contas. Na época, fumante inveterado de cigarros sem filtro, acendia um atrás do outro. Um dos “experimentos” que fazíamos com a fumaça do seu cigarro era fechar portas e janelas e ficar imóvel, com a respiração lenta, vendo a fumaça subir em linha reta até o teto. Era uma experiência estética. Num outro momento ele fazia os círculos de fumaça na baforada e víamos as formas concêntricas de fumaça subir...

Figura 13 - Imagem do projeto “Círculo de Fumaça” (1999). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 14 - Círculo de Fumaça (Campinas, 1999). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 15 - Círculo de Fumaça (Campinas, 1999). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

O círculo de fumaça encontrou seu caminho pelo uso de um avião de espetáculo aéreo, popularmente conhecido por Esquadrilha da Fumaça. Rastros de fumaça branca de diesel queimado que permanecem visíveis por cerca de 30 segundos. Assim, em 1999, contratei uma aeronave para desenhar um círculo de fumaça no céu. A intenção primeira era poder realizar a ação no ambiente urbano de São Paulo, mas no decorrer da produção do trabalho, fui informado que a legislação brasileira não permitia mais estas exposições de sobrevoos em áreas urbanas.

Realizamos em Fevereiro de 1999 uma viagem a Campinas e de lá ao campo de aviação onde o piloto nos encontrou no hangar. Explicações simples e em menos de 30 minutos o avião monomotor estava nos céus executando a manobra. Equipe de dois fotógrafos: Cibele Lucena fotografava com uma teleobjetiva, o desenho criado no céu. De dentro do avião, Seba (Sebastian Lucrécio) gravava em vídeo Hi8 a imagem da “nuvem” se formando.

O uso de aviões que desenham com fumaça tem certa tradição nas Artes Visuais da segunda metade do século XX. Em particular, cito “Whirlpool - Eye of the Storm” de Dennis Oppenheim, realizada em 1973¹. E mais recente, uma obra de Vik Muniz: “59th bridge” de 2002².

Na obra de Oppenheim, me filio à estrutura circular, concêntrica, da espiral proposta. O mergulho na figura espiral recorrente na natureza e nas culturas – também referenciada na obra *Spiral Jetty* de Robert Smithson. Já na obra de Vik Muniz encontramos o cenário urbano imaginado originalmente para a proposta do “Círculo de Fumaça”. Vik Muniz segue a elaboração metalinguística de suas obras: o jogo semiótico entre o que é representado e o material que constrói a imagem. A fumaça como nuvem momentânea que representa o signo nuvem. Um jogo cognitivo moderno: isto é uma nuvem.

Aqui recorreremos à teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (1839 - 1914) que propõe a leitura dos signos como unidade semiótica a partir da qual se desdobram três modos do signo mediador os significados: ícone (com relação de semelhança com o objeto); índice (com uma relação de causalidade); e símbolo (com uma relação de convenção social). Ou seja, no caso citado, a fumaça do avião é representada como fotografia (ícone), entretanto trazendo a representação, desenho da nuvem (símbolo). Estas relações semióticas também foram exploradas, ao questionar a lógica da razão e os paradoxos entre o real e sua representação em trabalhos de arte modernos como René Magritte como no quadro *A traição das imagens* (isto não é um cachimbo),

¹ OPPENHEIM, Dennis. 1973. Whirlpool - Eye of the Storm. Fotografias em preto e branco e coloridas, 127 x 325.1 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486096> . Acesso em: 01 abr. 2022.

² MUNIZ, Vik. 59th bridge. Fotografias em preto e branco, dimensões variadas. Disponível em: <http://vikmuniz.net/gallery/clouds>. Acesso em: 01 abr. 2022.

1928/29: “Para o observador destes quadros, o cachimbo representado é, sem qualquer sombra de dúvida, um cachimbo. A sua perturbação surge, apenas, devido à inscrição que foi acrescentada. E qual a razão por que aquele cachimbo não era, de fato, um cachimbo?”³ Escrevi em 1998 para a publicação sem título que apresentava uma sequência de imagens de um avião e sua sombra: “A auto-referência da Arte nos esclarece: o signo (objeto artístico) referencia-se a ele mesmo. Todas as interpretações que do signo decorrem ao signo retornam, fechando-se em círculo. A órbita referencial define o seu universo e, dialeticamente, a sua autonomia. A singularidade deste funcionamento se re-conhece no Real (este presente entre parênteses).”

As imagens-registro da ação que realizei com o avião, tem uma distinção em relação aos dois registros de Dennis Oppenheim e Vik Muniz: são imagens sem horizonte. O círculo de fumaça acontece no céu sem lugar, sem paisagem. Uma ênfase na atemporalidade e onipresença do círculo autorreferente? Talvez pela incapacidade de fazer isso no ambiente urbano como desejava. Talvez pela opção do uso da lente teleobjetiva – lembro de comentar que a lente deveria ser grande angular, ao que o fotógrafo Seba me retorna que não, o círculo ficaria pequeno demais.

O uso do círculo aposta na potência do elemento arquetípico como conexão entre culturas ao redor do mundo. Uma referência planetária das humanidades. O círculo como síntese tanto da racionalidade matemática como da expressão da natureza⁴. O círculo na íris e na pupila do olho que, coloca em todos nós humanos, a presença natural circular. O círculo opera o equilíbrio de forças: como a pedra que cai no lago e formam círculos concêntricos. Esta força de explosão que se espalha uniformemente entre todas as direções. Neste sentido, nossa própria visão da terra, do planeta se dá num grande círculo. O maior que podemos ver em nossa existência. O círculo, no qual estamos ao centro, a ver o horizonte à nossa volta. A circularidade que nos coloca a percepção espiritual de estar ao centro. Também o círculo como órbita. O girar em torno de um centro. Círculo ciclo. O círculo como eterno retorno, o começo e fim.

E desta forma, o círculo também como metalinguagem daquele

³ PAQUET, Marcel. *René Magritte: 1898-1967*. Köln: Benedikt Taschen, 1992.

⁴ O PODER DO MITO. Direção: Bill Moyers. Produção PBS, 1988. 2 DVD (474 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=f3Hk44Cj9Kc&ab_channel=CaioFelixMandalas Acesso em 23 mar. 2022.

que olha e é olhado. Neste sentido, o Círculo de Fumaça e outros trabalhos com referência circular são também um jogo semiótico.

O símbolo e a prática circular que vivi no Colégio Equipe também tem influência neste uso recorrente. Neste caso, o círculo é um discurso semiótico sobre a horizontalidade do fazer pedagógico. Uma concepção freiriana, do saber inerente que nos coloca em correspondência na troca de conhecimentos. Como coloca Paulo Freire em "Pedagogia da Autonomia": "ensinar exige respeito ao saber dos educandos". Este saber que é representado por cada um dos círculos vermelhos que compõem o círculo maior da roda de conversa, troca, discussão e aprendizado. Um uso do círculo, portanto, que ganha expressão no fazer coletivo, como um marco de uma concepção horizontal, não hierárquica: sentar em círculo é revolucionário; se colocar diante da escuta e da fala mútua, entre todos e todas. Na trajetória navegada por este trabalho, as expressões máximas deste círculo pedagógico e estético se dão nas ações do Política do Impossível⁵.

2.2 Furacão

Na linha de trabalhos que exploram as formas de visualidade e representação global planetária, foi criado também o flipbook⁶ "Furacão"(2002). O convite do artista e curador Ricardo Ramalho para o projeto expositivo "Tudo Cem Reais"⁷, dentro da mostra E(x)tra pH,

⁵ Formado por Cibele Lucena, Daniel Lima, Eduardo Consonni, Joana Zatz Mussi, Luciana Costa e Rafael Leona "o coletivo Política do Impossível – PI realiza projetos de educação e produção coletiva de arte desde 2004. Cria projetos de investigação e ação no espaço urbano que colocam os participantes como ativos na dinâmica da cidade, contra sua perpetuação como espaço dissociado da vida, tornando visíveis possibilidades e desejos de transformação no sentido da criação de vida pública. O coletivo entende que é no exercício cotidiano de um olhar íntegro, capaz de relacionar informações e intervir na realidade, que se constitui a possibilidade de produzir sentidos, e não apenas reproduzi-los." In: Cidade Luz – Uma investigação-ação no centro de São Paulo. São Paulo: Minc/Funarte, 2008.

⁶ "Um folioscópico é uma coleção de imagens organizadas sequencialmente, em geral no formato de um livreto para ser folheado dando impressão de movimento, criando uma sequência animada sem a ajuda de uma máquina. Muito popular nos finais do século XIX e início do século XX, sendo ainda fabricados hoje em dia. Conhecido em inglês por flipbook e em francês por folioscope (por vezes também chamado kineograph, feuilletscope ou "cinema-de-bolso")." <https://pt.wikipedia.org/wiki/Foliosc%C3%B3pio>

⁷ Trazia o curador Ricardo Ramalho em seu texto de apresentação:

"Tudo Cem Reais é um recorte curatorial. Se o mercado é um dado inseparável na carreira dos artistas então esse componente é um dos elementos subjetivos que formam as reflexões acerca da produção plástica. O ato de criação é o resultado de operações práticas e teóricas: ações, pensamentos, contexto, memória, experiência e projeção. A inserção profissional passa necessariamente por alguma estratégia mercadológica e a obra é o resultado, um produto para um mercado de trabalho. O mercado não molda artistas, pelo contrário, artistas trabalham sobre o mercado (e não sob o mesmo), fazem uso dele como um veículo.

(...) O projeto Tudo Cem Reais visa tratar a função do curador como autor crítico, coordenador e técnico.

vinha como estímulo à criação de múltiplos inéditos com os artistas Eduardo Verderame, Daniel Lima, Luciana Costa, Túlio Tavares, Mônica Schoenacker e Tom Green. Foram criadas edições de fotos, esculturas, pinturas e luminárias criadas para a exposição à venda por R\$ 100.

A minha proposta era um flipbook de tiragem de 20 exemplares com uma sequência animada de imagens de satélite de um furacão em movimento pelo Oceano Atlântico. Escolhido para a sequência, o furacão Erin, categoria 5⁸, foi considerado “o furacão de mais longa duração da temporada de furacões no Atlântico de 2001”⁹. A imagem das nuvens sendo carregadas em espiral, com descargas elétricas ao centro, operava duas condensações:

1. Condensar, apertar o tempo. O que no flipbook passa em alguns segundos demorou 17 dias para ocorrer. Dias de expectativa e acompanhamento diário das movimentações do furacão. Pulamos no desempenho do flipbook da escala de tempo de um evento anual para um gesto corriqueiro da movimentação manual de um quase estalar de dedos. Um suspiro do poder divino de criar eventos atmosféricos globais. Um devir “Tempestade”.

2. Condensar o espaço. Também a escala espacial do evento planetário seria espremida para caber na palma da mão. O formato do flipbook era importante para esta dimensão do prazer demiurgo do “leitor”. Um demiurgo que poderia sentir, ao folhear as páginas em flip (giro), a corrente de ar, o pequeno vento sendo criado e resgatado do furacão. O furacão carregava sua essência de deslocamento de ar. Uma metalinguagem não como obviedade da matéria e sua representação mas, sim, advindo para própria estrutura constitutiva. Neste sentido, uma sobra também, restos do furacão.

2.3 Pichação Laser

A pichação para um morador de São Paulo tem uma presença constante. Tendo participado como público do surgimento do Hip Hop em São Paulo, tive uma atenção particular pelo grafite, pichação e tags. A discussão sobre a intervenção urbana que faria parte da minha pesquisa, então se cruzava com a ação dos escritos nos muros da cidade. A defesa de uma radicalidade maior na pichação pela sua recusa ao embelezamento da cidade criou um interesse singular nas operações, motivações e códigos dos pichadores. No trabalho de conclusão da graduação fiz uma entrevista com o pichador MC2 do bairro de Perdizes, onde morávamos na época que depois tornou-se um texto para a revista *Simples?*. Na introdução, busco sintetizar esta visão sobre a pichação e sua potência:

Aos artistas cabe, igualmente, resolver seus problemas poéticos superando as condições e responsabilidades impostas pelo meio.”

RAMALHO, Ricardo. *Tudo Cem Reais*. In: Exposição E(x)tra pH. São Paulo: 2002.

⁸ Escala de furacões de Saffir-Simpson. Nomeados também como Ciclones tropicais da categoria 3 e são grandes furacões nas bacias do Atlântico ou do Pacífico Oriental com ventos sustentados de 178 a 208 km/h.

⁹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Furac%C3%A3o_Erin_%282001%29. Acesso em: 23 mar. 2022.

Figura 16 - "Furacão" (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 17 - Série "Pichação Laser" (São Paulo, 1999). Autor: Daniel Lima.



Guerrilha Urbana:***os riscos e rabiscos que circundam a cidade sem horizonte.***

Pichar é um ato político. A massa de pichações que invade nosso cotidiano urbano sugere uma ação coordenada de contravenção.

O que nos atemoriza e causa uma real indignação não é a sujeira ou a poluição visual, é a impossibilidade de penetrar nos seus códigos – algo como uma fórmula matemática que aos pobres leigos parece incompreensível (MC2).

Nos seus primórdios, o spray e a lata de tinta serviram para escrever frases de protesto, gerar impacto. Hoje, a política dos muros é deixar registrado o nome. Uma ação “suicida”, onde a vitória é cada vez mais próxima do obrigatório anonimato.

Pichar é evitar o confronto direto e se esconder na noite ou “no domingo de manhã” para desenhar o ruído enigmático na construção lisa e exata da cidade. Uma ação marginal que não aceita o espaço circunscrito do gueto e, para nossa revolta, sobe aos pontos mais remotos da paisagem urbana e força a expansão dos limites do espaço público da cidade – “avenidas de acesso, ruas movimentadas” são zonas onde a fachada deve ser tomada.

Como os hackers no campo virtual, os pichadores, na cidade, apontam para uma nova reação guerrilheira do indivíduo à sua condição de “inexistência” social. “Público é meu anonimato”.

No caminho oposto do embelezamento da paisagem urbana, o pichador afirma, talvez, uma nova “responsabilidade social”.

Nesta trilha encontrei MC2, pichador que representa em suas palavras o anseio de um grupo que se espalha à margem da nossa construção social.¹⁰

Na minha prática artística, então, persegui um ponto de afirmação sobre uma maneira singular de criar a pichação na cidade. Na série Pichação Laser (1999), utilizo um laser doméstico de baixa potência de Diodo para desenhar, em longa exposição fotográfica, imagens de “olhos de luz” – esta mesma operação semiótica do olho que vê e é visto – contida também no simbólico círculo no céu. No retorno das baladas das noites paulistanas, levava sempre a câmera e o tripé e seguia desenhando com o laser nos muros, nos portões das casas, nos carros, nas ruas...

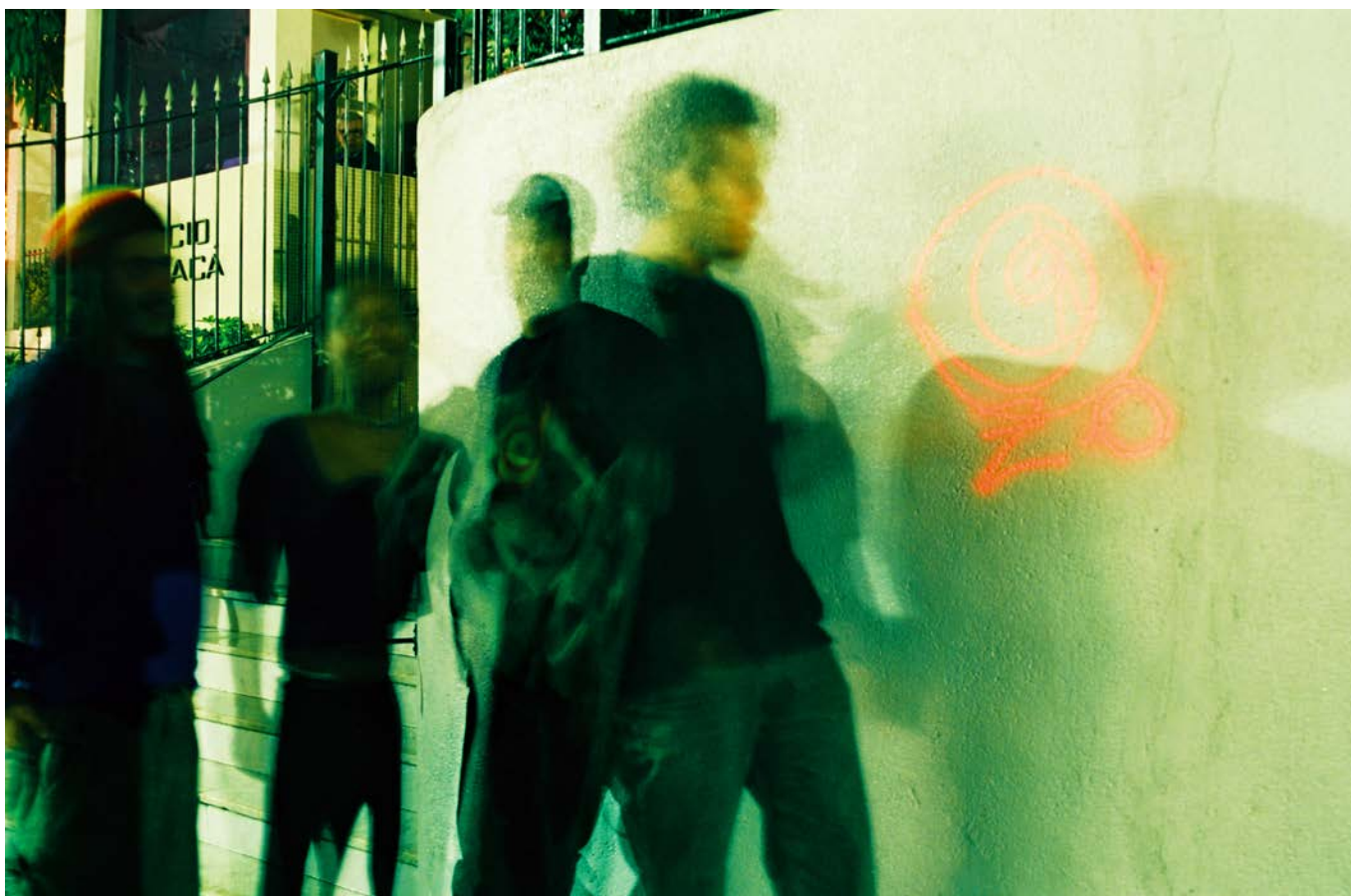
2.4 Pichação Árabe

Também na busca de acrescentar um gesto-pichação singular no cenário paulistano, fizemos, eu, Fernando Coster e MC2 no dia 11 de Novembro de 2001, uma pichação em árabe no viaduto da Av Dr Arnaldo, Zona Oeste de São Paulo.

Já tinha trabalhado com MC2 na elaboração de um cenário para a peça “Antiga: a Triste História da Imagem Que Perdeu Seu Herói” de Dionísio Neto. A peça acontecia nos porões do CCSP (Centro Cultural São Paulo) e tinha como personagem central Capricórnio, um pichador (livremente inspirado na minha trajetória artística) que vivia uma narrativa de amores e conflitos na cidade de São Paulo. O cenário foi concebido nas paredes de concreto do CCSP como uma

¹⁰ LIMA, Daniel. *Guerrilha urbana: investigações sobre os riscos e rabiscos que circundam a cidade sem horizonte*. *Simples?* São Paulo, Ano 2, Número 11, p. 52-59, jul./ago. 2001.

Figura 18 - Série “Pichação Laser” (São Paulo, 1999). Autor: Daniel Lima.



ampla instalação com letras gigantes no estilo da pichação paulistana – comumente chamado de “estilo gótico” pelas letras feitas não por spray e sim por rolo de pintura. As letras feitas em tinta fluorescente brilhavam quando, num momento da peça, as luzes negras eram acionadas e a platéia se percebia rodeada de pichações em larga escala. Nesta situação, representamos diversas equações matemáticas, enigmas matemáticos, entre os versos de um poema de Arthur Rimbaud, como explicita Dionísio Neto em um artigo escrito para o jornal Folha de São Paulo:

A peregrinação que o público faz pela visionária instalação, que o artista plástico Daniel Lima fez em conjunto com MC2 (um pichador em si) sobre o poema "Democracia", de Rimbaud, redimensionou o tempo e o espaço da peça.¹¹

Atual e poderosas as palavras de Rimbaud:

Democracia

*A bandeira vai bem com a paisagem imunda,
e nosso patoá ensurdece o tambor.
Nos centros alimentaremos a mais cínica prostituição.
Massacraremos as revoltas lógicas.
Aos países licenciosos e dissolutos! – a serviço das mais monstruosas
explorações industriais ou militares.
Adeus ao aqui, ou seja onde for. Recrutadas de boa vontade, nossa
filosofia será feroz; ignorantes da ciência, pervertidos pelo conforto;
que se arrebe o mundo que lá está. É a verdadeira marcha.
Em frente, vamos!¹²*

Na execução dos escritos MC2 colocou também alguns escritos em “falso árabe” dizia. Letras de morfologia semelhante à escrita árabe mas que funcionavam apenas cenicamente, sem sentido semântico. A partir desta experiência, elaboramos um desenvolvimento para uma ação em que escritos em árabe poderiam ter significado semântico na cidade. Seria uma referência ao ataque às torres gêmeas em 11 de Setembro de 2001¹³. A ação seria realizada em 11 de Novembro de 2001. Os escritos em árabe foram encontrados na poesia árabe-andaluza de Ibn

¹¹ NETO, Dionísio. Em “Antiga”, decifrem-me e devorem-me!. Folha de S. Paulo. São Paulo, 26 out. 2001. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2610200138.htm>. Acesso em: 14 abr. 2022.

¹² RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Editora Topbooks, 1998.

¹³ Os ataques suicidas de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos foram parte de uma operação terrorista organizada por vários anos pela rede fundamentalista islâmica al-Qaeda. Na manhã do dia 11.9 – uma data simbólica em muitos sentidos, desde a data do maior ataque sofrido pelo EUA na segunda guerra, até o número de emergência do país – dezenove terroristas sequestraram quatro aviões comerciais de passageiros. Após tomar o controle das aeronaves, os terroristas colidiram contra as Torres Gêmeas do complexo empresarial do World Trade Center, na cidade de Nova Iorque. Transmitido ao vivo para todo mundo, o ataque culminou com o colapso das torres gêmeas duas horas depois matando quase três mil pessoas. O Pentágono, sede do Departamento de Defesa dos Estados Unidos em Washington D.C, foi atingido e destruído parcialmente por outro avião de passageiros. O quarto avião caiu na Pensilvânia após uma tentativa dos passageiros de retomar o controle da aeronave. Como resposta aos ataques semanas depois, os Estados Unidos anunciaram a “Guerra ao Terror” com a invasão do Afeganistão e a aprovação do USA PATRIOT Act, legislação antiterrorista que afrouxava muitos dos direitos individuais democráticos. Os ataques de 11.9 resultaram em uma nova ordem mundial, radicalizando uma relação militar e de inteligência de segurança nacional dos Estados Unidos em relação ao resto do mundo.

Quzman, traduzida por Michel Sleiman. Autor muçumano do século XII no sul da Espanha, Quzman faz uma importante passagem na língua árabe, elevando o estilo zejel, forma prosaica de origem popular-conversacional da região Andaluza, a uma expressão artística e histórica. Como coloca Sleiman na coleção “Signos”, organizada por Haroldo de Campos:

Na qualidade de poesia não-clássica, o zejel foi, na Idade Média, uma novidade das terras muçulmanas da Europa Ocidental, a tradicionalmente conhecida Andaluzia, ou, conforme chamada pelos árabes, al Andalus. De fato, em nenhuma província islâmica da época praticou-se o verso vulgar com tanta regularidade. E o grande mérito de Ibz Quzman foi justamente fazer o dialeto provinciano da Andaluzia uma língua literária alçada à altura do idioma clássico que serviu para a expressão do Alcorão e a maioria da literatura árabe do mundo islâmico medieval.

Então, tínhamos um livro que apresentava uma série de poemas com o original em árabe e a tradução. Residia o desafio da escolha do poema que pudesse trazer uma poética à interpretação cruzada entre o contexto urbano (as pichações nos muros de São Paulo); o contexto social (3 meses do atentado de 11 de Setembro de 2001, que já criava uma imensa animosidade e perseguição à comunidade árabe no Brasil e no mundo); e o contexto histórico dos escritos. Escolhi um trecho do poema “Panegírico-Requebro do Alamim Waxki” que assim é traduzido por Sleiman:

*Definhei de fé e desespero.
Fiquei feito escombro, velho e feio.
Mal me sento em casa e já tonteio
e a parede vira uma almofada.*

Fernando Coster, parceiro de várias aventuras de intervenção, foi convidado para gravar a ação. MC2 tinha a tarefa de tentar reproduzir os escritos árabes na escala do muro escolhido (guard-rail central da avenida). Eu tinha a tarefa de vigiar e alertar a presença de policiais. A ação foi realizada de madrugada e seu registro audiovisual fez parte do primeiro episódio do anti-programa de TV que criaríamos em 2002 na TV USP, “A Revolução Não Será Televisionada”¹⁴.

2.5 Rastros Luminosos

Também neste período de 2000 a 2003, arrisquei-me na criação de obras a partir dos rastros luminosos de aeronaves que compõem os céus noturnos de uma metrópole como São Paulo.

¹⁴ “A Revolução Não Será Televisionada”, projeto formado pelo integrantes Daniel Lima, Fernando Coster, André Montenegro e Daniela Labra, teve início em 2002 sob o formato de um “anti-programa de TV”, cujo objetivo era intervir na mídia televisiva utilizando conteúdos artísticos e imagens jornalísticas. Foram produzidos oito episódios, que estiveram no ar em TV USP por 3 meses. Ao final deste processo, foram catalogados trabalhos em vídeo de mais de 50 artistas, desde jovens expoentes até nomes mais consagrados, como Regina Silveira e Ricardo Basbaum.

A Revolução Não Será Televisionada; São Paulo: TV USP, 02 de setembro, 2002. Programa de TV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mXOF_J2QTUo&t=44s. Acesso em: 14 abr. 2022.

Figura 19 - “Pichação Árabe” (São Paulo, 2001). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Com o mesmo princípio de uma longa exposição fotográfica das Pichações Laser, conseguia registrar a passagem de aviões e helicópteros e os desenhos que deixavam pelo sistema de iluminação externa da aeronave: luzes de navegação, luzes anti-colisão e luzes acessórias. As luzes de navegação sempre acionadas produzem as linhas contínuas (luz vermelha e do lado direito uma luz verde, além do uso de uma luz branca acima da aeronave), já as luzes anti-colisão piscam em flashes e produzem os “pontos luminosos” em diferentes ritmos e padrões que acompanham a trajetória da aeronave.

O rastro é o índice de algo que passou. Como interpretava poeticamente o texto da conclusão da graduação:

O ato heróico dos catadores de restos é o estado da contemporaneidade. Transitoriedade, esse invisível que tenho a expor. Restos luminosos é o que tenho – vamos excluindo e deslocando... Tento recolocar os restos de volta à vida que é a circulação das coisas. Assim me recoloco. Os anjos luminosos me protegem e minha fé é certa. O alvo está logo ali, embaixo, parado, esperando a ação que trará a redenção, que recuperará a integridade de todas as coisas e unirá tudo. À margem de tudo, estou. Tento evitar a margem de mim mesmo. Vou mergulhar na lagoa escura. Aqui, bem perto de você, tem uma lagoa escura arruadiada de areia branca. Vem comigo.¹⁵

Rastros como restos. Esta tangente também estaria nos meus primeiros trabalhos de intervenção escultural gráfica que apareceriam nas ações que tinham o céu como suporte e aeronaves como pincel.

Faço um parêntese sobre a cor do céu de São Paulo, o eterno amanhecer. Chegando de Natal, morávamos no início em Pinheiros, mas passado alguns meses nos mudamos para um apartamento na Rodovia Raposo Tavares, extremo oeste de São Paulo. Labitare, empreendimento imobiliário lançado em 1985 num modelo de condomínio-clubes de classe média com sete edifícios de 16 andares. Residíamos no 16º andar com uma vista para o skyline dos bairros centrais de São Paulo. Víamos a linha iluminada no horizonte. Prédios altos da Avenida Paulista. No alto, o céu se abria afirmando a grandiosidade da metrópole. Olhando para o céu esverdeado, entre o amarelo e o azul, eu sempre tinha a sensação de um amanhecer na cidade. Eu me confundia entre a luz do nascer do sol e a noite urbana.

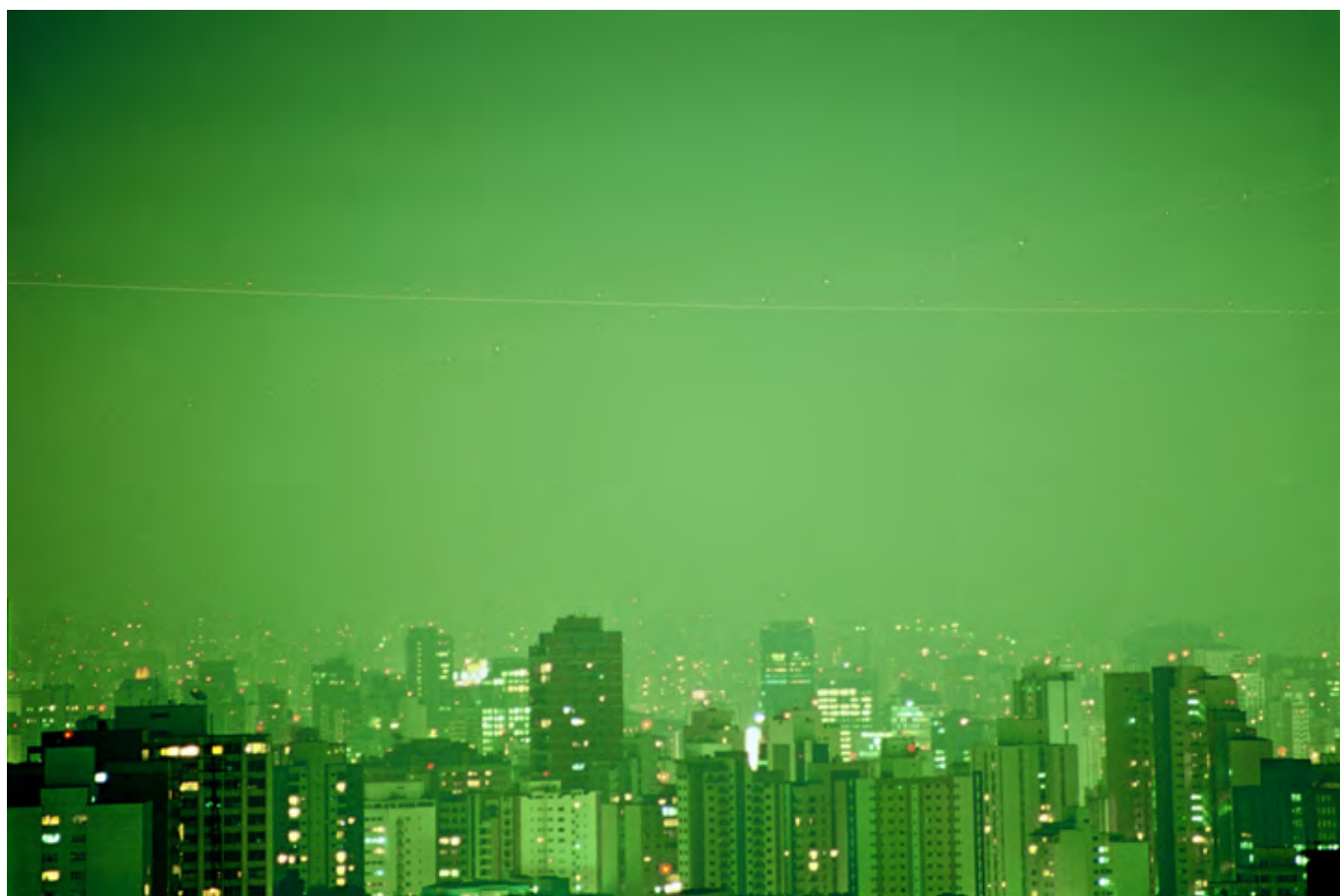
¹⁵ LIMA, Daniel. *Daniel na cova dos leões*. Orientadora: Ana Maria Tavares. 2001. 201 f. TCC (Graduação) – Curso de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 2001. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1g94pel4_L5943odFD8rGzjKcDAI4rln/view?usp=sharing. Acesso em: 14 abr. 2022.

Figura 20 - "Rastros Luminosos" (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 21 - "Rastros Luminosos" (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

2.6 Círculo de Luz

Esta demanda apliquei também na série Círculo de Luz, 2002, onde traço círculos no céu com uso de um helicóptero. Então, se com a esquadrilha da fumaça não podia ocupar o espaço urbano, consegui fazer, com helicóptero, uma ação de intervenção no céu da cidade – o helicóptero girava em sobrevoo baixo, em três pontos de São Paulo: a Praça da Sé, Avenida Paulista e o Metrô Vila Madalena. Em cada local, um fotógrafo registrava os rastros do aparelho voador. Desenhar com escavadeiras, dizia Robert Smithson. Propunha desenhar com helicópteros. Dentro do helicóptero, eu instrua o piloto sobre o ponto exato e ajudava determinar se o círculo estava sendo realmente concluído.

No texto de Daniela Labra “O homem nu e o helicóptero: intervenções de baixo impacto numa cidade grande” traz alguns elementos importantes para desdobramentos da análise do momento histórico que vivíamos e que ajudam a alimentar as interpretações do trabalho artístico:

*Daniel tem um trabalho interdisciplinar, que mistura elementos de narrativa, ação e registro:
Outro dia, um helicóptero barulhento sobrevoava em círculos as torres da Catedral da Sé, marco zero da cidade.
Em baixo, um cara tirava fotos. Era noite e só durou cinco minutos.
Os mais incrédulos diziam: “É coisa da televisão”. Não era.
– Mas, e houve algum choque ou medo de terrorismo entre a população?
– Não... Hoje em dia quem é que vai ter medo de helicóptero voando baixo e filmando tudo?
Barulho e vigilância. O homem se adapta ao meio.
Em 30 minutos o helicóptero já havia pairado sobre outros dois lugares: Avenida Paulista e Vila Madalena, deixando rastros de luz no céu de uma foto. O projeto nasceu da vontade de desenhar o céu com luz. O trabalho fotografado não lembra a ação realizada.
As metrópoles. Cinzentas, tristonhas, retilíneas, cheias de carros e pessoas, visualmente sobrecarregadas, são a definição e consequência de tudo o que o homem vem produzindo até agora.
Nesse ambiente saturado de imagens, esses artistas abordam os não-códigos da metrópole, aqueles que de tão evidentes e corriqueiros tornam-se invisíveis ao habitante local.
Tais ações suprem a fome de curiosidade e de novidades da comunidade alucinada que nos reflete. O artista oferta à cidade o que é da cidade. Temporalmente estanques, as intervenções urbanas de “baixo impacto” são trabalhos orgânicos que necessitam da mutação e da agitação do entorno para serem decodificadas, para viver e então morrer em tempo breve e real.*

Na primeira nota, podemos grifar a referência ao “medo de terrorismo”. Importante elemento do medo coletivo de uma era. Como examina Vera Malaguti, o medo é estruturador de nossas sociedades modernas que vieram de um período colonial. Legítima as violências direcionadas e legítima a implementação dos dispositivos de controle e vigilância.

No caso, da performance-fotografia desenvolvida em 2002, Círculo de Luz, trazia esta força contida no recente trauma dos atentados de 11 de setembro nas Torres Gêmeas em Nova Iorque. O atentado com aeronaves comerciais gerou toda a transformação dos sistemas de controle do tráfego aéreo. O medo de outro atentado com aeronaves pairava no imaginário das

grandes cidades ao redor do mundo.

Cinco dias depois do ataque, em 16 de setembro de 2001, o compositor erudito alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007) dá uma entrevista bombástica em Hamburg¹⁶, que provoca cinicamente o imaginário daqueles que pensavam a intervenção urbana e performance como gesto político disruptivo:

Os ataques de 11 de Setembro foram a maior obra de arte imaginável para todo o cosmos. Mentos alcançando algo em um ato que sequer poderíamos sonhar na música, pessoas ensaiando feito loucas durante 10 anos, preparando-se fanaticamente para um concerto e, então, morrendo (...). Você tem pessoas que estão focadas em uma performance e então 5.000 pessoas são mandadas para o além, num só momento. Eu não poderia fazer isso. Em comparação, nós, compositores, não somos nada. Artistas, também, não raro tentam ir para além dos limites do que é possível e concebível, e assim nós despertamos, assim nos abrimos para outro mundo [...]. É um crime porque os envolvidos não deram seu consentimento. Eles não vieram para o concerto. Isso é óbvio. E ninguém os avisou que a vida deles correria riscos. O que aconteceu, em termos espirituais, foi um salto para fora do seguro, para fora do que é tomado por certo, para fora da vida, que às vezes acontece em pequena escala também na arte, caso contrário, arte não é nada (Stockhausen, 2001).

A espetacularização da sociedade moderna, “A Sociedade do Espetáculo”¹⁷, colhia um fruto amargo da trajetória da imagem catastrófica da destruição. “Você pode criar uma reconstituição incrível de uma batalha da Segunda Guerra que ninguém viu, mas como competir com a emoção provocada pelas imagens reais do atentado?”, disse o cineasta Steven Spielberg. A concepção performática da ação terrorista cruel explicitava o controle minucioso da narrativa midiática; do ensaio para o “concerto”; o domínio dos capítulos do acontecimento com o final transmitido dramaticamente para o mundo em tempo real.

A figura mítica do autor anarquista Hakim Bey, que na época tinha sua identidade desconhecida, foi revelada em uma entrevista para um curador de arte suíço Hans Ulrich Obrist, em 2010. Peter Lamborn Wilson, seu nome de origem, é nascido em 1945 em Baltimore (EUA) e se projetava como possibilidade de escrita coletiva e múltipla. Em seu texto de 2003, Terrorismo Poético anuncia:

Dançar de forma bizarra durante a noite inteira nos caixas eletrônicos dos bancos. Apresentações pirotécnicas não autorizadas.

¹⁶ As declarações foram proferidas na entrevista coletiva do Festival de Música de Hamburgo. “Stockhausen compara atentado a arte e é repreendido.” *Estadão*. São Paulo, 18 set 2001. <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,stockhausen-compara-atentado-a-arte-e-e-repreendido,20010918p6156>. Acesso em: 13 abr. 2022.

¹⁷ Termo cunhado por Guy Debord em seu livro *La société du spectacle*, lançado em novembro de 1967 em Paris pela editora Buchet-Chastel. Dividido em teses numeradas, apresenta na terceira uma importante síntese: “O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda consciência. Pelo fato de esse setor estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão-somente a linguagem oficial da separação generalizada.” DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 14.

Figura 22 - "Círculo de Luz" (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 23 - "Círculo de Luz" (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Land-art, peças de argila que sugerem estranhos artefatos alienígenas espalhados em parques estaduais. Arrombe apartamentos, mas, em vez de roubar, deixe objetos Poético-Terroristas. Sequestre alguém e o faça feliz.

Em outro momento, numa entrevista para a revista High Times¹⁸ Hakim Bey esclarece conceitos que seriam importantes para o ambiente cultural da produção de trabalhos como “Círculo de Luz”:

Por terrorismo poético eu entendo ações não-violentas em larga escala que podem ter um impacto psicológico comparável ao poder de um ato terrorista – com a diferença de que o ato é de mudança de consciência. Digamos que você tem um grupo de atores de rua. Se você chamar o que você está fazendo de “performance de rua”, você já criou uma divisão entre o artista e a audiência, e você alienou de si mesmo qualquer possibilidade de colidir diretamente nas vidas diárias da audiência. Mas se você pregar uma peça, criar um incidente, criar uma situação, pode ser possível persuadir as pessoas a participar e a maximizar sua liberdade. É uma estranha mistura de ação clandestina e mentira (que é a essência da arte) com uma técnica de penetração psicológica de aumento da liberdade, tanto no nível individual quanto no social. (BEY, 2002)

A ideia de “criar um incidente” como propõe Bey, que em outras palavras poderia ser traduzida na diferença entre criar uma cena e uma aparição, alimenta uma sequência de ações de artistas desta geração¹⁹. Daniela Labra colabora com a interpretação e análise do “Círculo de Luz” com outro apontamento: “Hoje em dia quem é que vai ter medo de helicóptero?”.

São Paulo tem a segunda maior frota de helicópteros do mundo, sobreposta somente por New York. Em ambos os casos, megalópoles se revelam em seus enormes problemas de transporte estruturais, mas também em fracionamentos e bolsões de privilégios e exclusões sociais e urbanísticas. A passagem de helicópteros pelos céus é usual para os habitantes destas cidades. Sejam como helicópteros de transporte, em suas rotas determinadas de um ponto ao outro, mas também os cidadãos se acostumaram com o movimento circular e errático das aeronaves de perseguição policial²⁰ como também os helicópteros que fornecem imagens aéreas para os programas de telejornalismo com foco em criminalidade, trânsito de veículos e clima. Quanto mais baixo o voo maior o drama e tensão. Assim, o voo baixo para a criação dos círculos de luz criava uma situação e a desconfiança de um incidente em curso. Como cita Achille

¹⁸ BOY, Zero. *Hakim Bey: the temporary autonomous zone: maximizing the potential for emergence*. High Times, Los Angeles, p. 58 -60. jun. 1995. Disponível em: <https://archive.hightimes.com/article/1995/6/1/hakim-bey>. Acesso em: 28 mar. 2021.

¹⁹ Que em parte seriam também equacionadas e colocadas em diálogo em projetos que participei como “A Revolução Não Será Televisada”. Para ARNSTV o pensamento de Hakim Bey foi fundamental e decisivo. Em capítulo posterior poderemos explicitar melhor estes desdobramentos.

²⁰ O uso de helicópteros na polícia de São Paulo teve início em 1984. O Grupamento de Radiopatrulha Aérea – “João Negrão” (GRPAe), que em 2018 transformou-se no atual Comando de Aviação da Polícia Militar -CAvPM foi pioneiro na aviação de segurança pública do Brasil. Os paulistas convivem atualmente com frota de 30 aeronaves (24 helicópteros e 6 aviões).

Mbembe em *Necropolítica* sobre o pensamento de Eyal Weizman, a gestão da verticalidade é algo que constitui uma política:

Para Weizman, essas ações constituem “a política da verticalidade”. A forma resultante da soberania pode ser chamada de “soberania vertical”. Sob um regime de soberania vertical, a ocupação colonial opera por uma rede de pontes e túneis, em uma separação entre o espaço aéreo e o terrestre.²¹

Neste sentido, o voo do helicóptero em baixa altitude seria uma das “intervenções urbanas de baixo impacto” que operam nesta política da verticalidade. Efêmera e sem sentido aparente, a ação carrega um truque de se tornar visível como o grafismo – como pichação aérea – apenas para a câmera em longa exposição. “O trabalho fotografado não lembra a ação realizada.”, conclui Daniela Labra. Isso porque a relação em ação e registro inverte os valores de relevância: não o registro para ação e sim, a ação para o registro. São dimensões em jogo das forças mobilizadoras do gesto criativo que vão estar em dinâmica diversas vezes na trajetória dos trabalhos de intervenção. Desta forma, a criação produzida neste momento, muitas vezes, desloca o centro gravitacional das performances, intervenções e interferências da ação presencial para o registro imagético. A ação é construída para a câmera.

Concluo com a reflexão de Claudio Opazo para o catálogo folder da minha primeira exposição coletiva “ARTE, funa ARTE...” com curadoria de Eduardo Verderame em Santiago do Chile que traz algumas questões centrais sobre os desenvolvimentos poéticos deste período, embora aponte com certa ingenuidade uma “multiplicidade étnica” de São Paulo, que anos depois seria parte de uma densa pesquisa coletiva da “Frente 3 de Fevereiro” sobre os conflitos raciais em São Paulo e Brasil:

Daniel Lima foca na cidade, mas não em qualquer cidade, é esta megalópole peculiar chamada São Paulo onde uma multiplicidade étnica, digna de Nova York, se confronta com problemas urbanos e sociais que em seus momentos mais críticos mais lembram Nova Delhi. Isso se soma aos problemas de diálogo comuns a este ambiente de multiplicidade étnica: a dificuldade de diálogo entre o culto e os totalmente ignorantes, ou os ricos e os miseráveis, tudo isso em uma cidade que não define o assentamento de cada extrato social de forma clara e imutável. É por isso que a obra de Daniel pode parecer apenas um ruído, onde a unidade é o elemento inexistente, mas a realidade é o oposto, pois sua obra é um retrato fiel e intrinsecamente elaborado do ambiente por onde transita. Seu compromisso com as linguagens contemporâneas dialoga com o elemento mais básico das ‘belas artes’: o desenho. Mas como manter-se atento à figura humana ou a outros artifícios de ateliê, se mais perto dele está um outro desenhador: desenhos no solo com tratores, as paredes com spray, o horizonte com vigas de aço, nossas peles com agulhas e nossos dentes com lasers?²²

²¹ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018. p. 44.

²² OPAZO, Claudio. *ARTE, funa ARTE...* Galeria Posada del Corregidor, Municipalidade de Santiago. Departamento de Cultura. De 16 de janeiro a 15 de fevereiro de 2001. (Tradução do autor)

Figura 24 - “Círculo de Luz” (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

3. DANIEL NA COVA DOS LEÕES

3.1 Arte sequencial

Aqui me pergunto como o audiovisual começou a fazer parte da minha trajetória artística. A imagem em movimento já aparecia nos registros como processo de documentação, mas também como recriação, como camada complementar da obra, enfatizando a narrativa sequencial.

Muito influenciado pela Histórias em Quadrinhos, minha primeira obra autoral criada no colégio com amigos foi uma revista de HQ Trilho¹. Uma criação coletiva com amigos do colegial que tinham este interesse na arte sequencial. Com apoio da direção da escola, imprimimos 100 exemplares e lançamos no intervalo das aulas. Minha primeira pesquisa acadêmica de iniciação científica, financiada pela Fapesp, também foi sobre HQs.

Os registros fotográficos das obras que cito nos capítulos anteriores seguiam o princípio de arte sequencial. Fosse numa série de imagens que, expostas em sequências lineares completavam uma ação; fossem nas ações que se desdobravam em narrativas construídas por diferentes cenas ou num flipbook como animação.

Os trabalhos apresentados até então se firmam num gesto poético, não em contar uma história. Anos depois, eu desenvolveria o conceito de aparição como intervenção. Uma narrativa que busca se afirmar como fragmento, com intenção de uma incompletude a ser compartilhada. Tomo emprestada uma reflexão de Christine Mello:

Da realidade de um espaço-tempo construído no plano do objeto artístico, passa-se para a realidade de manifestações processadas simultaneamente ao tempo em que a criação artística se manifesta. Como um espaço sensorial presentificado em tempo real, há nessas manifestações o objetivo de fazer o observador compartilhar mais ativamente do processo de confecção do trabalho e agenciar de forma consciente a obra.²

Aqui, a citação observa o fenômeno das “experiências artísticas realizadas e presentificadas em tempo real”. E apesar de ainda não tratarmos do tempo real nesta tese, me interessa a ideia de compartilhar o processo de confecção do trabalho artístico. Nestas posições incompletas, há o compartilhamento de uma arquitetura orgânica a se construir numa topografia incerta de um território construído por afetos, urgências e criação de sentidos.

Lembro certa feita que em casa, morando com Túlio Tavares, nos visitou Cláudio Assis, diretor de grandes obras cinematográficas, quando tive a oportunidade de mostrar o recém realizado “Círculo de Luz”. Expliquei como eram produzidas as imagens e o

¹ LIMA, Daniel; CARVALHO, Pedro; BARNABÉ, Roger. *Trilho*. São Paulo: Colégio Equipe, 1989.

² MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac. São Paulo, 2008. p. 43.

tamanho final das ampliações, a que ele me responde: mas para quê tudo isso? Residia na frase a dúvida exatamente da “necessidade”, importância de um gesto de incompletude que não dizia seu começo (motivação, plot, chamado) e não apresentava a sua conclusão como sentido narrativa (a vida é assim...). Esta dúvida que o incomodava é o que motiva e agita muito da criação plástica contemporânea. Qual o sentido de tudo isso? A força da proposição é a própria criação de sentido aberto. Não funcional, não a serviço de uma narrativa, ou mesmo de uma agenda pragmática de proposição política. Reafirmo que a intervenção urbana é um ponto de interrogação.

Então, quando propriamente passa a existir a intenção de construir uma narrativa audiovisual utilizando as ferramentas do vídeo e do cinema, com a adição da camada sonora? Esta é uma pergunta retórica. Logo no início dos primeiros trabalhos, já flertava com a expectativa de um cinema de curta duração. A pergunta serve para falar da urgência que motivou a criação do que considero como minha primeira obra audiovisual: *Daniel na Cova dos Leões*.

3.2 Daniel na Cova dos Leões

Cursei Educação Artística na Unicamp entre 1990 e 1994. Cansado das obrigatoriedades do curso e do ambiente social de Campinas, mas também com aquele medo subterrâneo da avaliação de conclusão de curso, abandonei a universidade no último ano para o desgosto da família e dos amigos. Fiquei um longo período fazendo flyers para festas de casas noturnas vivendo da remuneração destes trabalhos e flutuando pelas noites paulistanas de segunda a segunda. Período necessário para fermentar certas inquietações e gerar um incômodo com a vida que tinha que ser criado em algum plano poético. Em 1997, vendo a exposição “Relax’ovisions” de Ana Maria Tavares no Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), impactado pelo belo e potente trabalho, tive o insight de que deveria voltar à Universidade. Deveria voltar, mas desta vez em Artes Plásticas na USP. No entanto, já havia tentado, no ano de 1994 – no mesmo ano em que abandonava a Unicamp –, ingressar no curso de Cinema na USP. Com amigos muito estudiosos, fizemos o “super intensivo”, uma ironia com os programas intensivos dos cursinhos

preparatórios para o vestibular. O nosso intensivo durava apenas uma semana. Sete dias antes da prova, assistindo aos filmes da prova de aptidão. Estudando 12 horas por dia com as apostilas antigas que tínhamos guardado do cursinho para o vestibular. Nosso intensivo não logrou meu ingresso, mas colocou três de nosso grupo de cinco amigos entre as melhores avaliações da prova de aptidão.. Eu em primeiro, Fernando Coster em terceiro e Pedro Noizyman em quinto. Pedro foi o único que entrou no curso de Cinema – nunca terminou. Eu fiquei como suplente em décimo sexto lugar. Quinze vagas.

Mas enfim, em 1997 entrei como terceiro colocado no vestibular da USP em Artes Plásticas, novamente em primeiro lugar no teste de aptidão.

Aqui começava outra jornada acadêmica. Como já tinha cursado 3 anos e meio de Educação Artística na Unicamp, consegui fazer um malabarismo de equivalência de disciplinas e carga horária. Tinha pela frente 2 anos completos nas Artes Plásticas para a conclusão. Professores brilhantes foram um grande estímulo para este novo encontro. Uma motivação poética que gerou vários dos trabalhos que já descrevi e discuti nos capítulos anteriores. “Círculo de Fumaça” feito para a disciplina “Prática de Pintura III”, ministrada pelo Prof. Carlos Fajardo. “Coluna Laser” para o “Prática de Escultura III” da Profa Ana Maria Tavares – que orientaria meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Análises dos princípios da Land Art disciplina “Evolução das Artes Visuais IV” com Prof. Tadeu Chiarelli.

Entretanto, no curso de fotografia encontrava meu maior desafio. Professor rigoroso com a técnica tradicional fotográfica em PB, tinha uma relação comigo um tanto persecutória – percebo hoje o dado racial que se expressava naquela relação, sendo em toda carreira acadêmica uma rara exceção, o único estudante negro em classe. Já desenvolvendo os trabalhos artísticos do início de carreira, a fotografia colorida era o que mais me interessava neste campo. A formação que tinha dos cursos de fotografia na Unicamp não enfatizava a parte técnica, tendo apenas algumas entradas e trabalhos concluídos no laboratório fotográfico. Toda aula, o professor me interrogava individualmente sobre alguma questão técnica: ‘se colocarmos mais segundos no fixador qual o resultado? Se quisermos um maior contraste da imagem, qual quí-

mico deve ser empregado por mais tempo?’ Não sei... Era uma forma de deslegitimação do curso anterior de fotografia, mas também um ataque individual à diferença que se apresentava e representava ali, seja pela distância do trabalho tradicional da fotografia, seja – leio hoje – pela dissidência do corpo negro naquele ambiente.

Esta relação conflitiva ganha seu ponto alto no dia em que respondo após mais uma das perguntas feitas para demonstrar meu desconhecimento técnico:

— Olha, não sei quanto tempo o papel fotográfico tem que ficar no fixador, mas sei que faço em cinco minutos, no Photoshop, o que o professor demora três horas para fazer no laboratório. E o futuro é a fotografia digital!

A reação foi violenta: me colocou aos berros para fora da sala. Como estudante não muito conhecido do curso, fiquei bem marcado pelo acontecimento.

A branquitude no ambiente agiu rapidamente para apaziguar, para diminuir a intensidade da violência e colocar que eu “precisava conversar mais com os colegas do curso”, me desculpar com o professor e fazer o que ele pedia.

Bem, o conflito estava posto. Eu não ia me ausentar da disciplina – mesmo porque era obrigatória para a conclusão do curso. Fiz os exercícios compulsórios de laboratório, mas na conclusão da disciplina, declarei meu statement. Apresentei um audiovisual com slides, música e narração. Usando dois projetores de slides carrossel da Kodak e um equipamento que fazia a passagem em fusão de um slide a outro (Controlador de Dissolução Programável Kodak SP), fiz uma sequência de imagens dos trabalhos de intervenção que já tinha desenvolvido até então. Toda a classe foi convidada a sair da sala de fotografia e ir até uma sala em que tinha preparado um ambiente em blackout com o equipamento de som do DJ convidado Pedro Noizyman. Com o texto, criado em resposta àquele conflito, lido por mim sem microfone, com bases musicais – desde de muito cedo em nosso ambiente familiar entendemos que uma sequência musical criava um discurso musical, cultural, histórico – em sequência com as fotos encerrava minha participação naquele matadouro:

*“Voltarei com a pele escurecida e o olhar selvagem.
Por trás de minha máscara pensarão que sou forte. Terei ouro, serei
ocioso e brutal.” Rimbaud*

*Os anjos me protegem e minha fé é certa. O alvo está logo ali,
parado, esperando. Exorcizo a auto clemência e deixo de lado as
bobagens de quem acredita na redenção artística que talvez aconteça
em algum lugar, em algum tempo e, talvez, para alguém.
O medo de ser contrário não me faz esconder. Como dizia alguém:
estou cansado desta antropofagia vegetariana. Estou aprendendo –
certo, outra vez – e tenho esperança na mudança pois toda ação tem
sua reação.*

*Despindo-me para o encontro divino, percebo que meu corpo é único
e repetido. Da contradição nasce a síntese. Re-produzir, como reflexo,
do outro lado do espelho ou produzir refletindo, deste lado do
espelho.*

A esperança de reinvenção vem quieta sem que nós percebamos.

*“Os olhos da cobra verde / hoje foi que arreparei / Se arreparsse
a mais tempo não amava quem amei / Arrenego de quem diz que
o nosso amor se acabou / Ele agora está mais firme do que quando
começou³ / Água com areia brinca na beira do mar / A água passa,
a areia fica no lugar / (Aqui em São Paulo tem uma lagoa escura) /
Arrudiada de areia branca.”⁴*

*A cidade tomo para mim. A pichação é uma invenção. Supera o corpo,
estendendo-se para o vazio; ocupando com ação invisível a clareira
urbana. A conquista do espaço é aqui. Público é o meu anonimato
e a imagem é para sempre minha. Vadios, Trama, Pedro Gomes, MC,
ONI, Big Bel CBC (agora a torre cai). Todos meus irmãos. Ninguém
pode negar. Ninguém pode me parar!*

*Na escuridão todos os olhos estão esperando por você. O quadro
é todo negro. O coro em silêncio canta: “eu não quero morrer eu não
quero morrer eu não quero morrer”*

– Dionisio canta, cante você também.

*E por um instante passo a ser e agir como um dos animais (Daniel na
cova dos leões), dormindo esquecido, choro por você, mas a manhã
no meu quarto nasce azul e o dia me dá fome. Saio à caça de tempos
e espaços que me retirem desta hipnose vegetal. A sorte me encontra
na música, que agora, não sai mais da minha cabeça.*

que agora, não sai mais da minha cabeça.

que agora, não sai mais da minha cabeça.

*“Mas que nada / sai da minha frente que eu quero passar / o samba
está animado e o que eu quero é sambar / este samba que é misto de
maracatu / (é samba de Chico Science) / é samba de preto tu / mas
que nada / um samba como este tão legal / você não vai querer que
eu chegue no final?!”*

Creio que não preciso explicar em nota de rodapé a história bíblica do sexto capítulo do livro de Daniel, no Antigo Testamento, Daniel na Cova do Leões. Mas conto brevemente para recuperar a linha de raciocínio: Daniel é judeu e conselheiro do rei Dario, o Medo, do Império Aquemênida. Numa manobra de seus adversários é condenado por venerar outra divindade que não o rei. Eis que é condenado à morte com uma noite numa caverna com leões famintos. Entretanto, um anjo desce para ajudá-lo e sela as bocas dos leões. Daniel sai ileso pela manhã. Seus opositores – com

³ Versos de *Sodade, meu bem, sodade*, canção de Zé do Norte. Esse trecho foi acrescentado por Caetano Veloso na canção citada abaixo.

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9_do_Norte. Acesso em: 13 abr. 2021.

⁴ VELOSO, Caetano. “It’s a long way”. In: *Transa*. Londres: Philips Records, 1972. Faixa 1.2. Disco de Vinil.

seus filhos e esposas! – são condenados à mesma punição. Os leões os devoram.

A metáfora que empregava, se relacionava com a provação no mundo acadêmico. Este campo tão cercado e sólido, que ao mesmo tempo confina e destina a todos nós que não compartilhamos da origem e do pacto da branquitude à batalha para não ser devorado no embate com as perspectivas hegemônicas, em profundo alicerce colonial. Embates que ocorrem de maneira invisível e intangível com a adoção da “voz acadêmica”, com a supressão do corpo na construção do conhecimento e com o silenciar frio da emoção, da afetação e do desejo. E que continuam na deslegitimação dos referenciais outros de conhecimento que não advém do próprio campo acadêmico. Como traduz Carla Akotirene a sensação de perseguição e violência da perspectiva negra na Academia:

“A academia empobrece nossos valores Bantus e éticas Iorubas pois o potencial para revoluções culturais é cooptado pela meritocracia, linguagem culta e hegemônica dos parâmetros ABNT. Na conjunção subordinativa, nada de adjetivos para o preto teórico pronto a criar divisões de poder entre o conhecimento dos livros e a inteligência da boa leitura de mundo. (...) A academia tem objetivos gerais em prol da miséria e desonra daqueles malquistos. Nossos ancestrais exigem excelência no atabaque, entendem bem e dançam as letras mandadas nas cantigas.”⁵

E por fim, *Daniel na Cova dos Leões* se refere em sua própria resposta poética ao risco, no mundo acadêmico, da prisão final dos processos metodológicos fixos que trabalham para apagar, na longa trajetória de estudante e pesquisador, a chama da (re)existência na pesquisa. Pede-se por outro rigor distinto metodologia fixa tóxica:

“O rigor aqui é mais da ordem de uma posição ontológica do que metodológica, intelectual ou erudita: é um rigor ético/estético/político. Ético porque não se trata do rigor de um conjunto de regras tomadas como um valor em si (um método), nem de um sistema de verdades tomadas como valor em si (um campo de saber): ambos são de ordem moral. O que estou definindo como ético é o rigor com que escutamos as diferenças que se fazem em nós e afirmamos o devir a partir destas diferenças. As verdades que se criam com este tipo de rigor, assim como as regras que se adotou para criá-las, só têm valor enquanto conduzidas e exigidas pelas marcas. Estético porque este não é o rigor do domínio de um campo já dado (campo de saber), mas sim o da criação de um campo, criação que encarna as marcas no corpo do pensamento, como numa obra de arte. Político porque este rigor é o de uma luta contras as forças em nós que obstruem as nascentes do devir.”⁶

Conseguir sair da cova dos leões. Usar todo poder espiritual para se proteger e escapar da

⁵ AKOTIRENE, Carla. Texto do post em 30 de Junho de 2020, Instagram. Texto sobre a demissão do Ministro da Educação Carlos Decotelli (detentor do cargo por 5 dias) por suposto plágio no trabalho acadêmico. Disponível em :<https://www.instagram.com/p/CCFR7LileQH/> . Acesso em: 18 abr. 2022.

⁶ ROLNIK, Suely. *Pensamento Corpo e Devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. In *Cadernos de Subjetividade*, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. v1, n.2. São Paulo, 1993. p.245

Figura 25 - Imagem do audiovisual “Daniel na Cova dos Leões” (São Paulo, 2001).
Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 26 - Série "Pichação Laser" que compõe o audiovisual "Daniel na Cova dos Leões" (São Paulo, 1999). Autor: Daniel Lima.



abocanhada fome dos inquisidores. Sobreviver à luta com as crenças. Manter sua força pessoal do desejo. Aceitar o embate e o dever de refazer as formas de produzir neste ambiente. Resistir à própria facilidade de embotar a voz acadêmica na certeza da sua legitimação. Falar como e ser como. Adotar a capa, a máscara – mais uma que a vestimos numa sucessão de rostos que nos compõem. Ser leão entre leões. Mas no truque de quem se passou sem ser. Silenciar a boca dos leões. Mesmo que por apenas uma noite. A força poética de calar através da força invisível. Invisíveis produções de resistência. Talvez não tão famintos assim. Saciados por tantos que comeram e esquadrinharam nas suas subjetividades. Sempre encarei as salas de aula como campo de batalha. O pisar pela primeira vez numa classe sempre vinha com aquele medo de quem entra numa guerra. Meio voluntário, meio arrependido. Mas, no dia seguinte, conseguia sair de quase todas.

A questão racial na universidade é a evidência da exclusão racial. Do *apartheid* sem leis. Dos muros invisíveis construídos por décadas, centenas de anos, a impedir intencionalmente a ascensão social de negros e indígenas por meio do conhecimento.

Mas também falo das covas todas que até hoje se apresentaram no contexto da arte. Seja no sistema de arte – ausência da perspectiva afro-ameríndia –, seja na proposição poética dissidente. A força de destruição da subjetividade dissidente. A fome pela carne do outro, pela diferença e ao mesmo tempo pelo calar, silenciar. “Cultura é a regra. E a arte, a exceção. A regra quer a morte da exceção.”⁷

Entrevista para meu filho Miguel Salvador Lima, 13 anos, para trabalho de escola em 07 de abril de 2021:

Miguel Salvador Lima: Que artistas que propõem resistência (às mais variadas formas de opressão) você conhece / admira?
Filho, para responder esta pergunta, primeiro precisamos nos perguntar o que é arte que propõe resistência. Para mim, arte é sempre resistência. No sentido que arte propõe a fuga da forma “normal” como vemos e percebemos a realidade. Neste sentido, toda arte é resistência. Trago, para contribuir com a resposta, o curta-metragem “Je Vous Salue Sarajevo” (1993) de um cineasta muito importante, Jean-Luc Godard que põe a seguinte afirmação: “Cultura é a regra. E arte, a exceção.” E ele continua “ A regra quer a morte da exceção.”

Miguel Salvador Lima: Que obra desses artistas te marcou mais?

⁷ GODARD, Jean-Luc. *Je Vous Salue Sarajevo*. 1993. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/haviv-godard/> Acesso em: 18 abr. 2022.

Por quê?

Então proponho uma discussão sobre Jean-Luc Godard. Não tanto pela influência direta na minha vida mas pela própria influência na discussão sobre o que é arte. Um artista e uma obra que vocês podem ver em classe.

Qual a importância desses artistas, desses artistas para a sociedade?

Jean-Luc Godard é um diretor francês considerado um dos mais influentes da história do cinema. Participou de um movimento importante na década de 1960 chamado Nouvelle Vague que propunha um cinema disruptivo em relação ao cinema comercial. Um cinema que tivesse uma característica mais poética e intelectual mas, ao mesmo tempo, com as influências da cultura pop. É interessante a citação a ele porque ele, assim como muitos artistas, trabalham no limite entre uma análise teórica e uma prática poética.

Este foi, portanto, meu primeiro trabalho audiovisual autoral. Uma narrativa visual fotografias diapositivas (slide) projetadas na parede, uma sequência musical conduzida pelo DJ Noizyman e narração ao vivo. Depois apresentaria este mesmo trabalho em diversas situações: em performances coletivas no ateliê que tinha com Cibele Lucena e Eloisa Aranha; na festa “Guerrilha Urbana”; nas noites performáticas organizadas pelo coletivo Bijari⁸ no restaurante do MAM-SP; e na primeira exposição “ARTE, funa ARTE...”⁹ organizada por Eduardo Verderame em Santiago do Chile.

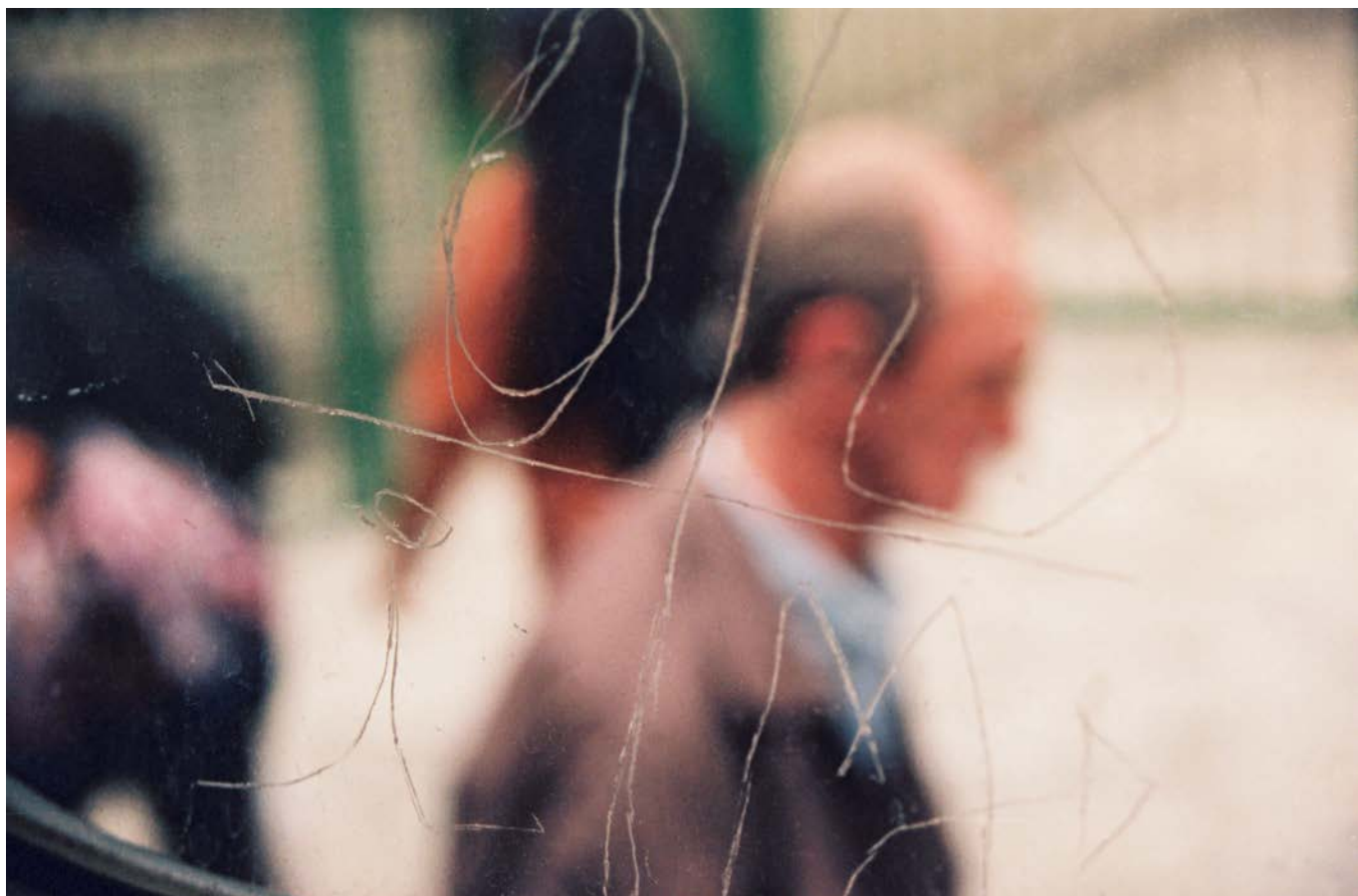
Como conclusão do curso de graduação, transformei a apresentação ao vivo em um vídeo editado por Eduardo Barioni. O vídeo “Daniel na Cova dos Leões”¹⁰ buscava ser uma reprodução fiel ao que se executava ao vivo. Narração gravada. Fotos em fusão. Músicas utilizadas. Considero-o até hoje um trabalho que carrega o DNA criativo que ordenaria muitos outros trabalhos posteriores como as apresentações audiovisuais de “A Revolução Não Será

⁸ Formado em 1996, pelos arquitetos e artistas Geandre Tomazoni, Gustavo Godoy, Mauricio Brandão, Olavo Yang e Rodrigo Araújo, “Coletivo BijaRi está baseado em São Paulo e foi formado em 2001 por arquitetos, artistas e uma equipe de produção digital. Desenvolvem instalações, performances e situações que envolvem o espaço urbano e públicos diversos. Os ‘Carros-Verdes’ – carcaças de carros abandonados transformados em floreiras, as ‘Praças Impossíveis’ – bicicletas cargo transformadas em peças de mobiliário urbano e as projeções digitais mapeadas são exemplos da multidisciplinaridade e da postura politizada que marca o Bijari.” Disponível em: <http://www.choquecultural.com.br/pt/artista/coletivo-bijari/>. Acesso em: 18 abr. 2022.

⁹ LIMA, Daniel; COSTA, Luciana; VERDERAME, Eduardo. *ARTE, funa ARTE...* Santiago: Galeria Posada del Corregidor, 2001.

¹⁰ LIMA, Daniel. *Na cova dos leões*. São Paulo, 2001. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1BWvY_UbmDm61tC1c1YQL9HwZmMHIS96/view?usp=sharing. Acesso em: 19 abr. 2022.

Figura 27 - Série “Scribe” que compõe o audiovisual “Daniel na Cova dos Leões” (São Paulo, 1999).
Autor: Daniel Lima.



Televisada”; “Liberte-se” em parceria com Companhia Cachorra; a emblemática apresentação na XX Bienal de Havana; a performance “Futebol” da Frente 3 de Fevereiro na abertura do XX Festival Videobrasil; nos eventos do “Novas Diásporas”; a apresentação “Saída de Emergência” em New York (New Museum); e tantas outras... Não pela estrutura audiovisual constitutiva de narração (com grande influência do movimento literário estadunidense *Spoken Word*¹¹), música (eletrônica a partir de pickups ou desempenhada por músicos ao vivo), e sequência imagéticas; mas também este DNA carrega o jogo poético da relação com o palco e as ações na rua. Uma constituição baseada na colagem de diversas camadas que tinham como princípio descolar uma da outra em certa medida, e estar, ao mesmo, em consonância de uma construção, montagem mas revelando-se como fragmento incompleto. Isso se expressa nos fragmentos musicais em oposição a trilha sonora incidental; narração não explicativa em relação a continuidade imagética, nas sequências de ações que surgiam como partes de uma narrativa não preenchida, a ser preenchida pela imaginação do espectador. Como coloca Abbas Kiarostami em relação ao cinema:

“Como dizia, não suporto o cinema narrativo. Abandono a sala. Quanto mais se esforça por contar, e quanto mais sucesso tem nisso, maior é minha resistência. A única maneira de prefigurar um cinema novo reside em um maior respeito pelo papel desempenhado pelo espectador. É preciso antecipar um cinema "in-finito" e incompleto, de modo que o espectador possa intervir para preencher os vazios, as lacunas. A estrutura do filme, em vez de sólida e impecável, deveria ser enfraquecida, tendo em conta que não se deve deixar escapar os espectadores! Talvez a solução adequada consista em estimular os espectadores a uma presença ativa e construtiva. Por isso, estou meditando a respeito de um cinema que não faça ver. Creio que muitos filmes mostram demais, e, dessa maneira, perdem o efeito. Estou tentando entender o quanto se pode fazer ver sem mostrar. Neste tipo de filme, o espectador pode criar as coisas de acordo com a sua própria experiência, coisas que não vemos, que não são visíveis.”¹²

3.3 Uma interpretação

Retomo o texto inicial que traz nas suas palavras muito da *ambiência poética* que era proposta no período e que muito constrói a perspectiva tanto audiovisual como de intervenção artística. Quando participei da I Mostra Panafricana convidei o grupo Grupo Contrafilé (Cibele Lucena, Jerusa Messina e Joana Zatz Mussi) para escrever sobre meu trabalho e a proposição da obra “Coluna Laser”. Afinal, o texto não foi publicado no catálogo – talvez muito dissidente

¹¹ Spoken Words é “uma designação ampla para poesia destinada à performance. Embora alguma poesia falada também possa ser publicada impressa, o gênero tem suas raízes nas tradições orais e na performance. A palavra falada pode abranger ou conter elementos de rap, hip-hop, narrativa, teatro e jazz, rock, blues e música folclórica. Caracterizados pela rima, repetição, improvisação e jogo de palavras, os poemas falados frequentemente se referem a questões de justiça social, política, raça e comunidade. Relacionada à poesia slam, a palavra falada pode se basear em música, som, dança ou outros tipos de performance para se conectar com o público.” Tradução do autor. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/spoken-word> Acesso: 06 jan 2023.

¹² KIAROSTAMI, Abbas. *Duas ou três coisas que sei de mim*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004. p. 182

do conceito editorial estabelecido. No entanto, foi muito interessante rever as interpretações e análises criadas e como estas se cruzam com as discussões que desenvolvi até aqui. A crítica fundamenta-se no texto “Daniel na Cova dos Leões” como base, onde desenvolvem comentários para cada trecho:

O ARTISTA NA COVA DOS LEÕES

A MORADA

Este é o campo de batalha. Acorde, e perceba que nesta luta eu só tenho você. Eles espalharam em todos os cantos, em toda parte, em todas as esquinas, de todos os lados, a minha palavra: OLHE.

Saturada de tensões, a cova dos leões é a morada do artista.

Nela prepondera um movimento linear e estável que a apresenta como um lugar homogêneo e sem contradições. Movimento cuja lógica atualiza somente situações previsíveis, reproduzindo sentidos como forma de manter o controle.

Esse movimento é o alvo do artista: deve ser interrompido.

O ARTISTA

Os anjos luminosos me protegem e minha fé é certa. O alvo está logo ali, embaixo, parado, esperando a ação que trará a redenção, que recuperará a integridade de todas as coisas e unirá tudo.

Em permanente estado de alerta, o artista olha para a cova dos leões e vê ali toda a constelação de possíveis.

Vislumbra uma clareira: a possibilidade de subverter o movimento dominante. Identifica os possíveis geradores de sentido e, atualizando-os, afirma sua atitude política. Os inscreve para realizar necessidades radicais e experimentar a vida como arte.

Quando arte é substrato das atualizações não previstas pelo movimento vigente – para esse artista – é ato político. Fazer arte é, então, produzir sentido; criar e inscrever sua maneira, inaugurando o refluxo.

O artista na cova dos leões transforma a história ao realizar o que de outro modo não teria sido.

A RUPTURA DO MOVIMENTO

O ato heroico dos catadores de restos é o estado da contemporaneidade. Transitoriedade, esse invisível que tenho a expor. Restos luminosos são o que tenho - vamos excluindo e deslocando... Tento recolocar os restos de volta à vida que é a circulação das coisas. Assim me recoloco.

Na cova dos leões repleta de contradições, o artista se sente íntegro: é na contradição que vive a experiência legítima da verdade e, com isso, a possibilidade de ruptura. Olha uma situação e a vê como imagem da sua urgência de inscrição; como ponto de divergência entre o que é e o que, para ele, teria sido.

O domínio crítico do mundo em código possibilita, portanto, a realização do artista: interromper o fluxo fazendo surgir, subitamente, outra possibilidade.

DA CONTRADIÇÃO NASCE A SÍNTESE

Despindo-me para o encontro divino, percebo que meu corpo é único

e repetido. Da contradição nasce a síntese. Re-produzir, como reflexo, do outro lado do espelho ou produzir refletindo, deste lado do espelho. A esperança de reinvenção vem quieta sem que nós percebamos.

O artista age. Evidencia os indícios da contradição ao realizar um fato que inscreve simbolicamente a resistência. Um grão singular portador de futuro que, por abrir uma nova constelação de possíveis, viabiliza a sua própria proliferação.

A CAPTURA

A cidade tomo para mim. A pichação é uma invenção. Supera o corpo, estendendo-se para o vazio; ocupando com ação invisível a clareira urbana. A conquista do espaço é aqui. Público é o meu anonimato e a imagem é para sempre minha.

Para o artista na cova dos leões, o fato inscrito transformado em evento é a própria realização do refluxo, por que se configura como a duração de um possível inesperadamente atualizado.

Por outro lado, é natural que o movimento dominante transforme o acontecimento portador de futuro num evento de outra ordem: uma imagem esvaziada de experiência. Portanto, perdurar o fato em evento, segundo a lógica da reprodução, é eliminar seu potencial de proliferação, determinando sua morte enquanto símbolo de resistência.

AS ARMAS

*A imagem é circulação.
A imagem é captação, edição e manipulação.
A imagem é uma nova construção.
A imagem é possibilidade de metalinguagem.
A imagem revela o perverso espetáculo unilateral.
A imagem seduz a ação.
A imagem te seduz e constrói nosso mundo de ação.
A imagem é contra-imagem.
A imagem é só imagem.
A vida é blur. Nada mais.*

Para que o acontecimento não seja capturado é fundamental que o artista realize os dois lados do espelho: o fato e sua imagem. Quando entende a imagem como uma arma, cria outro fato que, da sua maneira, prolifera o sentido produzido no primeiro.

Sem prontidão, o artista corre o risco de inscrever a imagem do fato de modo a confirmar a lógica da reprodução, tornando-se predador de si mesmo. Assim, em qualquer situação, o artista na cova dos leões deve garantir que um novo fato portador de futuro seja gerado.

A LINHA INTERMITENTE

A coluna rompe com o espaço contido. Subverte o isolamento imposto pela arquitetura. Cria um monumento sintético, onde a verticalidade e a horizontalidade são exacerbadas numa reta infinita - uma continuidade do ponto. Também é um ato heróico, guerrilheiro, lírico; onde a intervenção utiliza-se da dinâmica previsível do presente para gerar o seu reconhecimento, criando no cotidiano a estranha percepção /compreensão de algo que retorna a si mesmo.

O artista na cova dos leões vive o mundo das exposições de arte como uma arena.

Deve permanecer alerta porque, nesse mundo, novas maneiras para produzir as mesmas coisas costumam ser legitimadas como obras.

Portanto, é preciso ter em mente que a finalidade e uso que se faz dos meios é o que determina a inscrição do trabalho como resistência ou tolerância ao movimento dominante.

É fundamental que o artista na cova dos leões tenha discernimento ao utilizar os mesmos meios para outro fim: confirmar a própria contradição.

A REDENÇÃO

Não importa o que foi nem como aconteceu. Importa apenas o que aqui está. Restou o meu olhar. É preciso ouvir a música que faz lembrar a mudança acontecendo a cada instante. Não tenha medo do que virá, pois na hora da nossa morte, vamos ser o que sempre desejamos ser. E mesmo assim, se algo escapar, deixe estar, porque um dia todos nós vamos ser um. Um só.

4. DE QUE COR VOCÊ ME RECONHECE?

4.1 Não confio na polícia...

Minha história pessoal, assim como a de muitos jovens negros é profundamente atravessada pelos encontros (enquadros) policiais. Vivendo numa cidade como São Paulo, em um país como Brasil, com inevitáveis marcas do seu passado colonial de escravidão, a circulação de jovens negrxs atravessando diferentes zonas urbanas é foco da “atenção” policial. Numa sociedade caracterizada por bolsões de pobreza versus bolhas de riqueza, tudo a ser evitado nesta dinâmica urbana é o atravessamento: o cruzar das fronteiras sociais visíveis e invisíveis. Seja na manutenção dos limites de contenção destas áreas periféricas, seja como garantidor da proteção das bolhas de segurança, o policiamento ostensivo tem um papel fundamental. A polícia, neste contexto, funciona mais como mantenedora de uma ordem social que garante a alguns o exercício de cidadania plena e à maior parcela, a condição de cidadão de segunda categoria que vive em torno da precarização e da carência da estrutura básica de desenvolvimento humano: educação, moradia, saneamento ou seguridade social.¹ Como coloca Julita Lemgruber, ex-ouvidora da polícia do Estado do Rio de Janeiro, em entrevista que realizamos em 2005:

Os batalhões nas áreas pobres estão lá... eles não estão lá para impedir que a criminalidade atue. Não! Eles estão lá para impor um controle, para impor uma ordem, que é a ordem da elite, da classe dominante.²

São Paulo tem uma estrutura de exclusão social que ganhou historicamente diferentes configurações urbanas, mas sempre teve como base a segregação social. Como sintetiza Teresa Pires do Rio Cadeira em Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo:

A segregação — tanto social quanto espacial — é uma característica importante das cidades. As regras que organizam o espaço urbano são basicamente padrões de diferenciação social e de separação. Essas regras variam cultural e historicamente, revelam os princípios que estruturam a vida pública e indicam como os grupos sociais se inter-relacionam no espaço da cidade. Ao longo do século XX, a segregação social teve pelo menos três formas diferentes de expressão no espaço urbano de São Paulo. A primeira estendeu-se do final do século XIX até os anos 1940 e produziu uma cidade concentrada em que os diferentes grupos sociais se comprimiam numa área urbana pequena e estavam segregados por tipos de moradia. A segunda forma urbana, a centro-periferia, dominou o desenvolvimento da cidade dos anos 40 até os anos 80. Nela, diferentes grupos sociais estão separados por grandes distâncias: as classes média e alta concentram-se nos bairros centrais com boa infra-estrutura, e os pobres vivem nas precárias e distantes periferias. Embora os moradores e cientistas sociais ainda concebam e discutam

¹ Síntese de indicadores sociais : uma análise das condições de vida da população brasileira: 2012 / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2018. p. 170.

² FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*. 2ª Ed. São Paulo: Invisíveis Produções, 2018. p. 50.

a cidade em termos do segundo padrão, uma terceira forma vem se configurando desde os anos 80 e mudando consideravelmente a cidade e sua região metropolitana. Sobrepostas ao padrão centro-periferia, as transformações recentes estão gerando espaços nos quais os diferentes grupos sociais estão muitas vezes próximos, mas estão separados por muros e tecnologias de segurança, e tendem a não circular ou interagir em áreas comuns. O principal instrumento desse novo padrão de segregação espacial é o que chamo de "enclaves fortificados". Trata-se de espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer e trabalho. A sua principal justificativa é o medo do crime violento. Esses novos espaços atraem aqueles que estão abandonando a esfera pública tradicional das ruas para os pobres, os "marginalizados" e os sem-teto.³

Nas últimas décadas, a esfera do espaço público, intersecção “indesejada” entre diferentes grupos sociais, vive a lógica dupla de abandono e vigilância. Em áreas centrais onde pode ser operada uma força policial, o regime de suspeição e policiamento ostensivo garante a ordem “da elite da classe dominante”. Por outro lado, onde a vigilância e o controle do espaço não é possível pela escala gigantesca das regiões periféricas, impera o controle das fronteiras, controle da passagem de uma região a outra. Não à toa, jovens negros e periféricos se tornam alvos diretos da violência policial⁴: tem o ímpeto de ousar ocupar espaços públicos privilegiados, criar vivências coletivas em espaços privados (rolezinhos em estacionamentos de shoppings centers), e também atravessam os muros invisíveis que dividem a cidade não somente para jornadas de trabalho, mas também para atividades de lazer – a resposta dos excluídos da dinâmica das bolhas de recreação, dos que não podem se encastelar.

Podemos ousar afirmar que temos, atualmente, uma continuidade do controle que remonta a relação colônia/metrópole como nos traz a reflexão de Frantz Fanon em *Os Condenados da Terra*:

A cidade do colonizado [...] é um lugar de má reputação, povoado por pessoas de má reputação. Você nasce, pouco importa onde ou como; você morre lá, pouco importa onde ou como. É um mundo sem espaço; as pessoas vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma vila agachada, uma cidade ajoelhada.⁵

Para ordenamento do espaço urbano com base nos “padrões de diferenciação social e de separação” a polícia é um agente fundamental que funciona sob um desvio racial.

Relembro casos que vivemos nas ações policiais. Destas situações que revelam a polícia como guardiã do ordenamento social, baseada na leitura racial. Como jovem negro de classe média,

³ CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. 2ª Ed. São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 2000. p. 211.

⁴ Dados estatísticos disponíveis em: <http://observatorioseguranca.com.br/cor-da-violencia-negros-sao-o-alvo-da-letalidade-policial/>. Acesso em 28 maio 2021.

⁵ FANON, Frantz. *The wretched of the earth*. Cape Town: Kwela Book, 2017. p. 66. Tradução do autor.

estudando em colégio particular, sempre vivi cercado por amigxs brancxs. Nossa convivência foi ponto de conflito e estranhamento em muitas interações com unidades policiais. Nós, desde de adolescentes, muito interessados na cena musical, circulávamos por diferentes regiões e fomos aprendendo “na marra” o quão revolucionário era atravessar juntos, à noite, certas regiões da cidade. Certa vez, esperávamos no ponto de ônibus a chegada de uma destas linhas demoradas da noite. Uma viatura passa observando ostensivamente – porque policiamento ostensivo para mim sempre significou isso: policiais mal encarados com braço para fora do camburão, encarando a todos os pedestres enquanto passam em marcha lenta. Eis que param a viatura metros depois e saem lentamente. Medo. Chegam ao nosso grupo de cinco jovens e lançam: “você – branco – para cá e você – negro – encosta na parede.” E passavam por nós encarando cada um de nós, frente a frente, um a um. Pediam para fazermos uma posição com a mão de dedos juntos e as cheiravam. Medo. Farejavam a ponta dos dedos em busca de cheiro de maconha – vim a entender depois. Depois de todos “liberados”, o oficial em comando solta: é que preto com preto, tudo bem; branco com branco também; mas preto com branco é suspeito. E nos encara desafiando uma resposta.

Analiso hoje que a frase traz uma armadilha: não estávamos sendo parados para revista porque tínhamos um grupo de negros e brancos juntos. Não. Estávamos sendo humilhados porque estávamos entre brancos. A racialização acontecia para um grupo somente, aqueles que eram tomados como intrusos naquele mundo. Éramos os corpos estranhos, racializados e tomados como suspeitos. A suspeição não vinha de estar juntos e sim de estar lá.

É neste cenário que crescemos na cidade de São Paulo. Diante de uma polícia com largo histórico de violações, criamos nossos “aprendizados” de como lidar com esta opressão, como encarar a situação diante dos policiais. Criamos regras internas, controle internalizado de como agir. Um destes condicionamentos internos mais obscuros e silenciosamente violentos está no olhar: nunca olhe o policial no olho. Por medo que o olhar possa significar um desafio da autoridade ou mesmo ser lido como suspeição, – este medo de ser alvo da revista policial, do constrangimento público, diante da qual não existe carteirada possível para negrx, não existe a escolaridade, poder aquisitivo, *dress code*. Nada disso te livrará da situação diante da qual temos

que nos resignar e com calma tirar a carteira, levantar as mãos e olhar em volta: “*all eyes on me*”. Autoridade de um lado e do outro reserva-se o lugar de etiquetado: suspeito ao tentar uma normalidade de atitudes e gestos. Em manuais de “linguagem corporal no trabalho”⁶ os autores explicam como usar a imposição de autoridade e poder ao falar mirando fixamente o “terceiro olho” na testa, entre os olhos. O olhar do policial. E ao suspeito? Reserva-se a esquiva do olhar. A imposição de autoridade e superioridade que deve forçar o olhar para baixo.

Trabalhei entre 2019 e 2020 num programa de residência artística no setor público. Decidimos juntos com as instituições que comissionavam o projeto, trabalhar no setor jurídico. Das diversas possibilidades do setor jurídico, surgiu a possibilidade de trabalhar na Vara da Infância e Juventude de São Paulo.

Numa das visitas, vejo os jovens que estão na Fundação Casa chegarem para as audiências. Os jovens entram de cabeça baixa, em silêncio, com as mãos para trás, em fileiras. As portas de saída do prédio são fechadas. Os policiais se colocam em prontidão e os jovens entram de cabeça baixa e mãos para trás, em roupas largas que não foram feitas para eles. Números errados. Corpos que não preenchem. Quando vi, entendi a expressão “calça frouxa” para os subalternos trabalhadores e internos vestidos com roupas largas demais, sem ajustes. Corpos diminuídos no largo. Cabeças raspadas. Inevitável a associação com as imagens da escravidão. Sobem uma escada. Explica depois a assistente do juiz que a primeira coisa que aprendem na Fundação Casa é que, ao falar diante das autoridades, cabeça para baixo. O impedimento da cabeça erguida.

Este condicionamento é uma prática internalizada de controle de maneira muito profunda e generalizada. Uma internalização de autoridade que é brutal. Porque eu tenho que evitar olhar nos olhos de um funcionário público que tem como dever “servir e proteger”? Porque ele pode me matar! Este autocontrole do olhar tem um sentido muito claro de sobrevivência. Numa estatística anual do Estado de São Paulo, que recolhemos em 2005 com o coletivo Frente 3 de Fevereiro, mostrava que dos 10 tipos de ocorrência que causaram mais mortes em operações policiais, a segunda maior era a Atitude Suspeita⁷. Ou seja, o policial suspeitar de você parado ou andando, no carro, na moto... é o risco real de morte. Pensar nesta urgência interna, como artista, me levou a indagar como podemos reverter essas normatizações, estes

⁶ PEASE, Allan e Bárbara. *A linguagem corporal no trabalho*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

⁷ FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2018, op. cit., p. 53.

condicionamentos... como reverter essa internalização do controle?

Aqui se encontra esta dimensão de invenção do seu próprio caminho de autoconhecimento e de exercícios de ruptura com as normatizações que são impostas socialmente. E eu posso compartilhar as minhas estratégias. Estratégias que foram inventadas numa trajetória – que vai além da minha subjetividade e passa pela história das resistências políticas, culturais e das criações da nossa “família” de arte e política. Como diz Boaventura de Souza Santos no seu pequeno e poderoso livro “Um discurso sobre as ciências”, todo conhecimento é autoconhecimento.⁸

4.2 Blitz

Neste sentido criei, em 2002, a performance Blitz. A ideia era que eu pudesse fazer uma *blitz* em uma unidade policial de patrulha metropolitana, que eu pudesse inverter a relação de autoridade e, que pela primeira vez, eu pudesse apontar uma arma para o policial e falar: “Agora é a minha vez”. A câmera era a minha arma.

A palavra, a expressão e a operação policial *blitz* vem da palavra alemã *blitzkrieg* (guerra-relâmpago), uma tática de guerra utilizada pelo exército alemão durante a Segunda Guerra Mundial. É uma tática marcada pela velocidade e uso da força militar intensa e concentrada para surpreender o inimigo. Também nomeou a estratégia de saturação de ataques aéreos sequenciais por longo período de tempo (como ocorrido contra o Reino Unido, entre 7 de setembro de 1940 e 10 de maio de 1941). Então, como este termo militar passa a ser utilizado no Brasil para identificar táticas policiais? No contexto brasileiro *blitz* se associa não somente às operações relâmpago mas também à prática de *checkpoints* (barreiras policiais) largamente utilizados em território militarmente ocupados (colônias, campos de concentração e fronteiras).

A continuação do uso do termo *blitz* depois da segunda guerra se associa às operações policiais em que se busca surpreender o alvo. No Brasil, em pesquisa no acervo do jornal Folha de S. Paulo, a primeira referência ao termo “Blitz” associado a ação policial ocorre em 14 de Abril de 1947: “Os G-Men do D.I desfecharam uma verdadeira ‘blitz’: as ruas Glicério, São Paulo, Sinimbu, Lavapés, Tamandaré e Glória, limpas de centenas de vagabundos e malandros — um antro de jogatina e de criminosos”⁹.

Importante registro histórico do uso oficial do termo “blitz” passa-se na ocupação militar britânica para combater os rebeldes Mau Mau no Quênia em 1953¹⁰. A *Operation Blitz* estabelecia uma região de florestas proibidas aos civis, na qual soldados poderiam abater

⁸ SANTOS, Boaventura de S. *Um discurso sobre as ciências*. 7.ed. São Paulo: Cortez Editora, 2003. p. 80.

⁹ “Os G-Men do D.I. desfecharam uma verdadeira blitz” *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 abr 1947. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=36418&keyword=BLITZ&anchor=5125303&origem=busca&originURL=&pd=598e160d27ff14b2df0a12ca98399da2>. Acesso em: 25 abr. 2022.

¹⁰ BBC News. *Mau Mau uprising: Bloody history of Kenya conflict*. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-12997138>. Acesso em: 12 maio 2021.

qualquer ser humano em movimento pelo território.¹¹ O termo que surgiu nos ataques ao próprio Reino Unido na Segunda Guerra, se inverte: de alvos a agressores.

O contexto geral das operações resultou num massacre de quenianos. A Comissão de Direitos Humanos do Quênia afirma que 90.000 quenianos foram executados, torturados ou mutilados durante a repressão, e 160.000 foram detidos sem julgamento, muitos por longos períodos (de três a sete anos) entre 1952 e 1963.¹²

O termo e a estratégia da *Blitz* como combate ao inimigo interno, aos insurgentes é amplamente utilizado no Brasil durante o regime militar (1 de abril de 1964 até 15 de março de 1985) tornando-se vocabulário informal na polícia e amplamente usado nos meios de comunicação.¹³

A ligação histórica da tática *blitzkrieg* criada pelo exército alemão para ocupar territórios em guerra, posteriormente, por outros países, para combater lutas emancipatórias africanas, tendo como alvo o inimigo interno, e atualmente o uso corriqueiro nas batidas policiais nas ruas do Brasil cria uma estranha e reveladora cartografia. A ideia de *inimigo, território ocupado e operação relâmpago* nos traz a reflexão de Achille Mbembe em seu texto “Necropolítica” relacionado ao pensamento de Zygmunt Bauman:

Segundo Zygmunt Bauman, guerras da era da globalização não incluem em seus objetivos conquista, aquisição e gerência de um território. Idealmente, são ataques-relâmpago. (...) As guerras da época da globalização, assim, visam forçar o inimigo à submissão, independentemente de consequências imediatas, efeitos secundários e "danos colaterais" das ações militares. Nesse sentido, as guerras contemporâneas são mais uma reminiscência das estratégias de guerra dos nômades do que das guerras territoriais e "conquista-anexação" das nações sedentárias da modernidade.¹⁴

A ideia de tomar parte da população – juventude negra periférica – como “inimigo” e forçá-la à submissão através das humilhações públicas nas revistas policiais pode ganhar força se olharmos os números (pouco transparentes da polícia militar de São Paulo). Como afirma o IDDD (Instituto de Defesa do Direito de Defesa) em recente campanha de 2021:

No estado de São Paulo, apenas em 2020, aconteceram quase 12 milhões de revistas pessoais (segundo a Secretaria de Segurança Pública do estado). Na teoria é como se, aproximadamente, 1/3 da população do estado passasse por abordagens policiais. Na prática,

¹¹ FEDOROWICZ, Jan; VEILLEUX-LEPAGE, Yannick. “The Mau Mau Revolt in Kenya, 1952–56” In: FREMONT-BARNES, Gregory. *A history of counterinsurgency: From South Africa to Algeria, 1900 to 1954*. Vol. 1. Santa Barbara: Praeger, 2015. p. 177-204.

¹² KARARI, Peter (2018) *Modus Operandi of Oppressing the “Savages: The Kenyan British Colonial Experience*, Peace and Conflict Studies: Vol. 25 : No. 1 , Article 2. Disponível em <https://nsuworks.nova.edu/pcs/vol25/iss1/2>. Acesso em: 23 maio 2021.

¹³ Na pesquisa no acervo do jornal Folha de S. Paulo, a primeira referência ao termo “Blitz” associado a ação policial ocorre em 14 de Abril de 1947.

¹⁴ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018. p. 49-51.

Figura 28 - "Blitz" (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 29 - "Blitz" (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

essas milhões de abordagens se repetem várias vezes com um só grupo: a juventude negra e periférica. Esses são os poucos dados que existem sobre as abordagens policiais. No Rio de Janeiro, o Instituto de Segurança Pública (ISP) sequer tem informações quantitativas sobre o procedimento. Afinal, existe protocolo? Seria ele discriminatório? Ou é simplesmente o racismo que norteia essa parte tão importante do policiamento ostensivo? (...) As poucas informações disponíveis sugerem, no mínimo, ineficiência. No estado de São Paulo, ainda que em 2020 tenham sido realizadas quase 12 milhões de abordagens, no mesmo período foram feitas pouco mais de 100 mil prisões em flagrante. Se fosse feita uma relação direta entre os dois números, seria possível observar que 11.857.625 revistas pessoais não encontraram nada.¹⁵

Tentava na minha ação Blitz espelhar esta operação de poder, como resume Bauman, em relação às estratégias de guerra contemporânea:

Sua superioridade sobre a população sedentária se deve à velocidade de seu próprio movimento; sua capacidade de descer do nada sem aviso prévio e desaparecer novamente sem aviso, sua capacidade de viajar facilmente e não se incomodar com pertences como os que limitam a mobilidade e o potencial de manobra dos povos sedentários.¹⁶

Tentava “*descer do nada sem aviso prévio e desaparecer novamente sem aviso*”. Eu me aproximava de uma unidade policial militar parada nas ruas, como um turista, já com a câmera pendurada no pescoço – nem pense em tirar uma câmera de dentro da mochila na frente de um policial. Pedia para que o oficial em comando tirasse uma foto de mim com os soldados. Eu me colocava ali no meio deles, numa pose de “foto de álbum”. Poder criar, com os policiais, mesmo que por alguns instantes, uma ação que eu coordenava, tinha aspectos transformadores. A possibilidade de olhar no olho do policial era um processo terapêutico. Uma possibilidade de reverter a sensação de inferioridade.

Realizei a primeira ação apenas com um carro policial. Apenas o símbolo bastava. Neste caso, coloquei a câmera no chão com disparo automático. Na segunda situação, no centro de São Paulo, abordei dois policiais em motos (integrantes da Ronda Ostensiva Com Apoio de Motocicletas, mais conhecida pelo acrônimo ROCAM). Durante uma semana, a cada dia saía atrás de policiais. Fazia meu percurso diário e ficava olhando as ruas à procura de rondas policiais. No último dia tive o encontro com uma unidade de policiamento com cinco soldados e um tenente. Ao final, já conseguia encarar grupos grandes e fiz com a organização das patrulhas, no antigo Largo das Batatas na zona oeste de São Paulo.

¹⁵ Disponível em: <https://iddd.org.br/projetos/porqueu-precisamos-falar-sobre-o-racismo-nas-abordagens-policiais>. Acesso em: 25 abr. 2022.

¹⁶ MBEMBE, 2018, op. cit., p. 51. apud BAUMAN, Zygmunt. Wars of the Globalization Era. *European Journal of Social Theory*. V.4, N.1, 2001. p. 15.

Posso dizer que esta ação me preparou para vários outros encontros com policiais: poder olhar no olho, desafiar a imposição de autoridade; saber e se empoderar da capacidade de criar constrangimentos com a câmera e estar disposto a “arrancar” entrevistas dos policiais.

A performance contava com um gesto fundamental conceitual e operacional: a foto tinha que ser feita pelo oficial em comando. Este parâmetro interno de trabalho surgiu da necessidade de conseguir criar uma relação com os policiais sem tanta desconfiança da parte deles. Era preciso se mostrar sozinho para abrir a possibilidade de uma resposta menos reativa em relação ao pedido da foto conjunta. Se mostrar frágil nessa relação desigual. Então, percorria sozinho o caminho proposto pela performance. Certamente ter um segundo integrante na ação seria um obstáculo.

Mas também, e principalmente, a inversão da autoria da foto era elemento precioso para a estrutura conceitual do trabalho. Numa operação como esta, que se repetirá de diferentes maneiras no decorrer da nossa trajetória, é muito importante distanciar-se da manipulação da imagem. Digo, estabelecer um procedimento ético em que o aspecto crítico – e irônico – do trabalho não venha da exposição do outro numa manipulação de captação e edição. Muito comum no meio midiático, o discurso sobre o “outro” baseado numa relação desigual, onde quem está controlando a câmera sabe o que se passa e como agir, e o retratado permanece alienado da situação a que está sendo exposto. Então, distanciar-se destes procedimentos de interação significava demonstrar que a imagem não seria dirigida, que seria realizada pelos policiais e que eles se auto-representariam. Eu entraria nesta foto quase como penetra. E esta forma de fazer que também possibilita que os policiais se coloquem com certo conforto e diversão nas suas poses para a câmera.

Há certas proposições poéticas que se atualizam – na verdade, são atualizadas pelo contexto histórico – de estranhas maneiras. Esta ação aconteceu em 2002. Em 2013, com as manifestações de Junho aqui no Brasil¹⁷, adeptos da política conservadora utilizaram-se da fotografia com os policiais, da self, como uma demonstração de apoio à Polícia Militar. As imagens realizadas nas zonas centrais e privilegiadas da cidade, mostram cidadãos brancos em sua maioria, vestindo verde e amarelo, em confortável

¹⁷ Os protestos de Junho de 2013 no Brasil se iniciaram com manifestações públicas do Movimento Passe Livre contra o aumento das tarifas do transporte público. As manifestações ganharam outra escala catalisadas pela indignação em relação à violência policial contra manifestantes do Movimento Passe Livre e jornalistas. A pauta política se transforma em uma ampla gama de insatisfações sociais. Simultâneo à Copa das Confederações FIFA que ocorria em diversas cidades brasileiras, o movimento descentralizado e sem pauta política definida expressou diferentes orientações políticas, da esquerda à direita do espectro político partidário. Ao final, a sucessão de acontecimentos foram fundamentais para a “criação” de uma onda nacionalista e autoritária no Brasil.


Figura 30 - 'Blitz" (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.




Fonte: acervo do autor.

Figura 31 - "Blitz" (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.

ALERTA GERAL



BLITZ 

DANIEL LIMA

ABERTURA: 27 DE ABRIL - SÁBADO - 11 HORAS
DE 27 DE ABRIL A 27 DE MAIO
7º BATALHÃO DA POLÍCIA MILITAR DE SÃO PAULO
AV. ANGÉLICA, 1.647

PROJETO GENIUS LOCI
CIRCUITO CULTURAL VILA BUARQUE - 2002

Fonte: acervo do autor.

interação com os policiais. Podemos identificar a situação como uma expressão de cumplicidade entre cidadão e policial num pacto mútuo de apoio. Um pacto de uma elite branca de um lado, e do outro os policiais contemplados como defensores da manutenção desta perspectiva hegemônica: “a ordem da elite, da classe dominante”, diria Julita Lemgruber. O pacto narcísico da branquitude, como aponta Maria Aparecida Silva Bento.¹⁸ Na performance Blitz temos o oposto: lugar de desconforto – que não é representado, mas sim vivido. Aquilo que Gayatri Chakravorty Spivak¹⁹ traz como o lugar do subalterno que, mesmo dotado da consciência do processo performático, não consegue evitar o desconforto, o sorriso amarelo... O desconforto em estar com esses agentes, símbolos das mortes de tantos jovens negros no Brasil.

A performance foi elaborada para o projeto “Genius Loci: o Espírito do Lugar”, com curadoria de Lorenzo Mammi. Diretor, na época, do Centro Universitário Maria Antônia²⁰ Lorenzo propunha ações de “60 artistas em galerias de arte, bares, praças, estacionamentos, oficinas mecânicas...”²¹ nos bairros de Higienópolis, Santa Cecília e Vila Buarque. Diferentes artistas foram convidados para elaborar criações poéticas que se relacionassem com o contexto local.

A exposição das fotos foi realizada no muro da fachada do 7º Batalhão de Polícia Militar Metropolitana na Av Angélica, no bairro de Higienópolis, com quatro grandes *banners* (1m x 3m) no dia 27 de Abril de 2002, permanecendo por 30 dias. O trabalho poético se fechava com a intervenção institucional e urbana.

Para conseguir tal feito, tive que fazer um pedido formal e estar presente numa reunião no Quartel do Comando Geral da Polícia Militar do Estado de São Paulo. Um pedido de autorização que era também parte da performance. Meu papel ético nesta trama estava em percorrer os trâmites burocráticos, deixando que as leituras das imagens trouxessem para cada um, para cada perspectiva, as diferentes interpretações, sejam como crítica irônica da relação obstruída entre policiais e

¹⁸ “Em suas pesquisas de mestrado e doutorado, a autora se dedicou a investigar um modelo, que se repetia nas mais diversas esferas corporativas, e a desmistificar a falácia do discurso meritocrático. O que encontrou foi um acordo não verbalizado de autopreservação, que atende a interesses de determinados grupos e perpetua o poder de pessoas brancas. A esse fenômeno, Cida Bento deu o nome de ‘pacto narcísico da branquitude’.” BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

¹⁹ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed UFMG, 2010.

²⁰ “O Centro Universitário Maria Antônia, um dos órgãos da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, está instalado nos edifícios históricos Rui Barbosa e Joaquim Nabuco, que pertenceram à antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras a USP.” Disponível em: <http://www.mariantonia.prceu.usp.br/sobre-2/>. Acesso em: 21 abr. 2022.

²¹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/urbanidade/gd280503.htm>. Acesso em: 19 abr. 2022.

cidadãos, seja como apoio à corporação policial. Os oficiais do Comando Geral não enxergavam nenhuma ironia nesse trabalho, nenhum tipo de desvio no trabalho: “Ah, é um cidadão que está mostrando que gosta da polícia, mostra esta relação de apoio à polícia”. Aprovado.

No dia da inauguração da exposição, num sábado de manhã, foi publicada uma nota na capa do caderno Ilustrada, Folha de São Paulo, escrita pela jornalista Juliana Monachesi. “Circuito evidencia arte de guerrilha”²² indicava que a intervenção apostava no desconforto:

Daniel Lima expõe, na fachada do 7º Batalhão da Polícia Militar, quatro fotografias dele ao lado de policiais e viaturas. “Blitz” discute a distância entre polícia e cidadão, evidente no desconforto da pose.

A tenente Angélica – sim, ela tinha o mesmo nome da avenida em que estava localizado o prédio – responsável pela operação da instalação dos banners, me questionou: “Daniel, como assim? Você está me colocando numa posição difícil... tem ironia nesse trabalho”.

Com este gesto poético e conceitual, resalto o caráter da intervenção que se utiliza de uma estratégia tangente, não explícita, da crítica social e, ao mesmo tempo, operando como uma intervenção também institucional. A ideia da performance como operação crítica e como processo de autoconhecimento, uma elaboração da minha – nossa – relação com a figura que carrega a face mais letal do racismo estrutural. Uma ação de resposta e de inversão dos papéis: agora vocês estão na minha armadilha.

A aposta conceitual do trabalho com a exposição no equipamento da corporação policial desloca a discussão do indivíduo policial para a instituição de segurança pública. Este policial de baixas patentes, que vemos em diversas ações violentas e racistas, são do extrato social dos que oprimem: “o policial não tem cor, tem farda”²³. Para que o sistema possa operar de modo eficaz é preciso que discipline o indivíduo com base num conjunto de valores, de modo a apagar o reconhecimento de si próprio como opressor e oprimido, e incorpore a concepção de um “inimigo” público que é racializado, etiquetado racialmente. Vera Malaguti em entrevista para nosso coletivo Frente 3 de Fevereiro, resume:

Eu não gosto de trabalhar criminalizando a polícia, eu não gosto de criminalizações. Eu acho que eles são selecionados na mesma classe, na mesma faixa etária, na mesma etnia dos meninos que eles vão, vamos dizer, “barbarizar”, e eles também são barbarizados.²⁴

Enfatizo o processo “terapêutico”, em relação ao olhar, que é expressão, neste caso, da internalização do suspeito, desta relação complementar de autoridade e submissão. A restrição do olhar é também um mecanismo de sobrevivência diante da violência policial. Mas ter o

²² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2704200202.htm>. Acesso em: 20 abr. 2022.

²³ Entrevista com Julita Lemgruber realizada para o documentário e livro Zumbi Somos Nós da Frente 3 de Fevereiro.

²⁴ ZUMBI SOMOS NÓS. Direção: Frente 3 de Fevereiro. Produção Gullane Filmes. Brasil: DOC TV/ TV Cultura, 2008. 1 DVD (52 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jVHmoqHciD8&t=2s>. Acesso em 23 mar. 2022.

Figura 32 - "Blitz" (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 33 - "Blitz" (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

conhecimento deste processo como fenômeno social e como condicionamento internalizado, permite reelaborar esta relação e criar uma “saída de emergência”. Uma que é individual, mas também coletiva e pública. Um processo de autoconhecimento como ciência dos condicionamentos internos e das estruturas ideológicas que nos cercam e cerceiam nosso exercício de viver.

A teórica Gayatri Chakravorty Spivak traz esta condição em relação à subalternidade: a condição do silêncio. Pode o subalterno falar? Esta ação é essencialmente a partir da condição de subalternidade; diante da relação de autoridade interiorizada. O primeiro e mais profundo campo de manutenção da opressão é a subjetividade. A ruptura dessa lógica passa pela auto representação que afinal coloca cidadão e policial na mesma operação de registro de si mesmo. Um jogo com regras bem transparentes em que cada um cria sua pose, inclusive com o enquadramento decidido pelo próprio oficial em comando: a narrativa dos subalternos.

Como colocava na época em entrevista para a jornalista Juliana Monachesi: "As imagens funcionam como quase-performances, porque eu pedi aos policiais para fazerem a foto, nenhuma delas foi tirada por mim. A clareza de procedimento com que os abordei é a mesma que a polícia deveria adotar com as pessoas." Neste sentido, coloca na mesma imagem e relação os "agentes de segurança" e o "suspeito cor padrão". Expressão de partes distintas de um mesmo processo fractal de exploração e opressão.

Atualmente esta relação persecutória e assassina entre polícias de todas as Américas e jovens negros é muito clara. Chegamos, no Brasil, à liderança de mortes por policiais: a polícia que mais mata e que mais morre no planeta. Levantamento aponta que, em cinco anos, as polícias brasileiras – civil e militar – mataram tanto quanto a polícia norte-americana em três décadas. Aqui, os números entre 2009 e 2013 foram de 11.197 mortes reportadas causadas por policiais. No mesmo período de cinco anos, foram mortos 1.770 policiais. Isso nos coloca no ponto mais alto da violência perpetrada e sofrida por agentes de segurança do Estado no mundo.²⁵

Tal política de segurança remonta à nossa história de colonização em que a maioria, a imensa maioria, tem de ser controlada. Esse controle, dentro dos aspectos da sociedade brasileira, torna-se brutal e fatal. *“Entre as vítimas da violência policial no Rio, entre 2010 e 2013, 99,5% eram homens. Quase 80% das vítimas eram negras e três em cada quatro, 75%, tinham idades*

²⁵ ARAÚJO, Thiago de. “Polícia brasileira é a que mais mata no mundo, diz relatório”. *Exame*, 08 set 2015. Disponível em: <https://exame.com/brasil/policia-brasileira-e-a-que-mais-mata-no-mundo-diz-relatorio/>. Acesso em 12 mar. 2022.

*entre 15 e 29 anos.*²⁶ Cabe perguntar: qual a atuação do judiciário em relação a essa polícia extremamente letal e extremamente violenta e violentada? Como o judiciário se torna conivente com uma atuação policial genocida?

Este é um cenário de retroalimentação da violência. Se temos a polícia que mais mata e morre no planeta, temos simultaneamente, neste período, a maior quantidade de assassinatos no mundo. Em 2017, os homicídios atingiram a marca recorde de 31,6 mortos por 100 mil habitantes.²⁷ O Brasil se colocou como o detentor do trágico título de país com o maior número de homicídios do planeta, representando cerca de 10% dos homicídios no mundo, em uma população que representa apenas 2,8% da população no mundo. Jovens, negros e pobres são as maiores vítimas desses homicídios. Somente 3% desses assassinatos são levados a julgamento. Uma média de 179 mortos por dia, assassinados. As armas de fogo são responsáveis por 70% do total de homicídios no país. A evolução dos homicídios cresceu 18,2% entre os negros e entre os não-negros, diminuiu 14,6%. A idade em que se há mais risco de ser vítima de homicídio no Brasil é aos 21 anos de idade.

Todo debate político atual no país deveria começar pela discussão sobre a epidemia de mortes violentas em que vivemos. A pandemia em 2020 e 2021 que traz mais de 655 mil mortes no seu rastro²⁸ vem como catalisadora de uma trajetória de desprezo à vida. No texto “Brasil#1”, ao qual recorro para trazer estes dados, que talvez a pior consequência desses recordes de mortes que ocorriam seria a naturalização da violência e a banalização da morte.

Quantas pessoas cabem neste auditório?

Mediadora: Ah, 150 pessoas.

150 pessoas. Então, a gente pode ter esse auditório que desaparece todo dia. “Zap” desaparece e enche tudo de novo no dia seguinte. “Zap”, desaparece. Enche tudo de novo, desaparece. Todos os dias do ano. Sem folga, sem feriados, nem domingos. É um extermínio mesmo. Destes números, cerca de 30% são mortes causadas por operações policiais. Não à toa nomeia-se como “genocídio da juventude negra”! Nós tivemos mais assassinatos do que a guerra da Síria durante o mesmo período.²⁹

²⁶ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/policial-brasileira-e-a-que-mais-mata-no-mundo/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

²⁷ *Atlas da violência 2019*. Organizadores: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes/50/atlas-da-violencia-2019> Acesso em 20 jan. 2023.

²⁸ Números de mortes por Covid divulgados em 13 de Março de 2022 pelo Consórcio de Veículos de Imprensa. Disponível em:

<https://g1.globo.com/saude/coronavirus/noticia/2022/03/13/brasil-tem-146-mortes-por-covid-19-em-24-horas-total-chega-a-655-mil.ghtml>. Acesso em 15 fev. 2022.

²⁹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/06/total-de-mortes-violentas-no-brasil-e-maior-do-que-o-da-guerra-na-siria.shtml>. Acesso em 15 abr. 2022.

Figura 34 - "Blitz" (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 35 - "Blitz" (São Paulo, 2002). Autor: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Então, como a gente pode receber toda essa informação e silenciar? Como não ficar com tudo isso engasgado? Como conseguir operar poeticamente diante desta situação radical?³⁰

A violência é chave para nossa passagem do humano ao não-humano, que vai da cidadania à animalização e demonização do outro. O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo. Cerca de 600 mortes em seis anos, revelando um grave quadro de violência homofóbica. Cerca de 15,6% dos homicídios têm gatilho policial, segundo o relatório da organização não governamental Transgender Europe, no ano de 2014.³¹

Estudante: Retiraram os banners?

Daniel: Não. Tínhamos um acordo escrito que os banners teriam que ficar por todo o período da exposição. Durante todo esse período, a intervenção teria que ficar e ficou. Eles me pressionaram: “Daniel, vamos fazer uma outra imagem? Que tal?”, “Não. São essas fotos. Esse é o trabalho.”. E ficou assim.

Hoje em dia é um trabalho praticamente impossível de ser refeito, assim como muitos dos trabalhos que apresento nesta trajetória – parte da importância deste relato está na singularidade do contexto histórico. Muito difícil imaginar que os agentes de segurança, depois dos ataques do PCC em maio de 2006, teriam esta abertura. E também, difícil imaginar que a Polícia Militar não tenha, atualmente, uma percepção mais perspicaz da possível ironia em relação à exposição das fotos de um jovem negro ao lado de policiais militares na fachada de um batalhão.³²

Daniela Labra, em texto citado no capítulo anterior, cria uma narrativa fictícia para interpretar a ação Blitz:

Há poucos meses, os transeuntes que passassem em frente ao casarão que abriga o 7º Batalhão da PM instalada na ainda aristocrática Avenida Angélica, bairro de Higienópolis, se deparavam com grandes fotos fixadas no muro do edifício. Ali podia-se ver a imagem de policiais fardados sorridentes e pouco confortáveis ao lado de um cara com jeito de “artista”, também sorrindo amarelo. Simpática e estranha, a situação sugeria uma aproximação impessoal entre o cidadão comum

³⁰ Trecho da palestra “Saída de Emergência” ministrada pelo autor no Seminário Relações Étnicas - Raciais e de Gênero na Arte Contemporânea no CEART/UEDESC, 2019.

³¹ PINHEIRO, Ester. “Há 13 anos no topo da lista, Brasil continua sendo o país que mais mata pessoas trans no mundo”. *Brasil de Fato*, São Paulo, 23 jan 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/01/23/ha-13-anos-no-topo-da-lista-brasil-continua-sendo-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo> Acesso em 25 abr. 2022.

³² Ibidem.

*e os policiais. Um marketing da polícia para melhorar a auto-estima?
 - E esses hõmi aí com esse cara...??
 - Policial com jeito de gente, ô! É bonito...
 As muitas pessoas que passaram por ali nunca souberam se deveriam
 acreditar na estampada simpatia dos policiais-modelo posando com
 o cidadão. É ano de eleição.
 “Blitz” chama-se esse trabalho desenvolvido por Daniel Lima
 também para a exposição à céu aberto Genius Loci, em maio.
 Daniel tem um trabalho interdisciplinar, que mistura elementos
 de narrativa, ação e registro (...).³³*

4.3 De que cor você me reconhece?

“Blitz” poderia ser parte de uma série nomeada como “batidas policiais: como transformar o constrangimento em resistência poética sem ser morto?” Narro outro trabalho artístico criado em 2004 que traz pontes para reflexões importantes sobre nossa construção social. Coloco-me em uma atitude suspeita intencional: parado sozinho na frente do banco com uma câmera de vídeo na mão – não façam isso. Quanto tempo demoraria para uma batida policial e será que conseguiria gravar a batida mesmo sem autorização? Testava meus nervos. Tinha algo suicida no gesto. Meio homem-bomba, homem-câmera. A câmera Hi8 tinha uma boa bateria. A agência do banco Bradesco ficava numa avenida movimentada de São Paulo (Av. Heitor Penteado). Era em torno do meio-dia. Parado na calçada embaixo do sol escaldante, segurava a câmera com uma mão, na altura do peito. Sem usar visor algum, apontava a câmera para a entrada do banco. A câmera de vídeo configurada com ângulo de visão grande angular e ajuste de foco automático e abertura mínima, garantindo uma profundidade de campo ampla. O enquadramento deste tipo de gravação – que já tinha feito outras vezes – tendia a “funcionar”: desalinhado, com assunto relativamente descentralizado e um certo tremido de câmera na mão. Apesar destas câmeras terem um bom controle anti vibração (estabilizador steadyshot), o desafio maior neste tipo de captação é manter a câmera o mais estável possível, mesmo numa situação de diálogo e conversa – no caso, de uma abordagem policial com armas e intimidação! É preciso manter esta dupla atenção. Atento à relação estabelecida: o diálogo com o policial, as palavras empregadas, as respostas improvisadas, às perguntas que surgem... E do outro, manter a atenção à câmera, lembrar de não mover muito, apontar – mas sem deixar evidente que está gravando.

Menos de 5 minutos bastou para uma abordagem policial individual, depois chegaram uma viatura, duas, três... O policial vem da lateral do banco. De onde ele saiu? Talvez do estacionamento dos funcionários... Vem andando e apontando para a minha câmera. Mão no coldre e olhar obviamente desconfiado:

- Está gravando?
- Não.
- Tem certeza?
- Sim.

³³ LABRA, Daniela. *O homem nu e o helicóptero: intervenções de baixo impacto numa cidade grande*, 2002. Disponível em: rizoma.net. Acesso em 12 jan. 2022.

As batidas policiais são públicas e é um direito do cidadão gravar a conduta dos funcionários públicos. Atualmente, com a popularização dos *smartphones* existe toda uma movimentação global de ativismo político para a sistemática gravação dos procedimentos policiais pela população. Hashtags como #FilmeAPolícia ou #CelularEmLegítimaDefesa expressam a crescente atenção aos registros de *blitz* policiais. Diversos casos importantes e globalmente marcantes da luta atual dos direitos civis começaram com registros audiovisuais de brutalidades policiais gravadas por celular. A lembrar o recente assassinato de George Floyd pelo policial branco Derek Chauvin, em Minneapolis, no dia 25 de maio de 2020.

Eu continuava a gravar. A situação se desdobrou com o policial me encaminhando para uma viatura que já me esperava do outro lado da agência. Mão na cabeça e revista. Coloco a câmera estrategicamente em cima do capô da viatura. Depois volto a segurar a câmera. Mais perguntas incisivas se estou gravando. Não. Espera aqui. Depois de alguns minutos aparece o oficial em comando numa “barca” (viatura Blazer da PM) para me interrogar. Depois que expliquei que era uma performance de arte – como explicar isso numa batida na frente de um banco?! Ao final, propus que ele desse uma entrevista:

– Se você fizer isso na periferia, lá também vai ter uma intervenção urbana. Porém a pessoa que vai te abordar pode ser o chefe do tráfico, ou seja, o dono de uma boca. E ele não vai pedir pra você a câmera, ele vai tomar a câmera e vai querer saber porque você tá lá e porque tá filmando. Porque para ele uma câmera pode servir de arma contra ele mesmo. Aqui você tá numa área nobre, a conduta das pessoas é outra. Só que na periferia a coisa infelizmente é um pouco diferente, lá é como se fosse terra de ninguém, e o único órgão público a ir lá é a polícia. E muitas vezes a polícia, por estar num lugar hostil, ela age de uma maneira um pouco mais enérgica.
– Que cor eu sou? De que cor você me reconhece?
– Olha, eu te reconheço como pardo. Só que, na verdade, essa cor não existe. Ou é branco... ou é cor branca, ou é cor preta, no caso etnia afro-descendente.

O documentário “Zumbi somos nós” da Frente 3 de Fevereiro (2006) assimilou esta ação entre as diversas sequências do filme. A ação tinha fundamentalmente uma intenção de criar um *dispositivo relacional radical*.

Vejo hoje que grande parte destas performances na cidade aconteciam como itinerâncias no tecido urbano. A partir de uma proposição (um score), eu estabelecia a performance como um desafio no trajeto do ponto inicial ao final. E em todos os momentos deste trajeto que encontrasse o elemento disparador – no caso desta narrativa, policiais em ronda – buscava criar interações. Não é uma deriva, onde o percurso solto é o eixo, mas sim um percurso fixo onde a deriva se dá no encontro. A variável está em como será este momento de encontro, em que con-

texto... a deriva sobre um mapa conceitual de perguntas.

A ação continuou no mesmo dia, depois desta situação. Já mais empoderado de uma força daquela que nasce depois de passarmos ilesos por uma situação tensa e potencialmente violenta, segui para o metrô e fui até o Sesc Paulista (em reformas) onde fazíamos uma exposição intitulada “Zona de Ação”³⁴. Na fachada da unidade do Sesc tínhamos proposto a instalação de tapumes como parte da exposição da galeria que ficava no térreo. Em acordo com a instituição, nossa proposta apostava na interação livre nos tapumes, e para tanto os seguranças eram orientados a não intervir em tentativas de pixação, grafite, ou qualquer outra intervenção nas placas de madeirite rosa. Nós tínhamos estimulado o início deste processo “muro livre” – o único na Av. Paulista naquele período – com a colagem de nossos lambes lambes. A Frente 3 Fevereiro já tinha criado o cartaz “Quem Policia a Polícia?”³⁵

Na frente da unidade do Sesc ficava uma guarita móvel da Polícia Militar. Fui já com a câmera de vídeo ligada entrevistar o policial. Neste caso, não mais com a estratégia de gravar escondido e sim, revelando desde o início que aquilo se tratava de uma entrevista.

– *O que o senhor acha daquele cartaz lá “Racismo policial: Quem policia a polícia?”*
 – *Eu não tenho a dizer sobre aquilo lá.*
 – *De que cor o senhor me reconhece?*
 – *O senhor é descendente de negros. Mas o senhor não é negro.*
 – *Não? Eu acho que não, não sei. Não sei qual é a sua ascendência.*
 – *Pra mim tá mais pra mulato do que pra negro.*
 – *E o senhor?*
 – *O que é que tem?*
 – *Que cor é o senhor?*
 – *Eu? Eu sou pardo, ou branco... Não tenho um padrão ainda pra definir isso aí.*

No documentário “Zumbi somos nós”³⁶ editamos, colocando a definição do Dicionário Aurélio logo após esta sequência. Com efeito de motion graphics typewriter, as letras apareciam como escritas em tempo real, revelando aos poucos os sentidos dos termos “branco”, “pardo” e “negro”.

Este exercício de ler os significados das palavras branco e negro do dicionário tinha aprendido na casa da família Kabenguele. Muito próximo dos filhos, Bukassa, Kolela e Ilunga, tínhamos noites de discussão e provocação sobre nossa relação identitária.

Estes termos que na frase final da entrevista com o policial, na forma leve como expressa, parecem ser palavras sem grande importância. Uma atitude reveladora do ideal de democracia

³⁴ Exposição discutida no Subcapítulo 5.4.

³⁵ Idem.

³⁶ Inicialmente este trecho audiovisual foi criado para o projeto *Zona de Ação* e posteriormente editado e incluído no filme *Zumbi Somos Nós* (ver capítulo Brasil Negro Salve).

Figura 36 - Frame do vídeo “De que cor você me reconhece?” (São Paulo, 2004). Autor: Daniel Lima.



Figura 37 - Frame do vídeo “De que cor você me reconhece?” (São Paulo, 2004). Autor: Daniel Lima.



racial: o racializado é o outro, a si próprio o policial branco não enxerga cor e não cria “um padrão”. Os significados objetivos das palavras de reconhecimento étnico racial revelam as perversas projeções de supremacia branca que convivemos no dia a dia:

Branco. *Adj.* 2. *Da cor da neve, do leite;* 8. *Diz-se de indivíduo de raça branca.* 9. *Fig. Sem mácula; inocente, puro, ingênuo.*

Pardo. *Adj.* 1. *De cor entre o branco e o preto; quase escuro.* 2. *De um branco sujo, duvidoso.* 3. *De cor pouco brilhante (...)* 5. *Mulato.*

Negro. *Adj.* 1. *De cor preta.* 3. *Diz-se do indivíduo de raça negra; preto.* 5. *Sujo, encardido.* 7. *Muito triste; lúgubre.* 8. *Melancólico, funesto.* 9. *Maldito, sinistro.* 10. *Perverso.* 12. *P. Ext. Escravo.*

5. FRENTE 3 DE FEVEREIRO

5.1 Monumento horizontal

3 de fevereiro de 2004. Flávio Sant'Ana carrega a mala da sua namorada, Anita Joos. É tarde para sair, quase meia-noite em Aricanduva, zona leste de São Paulo, mas o voo da namorada sai às 3h30 do aeroporto de Guarulhos. A namorada voltará para a Suíça. Fizeram promessas de manter o relacionamento à distância.

Abre o porta malas do Gol 2000. Aquele verde brilhante da pintura traz sensações boas das conquistas. 28 anos, último semestre do curso de odontologia. Diploma na mão e planos na cabeça. Já tinha convites de trabalho dos colegas de classe. O único negro na turma de formandos. Colegas já tinham pais com consultório. Tradição de família.

Está bem vestido porque a ocasião pede. A despedida. Anita parte no embarque às 01h30.

Na volta, a chuva engrossa. Flávio faz um caminho diferente pela Marginal Tietê. Ele sabe que na volta de carro, pode dar um rolê mais extenso. Flávio é negro, está de carro, bem vestido e é formado em Odontologia.

...

Na mesma noite, minutos antes... O comerciante Antônio Alves Anjos faz o mesmo caminho para casa depois de um longo e cansativo dia de trabalho. Ter o próprio negócio não é fácil. Sai do metrô. Rua meio escura, mas é sempre assim. Quando sente o vulto já é tarde. Perdeu, perdeu... Tem a carteira roubada. Não era muita coisa mas era dele. O Brasil é terra de ninguém, como não tem polícia quando precisamos deles? Punição... E passa uma viatura. Um camburão grande. Ele tem a chance de acenar. Levanta os braços, no ar o socorro em gestos largos. Eles viram, chegaram, ouviram, perguntaram... A única coisa que ele lembra: o assaltante era negro e usava uma camisa preta.

...

No camburão estão o tenente Carlos Alberto de Souza, o cabo Ricardo Arce Rivera, os soldados Luciano José Dias, Ivanildo Soares da Cruz, Deives Júnior e Magno de Almeida Moraes e Edson Assunção. A ronda ostensiva já tinha começado há algumas

horas. No carro era só mais um dia na quebrada. Todos homens, respirando o ar renovado pelas janelas abertas. Braços para fora. Olhares corriqueiramente ostensivos na busca por atitudes suspeitas. Era mais um dia até que viram o sujeito acenando. Entram no modo captura. Se apertam para levar o cidadão para reconhecimento do suspeito. Olha ali, olha lá. É aquele [preto]? Não... É aquele [preto]? E esse [preto]? Pode ser... olha, pode ser... acho que é... Para, para, parou... Desce fdp! Sai do carro.

...

O desespero bate no peito. É só uma batida, responde para si mesmo. Você aprendeu como faz. Mas tá rápida, tá estranha... Seu oficial, eu sou...

...

Já era vagabundo! Arma quente dos disparos do tenente Souza, do soldado Luciano. O meliante caído no chão e adrenalina nas veias. Vem aquela lembrança dos confrontos seguidos de morte. É assim mesmo, bandido. O tenente Souza lembra dos quatro tiros, em 20 de janeiro de 2003, que matou dito serralheiro Geraldo Menezes Souza, de 22 anos, em atitude suspeita no Bingo Estrela, no Jaçanã; lembra a ação da viatura na que terminou na morte do motoboy Mauro Pacheco Silveira Júnior, de 21 anos, no Jardim Cabuçu (zona norte de São Paulo), em 26 de outubro de 2002. O cabo Rivera lembra dos "resistência seguida de morte": a do tapeceiro Silvano Bonifácio Tosta, em setembro de 2000, e o do office-boy Diego Maciel, em maio de 2000. O soldado Cruz lembra do tiro no motoboy Mauro Pacheco Silveira Júnior. Todos os casos que passaram batido. Algumas perguntas, alguns papéis, alguns inquéritos, mas nada de prova ou punição. A vida era assim, na guerra algumas baixas por engano no povo do exército inimigo.

...

Antônio Alves Anjos não sabia que era assim. Não tinha que acabar assim. Não era para ser detido, ir para delegacia? É assim mesmo, tiro no peito. Não, não, acho que não era esse... Ele fala baixinho. Mas não deixam ele ver o rosto do jovem caído no chão.

...

Já é tarde, fala o soldado Cruz. Pede os documentos do Antônio Alves. Com as mãos trêmulas, Antônio passa o RG e CPF e ou-

tros papezinhos vão juntos. O soldado Cruz coloca os documentos de Antônio Alves no bolso da frente da calça jeans de Flávio Sant'Ana.

...

O cabo Rivera já tinha o esquema preparado no carro. Eles sabiam que às vezes dava merda. É assim mesmo. Vai na confiança da ocorrência. Resistência seguida de morte: ele estava com um revólver e reagiu a tiros. Ele tira do porta malas uma Magnum 357, registro raspado. Comprada baratinha na bocada, estava lá para esses casos. Dá até dó... de perder a arma.

...

É 5h30 quando o pai de Flávio, Jonas Sant'Ana, policial militar aposentado, acorda e percebe que o filho não havia retornado. Ele liga várias vezes no celular. Só caixa postal. Pensamentos e imagens vem à mente. Lembranças do horror das ruas, da violência, da vida por nada. Resolve então ligar para 190, já sabe a resposta: só em 24h de desaparecimento pode ser dado encaminhamento policial. A recomendação é esperar. Ele não espera. Liga para amigos do filho. Colegas de faculdade se ligam, se mobilizam. Logo cedo começam a percorrer hospitais a procura de vítimas de acidente de trânsito. O dia passa sem notícias. A mãe recebe cuidados. Tem problema de pressão alta. A noite se arrasta longa. Longas horas quase sem dormir. Na manhã de quinta, o pai Jonas, toma a difícil decisão, dolorida mesmo, de procurar pelo corpo do filho. Resolve ir diretamente ao IML de Guarulhos. Lá é informado que nenhum corpo bate com as descrições de Flávio. Sente um alívio, talvez esteja exagerando. Melhor parar? Não. Vem à mente os casos que acompanhou da PM levando corpos sem identificação, jogando fora os documentos da vítima, aquele tipo de unidade bandida que teve que conviver por muitas rondas... Resolve ir ao IML Central. Todos os não-identificados são encaminhados para lá. Já na recepção um choque o atravessa, aquele frio, aquele frio da câmara fria, aquele frio do metal da gaveta, aquela luz fria. Pede a Deus que não... sim. Encontra o corpo de Flávio nú com dois tiros no peito.¹

¹ Livre adaptação ficcional do autor sobre o assassinato de Flavio Sant'Ana baseada no autos, reportagens e entrevistas sobre o caso.

Hoje tenho a idade que tinha o pai de Flávio quando teve que achar o corpo de seu filho no necrotério. Sei que meu filho tem sua circulação diária em áreas da zona oeste mais centrais privilegiadas. Ele não vive em área periférica, ele tem uma “proteção geográfica”. Ele estuda em colégio particular. Mas sei que nada impede que a face letal do racismo possa por fim a sua vida. O medo da violência do nosso próprio Estado. Essa era a indignação de Maurinete Lima.

Escrevo este texto sobre o assassinato do Flávio Sant'Ana e...
mando uma mensagem: “Filho, não esquece de avisar e mandar a sua localização, ok?”. Meu filho me responde: “Oi pai. Vou. Ok”.

E aqui a minha mãe entra em cena. Maurinete Lima, mulher negra, socióloga e professora universitária aposentada vê no caso uma urgência. Uma urgência na vida em risco. “Vocês podem ser os próximos” dizia ela para nós, filhos negros, que transitavam nas mesmas camadas sociais que Flávio Santana. Era uma urgência de vida mesmo. Aqui nas palavras de Maurinete, em entrevista:

O grupo, do meu ponto de vista, ele surgiu de uma inquietação. Inquietação de que você estabeleceu que existia uma pessoa, na figura do Flávio, que fez toda a escala daquilo que o modelo do começo da democracia racial estabelece para uma pessoa vencer na vida, uma pessoa negra, e mesmo assim esse pacto foi rompido. Então esse menino que tinha tudo, era um dentista, formado, ele era uma perfeição, modelo de pessoa, religioso. Ia levar a namorada, uma namorada estrangeira, para o aeroporto. Então ele era o exemplo, e mesmo esse menino foi confundido e foi morto, foi executado. A partir daí, eu comecei a me indignar. E é uma indignação muito simples, porque eu me senti atingida também. Diziam, uma coisa falta para mim, eu me senti enganada. Então foi começando, exatamente, os roteiros. O que acontecia colocava na geladeira, muito inconformado. Até que um dia eu disse para eles [seus filhos]: “A gente tem um grupo que tem cineasta, tem artista plástico, tem músico. Vamos fazer alguma coisa?”. A partir daí que então dissemos: “Vamos fazer”. E fizemos a primeira reunião, que foi aqui na casadalapa^{2,3}.

É neste contexto que surge o coletivo de arte Frente 3 de Fevereiro em 2004. A data citada no nome do grupo, 3 de Fevereiro, é uma homenagem a Flávio Sant'Ana. Uma origem num contexto trágico que infelizmente continua muito atual: o assassinato de um jovem negro pela polícia de São Paulo. A sucessão de fatos que levaram à morte do jovem de 28 anos é muito semelhante ao que ocorre ainda hoje no Brasil. Um jovem é suspeito de um crime. Abordado, sai do seu carro e é executado por policiais. Os policiais percebendo que cometeram um erro

² A “casa da lapa” começou como uma moradia compartilhada entre diferentes artistas em 2003. O coletivo A Revolução Não Será Televisada e o estúdio Perda Total foram os primeiros grupos a ocupar salas como local de trabalho. Com o tempo, a edificação passou a ser integralmente espaço coworking. Grande parte das reuniões e dinâmicas da Frente 3 de Fevereiro aconteceram neste ambiente. Posteriormente, o agrupamento se configurou como o coletivo de arte “casadalapa” com diversas produções audiovisuais e editoriais entre 2006 e 2020. Ver mais informações em: <https://casadalapa.net/portfolio/portfolio-2020/> Acesso 13 dez. 2022.

³ RAMOS, Paulo Cesar. *Gramática negra contra a violência de estado: da discriminação racial ao genocídio negro (1978-2018)*. 2021. 251 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, 2021.

Figura 38 - Matéria de jornal sobre o caso de Flávio Sant'Ana (São Paulo, 2004).

VIOLÊNCIA Foram presos seis policiais, que, segundo testemunha, forjaram prova para encobrir erro; acusados dizem ter reagido a tiros

PMs matam dentista apontado como ladrão

DO 'AGORA'

Seis policiais militares foram presos no final de semana pelo assassinato, na última terça, do dentista Flávio Ferreira Sant'Ana, de 28 anos, em Santana (zona norte de São Paulo). Segundo a polícia, a vítima foi confundida com um ladrão durante uma abordagem.

Tudo começou quando o comerciante Antônio Alves dos Anjos, 29, declarou ter sido vítima de um assalto e, acompanhado por policiais, apontou Sant'Ana como o bandido que havia levado seu dinheiro momentos antes.

Os seis PMs, então, abordaram o dentista, que, de acordo com os policiais, estava com uma pistola e reagiu a tiros. Dois deles atiraram sete vezes contra o dentista, que foi atingido por dois disparos e morreu.

Em seguida, ao ver o corpo caído no chão, o comerciante percebeu o engano. O grupo, então, teria decidido forjar uma prova, colocando a carteira da vítima do roubo no bolso do dentista. Logo depois, o corpo foi levado para o pronto-socorro de Santana.

"Meu filho foi morto por ser negro. Foi puro preconceito", disse, revoltado, o pai do dentista, o PM aposentado Jonas Sant'Ana, 50.

Ameaça

Ao registrar o crime na delega-



Reprodução de fotografia do dentista Flávio Ferreira Sant'Ana

cia, o comerciante e os PMs omitiram o erro na identificação do suspeito. O boletim de ocorrência foi registrado como resistência seguida de morte. Somente posteriormente, Anjos decidiu voltar à delegacia e contar a verdade. Ele afirmou que foi ameaçado pelos seis policiais militares.

A família do dentista conta que ele saiu de casa, em Aricanduva (zona leste), por volta das 23h30 de terça-feira para deixar sua namorada, que é suíça, no aeroporto de Cumbica, em Guarulhos. Ele dirigia o seu carro, um Gol verde.

Na volta para casa, porém, teria alterado o trajeto por causa da



O policial militar aposentado Jonas Sant'Ana, 50, pai da vítima

forte chuva e acabou na zona norte. Foi nesse momento, então, que foi abordado pela polícia.

No dia seguinte, a família percorreu hospitais e prédios do IML (Instituto Médico Legal), auxiliada por ex-colegas da faculdade onde Sant'Ana se formou recentemente. O corpo foi encontrado

apenas na quinta-feira, no IML Central. O dentista seria enterrado como indigente.

"Ele era o único negro da sala de aula da universidade. Era alegre e tinha medo da violência. Se estivesse escrito 'eu sou dentista' em sua testa, hoje ele estaria vivo", afirmou o pai da vítima.

Presos caíram em contradição, diz Corregedoria

DO 'AGORA'

Segundo a Polícia Militar, cinco dos seis policiais presos admitiram ter prestado informações falsas ao registrar o boletim de ocorrência sobre o crime.

O grupo, porém, continua sustentando a versão de que o dentista Flávio Ferreira Sant'Ana estava armado e reagiu a tiros à abordagem da polícia, na noite da última terça-feira.

Os acusados foram levados para o presídio Romão Gomes, na zona norte da cidade. Entre os presos estão um tenente e um cabo.

Segundo a Corregedoria da Polícia Militar, órgão responsável por investigar PMs acusados de crimes ou irregularidades, os acusados caíram em contradição ao falar sobre a morte do dentista.

"Eles deram duas versões, e por isso foram presos", disse o capitão Reinaldo Zychan, da Corregedoria.

Figura 39 - Matéria de jornal sobre o caso de Flávio Sant'Ana (São Paulo, 2004).

Estado de São Paulo Cidade-C-4

QUINTA-FEIRA, 12 DE FEVEREIRO DE 2004

PMs admitem farsa e execução de dentista

Advogado dos policiais só inocenta 2 soldados; todos colaboraram com encenação

O dentista Flávio Ferreira Sant'Ana, de 28 anos, estava com os braços levantados e pedindo que os policiais militares se acalmassem e não atirassem, quando foi morto. O autor dos tiros teria sido o soldado Luciano José Dias. O tenente Carlos Alberto Santos, que chefiava a ação, afirmou para o chão e o cabo Ricardo Arce Rivera teria colocado a carteira da vítima de roubo no bolso do dentista e uma arma nas mãos dele, para simular a resistência.

Esses fatos foram revelados pela testemunha do crime, Antônio Alves dos Anjos, que fora assaltado, pediu ajuda aos militares e levou três deles em seu carro para tentar encontrar o ladrão. Anjos apontou Sant'Ana aos PMs como sendo parecido com o autor do roubo, mas após a morte do dentista se arrependeu e contou a verdade ao delegado Italo Miranda, do 13.º DP, na Casa Verde.

Ontem, nas dependências da Seccional Norte de Polícia, o advogado dos militares, Marcos Ribeiro Freitas, confirmou que os cinco encenaram uma farsa e inocentou os soldados Deivis Júnior Lourenço e Ivanildo Soares da Cruz de terem participado da abordagem a Sant'Ana e do assassinato. Ele disse que os dois tinham ido abastecer o carro, enquanto o tenente, o cabo e o soldado Dias saíram com Anjos, na busca do assal-

tante. O soldado Edson Assunção, acusado de ter ameaçado Anjos por telefone para não contar a verdade à Polícia Civil, está preso e foi ouvido ontem na Corregedoria da PM. Ele teria sido orientado pelo tenente a forçar a vítima de roubo a não revelar a farsa montada pela patrulha.

Hoje, o delegado Darci Sassi, da Seccional Norte de Polícia, vai à Polícia Militar para ouvir os cinco PMs sobre o caso. Por determinação do secretário da Segurança Pública, Saulo Abreu, Sassi avocou o inquérito instaurado no 13.º DP e, após o depoimento, vai encaminhá-lo para a Justiça Comum, mesmo sem os laudos periciais.

Marrey - O procurador-geral de Justiça, Luiz Antônio Guimarães Marrey, afirmou estar preocupado com o aumento dos casos de pessoas mortas pela Polícia Militar em São Paulo - em 2003 foram 868, um crescimento de 30% em relação a 2002. "Profissionalmente, já vi diversos casos em que a morte ocorreu ao arrepio da lei e a prova foi forjada para encobrir o homicídio."

Ao comentar o fim da obrigatoriedade do atendimento psicológico dos PMs envolvidos em casos com morte, ele disse que o uso da força letal pela polícia precisa ser controlado. "Quando um comandante adota um discurso mais agressivo, isso pode ser confundido na ponta da tropa com tolerância maior para o uso da força. É preciso coibir com a mesma firmeza usada no combate aos criminosos comuns." (Renato Lombardi e Marcelo Godoy)

AÇÕES DA CORPORAÇÃO PREOCUPAM MARREY

Existe um mito de que não há preconceito no Brasil, mas na verdade existe

Márcio Thomaz Bastos, ministro da Justiça

Não é a primeira vez que ouço falar de abuso com viés racial

Luiz Antônio Guimarães Marrey, procurador-geral de Justiça

A PM precisa mudar sua maneira de abordagem

Marco Antonio Zito, Comissão do Negro, OAB-SP

Vamos cobrar providências e encontrar um meio de acabar com as mortes

Renato Simões, deputado (PT-SP)

colocam falsas provas de confronto armado. Retiram os documentos de Flavio Sant'Ana e o apresentam como um corpo sem identificação – colocado no necrotério como indigente. Seria mais um caso de “resistência seguida de morte” sem nenhuma investigação se o pai dele não fosse um policial aposentado e, ciente destas práticas subterrâneas da corporação, não tivesse então percorrido os necrotérios e feito o acontecimento denunciando o crime. O caso ganha repercussão midiática. Movimentos sociais, familiares e militantes passam a organizar pequenas ações em denúncia da “violência policial”.

Abro um parênteses aqui para salientar a importância da urgência na pesquisa seja acadêmica ou artística. Toda esta produção de conhecimento, investigação e criação artística que estou compartilhando, nasce de uma urgência. E veja, isso é muito importante para manter a sua pesquisa viva. Opera aqui um outro paradigma norteador da produção de conhecimento: não existe a separação entre o objeto a ser pesquisado e sujeito a pesquisar. Estamos implicados no que estabelecemos como foco de estudo. E, neste sentido, estudar, pensar, refletir sobre, está em convergência com agir sobre. Investigação + ação. Uma retroalimentação da prática de pesquisa. Uma prática que dentro da academia tem seu maior desafio na manutenção do tesão/tensão pela pesquisa. Ou seja, mais do que uma pesquisa é o corpo vivo e desafiado que se expressa com linguagem viva e desafiadora.⁴

A mobilização de minha mãe para que criássemos uma ação sobre o caso tinha outra motivação que somava-se a indignação profunda da perpeção social do jovem negro como alvo policial: a importância simbólica do caso do Flávio Sant'Ana. Não era “apenas” violência policial, como estava sendo alardeado pela grande mídia. Violência Policial... Era preciso racializar este acontecimento. Era uma violência racialmente direcionada. O pai de Flávio Sant'Ana em depoimento para o jornal Folha de São Paulo afirma: “Meu filho foi morto por ser negro. Foi puro preconceito.”⁵ Mas na foto da mesma matéria do jornal o pai veste a camiseta com a frase que não expõe a questão racial: “Chega de violência!”

Este era o ponto diferencial a ser trabalhado por nós. Buscávamos mudar a leitura midiática e semiótica do acontecimento. O Flávio era exemplar porque se tratava de um jovem negro de classe média. Reconhecíamos este dado como uma potência reveladora. Na sociedade brasileira

⁴ Fala do autor na palestra Frente 3 de Fevereiro no Seminário *(Re)Sounding Visions*, CSU San Marcos, 25. Fev. 2021. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=NoiXmb0PQYU&ab_channel=CSUSMArts%2CMediaandDesign. Acesso em: 29 abr. 2022.

⁵ “PMS matam dentista apontado como ladrão”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 09 de fev. de 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0902200417.htm>. Acesso em: 02 maio 2022.

sempre persistiu uma crença que vivemos um conflito exclusivamente de classes sociais. Ou seja, a opressão policial viria da relação de exclusão forçada e violenta em relação aos pobres periféricos. O reconhecimento destes extratos pobres periféricos, então, estaria nas expressões culturais: como você se veste? Nos elementos materiais de consumo: que carro você dirige? E ainda, no grau de escolaridade: como você fala? Símbolos sociais que se bem manejados, abririam as portas da ascensão social.

Então, o assassinato de Flavio Santana pela PM seria a revelação da falência do véu do embranquecimento: se você assimilar a cultura branca dominante escaparia do preconceito. E também seria um acontecimento que evidenciava a falência do ideal da democracia racial no Brasil: as polícias têm, estruturalmente, o viés racial para identificar suspeitos.

O ato inaugural da Frente 3 de Fevereiro aconteceu no dia 03 de Abril de 2004, dois meses depois do assassinato do Flávio Sant'Ana. Após algumas reuniões iniciais concordamos que não participaríamos de atos maiores com a pauta Violência Policial. Buscamos elaborar uma ação na fronteira da manifestação política e artística. No período, começamos uma aproximação com os trabalhos dos coletivos artísticos argentinos, principalmente o GAC (Grupo de Arte Callejero) que depois convidaríamos para o projeto Zona de Ação ainda em 2004. A autodefinição do GAC:

El GAC (Grupo de Arte Callejero) se formó en 1997, a partir de la necesidad de crear un espacio en donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción. Es por eso que a la hora de definir nuestro trabajo, se desdibujan los límites establecidos entre los conceptos de militancia y arte, y adquieren un valor mayor los mecanismos de confrontación real que están dados dentro de un contexto determinado. Desde un comienzo decidimos buscar un espacio para comunicarnos visualmente que escapara al circuito tradicional de exhibición, tomando como eje la apropiación de espacios públicos. La mayor parte de nuestro trabajo tiene un carácter anónimo, fomentamos la re apropiación de nuestras prácticas y sus metodologías por parte de grupos o individuos con intereses afines. Muchos de nuestros proyectos surgen y/o se desarrollan a partir de la construcción colectiva con otras agrupaciones o individuos, generando una dinámica de producción que está en permanente transformación debido al intercambio con las/os otras/os.⁶

O GAC em 2002 tinha criado a “Homenaje a los caídos por la represión policial del 20 de diciembre de 2001”. Marcos construídos horizontalmente no chão nos locais exatos do centro de Buenos Aires em que manifestantes foram mortos por policiais durante a crise de 2001 na Argentina. As placas foram confeccionadas em resina inicialmente, identificando os nomes, idades e local da morte de pessoas, com um curto texto descritivo: “Asesinado por la represión policial en la rebelión popular del 20/12/01.” No megafone, Mariana Corral declama no dia da ação:

“Este es una homenaje a los a asesinados por la represión policial de

⁶ GRUPO DE ARTE CALLEJERO. *GAC: Pensamientos prácticas acciones*. - 1ª ed. Buenos Aires : Tinta Limón, 2009. p. 371. Disponível em: <https://archive.org/details/GacPensamientosPracticasYAcciones>. Acesso em: 02 de maio 2022.

Figura 40 - "Monumento Horizontal" (São Paulo, 2004). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Figura 41 - "Monumento Horizontal" (São Paulo, 2004). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: acervo do autor.

*la rebelión popular del 20 de diciembre pasado. Este homenaje es un recorrido con los lugares donde cayeron las víctimas. Vamos a señalar cada lugar. Vamos a transformar el espacio físico de la ciudad, el espacio de tránsito cotidiano, en lugares destinados a la memoria. Vamos a dejar las huellas históricas en el suelo de la ciudad.”*⁷

A ação daria as bases da ação da Frente 3 de Fevereiro em homenagem a Flávio Sant'Ana em 04 de Abril de 2004. Com pesquisa jornalística e contatos com movimentos sociais que acompanhavam o caso, conseguimos identificar o local onde o jovem tinha sido assassinado. Em reuniões, elaboramos a forma deste “monumento”: como em referência ao GAC, seria um “monumento horizontal”. A recusa à verticalidade do monumento traz consigo uma recusa à tradição memorialista do monumento: uma escultura como marco a ser visto à distância na paisagem. Esta foi, afinal, uma proposição estética em contraponto à tradição da escultura e da arte pública. Como coloca Rosalind Krauss, no artigo “A escultura no campo ampliado” de 1979:

*Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa, — situa-se em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. (...) As esculturas funcionam portanto em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. Nada existe de muito misterioso sobre esta lógica; compreendida e utilizada, foi fonte de enorme produção escultórica durante séculos de arte ocidental.*⁸

Enfatizando este sentido, nomeamos a ação como “Monumento Horizontal”. Com a participação de familiares de Flávio Sant'Ana (pai, irmã, irmão, tias e tios) fizemos o ato de instalação da placa. Ao chamado compareceram também cerca de 20 pessoas. Aquela era a primeira vez que o pai estava no local. Fomos conversar com um funcionário de um motel que ficava na rua. Ele explicou exatamente onde o corpo de Flávio tinha caído. Ele havia limpado o sangue na rua.

É interessante perceber que todo este momento inicial já estava sendo devidamente registrado com boa qualidade de som e imagem. Uma das potências do surgimento da Frente 3 de Fevereiro reside no momento já maduro dos coletivos de arte em São Paulo. Já tínhamos – eu, Fernando Coster e André Monte-

⁷ “Esta é uma homenagem aos mortos pela repressão policial à rebelião popular de 20 de dezembro passado. Esta homenagem é um trajeto pelos locais onde as vítimas caíram. Vamos marcar cada lugar. Vamos transformar o espaço físico da cidade, o espaço do trânsito diário, em lugares dedicados à memória. Vamos deixar pegadas históricas no solo da cidade”. (tradução do autor). HOMENAJE 19/20 DE DICIEMBRE. Direção e Produção: GAC Grupo de Arte Callejero. Buenos Aires: Independente, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6IcTRYQqb84>. Acesso em: 03 maio 2022.

⁸ KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Gávea, Rio de Janeiro: PUC-Rio, N° 01, 1984. p. 87-93.

negro – desenvolvido diversas ações com “A Revolução Não Será Televisada”⁹. Sabíamos da importância do registro bem realizado, de maneira profissional e focada. Tínhamos gravado e editado ações na cidade e sabíamos o que evitar: a câmera demasiadamente agitada; o som mal gravado; a troca de operador de câmera. Sabíamos que Fernando era o que melhor fazia esta tarefa e devia ficar focado nisso. Com os trabalhos da ARNSTV tínhamos consciência que cada uma destas ações poderia funcionar como uma sequência de uma narrativa maior.

Optamos por colocar a placa um pouco ao canto da rua, não no ponto específico que o funcionário tinha indicado, em frente a um portão. Assim, numa ritualização improvisada, demos as mãos em roda. Propusemos que o pai de Flávio colocasse a placa no chão. Jonas, o pai, vestia uma camiseta com os escritos: “Quando sobressaímos pagamos CARO. Quando fugimos da regra o preço é ALTO. Flavio F. Sant'Ana.”

Na placa, desenhamos a silhueta do corpo. As cores, tipografia que compunham a visualidade, era uma leitura que Julio Dojcsar – cenógrafo que se dispôs a confeccionar a placa – tinha feito da proposta coletiva decidida em reunião. Agregamos mais este repertório argentino com citação dos “siluetazos” na imagética do monumento. Os siluetazos¹⁰ nasceram de uma ação realizada entre 21 e 22 de setembro de 1983 por Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel. Eles elaboraram a proposta de milhares de silhuetas dos desaparecidos pela ditadura militar na Argentina a partir do chamado das As Madres e Abuelas de Plaza de Mayo¹¹:

Contornos das formas vazias de corpos em tamanho natural são desenhados de maneira rudimentar por voluntários em folhas de papel, afixadas posteriormente em muros, vitrines, árvores e suportes verticais, com o objetivo de afirmar a presença dos desaparecidos e de questionar a ditadura a partir do campo artístico. Embora os corpos sejam genéricos, a inscrição do nome do desaparecido e da data de desaparecimento no interior da forma vazia é uma representação substitutiva do corpo violentado, as mães e as avós não tenham optado pela colocação das silhuetas no chão, já que seu lema era “Aparición con vida”. Colocar as silhuetas no chão equivaleria a equipará-las a túmulos, e não era isso que as duas organizações pleiteavam publicamente. (...) Por seu caráter simbólico, a ação de setembro de 1983 tem um efeito multiplicador. Silhuetas são utilizadas em inúmeras manifestações ocorridas em Buenos Aires: Silhuetas no Obelisco (8-9

⁹ Ver Capítulo “A Revolução Não Será Televisada”.

¹⁰ Originalmente a ação foi nomeada “silueteada”. “Siluetazo” se espalha como nome da ação à medida que a intervenção é replicada e transformada por diversos coletivos na Argentina.

¹¹ Em 30 de abril de 1977, catorze mães criaram o agrupamento “Madres de Plaza de Mayo”. Tiveram como ação-símbolo a manifestação em frente à sede do governo todas às quintas-feiras entre 15h30 e 16h00. As Abuelas de Plaza de Mayo tiveram inicialmente o nome Abuelas Argentinas con Netitos Desaparecidos. Em 1980, adotam o nome atual.

Figura 42 - "Monumento Horizontal" (São Paulo, 2004). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: acervo do autor.

Figura 43 - "Monumento Horizontal" (São Paulo, 2004). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: acervo do autor.

*de dezembro de 1983), quando silhuetas são pintadas no chão da rotunda com os dizeres “Aparición con vida de los desaparecidos”; Segundo Siluetazo (9-10 de dezembro de 1983); Marcha do Nunca Más (20 de setembro de 1984); Marcha das silhuetas vermelhas (21 de setembro de 1989); Marcha das silhuetas brancas (29 de março de 1990), em que silhuetas tridimensionais são dispostas, de maneira intercalada, entre as Madres de Plaza de Mayo; Décima Marcha da Resistência (6 de dezembro de 1990), na qual são usadas silhuetas tridimensionais feitas com jornais. Fora da Argentina, pode ser destacado o siluetazo realizado em Santiago do Chile em 26 de agosto de 1988, durante o qual foram colocadas silhuetas de desaparecidos diante da Catedral, acompanhadas de nomes e dos dizeres “Você me esqueceu? Sim–não”.*¹²

O princípio das silhuetas na cidade em escala real tanto em tamanho como em quantidade nos provocava em relação ao contexto de violência policial em São Paulo. Em 2014, a polícia militar do Estado de São Paulo mataria 698 pessoas. Quantas seriam as mortes de inocentes marcados pelo racismo institucional? Como seria a cidade tomada por monumentos a estes inocentes? Como seria a cidade tomada por 698 silhuetas nos muros? A Frente 3 de Fevereiro carregou, em todo seu caminho, esta proposição de trazer escala real aos números abstratos que eram noticiados. Em parte, nossa tarefa era encarnar estes números. Algo que o GAC conceituava como fazer cartográfico 1:1:

*Al ser nuestras cartografías productos a los que llegamos luego de intensos recorridos en los espacios de acción mismos podemos decir que es un formato derivado de los acontecimientos. Por esto mismo, están cargadas de otros sentidos que un mapa informativo no contiene: conquistan la fuerza para trasladar/desplazar nuestra ubicación y la potencia para persuadir. Por eso, para referirnos a nuestros mapas comenzamos a hablar de la escala uno en uno (1:1). Con esto aludimos a ese trabajo continuo de acción-intervención que se realiza antes o después de la creación de indicadores o signos dentro de un mapa. Sin ese trabajo previo nuestras cartografías serían meras infografías sin rastros de subversión, (...) Cada mapa contiene interpelaciones encubiertas, que en muchos casos intentan ubicarte en una realidad que podrías haber ignorado hasta ese momento. (...) Movilizar porque descubre un lugar de la realidad cotidiana por el que transitamos diariamente y del que muchos desconocen la historia; este mismo descubrimiento tiene la fuerza de llevarte a otros espacios, te transporta a una realidad inmediata, exhibe su ocultamiento institucional a la vez que devela una continuidad histórica. El hecho de descubrir algo genera a su vez más preguntas acerca de otros posibles encubrimientos (...)*¹³

A placa entre o pai e o irmão, na vertical. Eles descem a placa no chão.

Policiais militares retiraram a placa em memória a Flávio Sant'Ana. Segundo relatos dos trabalhadores da redondeza, no dia seguinte

¹² FABRIS, Annateresa. *Memória dos desaparecidos: algumas estratégias visuais*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.25. n.1. p. 261-278. jan.-abril 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/q7zXtGLXZ3rnCywFMYV3yPx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 maio 2022.

¹³ GRUPO DE ARTE CALLEJERO. Idem. p. 43.

ao ato, a PM mobilizou uma viatura para essa “operação”.
“Foi a pedido de um desses vizinhos”, diz um morador.¹⁴

A imagem da silhueta de metal sendo colocada na “gaiola” do camburão... a placa sendo jogada em algum terreno baldio como um corpo morto...

O Monumento Horizontal foi destruído uma semana depois do ato. Refizemos o Monumento Horizontal em 10 de Abril de 2004 no mesmo local. Um grupo pequeno de pessoas que cabiam em um carro. Durante a realização desta segunda versão da obra, parte do grupo se mobilizou para conversar com os moradores e trabalhadores da rua. Segundo relato de um morador, policiais chegaram e retiraram a placa – sem muito esforço já que a peça de metal estava fixada com apenas uma leve camada de concreto – e colocaram na parte de trás da viatura. Um dos vizinhos que havia acionado a polícia.

O monumento agora seria feito somente com cimento direto no chão. O cinza do cimento com os pigmentos vermelho e preto. A imagem bruta da silhueta derramada no chão. Escrito em canivete sobre a massa de cimento molhado: “3 de Fevereiro 2004. Aqui! Foi morto Flávio Sant'Ana. Morto pela Polícia Militar.” Algumas fotos feitas em 31 de Janeiro de 2005 mostram que o monumento tinha resistido até esta data. Meio raspado, com manchas de óleo de carro, com novos escritos gravados no chão, lá estava o corpo de concreto no asfalto.

No momento em que escrevo este relato, André Montenegro, com quem tinha conversado para lembrar quem do grupo tinha visto o monumento destruído, me manda um post do Instagram que mostra a Polícia Civil destruindo um monumento no Rio de Janeiro em plena luz do dia. O memorial era uma parede de concreto de 1,7m de altura por 1,5m de largura, pintada de azul. Nela foram coladas placas metálicas com o nome dos mortos na operação mais letal da polícia brasileira com 28 mortos na comunidade do Jacarezinho, cidade do Rio de Janeiro, em 06 de Maio de 2021. A iniciativa incluía também o nome do policial André Leonardo de Mello Frias.

Vários policiais com colete a prova de balas, fuzis a tiracolo, marretas, pé de cabra arrancando placas de metal. Um veículo blindado da Coordenadoria de Recursos Especiais (CORE), caveirão, dá ré com uma corda amarrada à base de concreto que vai ao chão em pedaços. Ao final, um grupo de policiais do CORE vestidos como soldados numa guerra com uniformes camuflados, com marretas destroem os blocos de concreto que formavam a

¹⁴ FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*. 2ª Ed. São Paulo: Invisíveis Produções, 2018.

base. Pelas imagens, vemos todos os policiais, homens brancos. Registro aqui o texto do monumento que foi destruído: “Homenagem às vítimas da Chacina do Jacarezinho! Em 06/05/2021, 27 moradores e um servidor foram mortos, vítimas da política genocida e racista do Estado do Rio de Janeiro, que faz do Jacarezinho uma praça de guerra, para combater um mercado varejista de drogas que nunca vai deixar de existir. Nenhuma morte deve ser esquecida. Nenhuma chacina deve ser normalizada.”

Os colegas argentinos do GAC relatam uma ocorrência semelhante ao monumento que tinham construído em 2002.

2002. 10 de enero. HOMENAJE A LOS CAÍDOS POR LA REPRESIÓN POLICIAL DEL 20 DE DICIEMBRE DE 2001. El colectivo formado por familiares y amigos de las víctimas de la represión que tuvo lugar el 20 de diciembre en pleno centro porteño, organizó varias marchas periódicas para exigir justicia. Durante las movilizaciones se señalaron los lugares donde habían caído los asesinados por las balas policiales, en forma de placas de resina poliéster primero y luego de cerámica. La que recordaba a Gustavo Benedetto fue siempre destruida al día siguiente de cada marcha, hasta que un día se logró identificar a tan persistentes destructores de placas: eran los policías que custodiaban la sede del Banco HSBC, precisamente el lugar de donde salieron los disparos que terminaron con la vida de este joven.¹⁵

Esta semelhança nas reações às intervenções do GAC e Frente 3 de Fevereiro nos leva a pensar no paralelo no Brasil e Argentina entre as forças de segurança e suas estratégias de silenciamento das denúncias que os implicam, e observar resquício comum de regimes ditatoriais que estimularam as polícias a acobertar suas próprias violações. A Comissão Nacional da Verdade (CNV), órgão criado pela Lei 12.528, que funcionou de 18 de novembro de 2011 a 10 de dezembro de 2014, coloca em sua primeira conclusão no relatório final da Comissão Nacional da Verdade instalada no Brasil:

A CNV pôde documentar a ocorrência de graves violações de direitos humanos entre 1946 e 1988, período assinalado para sua investigação, notadamente durante a ditadura militar, que se estendeu de 1964 a 1985. Essa comprovação decorreu da apuração dos fatos que se encontram detalhadamente descritos neste Relatório, nos quais está perfeitamente configurada a prática sistemática de detenções ilegais e arbitrárias e de tortura, assim como o cometimento de execuções, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáveres por agentes do Estado brasileiro. Para essa apuração, a CNV valeu-se de elementos consistentes, frutos de sua atividade de pesquisa, bem como de evidências obtidas por órgãos públicos, entidades da sociedade

¹⁵ Disponível em: <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/2002/01/10/homenaje-a-los-caidos-por-la-represion-policial-del-20-de-diciembre-de-2001/> Acesso em: 09 mai. 2022.

*civil e vítimas e seus familiares, que, antes da existência da comissão, se dedicaram a essa busca.*¹⁶

O “Monumento Horizontal” era parte de um conjunto de ações iniciais da Frente 3 de Fevereiro. O convite para fazer parte de um centro cultural no prédio desocupado da Casa do Politécnico¹⁷ – apelidada de Cadopô – serviu como catalisador para a organização seminal do coletivo. Durante quatro dias desenvolvemos o “Monumento Horizontal”; a confecção dos cartazes “Racismo Policial: Quem Policia a Polícia?”; debate com o ex-ouvidor da Polícia Militar de São Paulo, Dr. Firmino Fecchio; e exibição de filmes e leituras dramáticas. O chamado por email inaugurou a existência pública da Frente 3 de Fevereiro:

Fri, Apr 2, 2004 at 1:42 PM

A batalha começou.

Junte-se a guerrilha urbana contra o RACISMO POLICIAL.

Participe da mobilização da FRENTE 3 DE FEVEREIRO.

Criação, ação e debate.

Até quando você vai ficar parado?

FIQUE LIGADO!

De 03 à 07 de Abril

Ocupação da Cadopô

Rua Afonso Pena, 272 Bom Retiro

(Próximo à estação Tiradentes de Metrô).

++++
+++

CONVOCA TODOS PARA O ATO DE REPÚDIO AO RACISMO POLICIAL. CONSTRUÇÃO DO MONUMENTO SIMBÓLICO NO LOCAL ONDE FLÁVIO SANT'ANA FOI ASSASSINADO.

NESTE SÁBADO, 03 DE ABRIL ÀS 12 HORAS [MEIO-DIA]

LOCAL DE ENCONTRO: EM FRENTE AO TEATRO ALFREDO MESQUITA, AV. SANTOS DUMONT, 1770 (ENTRE A PRAÇA CAMPO DE BOGATELLE E O CAMPO DE MARTE;). SANTANA, ZONA NORTE (METRÔ MAIS PRÓXIMO: ESTAÇÃO CARANDIRU)

++++
+++

CONVOCA TODOS PARA O ATO DE REPÚDIO AO RACISMO POLICIAL. CONSTRUÇÃO DO MONUMENTO SIMBÓLICO NO LOCAL ONDE FLÁVIO SANT'ANA FOI ASSASSINADO.

¹⁶ COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Relatório / Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014. p. 962. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf. Acesso em: 09 mai. 2022.

¹⁷ Casa do Politécnico, moradia estudantil de oito andares, inaugurada em 1957 que, ao longo de mais de duas décadas de existência, abrigou cerca de 1.000 estudantes da Escola Politécnica da USP. “Em 1994, a Poli conseguiu a reintegração de posse e agora o Grêmio Politécnico quer transformá-lo num centro cultural. Do dia 3 a 8 de abril, alunos, professores e representantes de diversos movimentos culturais se reunirão no prédio e discutirão esse assunto. ‘Juntamente com as discussões, haverá muita dança, teatro, exposições’”.

“O velho Cadopô vai ser centro cultural”. *Istoé*, São Paulo, 31 mar 2004. Disponível em:

https://istoe.com.br/27979_O+VELHO+CADOPO+VAI+SER+CENTRO+CULTURAL+/. Acesso em: 19 mai. 2022.

Figura 44 - "Monumento Horizontal" (São Paulo, 2004). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Figura 45 - "Monumento Horizontal" (São Paulo, 2004). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



NESTE SÁBADO, 03 DE ABRIL ÀS 12 HORAS [MEIO-DIA]

LOCAL DE ENCONTRO: EM FRENTE AO TEATRO ALFREDO MESQUITA, AV. SANTOS DUMONT, 1770 (ENTRE A PRAÇA CAMPO DE BOGATELLE E O CAMPO DE MARTE;). SANTANA, ZONA NORTE (METRÔ MAIS PRÓXIMO: ESTAÇÃO CARANDIRU)

++++
+++

No dia 03 de fevereiro de 2004 o jovem negro Flávio Ferreira Sant'Ana foi morto por seis policiais militares na zona norte da cidade de São Paulo. Confundido com um ladrão, Flávio foi assassinado com dois tiros. Os policiais forjaram a cena do crime, tentando encobrir o erro. Mais um caso que revela o racismo da corporação policial do Estado.

3 DE FEVEREIRO convoca a sociedade a pensar diante da urgência da nossa realidade, uma frente que se organiza para trazer à tona o que a Justiça e a grande mídia tentam esquecer: o racismo à frente da cidadania.

++++

MANIFESTO FRENTE TRÊS DE FEVEREIRO

Nós da frente Três de Fevereiro queremos, por meio deste manifesto, denunciar o profundo risco que toda a sociedade está correndo. No dia três de fevereiro, Flávio Ferreira Sant'Ana foi brutalmente assassinado pela polícia do Estado de São Paulo. Este crime horrendo não só demonstra a violência policial, como explicita a perigosa relação que existe entre a abordagem policial e o viés racista inculcado na definição de quem é ou não suspeito. Tal prática evidencia também a falta de controle que a sociedade civil tem sobre aqueles que deveriam ser os agentes da sua segurança. A chamada "abordagem com motivação racial" não passa de eufemismo para o racismo policial (91% dos jovens negros do Estado de São Paulo já foram abordados pela polícia - Datafolha 2004), pois sua verdadeira e cotidiana ação é o enquadramento do cidadão negro como o suspeito preferencial de qualquer atividade criminosa. Essa ação decorre de um pensamento anterior disseminado na formação sociocultural do povo brasileiro que abrange desde a raiz etimológica da palavra negro e suas significações negativas (indivíduo de raça negra, preto, sujo, encardido, muito triste, lúgubre, perverso, escravo - do Dicionário Aurélio) até os efeitos discriminatórios que este pensamento tem sobre o cotidiano da nossa sociedade. A morte de Flávio demonstra a profunda cisão que existe entre os direitos individuais (garantidos na Constituição de 1988) e a realidade do dia a dia. Este caso mostra de maneira clara a real condição que vivemos, de fato não existe a chamada "democracia racial", apenas se camuflam as formas de discriminação racial. A sociedade, por sua vez, "terceiriza" a função discriminatória, criando a ilusão de que a população brasileira está isenta da prática do racismo. Essa terceirização está incrustada no seio da corporação policial, que ironicamente tem uma grande parcela de policiais negros em seu efetivo, o que evidencia a urgência da necessidade de mudança nos parâmetros sociais vigentes, onde o jovem negro é "confinado" (na sua grande maioria) ao papel de algoz (policial) ou réu (bandido), daí a não aceitação de qualquer outro papel social que não esteja contido nestes dois parâmetros. Desta forma, o Brasil cria um dos mais cruéis e eficientes mecanismos

de discriminação racial, posto que tal sistema exclui qualquer possibilidade de questionamento da existência do racismo na sociedade brasileira. Por tudo isto, nós da Frente Três de Fevereiro, queremos romper com este silêncio velado, convocando a sociedade a se posicionar diante da urgência latente desta realidade denunciando o esquecimento que a justiça, o poder público e a grande mídia tentam imprimir à questão do racismo frente à cidadania.

Dos princípios fundamentais

Art. 3º -

IV - promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação.

Art. 5º -

XLII - a prática do racismo constitui crime inafiançável e imprescritível sujeito à pena de reclusão nos termos da lei.

+++++

Interessante perceber que o email tinha a formatação gráfica que era utilizado pela A Revolução Não Será Televisada. Da formação da ARNSTV participavam da Frente 3 de Fevereiro, André Montenegro, Fernando Coster e eu. A Frente 3 Fevereiro surgia num momento em que estratégias de comunicação, ação e manutenção coletivas já tinham sido testadas em diferentes momentos. O ritual do Monumento Horizontal tinha muita relação com a prática do coletivo de teatro Grupo Bartolomeu de Depoimentos, que formava outra importante base de participantes da Frente com Roberta Estrela D'Alva; Eugênio Lima e Julio Dojcsar. Com o passar do tempo a Frente desenvolve suas características de identidade bem distinta, mas nesse início era como se nascesse de um encontro de coletivos.

5.2 Racismo policial

Daniel Lima

Tue, Jan 25, 2005 at 9:05 PM

Ola Amigos,

Temos que fazer algo no dia 03 de fev.

A irmã do Flávio ligou, pedindo apoio. Ela falou que vai ter uma manifestação no dia 03 de manhã. E ao meio dia o SPTV vai colocar ao vivo, fazendo uma ponte com o secretário de segurança do Estado. Temos então que pensar o que pode ser mais interessante para esta situação.

Vamos fazer uma reunião?

Que tal na sexta 28 jan as 20hs na casa da Mauri?

Vamos tentar combinar até amanhã.

Abraço,

Daniel

Figura 46 - “Morto pela Polícia” (São Paulo, 2005). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: acervo do autor.

Figura 47 - "Morto pela Polícia" (São Paulo, 2005). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: acervo do autor.

Em 03 de Fevereiro de 2005, participamos de uma manifestação em memória de Flávio de Sant'Ana. Um pedido de justiça para o caso que ainda não tinha sido julgado. Elaboramos uma ação a partir de dados sobre jovens mortos pela Polícia Militar do Estado de São Paulo sob o boletim de “atitude suspeita”. Como parte da pesquisa que se iniciara a partir do debate com o ex-ouvidor da Polícia Militar de São Paulo, Dr. Firmino Fecchio, organizamos um pedido dos dados sobre a letalidade policial para Ouvidoria da Polícia do Estado de São Paulo. Maurinete Lima foi quem fez o pedido – na época não existia a exigência da publicização da internet dos dados criado pela Lei de Acesso à Informação¹⁸. O resultado, depois de dias de espera, foram os relatórios trimestrais de 2003 em diversas folhas contendo dados espalhados e desorganizados. As informações pessoais sobre os mortos pela polícia militar tinham sido omitidos como nomes e endereços. Passamos semanas organizando os dados para criar gráficos e mapas sobre a atuação da polícia na cidade de São Paulo no último ano de 2004. Em cruzamento com dados jornalísticos conseguimos completar os dados com nomes, idade e histórias de jovens assassinados pela polícia em “atitude suspeita”.

Usamos estes dados coletados para criar uma performance com cerca de 35 lonas pretas – nas dimensões de um corpo – esticadas no calçadão do Vale do Anhangabaú. Uma referência a maneira como se cobrem corpos mortos no ambiente público na cidade. Os corpos alinhados traziam novamente esta estratégia visual de corporificar números abstratos. Em cada retângulo do plástico, um cartaz: nome, a identificação racial no óbito (negro) e idade. Aos pés, outro escrito em cartolina: “Morto pela polícia”. O trabalho usava desta reserva crítica de integrantes do grupo que tinham a experiência poética de trabalhos realizados em outras situações. A ação “continuava” o trabalho “Um Minuto de Silêncio” do grupo Contrafilé que participei como performer. Cibele Lucena, integrante do Contrafilé e da Frente 3 de Fevereiro, explica:

Essa ação dos plásticos pretos do Contrafilé “Um Minuto de Silêncio” rolou na Praça do Patriarca na ocasião da Vigília Cultural Urbana, em 2004, organizada pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, com a participação de um monte de gente da cultura, inclusive KL Jay. Foram 24 horas de atividades por conta dos assassinatos dos moradores de rua¹⁹ – que depois provou-se que

¹⁸ “A Lei nº 12.527, sancionada em 18 de novembro de 2011, regulamenta o direito constitucional de acesso dos cidadãos às informações públicas e é aplicável aos três poderes da União, dos estados, do Distrito Federal e dos municípios. Esta Lei representou um importante passo para a consolidação do regime democrático brasileiro e para o fortalecimento das políticas de transparência pública. A Lei institui como princípio fundamental que o acesso à informação pública é a regra, e o sigilo somente a exceção. Para garantir o exercício pleno do direito de acesso previsto na Constituição Federal, a Lei define os mecanismos, prazos e procedimentos para a entrega das informações solicitadas à administração pública pelos cidadãos. A Lei igualmente determina que os órgãos e entidades públicas deverão divulgar um rol mínimo de informações proativamente por meio da internet.” Disponível em: <https://www.gov.br/capes/pt-br/aceso-a-informacao/servico-de-informacao-aocidadado/sobre-a-lei-de-aceso-a-informacao>. Acesso: 06 de Jun. 2022.

¹⁹ “No dia 19 de agosto de 2004, às 20h49 começava a maior chacina contra a população em situação de rua da cidade de São Paulo. O episódio que ficou marcado como o ‘Massacre da Sé’ matou sete pessoas e deixou seis com sequelas irreversíveis, mas até hoje está sem solução e indenização para as famílias. Há 16 anos, na rua da Praça da Sé, região central da capital paulista, dez pessoas em situação de rua foram atacadas com golpes certeiros na cabeça enquanto dormiam, cinco policiais militares e um segurança particular

*foram mortos pela própria polícia. Toda noite aparecia um ou dois mortos. A vigília era nesse sentido.*²⁰

Um detalhe que lembro agora: os plásticos quando foram colocados, lado a lado, começaram a voar com a força do vento. Procuramos, então, pesos para colocar nas pontas dos plásticos. A calçada do Vale do Anhangabaú na época tinha o piso composto por desenhos em pedras portuguesas. Algumas partes já se desfaziam, e as pedras se soltavam. Saímos então a recolher estas pedras portuguesas soltas para colocar como peso dos monumentos horizontais temporários que fazíamos. O simbolismo das pedras portuguesas, tão utilizadas no Brasil em homenagem aos colonizadores²¹, ressalta a consequência perversa de uma sociedade desigual que foi construída com base na escravidão. A ideia da relação entre a pedra portuguesa e sua força simbólica foi usada por Jaime Lauriano, posteriormente, em obras como “Pedras portuguesas”, onde nomes dos portos de origem dos navios negreiros foram escritos utilizando a técnica do calçamento português.

O início do julgamento dos acusados pela morte de Flávio Sant'ana foi marcado para o dia 11 de Fevereiro de 2005. O julgamento foi adiado para agosto porque o advogado de defesa dos réus alegou “fortes dores no joelho”. Em 4 de agosto de 2005, cerca de 250 pessoas protestaram na frente do I Fórum Criminal de Santana, na zona norte. Deputados, integrantes do movimento negro e membros da Frente 3 de Fevereiro participaram da ação “Racismo Policial”. Confeccionamos camisetas pretas com letras recortadas que juntas formavam a expressão “RACISMO POLICIAL”. Nesta ação, pensamos pela primeira vez com uma intenção midiática, mobilizando fotojornalistas para registrar a imagem na frente do Fórum.

tentavam se livrar das testemunhas dos seus envolvimento com o tráfico de drogas nas imediações. Dois acusados foram sentenciados pelo assassinato de duas vítimas.

Na época, a promotoria teve dificuldade de levar o caso adiante, já que a única testemunha da chacina também foi assassinada dois dias depois. Apesar de o caso seguir impune, a população de rua e os movimentos sociais ainda lutam por justiça e pelo fim da violência cometida por agentes do Estado. Em homenagem às vítimas do massacre, dia 19 de agosto é o Dia Nacional da População de Rua.” Disponível em: <https://www.anf.org.br/16-anos-depois-massacre-da-se-e-exemplo-de-violencia-contra-populacao-de-rua/> Acesso em: 08 ago. 2022

²⁰ Transcrição de conversa do autor com Cibele Lucena em 2022.

²¹ Em 1842, em Lisboa, foi realizada a primeira calçada no estilo à portuguesa. Em preto e branco, calcário e basalto, foi construída por presidiários. O desenho feito neste pavimento, representando o mar num traçado simples em ziguezague, “o mar largo”, é a inspiração para as famosas calçadas de Copacabana. A referência das calçadas portuguesas foi muito bem recebida em Portugal, e nas colônias e ex-colônias portuguesas foi uma forma de homenagem aos colonizadores.

Figura 48 - Matéria de jornal sobre o julgamento de Flávio Sant'Ana com destaque para ação "Racismo Policial" da Frente 3 de Fevereiro.

SP 24 HORAS

8h45
Trote afeta medição de trânsito
↑

WILZMUTZ/AG
11h30
Adiada a paralisação na Febem
→

GERALD CASTRO/RE
12h30
Protesto por morte de dentista
↓

>>> O prédio da CET, na Consolação, foi esvaziado ontem, entre 6h15 e 11 horas, devido a ameaças de que haveria uma bomba no local. A polícia não encontrou nada. Por conta do trote, o registro de ocorrências e a medição do índice de lentidão não puderam ser feitos durante a manhã.

>>> O sindicato dos funcionários da Febem adiou ontem para o dia 12 a decisão sobre uma paralisação. Na segunda-feira, o sindicato pretende fazer uma carreta até Brasília para pedir a reintegração de 1.751 funcionários demitidos.

>>> Cerca de 250 pessoas participaram no início da tarde de ontem de um protesto na frente do Fórum Criminal de Sant'ana, na zona norte, onde ocorreria o julgamento de policiais militares envolvidos na morte do dentista Flávio Sant'ana. Ele foi assassinado em fevereiro de 2004. Manifestantes vestiram camisas com as palavras "Justiça", "racismo" e "violência policial". Participaram do protesto deputados e representantes do movimento negro. O julgamento foi adiado para o dia 16 de agosto porque o advogado de defesa dos réus alegou fortes dores no joelho.

REUTERS/AG-RE

JOSE PATRICK/AG



Figura 49 - "Racismo Policial" (São Paulo, 2005). Autoria: Frente 3 de Fevereiro



Quando chegamos no julgamento não tínhamos participantes suficientes para vestir todas as letras. Pedimos a ajuda para o público presente do protesto. Algo que trazia da experiência com Arrastão de Loiros: distribuir a equipe, explicar a proposta para o público e conseguir adeptos para a ação. Junto aos fotógrafos a pose foi devidamente dirigida e coreografada. Lembro de indicar inclusive o posicionamento aos fotógrafos. A primeira aproximação da Frente com espetáculo midiático. Como intervir na narrativa midiática? Para isso era fundamental a clareza de que a intervenção era produzida quase como uma ficção, com roteiro, produção e a escolha de uma perspectiva. Colocamos a nossa pauta: foi racismo policial!

Em 19 de outubro de 2005, o julgamento do assassinato do dentista Flávio Santana terminou com a condenação do tenente Carlos Alberto de Souza, do cabo Ricardo Arce Rivera e do soldado Luciano José Dias. O júri condenou o soldado Luciano por unanimidade. Por 4 votos a três, o tenente Carlos Alberto também foi condenado. Foram considerados culpados pela morte de Flávio, assim como, por fraude processual, retenção e transporte ilegal de arma. A pena foi estipulada pelo Juiz de Direito, Marco Antonio Martin Vargas em 17 anos e meio de prisão. O cabo Ricardo Arce Rivera não teve condenação por homicídio, respondendo pelos outros crimes citados. Teve pena de 7 anos e meio de prisão. Como estratégia do Ministério Público, o cabo Rivera não foi acusado por homicídio, pois, segundo o caso, ele estaria dentro da viatura no momento em que os tiros foram disparados contra o dentista. O julgamento terminou, depois de dois dias, na madrugada de uma quarta-feira no Fórum Regional de Santana, na Zona Norte da capital paulistana.

5.3 Quem policia a polícia?

Na mesma residência na Cadopô, citada no segmento anterior, tivemos o desenvolvimento do cartaz “Racismo policial: quem policia a polícia?”. Em uma noite de longa discussão, debatemos sobre as estratégias políticas e poéticas pertinentes à Frente 3 de Fevereiro: qual era nossa potência como coletivo? Qual a força da prática artística para uma causa política? Qual a pertinência de um fazer poético em contrapartida a demanda fechada de uma agenda política? Toda esta complexidade estava posta na simples realização de um cartaz sobre racismo policial.

Uma parte do coletivo ligada às pesquisas acadêmicas das ciências sociais propunha uma ação mais direta e incisiva sobre a denúncia de racismo policial. Outra parte do coletivo, enfatizava que não deveríamos nos confundir com uma prática política de afirmação objetiva, sem uma mínima abertura para interpretações. Parte desta perspectiva de atuação foi expressa pela pensadora Suely Rolnik:

*É nesta direção que se move um novo tipo de ativismo, que vem se propagando na sociedade brasileira e que se caracteriza precisamente pela invenção de múltiplas formas de ação micropolítica. Estas talvez já não caibam no imaginário das esquerdas, sobretudo em sua versão partidária e sindical, e menos ainda no binômio esquerda x direita.*²²

Neste tensionamento entre o campo macropolítico – ligado ao estudo do dados estatísticos sociais, a pauta política antirracista e a visão da história do Brasil e América – e o campo micropolítico – como atuação no campo cognitivo onde construímos nossas subjetividades, afetos, desejos e visão de mundo – caracterizou a criação da Frente 3 de Fevereiro. Nesta criação do cartaz se configurou de forma exemplar a busca por este equilíbrio que se seguiu na trajetória do grupo com o tensionamento constante destas forças sem uma resolução definitiva.

Ao final da discussão sobre o cartaz, chegamos à dupla verbalização: uma afirmação e uma pergunta. “Racismo Policial” já tínhamos afirmado na construção dos monumentos horizontais. E acrescentamos a pergunta “Quem policia a polícia?”.

Esta pergunta nasce de uma referência à história em quadrinhos “Watchmen”²³, uma ficção distópica escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons, em 12 edições mensais publicada pela editora DC Comics entre 1986 e 1987. “Watchmen” foi ganhadora dos Prêmios Kirby e Eisner em 1987, do prêmio de ficção científica Hugo em 1988. No argumento da HQ, o mundo dos super heróis colide com uma abordagem realista, explicitando diversos conflitos éticos consequentes da atuação dos super poderosos na política e na segurança interna e externa dos EUA. Num universo paralelo aos eventos históricos, Alan Moore coloca super heróis como agentes de mudanças radicais no curso de guerras e conflitos, como os EUA que saíram vitoriosos da Guerra do Vietnã com a ajuda dos “supers”, numa trama de crimes e violências sádicas. O escritor criou o projeto editorial planejando alterar uma linha de super heróis já existentes mas não lucrativa para a editora DC. A ideia central era trazer o realismo e “humanização” aos personagens idealizados e romantizados do *comics*. Entretanto, não conseguiu autorização para tanto e teve que criar toda a “família” de personagens. Entre *flashbacks* e momentos presentes, a história mostra o momento de ascensão do discurso heróico e sua decadência com a exposição das diversas contradições dos mascarados que se propõe a fazer justiça com seus próprios “super” poderes. A cooptação dos super heróis, seja pelo Estado, seja por corporações, estabelece uma trama de poder paralelo sem nenhum controle institucional. É neste contexto, que uma frase pichada nos muros retorna em diferentes sequências: “*who watches the watchmen?*”²⁴. Alan Moore explica a origem da frase em entrevista em 1987²⁵:

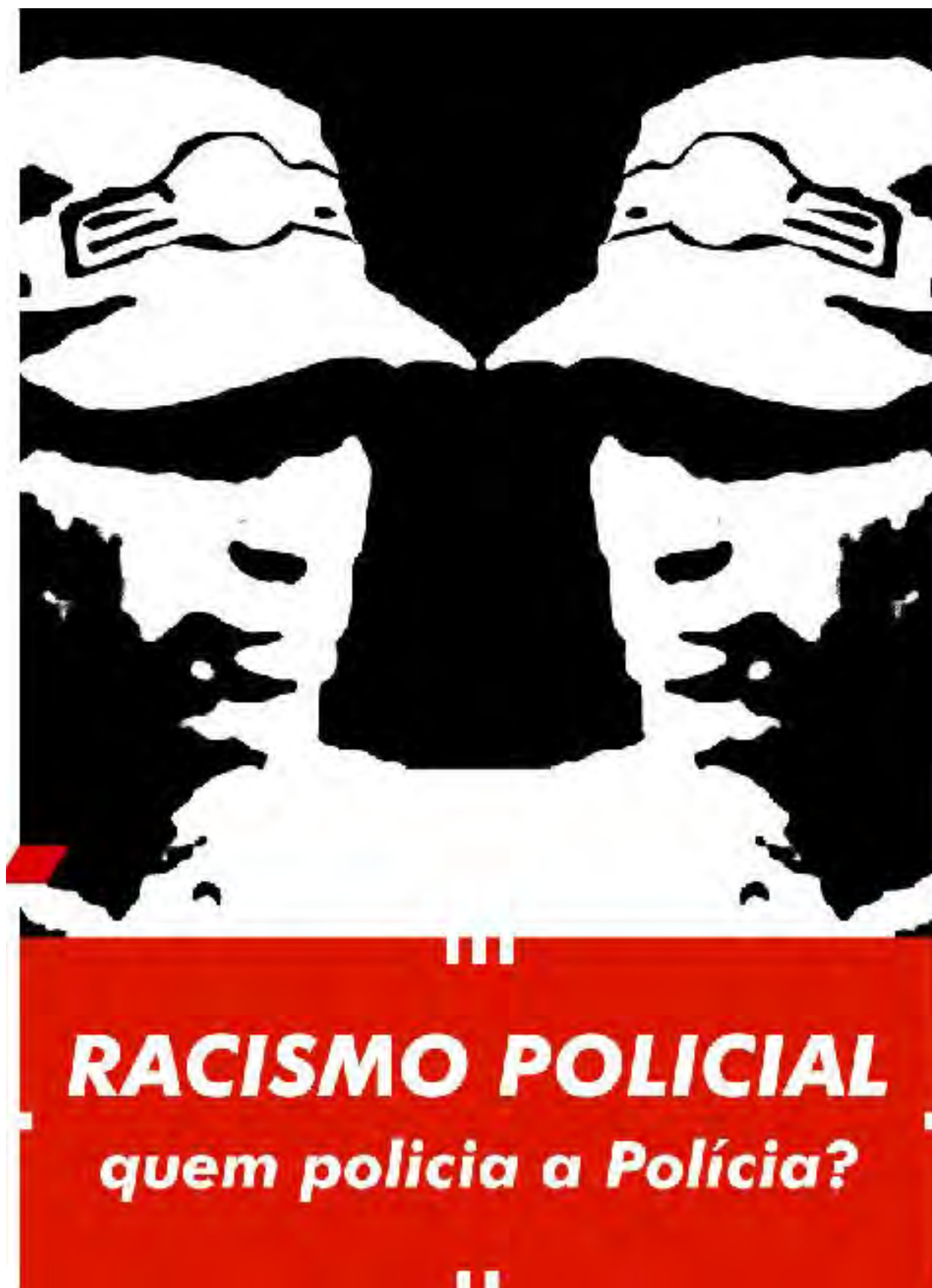
²² ROLNIK, S. *A hora da micropolítica*. Goethe Institut, 2016. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html>. Acesso em 28 jun. 2022

²³ MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Watchmen*. São Paulo: Abril, 1999.

²⁴ A primeira referência desta pichação aparece parcialmente na página 09 fascículo 01 de Watchmen, retornando também em fragmento na página 11 do fascículo 03 e página 01 do fascículo 08.

²⁵ MOORE, Alan; GIBBONS, Dave; GAIMAN, Neil. A Portal to Another Dimension: Alan Moore, Dave Gib-

Figura 50 - “Quem Policia a Policia?” (São Paulo, 2004). Aatoria: Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: acervo do autor.

Figura 51 - Projeto para o cartaz "Quem Policia a Polícia?" (São Paulo, 2004).
Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



*As for “Who watches the Watchmen?” we didn’t know where the quote came from until I had a phone call from Harlan Ellison, who phoned up just to tell me because he’d seen us expressing our ignorance in *Amazing Heroes*, and wanted to put us out of our misery. Apparently, the original quote is “*Quis custodiet custodiet?*”²⁶ which means “who guards the guardians,” “who watches the watchmen,” and it was said originally by the satirist Juvenal, and it was the quote that got him slung out of Rome and placed in exile. It’s a dangerous political quote. Who’s watching the people who’re watching after us? In the context of *Watchmen*, that fits. “They’re watching out for us, who’s watching out for them?” That’s where the title comes from. It’s also a nice bit of graffiti, so you get little snatches of it in the background.”²⁷*

A discussão da Frente 3 de Fevereiro para a criação do cartaz Racismo Policial então nos levou a pergunta análoga a “quem vigia os vigilantes?”: “quem policia a polícia?”. Ousando uma interpretação mais estreita com “*Watchmen*”, os policiais socialmente podem ser vistos por parte da população como heróis – vide os diversos “programas policiais” que se espalharam pela programação televisiva nas últimas décadas²⁸. Nossa perspectiva é demonstrar como nossa sociedade criou poucos dispositivos de formação e controle que combatam a violência direcionada a grupos sociais historicamente criminalizados. Como a máscara de heroísmo da corporação policial encobre e inviabiliza violências e rupturas com o estado democrático de direito?

Em 24 de Outubro de 2006, a Frente de 3 de Fevereiro entrevistou o historiador Nicolau Sevcenko para a pesquisa do livro e do filme “*Zumbi somos nós*”. Nesta ocasião Nicolau pode discorrer brevemente sobre a origem da polícia e seu desvio estrutural em direção ao grupos sociais específicos:

A polícia é um aparato de controle social. Ela surgiu na Inglaterra no contexto da Revolução Industrial. Então, obviamente era um controle

bons, and Neil Gaiman. *The Comics Journal*. Nº 116, Seattle: Fantagraphics Books Inc. Julho, 1987. Disponível em: <https://www.tcj.com/a-portal-to-another-dimension-alan-moore-dave-gibbons-and-neil-gaiman/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

²⁶ A frase em latim é “*Quis custodiet ipsos custodes?*” contida no poema “*As Sátiras*” de Juvenal, na Roma Antiga do I e II D.C (Satire IV, versos 346–348). A biografia de Juvenal é polêmica e não é certa a veracidade sobre o exílio para o Egito e as motivações para a sua restrição política.

²⁷ Quanto a “*Quem vigia os Watchmen?*” Não sabemos de onde vinha a citação até que recebi um telefonema de Harlan Ellison, que me ligou apenas para me dizer porque nos viu expressando nossa ignorância em *Amazing Heroes* e queria nos livrar de nossa miséria. Aparentemente, a citação original é “*Quis custodiet custodiet?*” que significa “quem guarda os guardiões”, “quem vigia os vigias”, e foi dito originalmente pelo satirista Juvenal, e foi a citação que o tirou de Roma e o colocou no exílio. É uma citação política perigosa. Quem está vigiando as pessoas que estão vigiando depois de nós? No contexto de *Watchmen*, isso se encaixa. “Eles estão cuidando de nós, quem está cuidando deles?” É daí que vem o título. Também é um belo grafite, então você tem pequenos trechos dele no fundo. (Tradução do autor).

²⁸ “No último levantamento realizado pela pesquisadora Janaïne Aires, estudiosa do tema, existiam 110 programas policiais no Brasil em 2014. De lá para cá, o aumento da concorrência na TV aberta por conta de serviços de streaming, YouTube e TV fechada fez com que a disputa entre esses produtos se acirrasse e ganhasse ainda mais concorrentes fora do meio.” MORAES, Fabiana. Programas policiais: se for preto, se for pobre, liga a câmera e mete o microfone na cara. *The Intercept Brasil*. Agosto, 2021. Disponível em: <https://theintercept.com/2021/08/24/programas-policiais-preto-pobre-liga-camera-microfone-cara/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

sobre a camada operária, um controle disciplinar sobre a camada operária. O problema não era nem criminalidade, obviamente, naquele contexto. Era, sobretudo de ordem pública, de gente que bebia demais, de gente que fazia arruaça, coisas desse gênero. No entanto, no processo de desenvolvimento e de prosperidade da Inglaterra, como é uma sociedade muito homogênea, propiciou-se de forma que desenvolvesse esse modelo mítico do policial que é um bom cidadão, um cidadão exemplar e uma pessoa, particularmente, polida no trato social. Ou seja, muito treinado para ser civil no trato com as pessoas. De fato até os anos 60, 70, foi assim na Inglaterra. Se você lembra daquela música do Caetano Veloso, ele fala disso. Um verso inteiro ele fala do comportamento do policial, ele que vinha do Rio de Janeiro, a época da Ditadura militar, uma barbárie da... Ele foi preso, enfim, foram violentados, enfim, naquela situação toda que conhecemos. E aí quando ele chega na Inglaterra, ele vê o policial, enfim, todo delicado, bonzinho. O que é isso? Parece um marciano que desceu aqui!

*Estou tentando ver se lembro o verso exatamente como é...*²⁹

Uma pessoa se aproxima do policial e o policial parece mais contente de poder servir a pessoa, do que a pessoa podia esperar. Quer dizer, a inversão completa da coisa. Essa ideia do verso. E de fato, essa coisa teve agora... havia um empenho de treinar o policial para ele ser, especialmente, afável no trato social. Situação que mudou no pós-guerra, justamente porque aí houve uma entrada em massa de imigrantes ingleses, sobretudo da Jamaica, das Índias Ocidentais, do Paquistão, da Índia, da China, do Oriente do Império Inglês para repor a força de trabalho depois do final da guerra. E aí criou aquela situação de um contingente de imigrantes não-ingleses no coração da Inglaterra. E aí o comportamento da polícia começou a degradar altamente na direção desses emigrados. E é um pouco o quadro da Europa no momento. Você tem uma polícia que é simpática com o cidadão e terrível em relação aos imigrantes de todo o tipo, legal ou ilegal.

A polícia muda, sobretudo, em contexto de heterogeneidade social. Onde existe um grupo que é em particular estigmatizado. Enfim, a atuação se torna, particularmente sem rédeas em direção daquele grupo com relação a qual tudo pode. (...) No Brasil, óbvio, essa heterogeneidade constitutiva de uma sociedade onde negros e índios eram considerados como uma presença estranha à cidadania e essa condição, apesar de todas as mudanças culturais do país, em grande parte, permaneceu como uma forma de concepção de que esse é o grupo potencial dos excluídos e que com ele essas regras não valem. Aparte das condições da cidadania.

“Racismo policial: quem policia a polícia?” precisava, então, de uma expressão visual para o cartaz. A solução veio de uma montagem fotográfica que fiz a partir de uma das fotos da série Blitz³⁰. A concepção buscava gerar um agente policial espelhado: um policial duplo, que

²⁹ Aqui Nicolau provavelmente se refere aos versos da canção “London, London” de Caetano Veloso no álbum “Caetano Veloso” produzido em 1971 durante o exílio na Inglaterra:

“Oh Sunday, Monday, autumn pass by me

And people hurry on so peacefully

A group approaches a policeman

He seems so pleased to please them

It's good at least to live and I agree

He seems so pleased at least

And it's so good to live in peace and

Sunday, Monday, years and I agree”

³⁰ Ver o capítulo 4 “De que cor você me reconhece?”.

Figura 52 - “Quem Policia a Policia?” (São Paulo, 2004). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: acervo do autor.

Figura 53 - “Quem Policia a Policia?” (São Paulo, 2004). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



representasse a fragilidade institucional de um policial que controla as ações de outro policial. Como a polícia pode garantir a lisura da própria ação policial? Uma alegoria da figura de controle, que afinal seria o seu próprio reflexo.

A referência gráfica tinha forte influência do trabalho de Barbara Kruger. Artista norte americana trabalha com a comunicação gráfica de imagens e textos com uma estética visual que alude a típica da publicidade da década de 50 nos EUA – quando se configura o *american way of life*, o consumo da sociedade estadunidense no pós-guerra – os cartazes de Kruger tinham sua potência disruptiva no encontro deste estilo publicitário com a mensagem crítica.

Ao longo de sua arte, o estereótipo assume múltiplas formas, aparecendo como gesto (o aperto de mão em Admit nothing/Blame everyone/Be bitter), como situação (You make history when you do business) ou como um continuum de comandos sociais (...) (em What me worry?) e os estereótipos políticos no Pledge of Allegiance). Frequentemente ela invoca estereótipos em suas formas mais insinuantes, como paradigma de identidade que é socialmente inscrita em vez de “escolhida”. Uma vez que grande parte da prática de Kruger lida com representações da feminilidade, muitos trabalhos contestam a imposição peremptória de termos masculinos; portanto, ela pode contestar o lugar atribuído às mulheres em sua imagem You thrive on mistaken identity ou ironicamente propõe I am your reservoir of poses.³¹

A mensagem questionadora somada a uma força gráfica inspirou a Frente 3 de Fevereiro em sua identidade visual desde os primeiros esboços das peças. A colagem com os cartazes foi o disparador para um ciclo de pesquisas e discussões. Com os relatórios que conseguimos na Ouvidoria da Polícia Militar de São Paulo, conseguimos mapear o histórico de mortes de cidadãos em confronto com a polícia. Tínhamos, então, um mapa com a responsabilidade por mortes em cada batalhão da cidade de São Paulo³². Nestas estatísticas, em 2003, o 1º Batalhão de Polícia Militar Metropolitano - BPM/M, da zona sul da capital, surgia com o segundo maior número de mortes. O batalhão com maior número de mortes era o 1º Batalhão de Polícia de Choque - Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA)³³. Como tática de policiamento ostensivo, a Rota sempre

³¹ LINKER, Kate. *Love for sale*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1990. p. 28-29.

³² FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*. 1ª Ed. São Paulo: VAI, 2006. p. 43.

³³ “Conhecido como *Quartel da Luz*, a edificação foi construída em 1891 pelo escritório de Ramos de Azevedo para abrigar o corpo de polícia. O terreno possuía uma rede de túneis subterrâneos usados para ligações estratégicas com os quartéis vizinhos, o Presídio Tiradentes e a Estação da Luz. Em 1970, com a criação da Polícia Militar, o local passou a ser sede do 1º Batalhão de Polícia de Choque – Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA), criado nesse mesmo ano. Por seus quadros passaram muitos agentes que atuaram na repressão política e, nesse período, os túneis chegaram a ser utilizados como cela para presos políticos. A Rota foi gestada como um batalhão de elite, apresentando, desde o seu início, altos índices de letalidade que ainda a caracterizam, bem como a formação de esquadrões da morte atuantes nas periferias da cidade. Suas práticas de violação de direitos humanos ficaram mais conhecidas com a participação do batalhão no caso “Rota 66” (investigado no livro de Caco Barcellos), no massacre do Carandiru e nos crimes de maio de 2006. O edifício foi tombado em 1992 e segue com a mesma utilização.”

Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/primeiro-batalhao-de-policia-de-choque-rondas-ostensivas-tobias-de-aguiar-rotas/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

foi conhecida por sua letalidade, e tem toda área metropolitana como zona de atuação. Nos parecia, então, que o segundo batalhão com maior número de mortes era mais significativo pois respondia por uma área menor, periférica e estigmatizada. O 5º Batalhão da PM é responsável pelo policiamento dos bairros Jardim São Luís e Capão Redondo, entre outros.

5.4 Zona de Ação

Propusemos a colagem do cartaz no projeto Zona de Ação. Além de uma nota de rodapé, cabe um espaço para explicação da importância do projeto Zona de Ação para a trajetória dos coletivos de arte em São Paulo. O projeto nasceu do encontro dos coletivos Bijari, A Revolução Não Será Televisada, Cobaia³⁴ e Contrafilé. Na concepção do projeto estava uma estruturação baseada nas zonas geográficas da cidade de São Paulo. Dividiríamos os coletivos nas zonas da cidade (sul, norte, leste, oeste e centro). Cada coletivo deveria dar uma oficina de dois dias e criar uma intervenção urbana; simultaneamente o registro deste processo se transformaria numa exposição na unidade do Sesc Av. Paulista. Para ocupar a zona central de São Paulo, convidamos o coletivo argentino Grupo de Arte Callejero (GAC). Todo processo criativo acontecia com uma longa sequência de debates internos e públicos, os quais participavam ativamente os pensadores Suely Rolnik e Brian Holmes.

Para a comunicação do projeto, criamos uma analogia com jogo de tabuleiro – que afinal não se desenvolveu no decorrer do mesmo.. Coloco abaixo o texto de comunicação pública com a programação dos eventos:

Z.A. ZONA DE AÇÃO

Os grupos A Revolução Não Será Televisada, Bijari, Cobaia, Contra Filé e Grupo Arte Callejero (Argentina) são peças e jogadores de um jogo aberto: como peças, devem seguir regras pré-determinadas; como jogadores, podem também inventar novas regras.

CONTEXTO OBJETIVO

*Zona Norte
Zona Sul
Zona Leste
Zona Oeste
Centro*

CONTEXTO SUBJETIVO

*Desejo de relação,
de resistência,
de criação,
de ação.*

³⁴ No projeto Zona de Ação, O coletivo Cobaia teve em sua formação Almir Almas, Cláudio Santos, Daniel Seda, Lucas Bambozzi, Rodrigo Minelli, Rogério Borovik, Sofia Panzarini, Lucilla Meireles, Orlando Maneschky, Rachel Rosalen e a colaboração de Ana Rosa. O coletivo se auto definiu em texto de divulgação: "*O grupo foi pensando menos na idéia de intervir na realidade e mais por se deixar ser 'intervido'. o caráter temporário é dado já incorporado ao grupo, que se mobiliza em função de um projeto comum e específico. ...resultado de afinidades tanto específicas como temporárias, com interesse em experiências de imersão nas diversas realidades que constituem a chamada 'vida urbana'. A idéia era extrair desse universo um pensamento norteador de intervenções, apresentações audiovisuais ao vivo e ações no universo das mídias.*"

Figura 54 - Folheto para projeto “Zona de Ação” (São Paulo, 2004). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.

10 MAIORES TIPOS DE OCORRÊNCIAS QUE CAUSARAM MORTES	
Roubo de veículos	157
Atitude Suspeita	89
Roubo a comércio	68
Roubo a residência	26
Roubo a PM	21
Roubo com refém	21
Roubo sem especificação	17
Discussão	15
Roubo a pedestre	15
Averiguação de tráfico	14

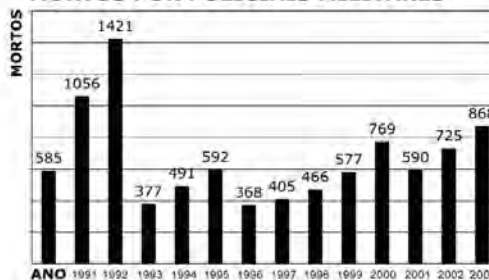
Ouvidoria do Estado de São Paulo, 2003

Regiões do corpo mais atingidas por disparos da PM

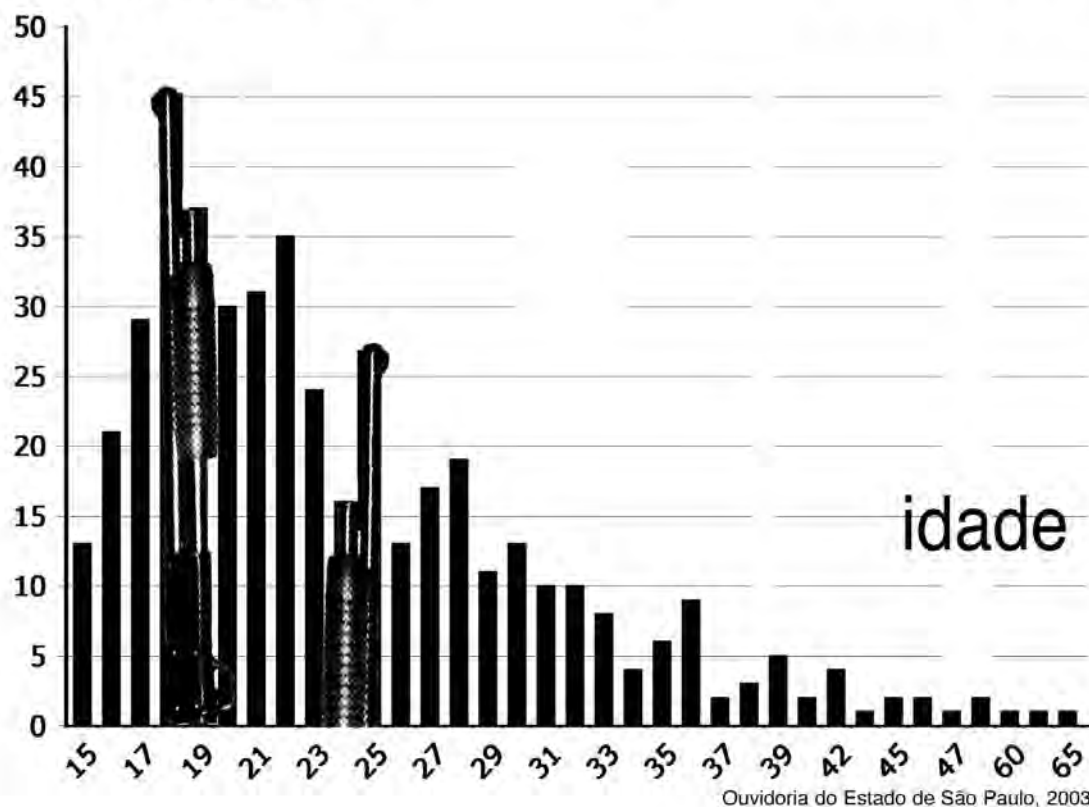
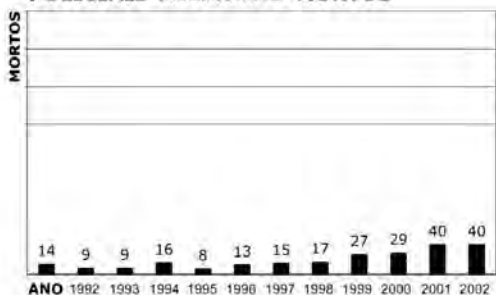


mortos pela Polícia Militar

MORTOS POR POLICIAIS MILITARES




POLICIAIS MILITARES MORTOS



Ouvidoria do Estado de São Paulo, 2003

Figura 55 - Enquete para workshop no projeto "Zona de Ação" (São Paulo, 2004).
 Autoria: Frente 3 de Fevereiro.

Z.A.
ARNSTV e FRENTE 3 DE FEVEREIRO



RECONHECIMENTO PESSOAL

1. Que cor você me reconhece?
2. Que cor você se reconhece?
3. Onde vc mora?
4. Como é viver na zona sul?
5. Que zonas você conhece?
6. Qual sua ocupação?
7. Você gostaria de fazer outra coisa?

ABORDAGEM POLICIAL

- 4 8. Vc já foi parado pela Polícia?
9. Você se acha suspeito para ser parado pela Polícia?
- 2 10. Porque param?
- ~~11. Ao ver a Polícia você se sente seguro?~~
- ~~12. De quem vc tem medo?~~
- 4 13. Você se acha suspeito?
- 3 14. Como é a abordagem policial?
- 5 15. O que é uma "atitude suspeita"?
- ~~16. Quem é potencialmente suspeito?~~

SEGURANÇA DE VIDA

17. O que é segurança?
18. O que é viver seguro?
19. O que é segurança na saúde?
20. O que é segurança na habitação?
21. O que é segurança no educação?
22. Como é viver sem sem medo?

1) DO QUE VC TEM ~~SEGURANÇA~~ MEDO

2) O QUÊ DE MAIS SEGURANÇA TER

<input type="checkbox"/> CACHORRO	<input type="checkbox"/> EMPREGO	<input type="checkbox"/> SAÚDE
<input type="checkbox"/> POLÍTICO	<input type="checkbox"/> A POLÍCIA	<input type="checkbox"/> HABITAÇÃO
<input type="checkbox"/> SEGURANÇA PRIVADA	<input type="checkbox"/> EDUCAÇÃO	

RAZÃO

Cada grupo deve realizar proposições crítico-reflexivas nos campos de forças dos contextos objetivo e subjetivo em jogo.

TABULEIRO

Representa o contexto subjetivo e deve ser definido a partir das forças em jogo, a cada partida. As forças são representadas segundo dois eixos (x, y).

Os jogadores devem posicionar as peças a partir da relação que estabelecem entre si e com as forças em jogo.

PEÇAS / JOGADORES

5 Grupos

2 Teóricos

5 Zonas

Sesc

Fórum Cultural Mundial

Estado

Públicos

REGRAS PRÉ-DETERMINADAS:**EXPOSIÇÃO**

O jogo deve ser apresentado na Galeria do Sesc Av. Paulista e transformar-se semanalmente em função das jogadas.

Duração: 15 de junho a 01 de agosto.

Aberto ao público de segunda à sexta, das 12h às 19h.

WORKSHOPS

Experiências, reflexões críticas e proposições que os grupos realizam em cada uma das 5 zonas de São Paulo procurando se colocar em relação, furar a imagem congelada do território e abrir frestas para um olhar ativo.

• Zona Norte – Fórum Cultural Mundial/ Anhembi - 30 de junho, das 13h30 às 17h30.

Cobaia - FORUM e FORUNS

• Zona Sul / Sesc Santo Amaro - 26 de Junho e 03 de Julho, das 13h30 às 17h30.

ARNSTV: FRENTE 3 DE FEVEREIRO RACISMO

• Zona Oeste / Sesc Pinheiros – 26 de Junho, das 9h às 13h.

Bijari: LARGO DA BATATA, ESPAÇO EM DESTRUICÃO

• Zona Oeste / Sesc Pompéia – 27 de Junho, das 13h30 às 17h30.

Bijari: LARGO DA BATATA, ESPAÇO EM DESTRUICÃO

• Zona Leste / Sesc Itaquera - 26 e 27 de Junho, das 13h às 17h.

Contra Filé: UMA CONVERSA SOBRE O JOGO

• Centro / Sesc Av. Paulista - 29 de Junho, das 18h00 às 21h30.

Grupo Arte Callejero

CONVERSAS ABERTAS:

• Com Suely Rolnik, Brian Holmes e grupos:

Dia 22 de Junho, 19h30. SESC Av. Paulista.

Dia 01 de Julho, 19h30. SESC Av. Paulista.

• Com grupos:

Dia 28 de Julho, 19h30. Sesc Av. Paulista.

APRESENTAÇÕES AUDIOVISUAIS:

Sesc Santo Amaro - a definir.

*Sesc Itaquera - a definir.
Sesc Pompéia - a definir.*

A “Revolução Não Será Televisada” estabeleceu uma parceria com a Frente 3 de Fevereiro na sua atuação na Zona Sul de São Paulo – esta foi “a passagem de bastão” da ARSNTV para a Frente 3 de Fevereiro, marcando o fim das criações do coletivo. O projeto Zona de Ação, na sua proposição de divisão dos cinco coletivos pelas cinco zonas da cidade, possibilitou a criação de processos criativos distintos: na Zona Sul, as ações aqui citadas da Frente 3 de Fevereiro; na Zona Oeste as intervenções da Bijari sobre o tema da Gentrificação:

“Estão Vendendo Nosso Espaço Aéreo” foi o resultado de um laboratório urbano focado nas transformações em curso no Largo da Batata retratando as dinâmicas e fluxos sociais, culturais e econômicos em choque nesse miscigenado enclave urbano. Durante um mês, nas ruas do Largo, foram entrevistados camelôs, passantes, lojistas, policiais, entre outros. Em paralelo, foi desenhada uma cartografia dos mecanismos de políticas públicas e dos grupos interessados nos processos de especulação imobiliária e transformação do perfil desse território. A pesquisa culminou numa intervenção urbana com 200 balões, placas, infláveis, cartões postais, cartografias-volantes e megafones abertos ao público.³⁵

O Cobaia³⁶, na Zona Norte, teve foco no trânsito de pessoas no Terminal Rodoviário Tiête, como refletiu o coletivo sobre sua proposta de workshop:

Durante o Zona de Ação, atuamos na zona norte, em torno da rodoviária, nos ‘internamos’ ali como forma de entender o fluxo, a impermanência. naquela região, convidamos músicos, atores e artistas a participarem dos eventos com a gente. Ali passamos tardes inteiras a mostrar vídeos aos que se mostravam interessados, sempre pedindo licença, com uma TV de 20’ sobre um carrinho, tudo movido a bateria, sempre perguntando se aquilo de fato os interessava [e a TV do espaço público da estação com Hucks, Datenas e Angelikas a gritar ao lado, sem pedir licença a nada ou a ninguém].

O encontro do GAC com os coletivos e artistas em São Paulo, gerando vários planos de influência e troca, teve como disparadora a ação “Invasión”. A ação final ocorreu na Av. Paulista foi uma reedição de uma performance criada em 2001 em Buenos Aires:

La homologación de las imágenes militares que acompañan las definiciones de tres agentes o entes responsables de implementar y desarrollar en concreto el modelo neoliberal muestran de manera concreta el peso descarnado de un genocidio económico silencioso.

³⁵ “Estão Vendendo Nosso Espaço Aéreo” disponível em <https://bijari.com.br/arte/estao-vendendo-nosso-espaco-aereo/>. Acesso em 18 jun. 2022.

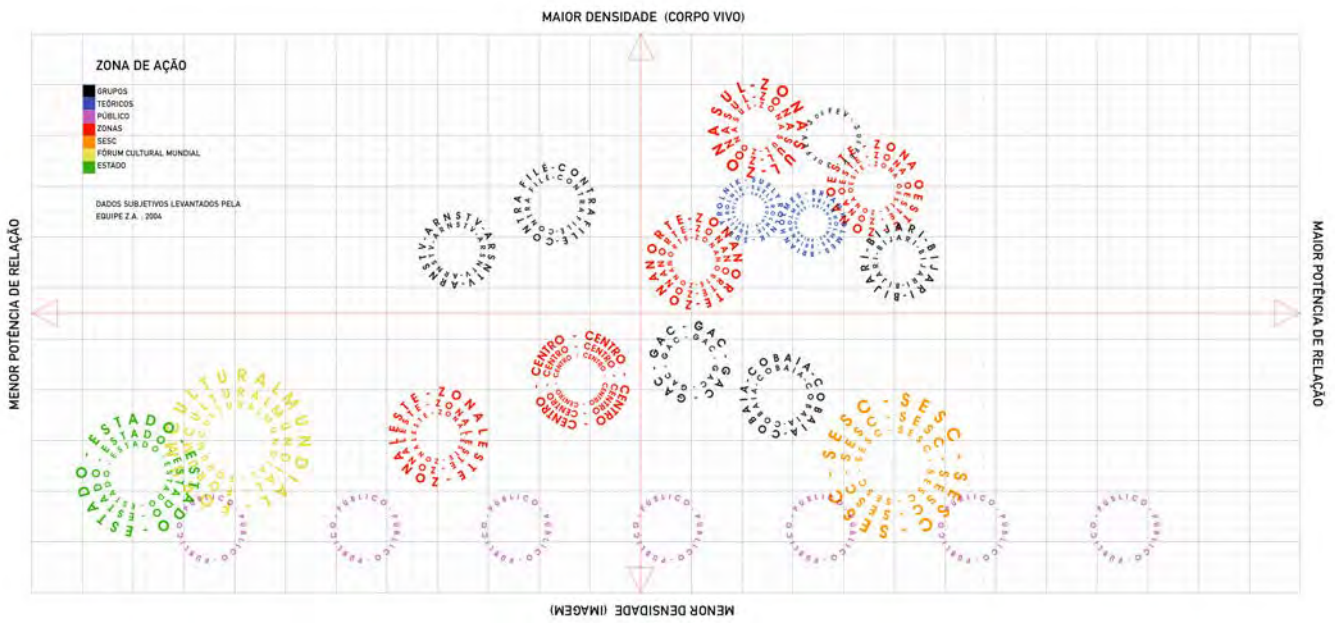
³⁶ O Grupo Cobaia é formado por integrantes de 3 coletivos em atividade no cenário nacional: Formigueiro, Feitoamãos e Bananeira. Refletindo a instabilidade típica das associações que movem muitos dos projetos colaborativos, o grupo Cobaia é resultado de afinidades específicas e temporárias. O grupo, formado por Almir Almas, Cláudio Santos, Christine Mello, Daniel Seda, Fabiano Marques, Lucas Bambozzi, Orlando Maneschi, Rachel Rosalen e Rodrigo Minelli, surge em torno da necessidade de experiências de imersão nas diversas realidades que constituem a vida urbana, extraíndo desse universo um pensamento norteador de intervenções, apresentações audiovisuais ao vivo e ações no universo das mídias. Arquivo de divulgação do coletivo, 2004.

Figura 56 - Frame do vídeo de registro da ação “Quem Policia a Policia?” (São Paulo, 2004)
Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: acervo do autor.

Figura 57 - Folder do projeto “Zona de Ação” (São Paulo, 2004).



Se trata de un conjunto: los efectos de las acciones de las multinacionales, apoyados por los medios masivos de información que generan opinión favorable a ese modelo, y el resguardo obtenido con las fuerzas de seguridad privada y estatal.

(...)

La segunda etapa del proyecto cerraría con el lanzamiento de soldaditos de juguete en paracaídas desde un edificio céntrico. Durante la semana previa al lanzamiento salimos en grupo a intervenir con las calcomanías las vidrieras de empresas, bancos y oficinas del microcentro porteño. Después de extensas jornadas de encuentros de trabajos grupales y acompañados por distintas compañeras y compañeros de diversos ámbitos, fuimos armando cada uno de los paracaídas que suspenderían en el aire a unos diez mil soldaditos.

(...)

Lluvia de soldados de juguete caen de un sexto piso hacia el suelo. En la calle, mujeres, hombres y niños se lanzan a la caza de alguno de ellos. No saben qué es pero es algo que llama la atención. Colectiveros, taxistas y automovilistas quedan detenidos mirando hacia el cielo; oficinistas del edificio de enfrente interrumpen su tarea y se acercan a las ventanas e intentan, algunos con éxito, alcanzar ese objeto que zigzaguea en el aire, estiran sus manos para alcanzarlos antes de que caigan definitivamente a la vereda o al asfalto. No saben qué es pero ahí están, suspendiendo el tiempo cotidiano y sus recorridos, obligando a quienes transitan a mirar hacia arriba, mientras algunos, corren para alcanzar uno de esos soldaditos de juguete en paracaídas. Y siguen descendiendo miles y el viento los lleva un poco más lejos.³⁷

Por último, cito o destacado processo do trabalho "Monumento à Catraca Invisível" do Contrafilé que mesmo depois de finalizado o projeto, continuou a se desdobrar em diferentes direções e agenciamentos. O monumento fazia parte do "Programa para Descatracalização da Própria Vida". Em 2014, foi lançado o livro "O espaço como obra"³⁸ escrito por Joana Zatz Mussi, que faz parte do coletivo Contrafilé. O livro traz uma importante contribuição sobre a dinâmica entre os coletivos de São Paulo e o GAC, e ainda, um detalhamento rico do processo de criação do Contrafilé.

Uma reflexão interessante a ser cruzada entre Contrafilé e Frente 3 de Fevereiro diz respeito a ideia da catraca como símbolo. Este grupo de amizade e afeto entre os dois coletivos – inclusive com Cibele Lucena, participando dos dois agrupamentos – possibilitava o trânsito de inquietações e urgências que nasciam de diferentes perspectivas. Maurinete Lima, minha mãe, há tempos compartilhava com os filhos o profundo incômodo com o uso da catraca no transporte público. Aquela catraca que não era só

³⁷ GRUPO DE ARTE CALLEJERO. *GAC: Pensamientos prácticas acciones*. - 1ª ed. Buenos Aires : Tinta Limón, 2009. p. 123-125. Disponível em: <https://archive.org/details/GacPensamientosPracticasYAcciones>. Acesso em: 02 de maio de 2022.

³⁸ ZATZ, Joana. *O espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade*. 1ª Ed. São Paulo: Invisíveis Produções / Annablume / Fapesp, 2014. p 153 - 176.

uma catraca, mas um dispositivo com diversos “adendos” para impedir a passagem de pessoas por baixo ou por cima. Eram desenhos de canos metal soldado que iam até o chão. Catraca altas para impedir a passagem por cima e compridas para impedir a passagem por baixo. Parecia que cada empresa decidia como acrescentar aquela parte. Mas todos deixavam uma pequena passagem entre o metal e o piso do ônibus. Maurinete chamava atenção o espetáculo de humilhação que as famílias e jovens passavam ao exercer seu direito de não pagar a passagem: as crianças e os jovens tinham que se arrastar pelo piso, desenvolviam técnicas atléticas para se segurar e não manchar as costas; as mães tinham que fazer o esforço de levantar a criança – se a criança tivesse peso possível para isso – e passar por cima da catraca em pleno movimento do ônibus. As pessoas do outro lado tinham que tocar, abraçar, carregar a criança para conseguir passar para outro lado. Espetáculo de humilhação da camada social que tem que pegar ônibus. “É para quebrar as espinhas. É para impôr desde cedo a vida sem dignidade” dizia Mauri. Quem vivenciou isso na pele que conseguiu distinguir que a “catraca” era um símbolo.

Para o planejamento da oficina da Frente 3 de Fevereiro, que ocorria na unidade provisória do Sesc Santo Amaro, tínhamos a abertura com duas rodas de discussão sobre segurança pública no Brasil. Apresentamos nossa pesquisa desenvolvida a partir do caso do Flávio Sant’Ana. Na roda tínhamos já um grupo focado nesta discussão com uma série de líderes de organizações sociais locais, além do público espontâneo do Sesc. A estratégia de grupo direcionado evitava que iniciássemos o debate com explicações básicas e pudéssemos avançar para novas reflexões de um tema já familiar e aprofundado pela maior parte dos integrantes da roda.

No planejamento da oficina estabelecemos que o cartaz seria impresso conforme tínhamos elaborado. Não seria uma criação da oficina que afinal tinha dois dias de duração. Ação principal do grupo da oficina seria na preparação da colagem. Antes teríamos as discussões, confecção do cartaz e dinâmicas coletivas tendo o cartaz como disparador, e somente depois teríamos a colagem do cartaz nas imediações no quarteirão do 1º Batalhão da PM.

O 1º Batalhão era nosso centro gravitacional de todas as ações. Novamente pode se estabelecer um paralelo com as estratégias dos coletivos e movimentos sociais da Argentina. Os escraches³⁹ que conhecíamos de relatos e de registros fotográficos funcionaram como uma

³⁹ Escraches foram manifestações político culturais criadas na Argentina na primeira década dos anos 2000 em torno da identificação e publicização de colaboradores do período ditatorial da Argentina (1966-1973). Como explica Joana Zatz em seu livro “O espaço como obra”. “*Este [processo] se inicia com um processo de conscienti-*

inspiração para a construção de processo com diversas etapas de ações preliminares e pesquisas até culminar na ação da colagem dos cartazes. Escraches foram manifestações político culturais criadas na Argentina na primeira década dos anos 2000 em torno da identificação e publicização de colaboradores do período ditatorial da Argentina (1966-1973). Como explica Joana Zatz em seu livro “O espaço como obra”:

Este [processo] se inicia com um processo de conscientização da comunidade do entorno onde vive um “genocida”, de que é vizinha deste torturador, contando para todos o que ele fez, onde atuava, quem matou, etc. No início, isso se dava de forma bastante silenciosa, já que era um processo perigoso e que ainda não tinha o apoio da sociedade e do próprio Estado. Aos poucos, foi se tornando uma prática legitimada socialmente.” No mesmo capítulo a autora recorrer a uma citação do coletivo H.I.J.O.S.: “[Na] prática do escrache (...) os percursos e espaços de vida dos repressores da ditadura são demarcados na cidade e evidenciados através de experiências coletivas, políticas, estéticas e de divulgação nos bairros. Essa prática abriu um espaço plural e constante de atuação, possibilitando, a partir de uma nova forma de participação política, uma transformação profunda do imaginário social e fez avançar a política de direitos humanos na Argentina.

Uma parte de ações preliminares aconteceram com a participação do público da oficina: enquetes e entrevistas com a população em torno do 1º Batalhão da PM. No momento final – com maior risco – um grupo mais específico de participantes iria fazer a colagem do cartaz. A colagem não ocorreu sem antes ter uma equipe jurídica de plantão. Marina Novaes, integrante da Frente 3 de Fevereiro, seria responsável por esta equipe. No dia 03 de Julho de 2004, partimos inicialmente para em torno do 1º Batalhão da PM. Integrantes do GAC participaram da ação com a proposição de outra intervenção complementar: perguntas escritas à mão no meio-fio da calçada. “Quem se beneficia com o comércio da segurança?” era uma das frases.

A investigação-ação sobre o racismo policial no projeto “Zona de Ação” é um ótimo exemplo de maneira do fazer audiovisual em formação na Frente 3 de Fevereiro. Na edição original⁴⁰ – hoje em acervo do Videobrasil – vemos a primeira sequência: um bumbo marca o ritmo fúnebre. No Cemitério Jardim São Luís, lá-

zação da comunidade do entorno onde vive um “genocida”, de que é vizinha deste torturador, contando para todos o que ele fez, onde atuava, quem matou, etc. No início, isso se dava de forma bastante silenciosa, já que era um processo perigoso e que ainda não tinha o apoio da sociedade e do próprio Estado. Aos poucos, foi se tornando uma prática legitimada socialmente.” No mesmo capítulo a autora recorrer a uma citação do coletivo H.I.J.O.S.: “[Na] prática do escrache (...) os percursos e espaços de vida dos repressores da ditadura são demarcados na cidade e evidenciados através de experiências coletivas, políticas, estéticas e de divulgação nos bairros. Essa prática abriu um espaço plural e constante de atuação, possibilitando, a partir de uma nova forma de participação política, uma transformação profunda do imaginário social e fez avançar a política de direitos humanos na Argentina.”

ZATZ, Joana. *O espaço como obra*. São Paulo: Invisíveis Produções/Annablume, 2014. p. 133-134.

⁴⁰ RACISMO POLICIAL. Direção e Produção: Frente 3 de Fevereiro. Brasil, 2005. Disponível em: <https://youtu.be/0T29NBkrpHo> Acesso em: 15 dez. 2022.

pides de jovens enterrados. Pedro Guimarães anuncia: “o maior cemitério da zona sul paulistana, jovens mortos, todos os dias, na sua grande maioria entre 14 e 24 anos, assassinados... o que esperar de um país que mata sua população na idade mais ativa? e o que eu tenho a ver com isso? e o que você tem a ver com isso...” Seguem entrevistas com moradores. Violência. Ação Policial. “Negro é o primeiro suspeito.” Tudo formava um cenário de desesperança. A denúncia.

O anúncio. Na sequência seguinte a impressão dos cartazes, a mobilização para as enquetes, a chegada em frente ao batalhão. A música cresce: Thaíde e DJ Hum com vocês, a música “Nada pode me parar” sampler da música “Get Satisfied” do grupo The Eliminators. A colagem dos cartazes nos postes. O corte rápido traz a sensação da operação relâmpago. Vassouras lambem os postes com cola. O GAC escreve em azul frases no meio fio. Os policiais recolhem o cartaz do poste. Entram no batalhão. Corta para debate em roda na frente do Sesc – tivemos que fazer na calçada pois a unidade provisória iria fechar. Depoimentos dos participantes: a enquete serviu como disparador para conversas sobre as experiências vividas com a polícia. De repente, uma luz vermelha no rosto do participante. Ele para de falar por um momento. Uma viatura com luminosos vermelhos para ao nosso lado. Sai uma policial com uma 12 na mão. Tensão. Será uma forma de ameaça? Parece que um ônibus tem uma ocorrência... estranho... com depoimento da integrante Cibele Lucena: “eu lembro que ele falou que existiam dois caminhos: os dos que morrem aos vinte e os dos que passam dos cinquenta”.

...

Dez anos depois...

Minha mãe em casa à noite ouve barulhos no sótão. Parece que alguém caminha na laje acima. Barulhos. Som aumenta e Maurinete resolve ligar para a vizinha. A vizinha confirma o temor. Também ouve passos. Juntas resolvem chamar a polícia. 190. Suspeita de invasão domiciliar. “Vamos enviar uma viatura.” Luzes vermelhas na frente do portão. Dona Mauri abre e os policiais se apresentam. Pedem permissão. Entram para averiguar. Sobem até o andar de cima. Pedem uma escada para olhar o sótão. Sobem a escada de alumínio, lanternas dão a atmosfera de filmes policiais. Não identificam nenhum invasor.

Na saída, já mais calma, minha mãe acompanha os policiais até a porta. Eis que um dos policiais resolve olhar a casa toda. Percorrem os cômodos, vistoriam o quintal, a sala, a cozinha.... Um dos policiais para e olha para a porta que acessa a cozinha. Lá o cartaz sentença: "Racismo Policial". E a pergunta: "Quem policia a polícia?". O policial se vira e começa a perguntar sobre a origem daquilo. "Qual o sentido?" Ameaça levar o cartaz. Manda que retire o cartaz. Desacato. Encerra a ocorrência. Toca no cartaz e ameaça retirar a força, rasgar mesmo. Maurinete pede que se retirem e diz que vai retirar o cartaz. "Quem policia a polícia?" permaneceu lá até a minha mãe se mudar para outro imóvel.

5.5 Futebol

Em 2005, a Frente 3 de Fevereiro criou a série "Bandeiras": três flâmulas gigantes com mensagens que abordam o racismo na sociedade brasileira: "Brasil Negro Salve", "Onde Estão os Negros?" e "Zumbi Somos Nós". As três bandeiras foram performadas no estádio em três diferentes jogos de futebol no Brasil entre 2005 e 2006, e posteriormente em diferentes situações de manifestações e exposições artísticas. Em 2006, uma quarta bandeira, "Know Go Area" foi criada e aberta na festa de abertura da Copa do Mundo FIFA na Alemanha⁴¹. Estas intervenções foram realizadas em grande escala não somente em relação às dimensões das bandeiras (15m x 20m), mas principalmente na intenção de interferir num espetáculo de grande público, presencial ou em transmissão midiática. A ação se desdobrava em diferentes esferas: intervenção no estádio de futebol, a interferência na transmissão televisiva, a imagem gravada para criação de obras audiovisuais, e posteriormente, a intervenção das bandeiras em espaços institucionais.

Eu já tinha realizado a convite da curadora e diretora do Videobrasil, Solange Farkas, o projeto Coluna Laser II em 2005 na I Mostra Panafricana de Arte Contemporânea em Salvador (Capítulo 1). Então, recebi o convite para pensar um projeto comissionado para a 15ª edição do Videobrasil, de 2005. Estendi o convite para a Frente 3 Fevereiro. Senti que era o momento de um trabalho coletivo. A Frente mostrava toda a sua potência desde o começo dos trabalhos.

Elaboramos dois projetos para uma escolha. O primeiro projeto que apresentamos "Cordão de Isolamento" propunha uma ação no carnaval de Salvador: falar sobre as cordas, os cordeiros, os

⁴¹ Sobre este processo, falaremos no item 5.5.3 "É preciso romper com o método fixo".

blocos, abadá, pipoca... os significados históricos destas terminologias, o significado social destas organizações do carnaval. A privatização da festa com uma minoria majoritariamente branca dentro das cordas, sendo protegida por seguranças negros. A segregação desenhada da população negra fora das cordas, a pipoca. Ou seja, o carnaval como uma desconstrução da democracia racial.

A devolutiva que tivemos foi que uma ação no carnaval seria muito complexa de produzir e improvável de realizar – não conheciam a Frente! Com a recusa deste projeto propusemos outro projeto, não menos desafiador: Futebol. Os dois projetos tinham em comum a mesma estratégia de trabalhar com acontecimentos superlativos da cultura brasileira: carnaval e futebol. A Frente 3 de Fevereiro ousou trabalhar sobre o Carnaval no Rio de Janeiro em 2010 com o projeto Arquitetura da Exclusão⁴².

Para o convite do 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, cujo tema central foi “Performance”, propusemos então, o espetáculo audiovisual “Futebol”, que seria apresentado na abertura do festival no dia 6 de setembro de 2005 no Sesc Pompéia. Em 45 minutos, a apresentação cruzava as linguagens cênica, musical e audiovisual com o mote central de intervenções em estádios de futebol. O projeto utilizava-se de - um caso de racismo no futebol sul-americano e suas repercussões na mídia como disparador de toda estrutura narrativa.

Em 13 de abril de 2005, no estádio do Morumbi em São Paulo, o argentino Leandro Desábato foi o primeiro jogador, no Brasil, a ser preso ao sair de campo de futebol acusado de racismo. Durante o jogo entre o São Paulo Futebol Clube e o Quilmes Atlético Club, da Argentina, um conflito no campo envolvendo os jogadores Grafite⁴³, Desábato e Carlos Arano terminou com dois jogadores expulsos: Grafite e Arano. Na reprise do lance pela televisão era possível “ler” que Grafite tinha sido ofendido com xingamentos raciais.

O delegado, conhecido como Dr. Nico, estava no Morumbi naquela noite por outro motivo: combatia a ação dos flanelinhas no entorno do estádio. Mas, ao ver o desentendimento entre Grafite e Desábato na televisão, resolveu agir. “Vi aquela cena, em que ele [Desábato] chamou o Grafite de macaco. Aí eu consultei os meus superiores hierárquicos e falei: “o que ele cometeu é crime. Não é porque ele está nas quatro linhas que ele pode cometer crime e ficar impune”, relembra.

(...)

“Consultei o delegado geral de polícia, na época era o Marco

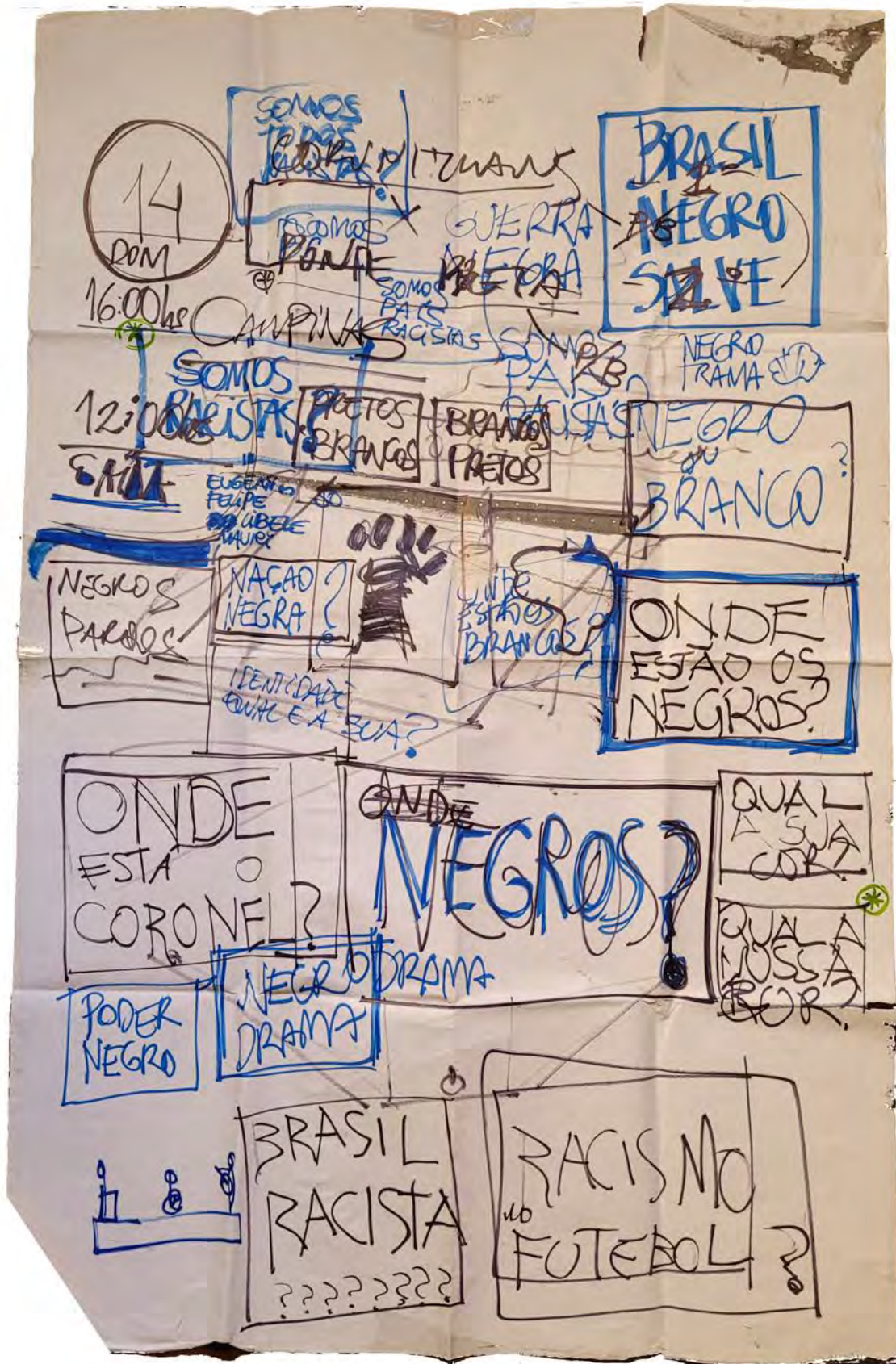
⁴² Ver mais informações sobre este projeto no Capítulo 7 - Arquiteturas da Exclusão.

⁴³ Edinaldo Libânio, Grafite, jogador de futebol deixou o São Paulo em janeiro de 2006. Jogou no Al-Sadd, do Catar, Le Mans, Wolfsburg, entre outros clubes. Atualmente é comentarista esportivo no canal de televisão Sportv.

Figura 58 - Anotação do processo criativo das bandeiras (São Paulo, 2004).
 Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Figura 59 - Anotação do processo criativo das bandeiras (São Paulo, 2004).
Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Antônio Desgualdo. Ele estava vendo na televisão. Falou com o secretário [de Segurança Pública], falou com todo mundo e disse que era crime. Eu falei com o Juvenal Juvêncio [então diretor de futebol do São Paulo] e ele concordou. O Grafite estava muito ofendido por terem chamado ele de macaco. Ele representou e nós fizemos”, ressalta Dr. Nico.⁴⁴

O delegado Dr. Osvaldo Nico Gonçalves descartou dar voz de prisão durante o jogo, mas ao fim da partida, ainda no gramado, deu a “voz de prisão”: “*Fizemos o flagrante, que correu bem. Não teve nenhuma pressão. Mas durante o flagrante eles (os argentinos) não se conformavam*”, disse ao UOL Esporte em 2015.

Desábato, algemado naquela noite de jogo da Libertadores na quarta-feira, foi denunciado por injúria qualificada⁴⁵. O zagueiro passou dois dias detido, e, após o pagamento da fiança de R\$ 10 mil reais, foi liberado, embarcando rumo a Buenos Aires com os jogadores do Quilmes. Grafite retirou a queixa de racismo contra Desábato e o caso foi encerrado em Outubro de 2005.

Os xingamentos racistas contra brasileiros vindo de argentinos remonta desde o começo das competições futebolísticas no continente no início do século XX, mesmo quando na seleção não havia nenhum jogador negro. Em uma reportagem do jornal “Crítica” de Buenos Aires, o jornalista uruguaio Antonio Palacio Zino escreve sobre a participação da seleção brasileira em disputa amistosa na Argentina:

Ya están los macaquitos en tierra argentina. Esta tarde habrá que prender la luz a las 4 de la tarde para verlos. Los hemos visto pasear por esas calles a los saltitos. Si alguna gente nos resulta altamente cómica es la brasileña. Son elementos de color que visten como nosotros y que pretenden confundirse en la raza americana, gloriosa por su pasado y grande por sus tradiciones.⁴⁶

O debate sobre restringir a participação de “atletas de côr” existia no futebol brasileiro desde sua origem em 1895 e aumentou nas ligas cariocas. A polêmica aumentava à medida em que se criavam representações nacionais do Brasil em competições no exterior. Os jogadores do Brasil

⁴⁴ SALGADO, Diego; MAGALHÃES, Vagner. *Racismo e prisão em campo. Caso Grafite e Desábato completa 10 anos*. 13/04/2015. Disponível em:

<https://www.uol.com.br/esporte/futebol/ultimas-noticias/2015/04/13/racismo-e-prisao-em-campo-caso-grafite-e-desabato-completa-10-anos.htm?cmpid=copiaecola> Acesso: 15 dez. 2022.

⁴⁵ Uma nota sobre a diferença entre injúria racial e racismo: □ a injúria racial está relacionada ao uso de palavras depreciativas contra uma pessoa específica, já o racismo é conduta discriminatória contra um determinado grupo. O Crime de Racismo Art. 20 Lei 7716/89 tipifica como “crime imprescritível (direito que não perde o seu efeito pelo decorrer do prazo) e inafiançável (não aceita fiança), segundo o art. 5º, inciso XLII, da Constituição Federal, sendo a natureza da ação penal pública incondicionada (movida, portanto, por membro do Ministério Público)”. Já o Crime de Injúria Qualificada por Preconceito Art. 20 Lei 7716/89, “é prescritível e aceita fiança, além de ser, via de regra, a ação penal de iniciativa privada, ou seja, obriga-se a vítima, além de preocupar-se com a possibilidade de extinção de um direito por não ter sido exercido no prazo legal, ainda a valer-se de um advogado.” Em muitos casos envolvendo ofensas raciais, o delegado opta por qualificar como injúria, o que seria um “afrouxamento” do rigor da interpretação da lei. Em 2023 foi aprovada no Congresso e Senado Federais, o Projeto de Lei (PL 4566/2021) que aumenta as penas da Injúria Racial, em especial quando o crime for realizado em eventos esportivos ou culturais e para finalidade humorística.

⁴⁶ SCHWARTZ, Christian L. M. *Futebol em tradução: língua nacional e estilo de jogo em relatos da imprensa argentina nos anos 20*. Revista ALED, Brasília, n. 15, 2015, p. 93 – 108.

eram hostilizados por serem “brancos, mas não tão brancos assim.” A matéria do jornal argentino gerou reações em várias escalas, analisa Fábio Franzini em sua dissertação *Raízes do país do futebol*:

*Ofendidos, alguns jogadores da seleção foram direto à redação do jornal interpelar os responsáveis pela matéria, enquanto outros optaram por não entrar em campo contra o Barracas — protesto que fez com que a partida fosse disputada somente por oito atletas de cada lado. (...)
Temerosos de que a situação embaraçosa despertasse um conflito diplomático, os ministros argentinos das Relações Exteriores e da Justiça se apressaram a instaurar um processo contra o jornal, sob a alegação de que ele ferira “a dignidade e o sentimento patriótico de cidadãos de um país amigo”, segundo a mesma notícia publicada pelo Correio da Manhã.⁴⁷*

Mas a reação mais eloquente para apontar nesta passagem sobre as relações raciais no início do futebol brasileiro, é protagonizada por Lima Barreto:

Precisamos nos convencer de que não há nenhum insulto em chamarmos de macacos. [...] A Bélgica tem leões ou leão nas suas armas; entretanto, o leão é um animal sem préstimo e carniceiro. O macaco — é verdade — não tem préstimo; mas é frugívoro, inteligente e parente próximo do homem. Não vejo motivos para zanga nessa história dos argentinos chamar-nos de macacos.⁴⁸

Lima Barreto, que na época escrevia para diferentes jornais cariocas, se posicionava constantemente sobre o *foot-ball*. Um ano depois, em 1921, o escritor se envolveria novamente em uma discussão pública envolvendo o esporte bretão.

O “scratch”, ou seja, a equipe brasileira, disputaria o campeonato sul-americano na Argentina, naquele ano de 1921, e um grupo deveria ser formado pela Confederação Brasileira de Desportos (CBD). A situação ganhou maior complexidade quando se suspeitou que o membro de honra da CBD, Epitácio Pessoa [Presidente da República], após ter auxiliado financeiramente a entidade, teria exigido em contrapartida um time inteiramente branco para representar o país.⁴⁹

As colunas “O presidente da República não quer ‘homens de côr’ no nosso ‘scratch’”⁵⁰ do Correio da Manhã e “Scratch pró-forma – A exclusão dos negros e mulatos”⁵¹ do jornal O Paiz, serviram como mote para respostas de Lima Barreto publicada na revista Careta:

O futebol é eminentemente um factor de dissensão. Agora mesmo,

⁴⁷ FRANZINI, Fábio. *Raízes do país do futebol: estudo sobre a relação entre o futebol e a nacionalidade brasileira (1919 – 1950)*. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: USP, 2000, p. 19.

⁴⁸ BARRETO, Lima. “Macaquitos”. *Careta*, Edição 644, 23 de outubro de 1920, p.17.

⁴⁹ GARZON-TONET, Vinicius. *Mario Rodrigues Filho: democracia racial, violência e futebol (1919 – 1955)*. Dissertação (Mestrado em História). Orientadora: Prof^a. Dr^a. Heloisa Maria Murgel Starling. Belo Horizonte: UFMG, 2020. p. 33.

⁵⁰ “O presidente da República não quer ‘homens de côr’ no nosso ‘scratch’”. *Correio da Manhã*, Edição 8233, 17 de setembro de 1921, p. 5.

⁵¹ CESAR, Cesarino. “A exclusão de negros e mulatos”. *O Paiz*, Edição 13481, 17 de setembro de 1921, p. 8.

*elle acaba de dar provas disso com a organização das turmas de jogadores que vão à Argentina (...). O “Correio da Manhã”, no seu primeiro estudo “suelto” de 17 de setembro, alludiu ao caso. Eil-o: O Sacro Collegio do Futeból reuniu-se em sessão secreta, para decidir se podiam ser levados à Buenos-Ayres, campeões que tivessem, nas veias, algum bocado de sangue, negro-homens de cor, enfim. (...) O conchavo não chegou a um acordo e consultou o Papa, no caso, o eminente Sr. Presidente da República. S. Ex. (...) não teve dúvida em solucionar a grave questão. Foi sua resolução de que gente tão ordinária e compromettedora não devia figurar nas exportáveis turmas de jogadores; lá fora, accrescentou, não se precisava saber que tínhamos no Brazil semelhante esterco humano. (...) Concordaram todos aquelles esforçados cavalheiros que trabalham “pedestrememente” pela prosperidade intellectual e pela grandeza material do Brazil; (...) **A providência conquanto perspicazmente eugênica e científica, traz no seu bojo offensa a uma fracção muito importante, quasi a metade, da população do Brazil; deve naturalmente causar desgosto, mágua e revolta; mas – o que se há de fazer? O papel do futeból, repito, é causar dissensões no seio da nossa vida nacional. É a sua alta função social. O que me admira, é que os impostos, de cujo producto se tiram as gordas subvenções com que são aquinhoadas as sociedades futebolescas e seus thezoureiros infieis, não tragam também a tisna, o estigma de origem, pois uma grande parte delles é paga pela gente de cor. Os futebóles não deviam aceitar dinheiro que tivesse tão malsinada origem.** (...)*

*Os maiores déspotas e os mais cruéis selvagens martyrisam, torturam as suas victimas; mas as matam afinal. **Matem logo os de côr; e viva o futeból, que tem dado tantos homens eminentes ao Brazil! Viva!***⁵²

Lima Barreto via no futebol a expressão de uma sociedade que não conseguia assimilar o negro como fundante da nação e com direitos a cidadania plena da novíssima República. Para ele, a origem do aristocrática do esporte nunca seria superada e as exclusões impostas aos jogadores negros serviriam, então, para a construção imaginária de um país branco:

*Negro, neto de escravizados, Lima Barreto sabia que, em uma sociedade em que todos deveriam estar subordinados ao império da lei, não haveria espaços para a “transcendente” distinção racial de outros tempos. Questionava-se um modelo de nação. Estraçalhava-se o espelho de Narciso da República. Se todo o ordenamento político estava orientado por prerrogativas isonômicas, por que, então, o mundo social escaparia a isso? O autor reivindicava cidadania: **negros eram brasileiros e ponto final.***⁵³

Retornando ao episódio do jogador Desábato, o caso gerou muitas repercussões na grande mídia desde a transmissão ao vivo, até dias depois do ocorrido. Esta coleção de comentários e abordagens televisivas foi coletada pela Frente 3 de Fevereiro e editada inicialmente para o espetáculo Futebol. Os textos, do mesmo ano de 2005, dos colunistas Soninha⁵⁴ e Luís Nassif⁵⁵

⁵² BARRETO, Lima. “Bemdito futeból!”, *Careta*, Edição 693, 01 de outubro de 1921, p. 5. Grifo do autor.

⁵³ GARZON-TONET, Vinicius. Idem. p. 35. Grifo do autor.

⁵⁴ SONINHA. *De baixo calão*. Folha de S. Paulo. São Paulo, 21 abr. 2005. Esportes. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/esporte/fk2104200518.htm> Acesso em 15 de dez. 2022.

⁵⁵ NASSIF, Luís. *O racismo negro*. Folha de S. Paulo. São Paulo, 04 mar. 2005. Mercado. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi0403200513.htm> Acesso em 04 de dez. 2022.

também alimentaram, como voz antagônica, a parte discursiva do audiovisual ao vivo. O sentido antagônico estava nos comentários públicos seja para relativizar o racismo e preconceito nas ofensas no contexto brasileiro. Vejamos:

Não sei, sinceramente, se as ofensas ditas num jogo de futebol são provas de racismo e discriminação. Mas podem ser fortes indícios. Alguém pode dizer “carioca de merda” (ou paulista, paraíba, baiano, gaúcho, argentino) no momento de emoções explosivas e rivalidade furiosa para agredir um rival de modo assumidamente torpe, grosseiro, vil - sem ter preconceito contra cariocas, paulistas etc. na vida “real”.

Será? Eu jamais diria algo assim, mesmo na hora de maior raiva contra alguém. Após uma fechada no trânsito, por exemplo. Como não usaria os termos “gordo”, “judeu”, “preto” ou “favelado” como complementares de uma ofensa. Acho inadmissível. Mas, refletindo com dolorida honestidade, talvez diga “velho babaca”. E certamente digo “viado”. Adianta jurar que não tenho preconceito contra velhos (“idosos”, como preferem alguns) e gays?⁵⁶

Um dos grandes ativos brasileiros é a convivência racial, especialmente naquilo que o Brasil tem de melhor: o povo brasileiro. Existe um racismo disfarçado em alguns setores, classe média e alta não-intelectualizada, em alguns ambientes, não no ambiente popular. Freqüento botecos onde convivem brancos, pardos e negros, em que posso chamar o Almeida de “negão” sem ser acusado de racismo, assim como ele pode me chamar de “turco”. Tenho liberdade para lhe dizer que “negão” só faz besteira, ele de me ameaçar com um “navio branqueiro” quando tomar o poder, sem precisar dar satisfação de nossa amizade e nossas brincadeiras a nenhum centurião do politicamente correto.⁵⁷

No roteiro da Frente 3 de Fevereiro, para a construção argumentativa “afirmativa” nos baseamos numa entrevista realizada em julho de 2005 com Noel Carvalho⁵⁸. Noel, em conversa com Eugênio Lima da Frente 3 de Fevereiro desenvolve análises sobre a prisão do jogador Leandro Desábato e as relações com a construção histórica do mito da Democracia Racial:

Eugênio Lima: *Você tem noção do caso do Grafite, como se sucedeu. O que a gente vai fazer é expor teses que foram veiculadas na mídia e você diz o que acha se concorda ou discorda e o que pra você isso representa.*

A primeira é uma tese veiculada na Folha de São Paulo chamada “Racismo Negro” onde ele coloca uma defesa sobre a democracia racial, uma defesa desse ponto de vista, onde defende que nenhum centurião do politicamente correto pode coibir a relação de liberdade que ele tem ao chegar no bar e dizer: “Aí negão chega aqui”. Essa ideia de que o Brasil é uma grande democracia racial,

⁵⁶ SONINHA. Ibidem.

⁵⁷ NASSIF, Luís. Idem.

⁵⁸ Noel Carvalho é “professor do Departamento de Mídias, Mídia e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Mídias - UNICAMP. Pesquisador Associado ao Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC) - Univ. Paris-Sorbonne, IV. Graduado em Ciências Sociais (USP), mestre em Mídias (UNICAMP) e doutor em Sociologia (USP). Fez Pós-doutorado em Artes - IA, UNICAMP. Investiga os temas: cinema e cultura brasileira; o negro e o cinema brasileiro; cinema e política; produção, inovação e mercado cinematográfico.” Resumo do Currículo Lattes, disponível em: https://portal.dados.unicamp.br/perfil?origem=&docente=308592&sigla_unidade=IA&nome_unidade=INSTITUTO%20DE%20ARTES&nome_programa= Acesso em: 17 dez. 2022.

Figura 60 - Registro da performance "Futebol" (São Paulo, 2005). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: acervo do autor.

Figura 61 - Registro da performance “Futebol” (São Paulo, 2005). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



e que a questão da raça, da cor, da etnia, não interferem no Brasil. Eu queria que você dissertasse sobre essa tese.

Noel: *Essa é a primeira tese? Eu acho que na verdade, essa é uma tese muito comum, mais ou menos fundadora da história do Brasil e da história das relações étnicas no Brasil, história de que nós somos um cadinho de raças, de sermos uma democracia racial. Eu acho que o primeiro dado relevante dessa história da democracia racial, é como ela aparece num país que não tem tradição de democracia política, no entanto é o país onde as relações raciais são mais ou menos harmonizadas por conta de um certo entendimento dado no nível do simbólico, quer dizer, o negro entra participando com o samba, com uma parte da comida, uma parte da cultura, o branco, com uma parte da sua inteligência, do seu trabalho, e o índio, mais telúrico, ligado a alimentos, a terra, e tal. Eu acho que uma das coisas a se pensar que o ideário de democracia racial, a palavra democracia racial, começa a aparecer, nos anos 40. E ela é uma visão. É interessante você olhar isso, quando lê sobre isso é que é um olhar americano sobre o Brasil, é um olhar estrangeiro sobre o Brasil, entendeu? O termo democracia racial é utilizado por exemplo por um francês chamado Roger Bastide, só aparece num texto que ele escreve inclusive saindo da casa do Gilberto Freire em Apipucos da década de 40, no entanto a imagem de democracia racial de entendimento racial já esta dada no final da abolição, e ela serve muito. Isso quem levantou foram os intelectuais do Movimento Negro, é que ela se presta muito para os estrangeiros principalmente para os imigrantes se adequarem ao país que eles chegam em leva no final do século XIX. Quando os imigrantes chegam aqui, o Brasil já é um país. O ideário de democracia racial serve exatamente para acomodar essas pessoas. Para acomodar alemães, judeus e italianos, entendeu? Então a democracia racial não está posta como um problema racial em relação ao negro, ela está colocada em um momento em que o país já existe, um povo já existe, a nacionalidade já está posta, e o povo começa a receber imigrantes, e a partir deste momento que o Brasil começa a se definir como país, como uma unidade, e que o ideário de acomodação dessas etnias e nacionalidades começa a se colocar. E é um culto, é uma cultura muito forte no país neste momento.⁵⁹*

A Frente 3 de Fevereiro no espetáculo "Futebol" recriou falas de Noel Carvalho e somou as nossas reflexões que foram elaboradas nos encontros criativos. Ao final, a narrativa foi dividida em 12 sequências nos 45 minutos. Apresentado no teatro do Sesc Pompéia – que tem o palco entre 2 platéias – a performance tinha uma estrutura cênica que contava com duas telas translúcidas, Roberta Estrela D'Alva como atriz-MC entre as duas telas. Nos cantos do palco tínhamos DJ, banda (percussão, baixo e guitarra) e a mesa de VJ em que eu e Fernando Coster operávamos. Pedro Guimarães fazia a voz dos antagonistas com trechos retrabalhados das colunas citadas acima e com alguns textos autorais em "defesa" do Brasil como democracia racial. Toda a nar-

⁵⁹ Transcrição da entrevista realizada com Noel Carvalho em julho de 2005. Grifo do coletivo Frente 3 de Fevereiro no processo de criação do espetáculo "Futebol" (2005).

rativa era marcada por uma tela onde se lia em letras maiúsculas a palavra PONTO. A proposição da personagem era ser extremamente afirmativa: ponto! Compartilho um trecho da dramaturgia da performance “Futebol” que expressa esta extrema confiança afirmativa:

Sequência 4
DIREITO DE RESPOSTA

VÍDEO: elemento gráfico para marcar o ponto.

BANDA: salienta entradas do áudio Felipão e do ponto

DJ: salienta entradas do áudio Felipão e do ponto

ROBERTA: (começa sem mostrar muita indignação)

NÃO. O problema é dizer NÃO.

Jogar o jogo da ofensa, tudo bem...

O problema é se recusar a aceitar.

Eu acho engraçado a maneira como se legisla sobre o que alguém deve fazer. As pessoas são convidadas a irem no jornal, a irem na televisão legislarem sobre uma lei que foi feita por uma assembleia constituinte, eleita democraticamente! (entra áudio do Felipão: Besteira!)

No fundo você tem uma legislação absolutamente civilizada do ponto de vista do trato das relações raciais, que pune o racismo.

Isso é bastante civilizado. Você pune racismo, você pune agressão a mulher, você pune agressão a homossexuais, você pune agressão a minorias, ou a qualquer pessoa. Isso seja no futebol, no banho, na vida doméstica, em qualquer espaço.

Ponto! (entra intervenção da banda e do vídeo)

Conviver com leis, conviver com regras claras, é isso que a gente tem que aprender. (entra áudio do Felipão: Besteira!)

O Grafite foi contra.

Ponto! (entra intervenção da banda e do vídeo)

Ninguém legisla sobre isso.

Essa lei anti-racista você não discorda ou concorda com ela.

Você convive com ela.

É uma lei democrática.

É tão simples que eu não tenho nem o que falar dessa questão.

Um negro se ofendeu com uma ofensa racial.

Ponto. (entra intervenção da banda e do vídeo)

Ele procura os seus direitos. Isso não se discute.

Não se discute o racismo.

Não se discute o espancamento de mulheres.

Cumpra-se uma lei.

Ponto.⁶⁰

Noel recupera a construção histórica do Brasil e como o ideal de democracia racial fez parte de toda nossa história republicana. Neste sentido, o futebol como esporte nacional teve uma importância fundamental para a construção do mulatismo e da valorização deste “cadinho de raças” a que se refere Noel. Interessante aproximar a discussão aos próprios escritos de Gilberto Freyre⁶¹ sobre futebol. Ele publicou o principal texto sobre o esporte num contexto

⁶⁰ FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Futebol*. São Paulo: Videobrasil, 2005. (Performance). Roteiro da apresentação, grifos e ênfases do coletivo.

⁶¹ Gilberto Freyre, um dos mais importantes pensadores brasileiros, entendia o Brasil como “uma das uniões mais harmoniosas da cultura com a natureza e de uma cultura com a outra que as terras deste hemisfério já co-

posterior a Lima Barreto, falecido em 1922. Na década de 1930, o futebol era mais popular e representando um exercício patriótico nas competições internacionais:

Já mesmo em 1930, por ocasião da Copa do Mundo disputada no Uruguai, o Diário Carioca ressaltava esse aspecto integrador da “radiotelephonia” ao saudar o Rádio Clube do Brasil como “grande benemérito do sport nacional” por levar “até os mais afastados rincões brasileiros a descrição dos jogos mais importantes de nosso football”. E ainda que tal integração tenha sido prejudicada nesses primeiros tempos pelas dificuldades técnicas e pelas próprias características do desenvolvimento da radiodifusão no país, rádio e futebol começavam assim a forjar um espaço de experiências e sentimentos que reforçariam, ou mesmo criariam, uma identidade coletiva dentro da nossa comunidade imaginada.⁶²

É neste período que Gilberto Freyre se debruça sobre o futebol numa coluna com o título “O foot-ball mulato” em 1938:

Um repórter me perguntou antehontem o que eu achava das ‘admiráveis performances brasileiras nos campos de Strasburgo e Bordeaux’.

*Respondi ao repórter – que depois inventou ter conversado comigo em plena praça pública, entre solavancos da multidão patriótica na própria tarde da vitória dos brasileiros contra os tchecoslovacos – que uma das condições dos nossos triumphos, este anno, me parecia **a coragem, que afinal tivéramos completa, de mandar à Europa um team fortemente afro-brasileiro. Brancos, alguns, é certo; mas grande número, pretalhões bem brasileiros e mulatos ainda mais brasileiros.***

*(...) ágil em assimilar, dominar, amollecere em dansa, em curvas ou em músicas tehnicas européas ou norte-americanas mais angulosas para o nosso gosto: sejam ellas de jogo ou de architectura. **Porque é um mulatismo, o nosso – psicologicamente, ser brasileiro é ser mulato – inimigo do formalismo apolíneo** – para usarmos com alguma pedanteria a classificação de Spengler – e dyonisiaco a seu geito – o grande geitão mulato.*

(...)

O contraste pode ser alongado: o nosso foot-ball mulato, com seus floreios artísticos, cuja eficiência – menos na defesa do que no ataque – ficou demonstrada brilhantemente nos encontros deste anno com os polonezes e os tchecoslovacos é uma expressão de nossa formação social democrática como nenhuma.

Então, a percepção da Frente 3 de Fevereiro em iniciar o trabalho sobre futebol tinha um valor de conexão entre acontecimentos atuais e a trajetória teórica de reflexões sobre como nos construímos como nação. Neste sentido, tocava na estrutura nevrálgica das contradições de nossa história. O fato de ser um argentino a ser preso, a primeira discussão pública sobre racismo no futebol envolvendo a imprensa argentina, a discussão pública sobre o caso do Grafite como sendo um “exagero” atuar contra a ofensa, já que somos todos um “cadinho de raças”; o mulatismo que pregava Gilberto Freyre que constrói o estereótipo da malemolência brasileira

nheceu”. FREYRE, Gilberto. *The masters and the slaves: a study in Brazilian civilization*. Nova Iorque, 1946.

⁶² FRANZINI. Idem. p. 39.

no futebol em oposição à racionalidade dura européia... Construía-se uma trama que levaria a resposta do coletivo como ação no estádio de futebol.

5.5.1 Brasil Negro Salve

Em 2005, no processo do projeto “Futebol”, criamos bandeira gigante (15m x 20m) para ser aberta junto com a torcida Independente do São Paulo⁶³. A ação ocorreu com o mesmo time no qual Grafite jogava, inclusive na mesma competição “Copa Conmebol Libertadores da América” e no mesmo estádio Morumbi⁶⁴. A frase escrita na bandeira lidava com a dubiedade do ideal brasileiro de uma democracia racial. Hipótese: se por um lado vivemos uma perspectiva singular de resolução dos conflitos raciais que moldaram a sociedade contemporânea – como o desejo e projeção imaginária do Brasil – por outro a democracia racial seria também um véu que encobria os conflitos de um racismo estrutural e estruturante. Assim, a “resposta” poética teria que trazer esta dualidade. Depois de um longo processo coletivo de levantamento de possibilidades chegamos a síntese:

BRASIL
NEGRO
SALVE

A síntese tinha sentido também operacional e comunicacional. Tinham que ser poucas letras, para que a frase pudesse ser lida nas distâncias faraônicas do estádio Morumbi. Também os poucos segundos reservados as bandeiras nas transmissões televisivas pediam uma mensagem curta e, ao mesmo tempo, enigmática. Vale lembrar também em relação a esta e a todas outras bandeiras que abrimos em estádios no Brasil, que a Polícia Militar tem que autorizar previamente a mensagem na bandeira, assim como, suas dimensões. Então, nosso desafio sempre esteve em manter uma dubiedade na mensagem, sem uma afirmação direta ao racismo que poderia causar a obstrução da aprovação. Pintamos a bandeira na laje do prédio que o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos ocupava na Av Cardeal Arcoverde. A tipografia

⁶³ O Grêmio Esportivo Recreativo e Cultural Tricolor Independente é uma torcida organizada que nasce de uma dissidência da Torcida Uniformizada do São Paulo (TUSP) em 1972. Conhecida como Torcida Independente, foi banida dos estádios pela Justiça em 1995 quando se envolveu num grande conflito num jogo contra torcedores do Clube Palmeiras. Recriada como Grêmio em 1998, hoje conta com cerca de 51 mil membros.

⁶⁴ Inaugurado em outubro de 1960, o Estádio Cícero Pompeu de Toledo, popularmente conhecido como “Estádio do Morumbi”, é localizado no bairro Morumbi, na cidade de São Paulo. Sendo a sede oficial do time brasileiro de futebol São Paulo Futebol Clube, após a inauguração, o Morumbi foi um dos maiores estádios do mundo. Sua capacidade de 120 mil foi reduzida para 85 mil espectadores nos anos 1990, por questões de segurança.

Figura 62 - Registro da pintura da bandeira "Brasil Negro Salve" (São Paulo, 2005).
Autoria: Frente 3 de Fevereiro.

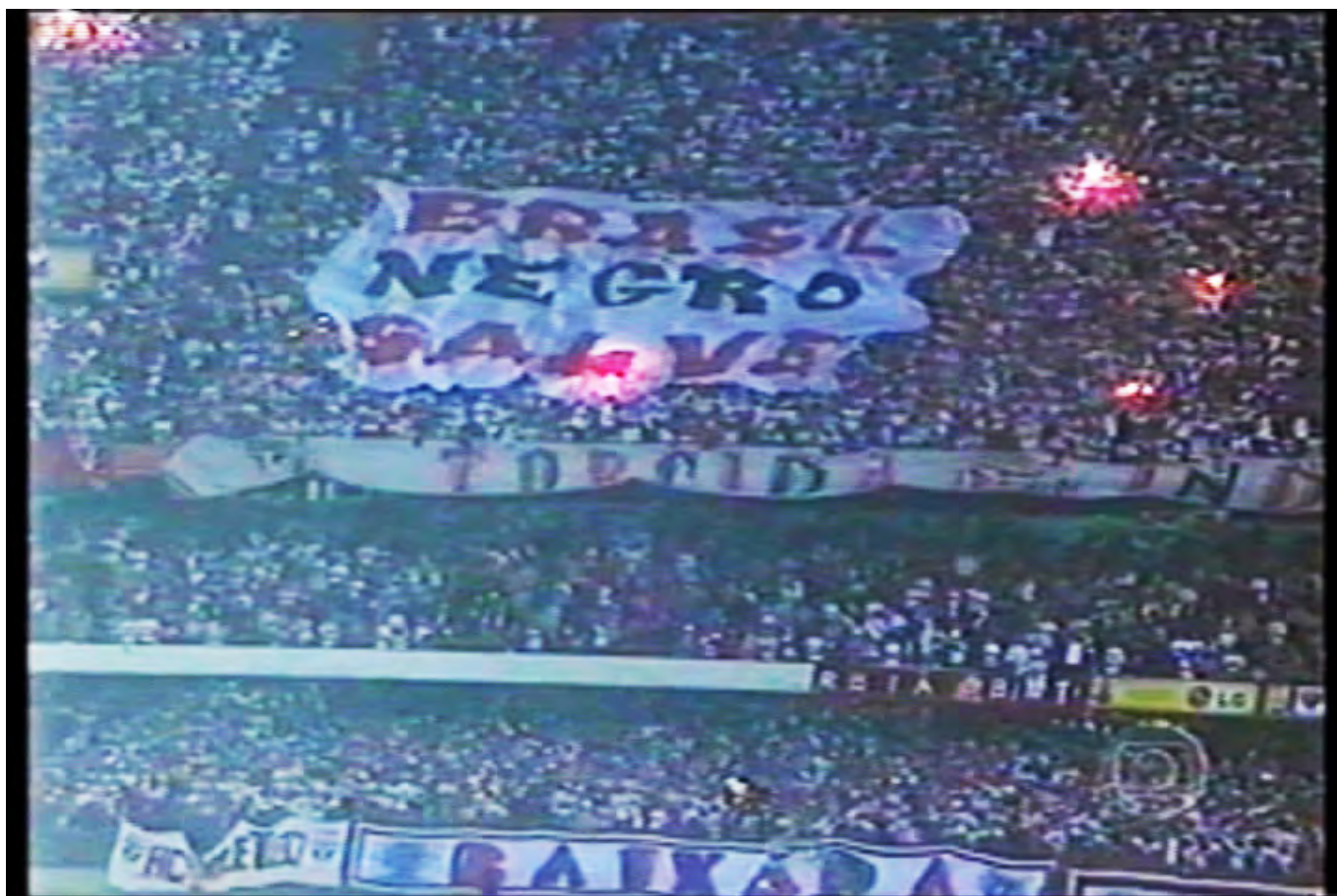


Fonte: acervo do autor.

Figura 63 - “Brasil Negro Salve” (São Paulo, 2005). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Figura 64 - Frame da transmissão televisiva ao vivo da ação “Brasil Negro Salve” (São Paulo, 2005).
Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: acervo do autor.

Figura 65 - Instalação da bandeira "Brasil Negro Salve" na entrada da performance "Futebol" na abertura do 15ª edição do Videobrasil (São Paulo, 2005). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



autoral do Julio Dojcsar definiu a identidade gráfica do seriam as bandeiras da Frente 3 de Fevereiro. Utilizamos o preto e vermelho sobre fundo branco nesta bandeira – uma restrição estética imposta pela torcida Independente, afinal estas são as cores do São Paulo Futebol Clube!

No dia do jogo fomos eu, Felipe Teixeira, Iramaia Gongora e Felipe Brait. Não tínhamos ingresso. Teríamos que comprar os ingressos para o setor oposto da torcida Independente – para gravar a abertura da bandeira teríamos que estar no local diametralmente oposto do estádio. Conseguimos os ingressos e, ao entrar, deixamos a bandeira, como combinado, com os líderes da torcida organizada. Consegui entrar com uma pequena câmera de vídeo escondida na mochila. Tínhamos estudado a transmissão futebolística na televisão. Sempre as bandeiras são exibidas em três momentos: no início do jogo, quando ocorre o gol e no início do segundo tempo. Aguardo focado na localização da torcida Independente. Não vejo o jogo. Apenas olho em direção da torcida. Quando sai o primeiro gol, o público em festa... a tempo consigo ligar a câmera. A bandeira se desenrola lentamente...

A frase abre dois sentidos diretos e distintos: se por um lado a expressão “salve” pode significar “saudação”, por outro lado a leitura de “salve” como “necessidade de ser salvo”, como pedido de ajuda. Uma leitura levaria a exaltação nacional da contribuição negra; outra leitura da mesma frase relâmpago, nos colocaria diante das violências do racismo em relação à população negra. Entre estes dois pólos, uma infinidade de leituras possíveis. Uma fenda de profundidade do acontecimento não apenas no ambiente do estádio mas que se realiza na transmissão ao vivo. Como coloca Vera Pallamin em reflexão sobre o trabalho da Frente 3 de Fevereiro:

A gestualidade ativada nessas performances retoma a prática usual em grandes disputas em estádios, de se abrirem bandeiras como uma forma de homenagem aos times em campo. Seu gesto estético, contudo, no momento de sua plenitude, imprime uma intencionalidade inesperada àquele costume e à sua espacialidade. De modo surpreendente, o monitoramento da ação de sua abertura pelos olhos e câmeras depara-se não com a resultante esperada de um símbolo, mas com uma superfície - uma "dimensão" - a cunhar ali, em profundidade, todo um campo da cultura.

(...)

Essas performances, em sua singularidade, tornam patente o modo com que o gesto estético, entranhado como nunca no cotidiano, reitera, por um lado, que “o mundo é o que vemos”, ao mesmo tempo que, pela sua concreção, confirma a necessidade de se “aprender a vê-lo”. Suas dobras contemporâneas no espaço urbano têm acionado, de modo cada vez mais veemente, uma força motriz indagativa sobre a naturalização dos quinhões desiguais e a conformação do senso comum, trazendo à tona o que neste há de paradoxal. Elas nos

afirmam que não se trata, tal qual no passado, de diluir o gesto artístico numa utopia política distante, ou de aceitar o campo estético como promessa de felicidade, mas sim de refazer, a todo instante, sob o crivo da igualdade, as condições com que operamos, sensível e politicamente, o espaço do “comum”⁶⁵

5.5.2 Onde Estão os Negros?

Colocando mais uma peça nesta breve linha de autores que analisaram a importância do futebol para a constituição do Brasil, ao lado de Lima Barreto e Gilberto Freyre, podemos marcar a produção de Nelson Rodrigues. Nelson Rodrigues foi um dos maiores cronistas do futebol brasileiro com textos publicados sobre o esporte na revista Manchete Esportiva, Jornal dos Sports, Última Hora e no jornal O Globo entre 1955 e 1980. Os escritos de Nelson Rodrigues ocupariam a continuidade do mito proposto por Gilberto Freyre: “Do brasileiro vira-lata ao brasileiro orgulhoso de ser brasileiro”, como escreve Ruy Castro na coletânea “À sombra das chuteiras imortais”⁶⁶. Nas mais de nas 6.000 crônicas escritas sobre o esporte, Rodrigues marca o ponto alto dessa trajetória do elogio do futebol como autoestima da nação. Tendo acompanhado os momentos gloriosos do futebol brasileiro nas competições internacionais, o cronista e dramaturgo ajudou a cunhar o mito em torno das principais figuras históricas do esporte:

Examino a ficha de Pelé e tomo um susto: — dezessete anos! Há certas idades que são aberrantes, inverossímeis. Uma delas é a de Pelé. Eu, com mais de quarenta, custo a crer que alguém possa ter dezessete anos, jamais. Pois bem: — verdadeiro garoto, o meu personagem anda em campo com uma dessas autoridades irresistíveis e fatais. Dir-se-ia um rei, não sei se Lear, se imperador Jones, se etíope. Racialmente perfeito, do seu peito parecem pender mantos invisíveis. Em suma: — ponham-no em qualquer rancho e a sua majestade dinástica há de ofuscar toda a corte em derredor. O que nós chamamos de realeza é, acima de tudo, um estado de alma. E Pelé leva sobre os demais jogadores uma vantagem considerável: — a de se sentir rei, da cabeça aos pés. Quando ele apanha a bola, e dribla um adversário, é como quem enxota, quem escorraça um plebeu ignaro e piolhento. E o meu personagem tem uma tal sensação de superioridade que não faz cerimônias.

(...)

Hoje, até uma cambaxirra sabe que Pelé é imprescindível na formação de qualquer escrete. Na Suécia, ele não tremerá de ninguém. Há de olhar os húngaros, os ingleses, os russos de alto a baixo. Não se inferiorizará diante de ninguém. E é dessa atitude viril e mesmo insolente que precisamos. Sim, amigos: — aposto minha cabeça como Pelé vai achar todos os nossos adversários uns pernas-de-pau.

(...)

Com Pelé no time, e outros como ele, ninguém irá para a Suécia com a alma dos vira-latas. Os outros é que tremerão diante de nós.⁶⁷

⁶⁵ PALLAMIN, Vera M. *Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: Annablume / Invisíveis Produções, 2015. p. 163.

⁶⁶ RODRIGUES, Nelson. *A sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol*. Organização: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁶⁷ RODRIGUES, Nelson. *A realeza de Pelé*. Idem. p. 49-51.

Figura 66 - “Onde estão os negros?” (São Paulo, 2005). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Figura 67 - “Onde estão os negros?” exposta na fachada do Museu de Arte do Rio durante a exposição “Zona de Poesia Árida” (Rio de Janeiro, 2015). Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



A antevisão de Nelson Rodrigues sobre Pelé, jogador negro, é também a construção deste ícone máximo do futebol no Brasil e no mundo; símbolo não somente do sentimento de superação sobre quaisquer complexos de inferioridade mas também como superação dos conflitos e estereótipos raciais. Pelé era e é o exemplo catártico do ideal de democracia racial.

Se o jogo fosse só a bola, está certo. Mas há o ser humano por trás da bola, e digo mais: – a bola é um reles, um infimo, um ridículo detalhe. O que procuramos no futebol é o drama, é a tragédia, é o horror; é a compaixão. E o lindo, o sublime na vitória do Santos é que, atrás dela, há o homem brasileiro com seu peito largo, lustroso, homérico.⁶⁸

Nelson Rodrigues nos traz em sua visão um Brasil que luta para se reconhecer e neste sentido, é contraditório e dinâmico. Assim, esta construção do “brasileiro orgulhoso de ser brasileiro” não se acomoda de maneira fácil. Em 1967 publica a crônica “Onde estão os negros?” que serviria de base para a segunda bandeira:

Já que falamos de Sartre, continuemos nele. Uma noite, lá foi ele, com a Simone de Beauvoir de namorada, ao apartamento de um colega. Era o mesmo desprezo. Olhava para os presentes como quem diz: — “Que cretinos! Que imbecis!”. Em dado momento vem a dona da casa oferecer-lhe uma tigelinha de jabuticabas. O Sartre pôs-se a comê-las. Mas, coisa curiosa. Ele as comia com certo tédio (não estava longe de achá-las também cretinas, também imbecis). Até que, na vigésima jabuticaba, pára um momento e faz, com certa irritação, a pergunta: — “E os negros? Onde estão os negros?”. O gênio não vira, nas suas conferências, um mísero crioulo. Só louro, só olho azul e, na melhor das hipóteses, moreno de praia. Eis Sartre posto diante do óbvio. Repetia, depois de cuspir o caroço da jabuticaba: — “Onde estão os negros?”. Na janela um brasileiro cochichou para outro brasileiro: — “Estão por aí assaltando algum chauffeur”. “Onde estão os negros?” — eis a pergunta que os brasileiros deviam se fazer uns aos outros, sem lhe achar a resposta. Não há como responder ao francês. Em verdade, não sabemos onde estão os negros. E há qualquer coisa de sinistro no descaro com que estamos sempre dispostos a proclamar: — “Somos uma democracia racial”. Desde garoto, porém, eu sentia a solidão negra. Eis o que aprendi do Brasil: — aqui o branco não gosta do preto; e o preto também não gosta do preto.⁶⁹

Além da ironia e deboche à intelectualidade, existe na escrita de Nelson Rodrigues uma constatação ferina no racismo estrutural brasileiro. Como grande frasista, elaborou esta frase que contém muitas possibilidades de leitura em diferentes contextos: “onde estão os negros na sociedade”, como maneira direta que propõe a narrativa, mas indiretamente questiona “quem se reconhece como negro?”

⁶⁸ RODRIGUES, Nelson. *O divino delinquente*. Idem. p. 115.

⁶⁹ RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 47-48.

Para ser fiel ao processo narrativo da Frente 3 de Fevereiro, coloco que a referência a Nelson Rodrigues é posterior a criação da frase. Numa sequência de frases que consta na nossa folha de flip chart (figuras 58 e 59) podemos ver diversas frases sendo cogitadas, diferentes questões: somos país racista? Qual a sua cor? qual a nossa cor? racismo no futebol? Como você me vê? Quem é o seu adversário? De que lado você está? Onde estão os negros? Claro, que nossa memória é coletiva e quem sabe já estivesse em nós a referência ao Sartre e Nelson Rodrigues, mas a ligação que faço aqui é a *posteriori*.

Levamos a frase “Onde Estão os Negros?” na partida entre Corinthians e Ponte Preta, no dia 14 de agosto de 2005, em Campinas(SP). Fizemos aliança com a torcida da Ponte Preta, conhecida como Macaca.

Os preconceitos e ofensas que ainda hoje assolam a população negra, foi o motivo pelo qual a Associação Atlética Ponte Preta assumiu o seu apelido de Macaca. A massa alvinegra, que era chamada de “macacada” quando fazia suas caravanas pela região, fez uma ressignificação dessa ofensa, mostrando que tal ofensa já não soava como insulto e sim como motivo de orgulho entre os pontepretanos. Sempre evidenciando o apelido em seus cantos e produtos oficiais, criou-se uma identidade muito forte que hoje é indissociável entre a Ponte Preta e a Macaca.⁷⁰

No contexto dos estádios de futebol a interrogação “Onde estão os negros?” ressoa ainda mais como a “uma ‘dimensão’ – a cunhar ali, em profundidade” como observa Vera Pallamin. A interrogação vibra em um ambiente de absoluta certeza, de convicções – sou torcedor do time, seleção, nação... não existe dúvida. Pois a dúvida se instala como uma estranha pergunta desenrolada na bandeira: onde estão os negros? Uma síntese destas indagações contidas na bandeira e na entrevista com Noel Carvalho podem ser experimentadas no roteiro da performance “Futebol”:

Sequência 6

DÊMOCRACIA RACIAL

VÍDEO: Junto com as últimas palavras do Pedrão entra a vinheta gráfica “Democracia Racial”. Depois inicia vídeo do estádio, bandeira “Onde estão os negros?” – esse vídeo entra junto com Roberta

DJ: base 13 – entra junto com Roberta

BANDA:

ROBERTA:

Pare e olhe para a base

Fundamentos fundadores, alicerces criadores da história do Brasil.

Nós somos um cadinho de raças? Nós somos uma democracia racial?

Como pode a “democracia racial” aparecer em um país que não tem

⁷⁰ Disponível em: <https://pontepreta.com.br/a-familia-da-macaca/> Acesso em: 21 dez. 2022.

Figura 68 - “Onde estão os negros?” na exposição “La Normalidad” (Buenos Aires, 2006).
Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Figura 69 - “Onde estão os negros?” na exposição “Teoria del Color” (Cidade do México, 2014).
Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Figura 70 - “Onde estão os negros?” na “Bienal Naif do Brasil” (Piracicaba, 2016).
Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: acervo do autor.
BIENAL NAÏFS DO BRASIL 2016. Piracicaba: Sesc São Paulo, 2016.

Figura 71 - “Onde estão os negros?” na exposição “Histórias Afro-Atlânticas” (São Paulo, 2018).
Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: acervo do autor.
HISTÓRIAS AFRO-ATLÂNTICAS. São Paulo: MASP e Instituto Tomie Ohtake, 2018.

Figura 72 - “Onde estão os negros?” na exposição “Histórias Afro-Atlânticas” (São Paulo, 2018).
Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



Figura 73 - “Onde estão os negros?” na exposição “Contramemória” (São Paulo, 2022).
Autoria: Frente 3 de Fevereiro.



tradição de democracia política?
No entanto as relações raciais entre brancos, negros e índios estão harmonizadas no nível do simbólico?
O ideário de democracia racial não aparece historicamente no séc XIX para acomodar estrangeiros?
O ideário de democracia racial traz algum avanço em relação à questão do negro?
O negro está realmente em questão quando se fala em democracia racial?
Onde estão os negros?
Onde está a história?
Onde estão os negros na história?
(muda a dinâmica de falar na pausa da música).
ANOS 30- O Movimento Negro rompe o ideário de democracia racial.
ANOS 40- O Teatro Experimental do Negro reivindica a participação do negro dentro do pacto populista
ANOS 50- A Frente Negra chama atenção para uma “segunda abolição”
ANOS 70- O Movimento Negro ataca o ideário de democracia racial e reivindica a especificidade de um grupo étnico, num país onde o ideário de democracia racial dilui essa especificidade.
Quem acredita em democracia racial?
Muita gente.
Os negros acreditam.
Acreditam? (momento em que a bandeira abre no vídeo)

Podemos ver em todo roteiro como o filme Zumbi Somos Nós da Frente 3 de Fevereiro foi uma conclusão da performance “Futebol” com o uso de várias falas e, supressão do posicionamento mais dramático e cênico da personagem MC.

A recontextualização das bandeiras em diferentes ambientes culturais foi uma consequência dos convites para participação da Frente 3 de Fevereiro em diferentes exposições e projetos culturais. Com a trilogia das bandeiras já realizada, discutimos que nossa opção para participações em exposições seria, prioritariamente, a bandeira “Onde estão os negros?”. Ela seria para nosso objetivo como intervenção institucional onde estivéssemos. Ao museu ou galeria pergunta: onde estão os negros nas suas estruturas funcionais? Onde estão os negros nos acervos? Onde estão os negros na sua narrativa museográfica e nos seus cânones? Onde estão os negros como público? E tantas outras possibilidades de desdobramentos. Assim também a intervenção institucional com a bandeira na universidade, no Theatro Municipal, na galeria, na passeata, na cidade...

Em janeiro de 2015, instalamos uma bandeira gigante na fachada do Museu de Arte do Rio, localizado na praça Mauá, no centro da capital fluminense, voltado para o chamado Porto Maravilha. A flâmula questionava em letras garrafais: "ONDE ESTÃO OS NEGROS?". O trabalho foi montado originalmente em 2006 para intervenções em estádios de futebol, em uma série da qual faziam parte outros dois

estandartes: "BRASIL NEGRO SALVE" e "ZUMBI SOMOS NÓS". Abrimos a bandeira pela primeira vez no jogo Corinthians x Ponte Preta, em Campinas. A Ponte foi, no futebol paulista, um dos primeiros times a aceitar negros na linha e, por isso, sua torcida ganhou a alcunha de macaca.

Na chegada dos jogadores para o segundo tempo, a frase se desfaldava sobre a arquibancada. Os jogadores se entreolhavam, trocando silenciosamente cúmplices perguntas: "É comigo?", "Sou eu esse negro?", "Somos nós?". O que uma pergunta tão embaraçosa fazia em um ambiente de fanáticas certezas?

No mesmo ano, em Buenos Aires, pusemos a bandeira no Palais de Glace. Foi a primeira vez que ela cobriu um museu. Deitada sobre a cúpula central, a frase ressoava por toda a exposição.

Alguns dias depois da abertura, um casal portenho nos abordou: "Aquí en el palai no los hay [negros]. Pero en las calles, los negros son los cabecitas negras". Eles se referiam a toda sorte de imigrantes da América do Sul vindos dos Andes. Bolivianos, peruanos, nativos.

Então, em 2015, estávamos montando a bandeira-pergunta na fachada do Museu de Arte do Rio para a exposição "Zona de Poesia Árida", da qual eu fazia a curadoria com Túlio Tavares. O vento da entrada da baía da Guanabara impunha um desafio único. Eis que um jovem negro que trabalhava como gari se aproximou:

- Sobre o que é isso?
- Dei a resposta padrão artístico-pedagógica:
- Sobre o que você acha que é?
- Negros? Acho que é sobre o museu. Sobre a história da arte e o museu.
- Isso. Mas também onde estão os negros na sociedade.
- Essa pergunta também foi feita a um filósofo francês, Jean-Paul Sartre, quando veio ao Brasil –lançou o gari.
- Lembramos a passagem da crônica "Onde Estão os Negros", de 1967, em que Nelson Rodrigues narra o incômodo do filósofo existencialista em sua visita ao Brasil. Depois de frequentar somente círculos sociais brancos, Sartre teria lançado a pergunta: "E os negros? Onde estão os negros?".
- No dia seguinte, entretanto, a bandeira e a sua frase começaram a se rasgar com a força do vento. Ao meio-dia, sol a pino, trabalhadores em saída para o almoço, presenciei o suspiro derradeiro da bandeira. O rasgo se abriu de vez. Ato final da performance. Durante aquele adeus, chegou ao meu lado um homem:
- Que besteira é esta? Cada coisa que a gente vê! Não tem que fazer essa pergunta, não. Que coisa é essa de negro? Onde o negro tá? Vem com essa de direitos humanos, de Amarildo...
- É a pergunta que não quer calar no Brasil, o país que mais recebeu negros escravizados em todo o mundo. O trabalho é uma luta para inscrever novas perspectivas e passa pela reinvenção dos conceitos que possam nos colocar todos num mesmo lado de uma mesma resistência. Convocar o negro não como fortaleza identitária, mas como ponto de partida comum, referência a partir da qual se tem de onde ir.
- É como proclamava a Constituição do Haiti de 1805, após a revolta escrava ter tomado o poder: "Todos os cidadãos, de aqui em diante, serão conhecidos pela denominação genérica de negros". E aqui no Brasil: onde estão os negros?⁷¹

⁷¹ Texto do autor publicado em 2017.

Figura 74 - "Zumbi Somos Nós" (São Paulo, 2006). Autoria: Frente 3 de Fevereiro. Foto: Peetssa.



Figura 75 - Processo de montagem da bandeira “Zumbi Somos Nós” na ocupação Prestes Maia (São Paulo, 2006). Autoria: Frente 3 de Fevereiro. Foto: Julia Valiengo.



5.5.3 Zumbi Somos Nós

Como última da trilogia, a Frente 3 de Fevereiro desenvolve em 2006 a bandeira “Zumbi Somos Nós” com comissionamento do Goethe Institut Rio de Janeiro para a exposição “Desenho sobre fundo verde” no Centro Cultural Banco do Brasil. A bandeira foi inicialmente criada para ser performada no jogo do Vasco versus Fluminense em 13 de Novembro de 2006. Entretanto, foi vetada sua abertura pelo Eurico Miranda, então dirigente do Club de Regatas Vasco da Gama. A performance teve que ser replanejada para dia 20 de Novembro de 2006 no jogo Corinthians x Atlético Paranaense (partida decisiva para a consagração do Corinthians como campeão por pontos do Campeonato Brasileiro) junto a torcida alvinegra “Pavilhão 9”⁷²

O processo da elaboração da frase “Zumbi Somos Nós” em uma reunião da Frente 3 de Fevereiro, seguia a provocação em torno do ideal de democracia racial em diferentes direções, até que Fernando Coster trouxe a referência da canção “Zumbi” de Jorge Ben Jor:

*Angola, Congo, Benguela
 Monjolo, Cabinda, Mina
 Quiloa, Rebolo
 Aqui onde estão os homens
 Há um grande leilão
 Dizem que nele há
 Uma princesa à venda
 Que veio junto com seus súditos
 Acorrentados em carros de boi
 Eu quero ver
 Eu quero ver
 Eu quero ver
 Angola, Congo, Benguela
 Monjolo, Cabinda, Mina
 Quiloa, Rebolo
 Aqui onde estão os homens
 Dum lado cana de açúcar
 Do outro lado o cafezal
 Ao centro senhores sentados
 Vendo a colheita do algodão branco
 Sendo colhidos por mãos negras
 Eu quero ver
 Eu quero ver
 Eu quero ver
 Quando Zumbi chegar
 O que vai acontecer
 Zumbi é senhor das guerras
 É senhor das demandas
 Quando Zumbi chega é Zumbi
 É quem manda*

⁷² “A Pavilhão 9 é uma torcida organizada do clube Corinthians do estado de São Paulo, Brasil. Foi fundada em 9 de setembro de 1990 por nove torcedores do Timão em homenagem ao time de futebol da Casa de detenção do Carandiru. O símbolo adotado foi a figura do Irmão Metralha, personagem de histórias em quadrinhos.” Disponível em: <http://www.corintimao.com.br/pavilhao-9.php> Acesso em: 23 dez. 2022.

*Eu quero ver
Eu quero ver
Eu quero ver*⁷³

A referência nos permitia questionar a posição heróica projetada sobre um único indivíduo e recolocar a forma num processo histórico coletivo em que todos e todas fazemos parte. Uma identidade que assim, a identidade forja um processo de re-conhecimento. Ou seja, uma identidade ampla de um “devir negro” como força dinâmica em constante transformação. Como coloca Stuart Hall, a identidade se configura como uma “produção” nunca encerrada, em construção eterna:

*Temos tentado teorizar identidade como algo construído, não como um espelho complexo que reflete o que já existe, mas como a forma de representação que consegue nos construir como novos sujeitos e, portanto, nos permite descobrir lugares de onde falar.*⁷⁴

Apesar da ação no estádio Pacaembú num importante jogo do futebol brasileiro, a bandeira “Zumbi Somos Nós” teve grande reverberação e visibilidade com sua instalação na Ocupação Prestes Maia⁷⁵, na época, uma das maiores ocupações dos movimentos por moradia da América do Sul.

Como consequência de uma trajetória de encontros e colaborações entre coletivos de arte, artistas e o MSTC, a Frente 3 de Fevereiro propôs a instalação da bandeira no alto do prédio. No dia 05 de Fevereiro de 2006 montamos a flâmula no andares superiores do edifício, com auxílio do profissional Peetssa⁷⁶, então membro do coletivo Contrafilé e especialista em montagem em altura. A bandeira marcava parte da manifestação e do processo de resistência à reintegração de posse imposta pela Justiça de São Paulo:

Pela manhã um protesto de sem-teto parou a principal avenida do centro. O trânsito ficou engarrafado. A manifestação foi contra a reintegração de posse deste prédio particular ocupado há três anos por 470 famílias. Segundo os líderes do movimento, o dono do prédio deve 5 milhões de reais de IPTU. Os sem-teto defendem

⁷³ BEN, Jorge. Zumbi. In: BEN, Jorge. *A tábua de esmeralda*. Rio de Janeiro: Philips, 1974. Faixa 8. 1. Disco de vinil.

⁷⁴ HALL, Stuart. “Identidade Cultural e Diáspora”. In *Histórias Afro-Atlânticas*. Vol. 2, 2018, p. 97.

⁷⁵ “Na metrópole de São Paulo, com destaque para sua região central, temos presenciado embates dissensuais de significativa contundência, mobilizando grupos sociais provenientes de distintos domínios. Um caso emblemático, neste sentido, refere-se ao processo relativo ao Edifício Prestes Maia, situado no bairro central da Luz, que foi ocupado no período de 2002 a 2007 por integrantes do Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC). Então abandonado havia cerca de doze anos e em precárias condições, o prédio passou a abrigar 468 famílias, cerca de 1.700 pessoas - na maioria, mulheres -, e converteu-se na maior ocupação vertical, por moradia, da América Latina. Este imóvel, originalmente de uso comercial – composto de dois blocos, o maior deles com 22 andares –, é objeto de uma dívida de IPTU à municipalidade da ordem de 5 milhões de reais, cifra maior que seu valor de compra estimado.”

PALLAMIN, Vera M. *Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: Annablume / Invisíveis Produções, 2015. p. 88.

⁷⁶ Peetssa (Fábio Ivamoto), membro do coletivo Contrafilé, fotógrafo e construtor foi um importante colaborador da Frente 3 de Fevereiro. Além da instalação da bandeira “Zumbi Somos Nós” na Ocupação Prestes Maia, foi com sua participação que conseguimos instalar a bandeira “Onde Estão os Negros?” na exposição La Normalidade (Buenos Aires). Também foi parceiro como fotógrafo da bandeira “Zumbi Somos Nós” no estádio Pacaembú em 20 de Novembro de 2006.

Figura 76 - Processo de montagem da bandeira “Zumbi Somos Nós” na ocupação Prestes Maia (São Paulo, 2006). Autoria: Frente 3 de Fevereiro. Foto: Julia Valiengo.



Figura 77 - Processo de montagem da bandeira “Zumbi Somos Nós” na ocupação Prestes Maia (São Paulo, 2006). Autoria: Frente 3 de Fevereiro. Foto: Julia Valiengo.



*a desapropriação do imóvel para a criação de moradias populares, mas a justiça determinou que o prédio seja desocupado daqui a 8 dias. No alto do edifício, uma faixa “ZUMBI SOMOS NÓS”.*⁷⁷

A discussão da frase “Zumbi Somos Nós” internamente na Frente 3 de Fevereiro ocorre como contraponto à visão heróica demasiadamente encarnada na nossa personagem MC no espetáculo “Futebol”. Como dizer sobre o “herói” cotidiano que luta diariamente? Devíamos então buscar uma amplitude do gesto de luta e resistência. Ao mesmo tempo, buscamos trazer a atualização do conceito “quilombola”. Como Maurinete Lima sempre questionava: “como esta continuidade histórica se expressa no tempo presente?”

*“[...] Mas nem tudo é a ‘História das Práticas Dominantes’. Podemos identificar brechas nesse sistema. No passado elas se corporificaram em várias formas de resistência. O protesto escravo sempre esteve presente na História da escravidão. O escravo sempre deixou claro seu inconformismo, e isto acontece muito antes do final do século XIX. O Quilombo dos Palmares é um exemplo disso. E sem falar das inúmeras revoltas, a mais significativa delas sendo a Revolta dos Malês [Salvador, 1835], pelo seu poder de organização, onde os escravos sabiam ler e escrever, enquanto os senhores eram, em sua maioria, analfabetos. Então cabe a nós trazer para o presente e colaborar com os nichos de resistência e suas estratégias. Desde uma ocupação de um prédio no centro da cidade pelo Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC), o que nos traz uma associação direta com um quilombo urbano, em plena Av. Prestes Maia, até a discussão sobre a criação de cotas raciais nas universidades. Enfim, tudo depende do nosso olhar e dos gestos individual e coletivo de todos. Zumbi Somos Nós, todos os que procuram converter a violência em uma resistência simbólica em prol da coletividade, reinventando as formas de convivência na nossa prática social”*⁷⁸

No livro “Ocupação Prestes Maia” de Sebastião Oliveira lemos numa entrevista com Cibele Lucena, integrante da Frente 3 de Fevereiro sobre o conceito de “quilombo urbano”:

*“A gente já estava discutindo a ideia de quilombo urbano, o que é quilombo, o movimento quilombola como resistência, as ocupações todas como um processo de continuidade histórica, de luta histórica. [...] Enfim, a gente já estava pensando sobre isso, então para a gente fazia sentido essa relação do Prestes Maia, de olhar o Prestes Maia com essa potência da resistência, da colaboração, da organização, como um quilombo urbano. [...] Como parte de uma história de resistência e de luta, por direito, por direito à terra, a espaço, à propriedade, como uma luta que é muito longa no Brasil, como uma luta que continua até hoje, nos movimentos rurais e urbanos. Os quilombos até hoje estão aí.”*⁷⁹

⁷⁷ ZUMBI SOMOS NÓS. Direção: Frente 3 de Fevereiro. Produção Gullane Filmes. Brasil: DOC TV/ TV Cultura, 2008. 1 DVD (52 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jVHmoqHciD8&t=2s>. Acesso em 23 mar. 2022.

⁷⁸ FRENTE 3 DE FEVEREIRO. Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano. 2ª Ed. São Paulo: Invisíveis Produções, 2006. p. 19.

⁷⁹ OLIVEIRA, Sebastião. *Ocupação Prestes Maia*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2019. p. 166.

Vera Pallamin no livro “Arte, cultura e cidade” discorre sobre o conceito de espaço público e as lutas por reconhecimento. Como um exemplos contemporâneos cita a ocupação do Edifício Preste Maia e disputa do imaginário político em relação à luta por moradia:

A ação política de sua ocupação, que tinha por alvo a possibilidade de convertê-lo em habitação social, pôs uma série de questões na linha de frente deste conflito, como aquela referente à função social da propriedade urbana, conforme legalizada no Estatuto da Cidade (Lei Federal nº 10.257, aprovada em 10 de julho de 2001). Esta ação desdobrou-se ainda em outras iniciativas no local, as quais incluíram a organização de uma biblioteca – com cerca de 3.500 livros –, um cineclube e um ciclo de palestras, denominado “O direito à cidade: caminhos de resistência às práticas de exclusão nas grandes metrópoles”. Seus modos de resistência cultural contaram também com a colaboração de coletivos de arte paulistanos, formulando estratégias simbólicas voltadas para a ampliação da visibilidade desse movimento na mídia, sobretudo em seus momentos mais críticos, associados ao mandado de reintegração de posse e à presença policial.

(...)

A reconfiguração da espacialidade simbólica do edifício, promovida pela inserção da bandeira no topo de sua fachada, desdobrou o caráter da luta ali sendo travada para além daquele movimento por moradia e prédio específicos. “Zumbi somos nós” afirmava uma adesão, um laço de comprometimento, que, na figura do líder negro, polarizaria todos aqueles neste país empenhados em contrapor os espaços de subjugação que prescrevem o rebaixamento ou a invisibilidade social a grupos cada vez maiores, deslocando-os para o lado dos que não são contados.

Já Barbara Szaniecki escreve sobre a ação sob a perspectiva da “produção estética de um monstruoso precariado urbano” em seu livro “Outros monstros possíveis: disforme contemporâneo e design encarnado”:

Encontramo-nos diante de uma luta entre os poderes públicos que condicionam a assistência aos moradores à desocupação e liberação do prédio para a iniciativa privada e os moradores que insistem em dar ao prédio um destino social, ou seja, habitação digna para quem trabalha e estuda no centro da cidade. Encontramo-nos no seio do conflito entre a revitalização imposta pelo Estado e pelo mercado imobiliário e a vida produzida pela Multidão. “Zumbi somos nós” - do coletivo Frente 3 de Fevereiro - proclama então o monstro erguendo-se frente ao Leviatã.⁸⁰

Os encontros dos coletivos de arte e artistas com o movimento MSTC que coordenava a Ocupação Prestes Maia, foram objeto de muitas discussões e análises, algumas destas referências estão compiladas neste subcapítulo. O movimento automeado “Integração Sem Posse”, pode ser analisado em três principais momentos: em dezembro de 2003, o ACMSTC (Arte Contemporânea no Movimento Sem Teto do Centro); a formação do Integração Sem Posse (rede dos artistas e coletivos em diálogo com a Ocupação Prestes Maia) em 2005; e o Território São

⁸⁰ SZANIECKI, Barbara. *Outros monstros possíveis: disforme contemporâneo e design encarnado*. São Paulo: Annablume, 2014. p 102.

Figura 78 - "Zumbi Somos Nós" na ocupação Prestes Maia (São Paulo, 2006).
Autoria: Frente 3 de Fevereiro. Foto: Julia Valiengo.



Fonte: acervo do autor.

Figura 79 - "Zumbi Somos Nós" na ocupação Prestes Maia (São Paulo, 2006).
Autoria: Frente 3 de Fevereiro. Foto: Julia Valiengo.



Fonte: acervo do autor.

Paulo para Bienal de Havana em março de 2006. A intervenção da bandeira “Zumbi Somos Nós” no prédio faz parte desta terceira e última articulação. Com o convite da curadoria da IX Bienal de Havana para uma participação dos coletivos de arte de São Paulo, organizamos coletivamente a “extensão” da exposição para a Ocupação Prestes Maia:

Após as tantas reuniões, foi então decidido montar a sala especial da Bienal de Havana no subsolo da Ocupação Prestes Maia, que aconteceria simultaneamente com a exposição em Cuba e que foi denominada Território São Paulo, tendo ficado aberta ao público de 27 de março a 30 de abril de 2006. Contou com a participação dos grupos: A Revolução Não Será Televisionada, Bijari, Catadores de Histórias, Cia. Cachorra, COBAIA, Contra Filé, Coringa, Experiência Imersiva Ambiental (EIA), Elefante, Esqueleto Coletivo, Frente 3 de Fevereiro, Nova Pasta e Tranca Rua.

Uma vez que não havia nenhum recurso financeiro disponibilizado pela organização da exposição ou por outro meio qualquer, ficou inviável a proposta dos integrantes dos 13 coletivos viajarem para Havana. Ou seja, não foi possível viabilizar passagens nem para representantes de cada grupo e nem para algumas pessoas que pudessem representar todos os coletivos. No fim das contas, decidiu-se então ocupar todo o espaço do subsolo da Ocupação Prestes Maia, além da proposta de enviar por fax para Cuba materiais dos coletivos sobre o trabalho junto à ocupação. Então, no sábado anterior à abertura da exposição, os 13 coletivos produziram seus trabalhos novamente no subsolo da ocupação, conseguiram o aparelho de fax e fizeram uma grande festa de abertura.

Tendo participado desde a primeira ação do prédio pude acompanhar os conflitos e contradições tanto dos artistas como do movimento social. Artistas mobilizados muitas vezes por interesses pessoais e pontuais; o movimento por moradia com dificuldades em relação a compreensão da potência desestabilizadora da arte como aliada para uma reconstrução direta da imagem da luta social nos meios de comunicação e, indiretamente, para forjar um imaginário político poético.

A bandeira “Zumbi Somos Nós” conseguiu, de maneira muito singular, equacionar estas contradições e trabalhar tanto na imagem política (mídia) como no imaginário político (simbólico).

Ricardo Muniz Fernandes, curador, tinha visto a performance “Futebol” e nos convidado a participar do Festival Brasil em Cena⁸¹ em Berlim. Ele já tinha participado de uma ação da Frente 3 de Fevereiro com o movimento por moradia dias atrás no Fórum da Sé. Na ocasião, em 3 de Fevereiro de 2006, no julgamento da ação de reintegração de posse, a Frente 3 de Fevereiro e o MSTC tinham aberto a bandeira na frente do Fórum. Passando pelo centro de São Paulo, se depara com a bandeira “Zumbi Somos Nós” no alto da Ocupação Prestes Maia. Ele

⁸¹ Theater und Performance aus Brasilien. HAU, Berlim, 2006.

escreve um texto sobre os dois momentos:

No dia 2 de fevereiro não brinquei em nenhuma festa. Esquecimento completo, nem flores, nem água de cheiro, nem mesmo a lembrança do dia e da festa. Longe do mar!

No dia seguinte, até então dia nenhum, uma surpresa: festa maior. 3 de Fevereiro em cena no 3 de fevereiro, a data. No centro, ponto zero da cidade, um 3 de fevereiro, dia do qualquer um, o banal transformado por alguns em data e feriado.

O Fórum desconhece a folga. Meganhas, doutores, réus, condenados, jurados, vítimas continuam incessantes. A caixa prédio do Fórum engole e vomita sem interrupção estes tantos quaisquer que nem imaginam que aquele dia é uma efeméride. Processos em andamento, outros tantos arquivados e na porta (porta do inferno de Rodin) às duas da tarde tem início uma ação. Manifesto do Movimento dos Sem Tetos que ali parados, drenam, bloqueiam o fluxo normal. Homens alvos fazem das portas um circo, pais ubus fazendo das calçadas uma Polônia. Homens abertos ao disparos, travestidos em miras. A zueira duplicada pelo animador; chacrinha politizado, encoberto pelos óculos vespa e cabelo/peruca conectado ao megafone triplicando a balbúrdia. Uma nova língua, de megafones com outro léxico e outra doxa. Era uma festa do 3 de fevereiro, o dia era a festa e reclamo do qualquer um, não dia de orixás mas dos cavalos, das mulas deste mundo terrestre. Era parque, era creche e campo de batalha. Era jogo sem regras onde muitos juizes na rua usavam seus apitos e corriam sem as becas. Eram armas de papelão, cartazes rabiscados como as lousas de Beuys, pratos manifestos-obras. Eram também bandeiras vermelhas, e mascarados como meio bandidos e meio heróis de luta livre. Era claro o confronto entre essa invenção poesia cor e desordem do povo e o cinza chumbo blindado e duro dos policiais. Eram duas frentes de batalha cara a cara. Pancadão à tarde na praça da Sé. Duas facções num baile no 3 de fevereiro, o dia. A escuridão cinza e chumbo nada podia contra a algazarra. Na festa os alvos expostos e nenhum crime senão aquele contra a morte.

A reivindicação era maior, muito maior do que as palavras gritadas no megafone, maior do que o unísono do coro de mulheres e os doces balbucios de muitas crianças espalhadas na praça. Era mesmo a vida contra a morte! Era a sorte contra as cartas marcadas e os dados viciados do real. Era doído, cru e doce. Eram cinzas e mel!

Aos poucos a farra foi esmorecendo, o bloco relaxando a ginga e deixando os tantos engravatados retomar seus postos e silêncios, as camisas brancas descolorindo o vermelho, os compassos da lenga judicial marcando o tempo. Era o 3 de fevereiro, sob 40 graus, se desmanchando em quarta-feira de cinzas.

Mas eis que surge, como herói pop, milagreiro, vislumbre de padim, raio de xangô, o 3 de Fevereiro, o grupo um tanto comitiva guerreira, liga da justiça e bloco. Do saco surge a bandeira, azougue para não terminar o carnaval. E ela vai se desfraldando sem hinos, na síncope do grupo. Aberta como símbolo, não da Nação, coisa maior, mas daquelas pequenas e senhoras selvagerias. Escancarada clama aos céus a incerteza do sentido. Estandarte anunciando a derrota da certeza unívoca. Zumbi somos nós. Frase gravada no ar; incógnita na calçada. Zumbi somos nós. Zumbi guerreiro ou párias? Vencedores ou vencidos? Imortal herói ou mortos vivos? Zumbis somos nós. Senhores ou fantasmas? Estandarte ou mortalha? Uma ferida exposta no meio da rua, uma questão colocada para todos sem nenhum floreio. Não mais a opção por ser marginal e ser herói, mas pelo menos poder ser. Aquela bandeira ali aberta era a dissolução do linear e a dispersão dos sentidos até então possíveis. Zumbis somos nós.

O bloco ao redor do pano pintado, voltava a folia, azougue fazendo efeito fulminante. A frase ondulava e repercutia no vento. O bloco cresceu, eram sem tetos, burgueses, brancos, pretos, mascarados, desdentados e doutores. Era torcida organizada de um time campeão.

*Eram todos e era nenhum. Das janelas, escriturários, oficiais e rábulas liam a sentença e também pensavam. Somos nós zumbis? Sou eu Zumbi? São eles que existem, resistem e incomodam!
Coisa rápida, relâmpago e a equação se desmontou, deixando um vazio ocupando a área, um silêncio espalhado e a pergunta em letras garrafais negras sobre o branco ainda repercutindo nas cabeças.
Dívida cravada na memória, no desejo de um pouco mais de cada um. Policiais perguntam e ousam questionar o que podemos dizer que nem mesmo aconteceu. Mais um 3 de fevereiro, dia , como outro qualquer, mas com um monumento erguido nas memórias, gravado: Zumbis somos nós. Tudo desfeito resta deixar o cinza retomar suas posses e o vaivém kafkiano do judiciário continuar suas questões sobre culpas e inocências. O bloco segue em folia para outra rua, quem sabe bloqueando um pouco mais a inércia. A bandeira fechada no pacote. Três dias depois, ainda a mesma questão brilhando, insistindo e martelando a memória de ser ou não Zumbi ou Zumbis, em um 6 de fevereiro a equação insolúvel ganha os céus e interrompe a mesmice do skyline colocando na cena maior da cidade, nas cabeças da multidão, a incógnita. Dos trens que vão e vem do centro pra zona leste e norte é visível, é brilhante a pergunta e também a resposta, grudado no sol falso embaralhando as vistas e a imaginação. O 6 de fevereiro se torna também feriado como todos os outros dias deste mês de carnavais, de tantas bandeiras e estandartes desfraldados, tremeluzindo, vingando e desmontando o sempre e o mesmo. Era uma memória vivida do avesso, era manifesto lembrança da tragédia.⁸²*

O sentido duplo de interpretação de Zumbi, como herói histórico e como morto-vivo, possibilita uma movimentação cognitiva da mensagem numa imaginação de resistência daqueles que não morrem, que permanecem vivos-mortos assombrando a realidade dos vivos, do presente. Jota Mombaça no texto fictício “Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas” traz uma visão que interliga os sentidos de Zumbi:

Paramos de dizer “morrer” porque, afinal, estamos todas mortas desde a primeira bomba, e mesmo desde muito antes, do primeiro navio negreiro, quando nossas vidas foram todas marcadas como parte de uma só massa indiferenciada de morte-em-vida. Como mortas-vivas, algumas de nós gostamos de nos identificar como zumbis. Somos zumbis porque, a rigor, não estamos nem vivas nem mortas, mas também porque descendemos do guerreiro Zumbi dos Palmares. Nas horas mais felizes, quando nossos corações se aquietam um pouco e podemos sentir pequenas fagulhas de vida incendiarem tudo dentro de nós, gostamos de imaginar que Palmares é aqui e que, no avesso de todo apocalipse, há uma vida preta que se manifesta e vibra e brilha como aquela luz, que emerge do profundo cada vez que a gente perde tudo.⁸³

Ainda na breve interpretação de Fabiane Borges em sua dissertação “Domínios do Demasiado”, mais um vez a dualidade:

⁸² Parte deste texto foi publicado na contracapa do livro: FRENTE 3 DE FEVEREIRO. Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano. 1ª Ed. São Paulo: VAI, 2018.

Coloco aqui o texto na íntegra, nunca publicado, por sua força de relato poético, enviado por email no dia 07 de Fevereiro de 2006.

⁸³ MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Epub. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. p. 68.

O grande Quilombo, o Deus da Guerra, o Fantasma Imortal ou o Morto Vivo como era traduzido o Zumbi dos Palmares, sobrevive ainda em lugares vários e, às vezes, se revela em sua radicalidade monstruosa arrastando para suas situações de risco, os insones da cidade.⁸⁴

5.6 Manifesto “Zumbi Somos Nós”

Em 2007, o coletivo Frente 3 de Fevereiro teve aprovado um projeto para realização de um documentário de média metragem para televisão⁸⁵. A proposição do grupo era realizar um debate sobre as questões raciais no Brasil, conteúdo pouco frequente na mídia brasileira, mas também o coletivo apostava na elaboração de uma linguagem audiovisual que pudesse equacionar as influências da experimentação contemporânea na videoarte, nas artes plásticas e no cinema. Além do campo formal e discursivo – nunca dissociados – teríamos pela frente o desafio de reinventar um procedimento ético na produção coletiva do filme, o que necessariamente significaria desfazer a verticalidade do sistema de produção audiovisual. Como o grupo anunciava no seu texto a síntese do projeto, o filme funcionaria como um manifesto audiovisual:

14 de julho de 2005. Final da Taça Libertadores da América. São Paulo e Atlético Paranaense jogam a final que decidirá o melhor time de futebol das Américas. No estádio lotado, 75.000 pessoas assistem o jogo. Em suas casas milhões de espectadores olham a tela da TV. No meio da transmissão uma bandeira gigante começa a ser aberta pela torcida, uma frase se revela trazendo um estranhamento ao espetáculo televisivo: BRASIL NEGRO SALVE. Através desta ação enigmática – que segue numa série de três diferentes bandeiras – apresentamos o coletivo paulistano de pesquisa e ação artística, Frente 3 de Fevereiro. A partir desta e outras estratégias singulares deste grupo, o documentário ZUMBI SOMOS NÓS aborda a construção e destruição das questões raciais no Brasil. A Frente 3 de Fevereiro, que funciona como um prisma para o documentário, propõe a relação entre recortes pertinentes para a reflexão sobre questões raciais na sociedade brasileira contemporânea e a criação de estratégias artísticas para responder a estas questões, inscrevendo na vida cotidiana novas formas de olhar, pensar e agir. A trajetória da Frente 3 de Fevereiro é princípio para a discussão do racismo no Brasil e, ao mesmo tempo, estrutura do documentário, dividindo-o em três partes: 1) a origem do grupo, deflagrada com a morte de um jovem negro assassinado por policiais militares; 2) a criação e execução das bandeiras, projeto que trabalha o futebol como situação exemplar potente, onde se expressa a utopia da "democracia racial"; 3) o acompanhamento do grupo em um projeto inédito de intervenção na Alemanha⁸⁶ em véspera de Copa do Mundo

⁸⁴ BORGES, Fabiane. *Domínios do demasiado*. Orientador: Prof. Dr. Peter Pál Pelbart. Dissertação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Psicologia Clínica, 2006.

⁸⁵ O coletivo foi selecionado no prêmio no edital federal DOC TV III (2006/2007). DOC TV foi um Programa do Ministério da Cultura de fomento à produção de documentários para a TV Pública, executado pela Secretaria do Audiovisual do MINC, com participação da ABEPEC, Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais, Fundação Padre Anchieta/ TV Cultura de São Paulo, Empresa Brasil de Comunicação/ TV Brasil e Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas.

⁸⁶ Convite realizado pelo teatro HEBBEL AM UFER que organiza o Festival de Teatro Brasileiro em Berlim.

Figura 80 - Registro da gravação do documentário “Zumbi Somos Nós” da Frente 3 de Fevereiro (São Paulo, 2006). Foto: Peetssa.



Figura 81 - Registro da gravação do documentário “Zumbi Somos Nós” da Frente 3 de Fevereiro (São Paulo, 2006). Foto: Peetssa.



de Futebol, que terá o imigrante na comunidade europeia como foco para a discussão do racismo.

Como proposta formal, o documentário pretende se aproximar da linguagem do grupo, criando um diálogo afinado entre imagem e som, norteado por um narrador-personagem. Construção audiovisual que traz as novas sonoridades e imagens urbanas e seu elo indissociável com o legado afrobrasileiro.

Um manifesto sonoro e visual, constituído por uma espécie de bricolagem que une os tambores ancestrais, os ritmos contemporâneos e as novas simbologias visuais.⁸⁷

Partindo da colocação de Frantz Fanon, “o terceiro mundo deve começar a reescrever uma nova história da humanidade” refletimos como construir nossa história na arte. Como inventar uma gênese do fazer artístico que possa nos libertar de estruturas normalizadas, padronizadas que afinal reproduzem um mundo do qual queremos criar um desvio? Neste sentido, fomos refinando durante a elaboração e produção do documentário, certos princípios latentes no caminho do coletivo. Um rigor com princípios que, tento sintetizar, neste capítulo, em afirmações de um fazer audiovisual:

5.6.1 É preciso acreditar na potência da intervenção

Toda nossa produção estava orientada a ser uma intervenção⁸⁸ na televisão brasileira. A intervenção midiática dialogaria inevitavelmente com a história de exclusão e construção de estereótipos da televisão brasileira. Como coloca Joel Zito Araújo:

Ao longo de sua história, a televisão parece ter apresentado poucas oportunidades para os atores afro-descendentes, que buscaram por ela e deram a ‘alma’ por suas carreiras artísticas, sonhando em poder interpretar grandes papéis, representar heróis e mocinhas, serem reconhecidos como grandes estrelas, ou que, simplesmente, desejavam ser amados pelo público, pelo exemplo de humanidade oriundo da força e diversidade dos papéis pelos quais poderiam representar o brasileiro comum.⁸⁹

Este lapso da representação negra na televisão brasileira por si só constituiria um plano de normalidade a partir do qual se distinguiria a intervenção midiática. Além deste, o lapso também se dá na ausência da discussão das desigualdades raciais na televisão brasileira. O Brasil, nação

Dentro do programa COPA DA CULTURA, elaborado pelo Ministério da Cultura do Brasil em parceria com a Embaixada do Brasil em Berlim, o Instituto Goethe e a Casa das Culturas do Mundo, as intervenções do grupo estão programadas para acontecer entre junho e julho de 2006.

⁸⁷ Trecho do projeto de inscrição do filme “Zumbi somos nós” para o Edital DOC TV III.

⁸⁸ “A intervenção é uma estratégia de criação. É um êxodo para o terreno das aparições. A intervenção é uma aparição a tremer o Real, a abalar a noção de normalidade. A intervenção dá voz àquilo que ainda não existe no mundo das coisas, mas que existe como necessidade urgente e radical. A intervenção é uma abertura inesperada da vida”. LIMA, Daniel. *Nós: Microcrises*. Orientadora: Suely Belinha Rolnik. 2010. Dissertação de Mestrado (Núcleo de Estudos da Subjetividade) - Psicologia Clínica, PUC-SP, São Paulo, 1993. p. 21.

⁸⁹ ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004. p. 20.

filha da maior escravidão do Mundo Moderno, custa a manter em debate as marcas dessa história.

Acreditar na força de intervenção, então, foi fundamental para nossa capacidade de inventar um procedimento que pudesse nos levar, tanto a uma ruptura com o discurso hegemônico de democracia racial no Brasil, como a uma outra forma de fazer audiovisual. Como se constróem outras “vozes” e outros procedimentos para o audiovisual, com base na ética e na organicidade do processo?

5.6.2 É preciso romper com o saber que exclui o outro

O processo da Frente 3 de Fevereiro em relação ao filme “Zumbi Somos Nós” colocava logo na sua gênese a pergunta de como um coletivo pode dirigir um filme. Como fazer um filme com 21 diretores? Para isso era necessário criar uma dinâmica onde o saber específico técnico e conceitual não seria elemento de autoridade e silenciamento. Era ainda necessário romper com a estrutura vertical hierárquica do cinema. Como coloca Almir Almas e Danilo Baraúna sobre práticas artísticas colaborativas:

A caracterização dos momentos da performance é, para nós, importante para situar o leitor no caminho poético percorrido pelos criadores e compreender a complexidade deste acontecimento. Esse fator traz à tona um importante aspecto, a existência de uma complexa rede de colaboração que torna possível a materialização do trabalho. A rede configura-se, portanto, como o entremeado de agentes diversos que trabalham na realização da obra audiovisual, o que significa uma série de diferentes papéis e perspectivas sobre um mesmo objeto mas que interagem para um fim comum.⁹⁰

Recuperar o sistema de produção audiovisual como rede de colaboração e romper com o fazer condicionado a uma estrutura vertical de posições de autoridade com o diretor ou produtor no topo da pirâmide, seguido abaixo pela equipe em diferentes esferas de decisão. Para a mudança deste modelo, aplicamos uma prática corrente em todas as nossas produções, sendo aqui resumida em um procedimento: *movimento pendular*⁹¹.

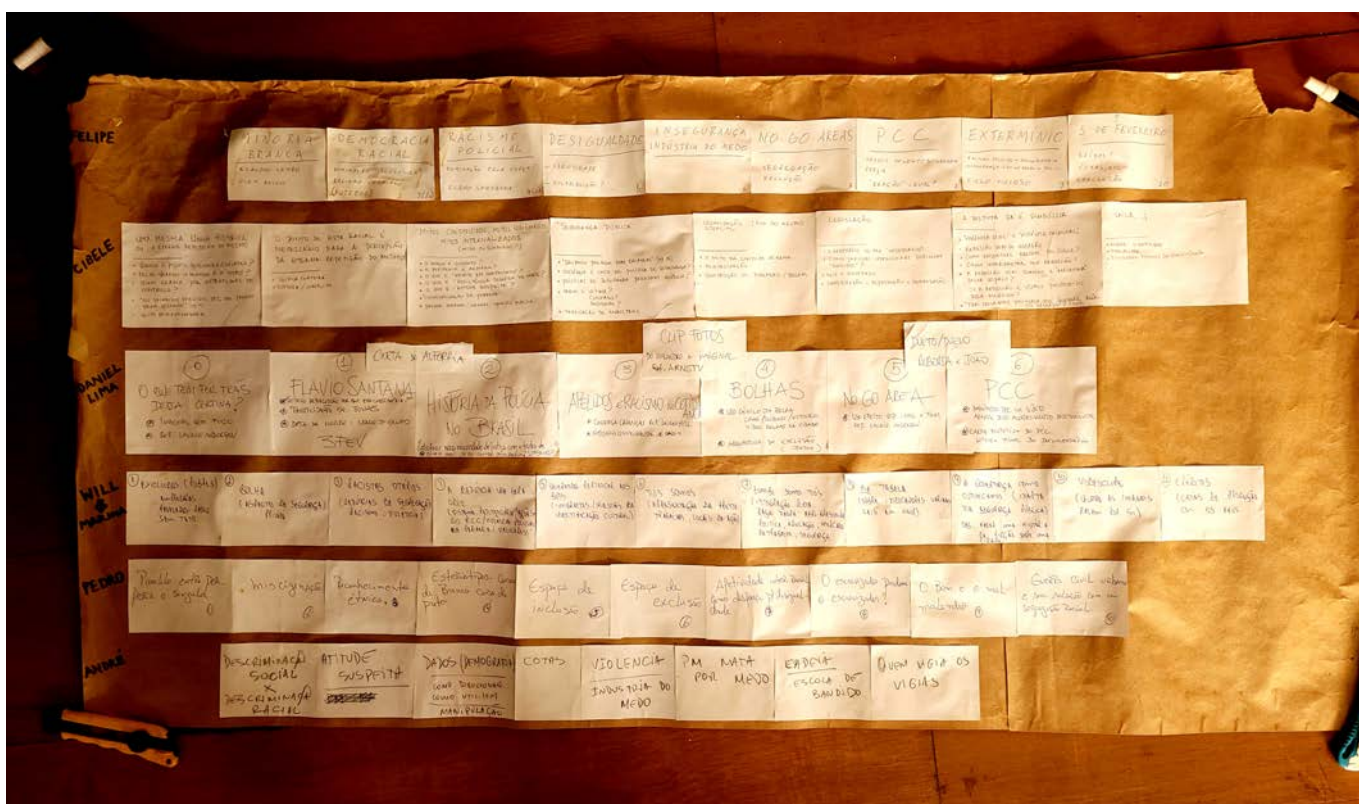
O *movimento pendular* é a dinâmica do individual ao coletivo. Movimento oscilante referindo-se ao “lugar” que o sujeito ocupa no coletivo e a necessidade de uma movimentação ritmada entre as funções e tarefas singulares para o retorno à discussão coletiva. O movimento sempre passa pelo centro (ponto zero do pêndulo) que é o fórum coletivo, indo para individualidades (ponto mais distante do eixo central) que por sua vez retornam ao centro novamente num ritmo programado.

Por exemplo, a definição do roteiro do filme foi realizada com base em dinâmicas que

⁹⁰ ALMAS, Almir; BARAÚNA, Danilo. Corpo 4K: processos de espacialização e hibridação na poética live e tecnologia 4k. *Revista GEMInIS*. Ano 6. Nº 1. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos. Jan./jun. 2015. p. 296. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/231/202>. Acesso em 13 dez. 2022.

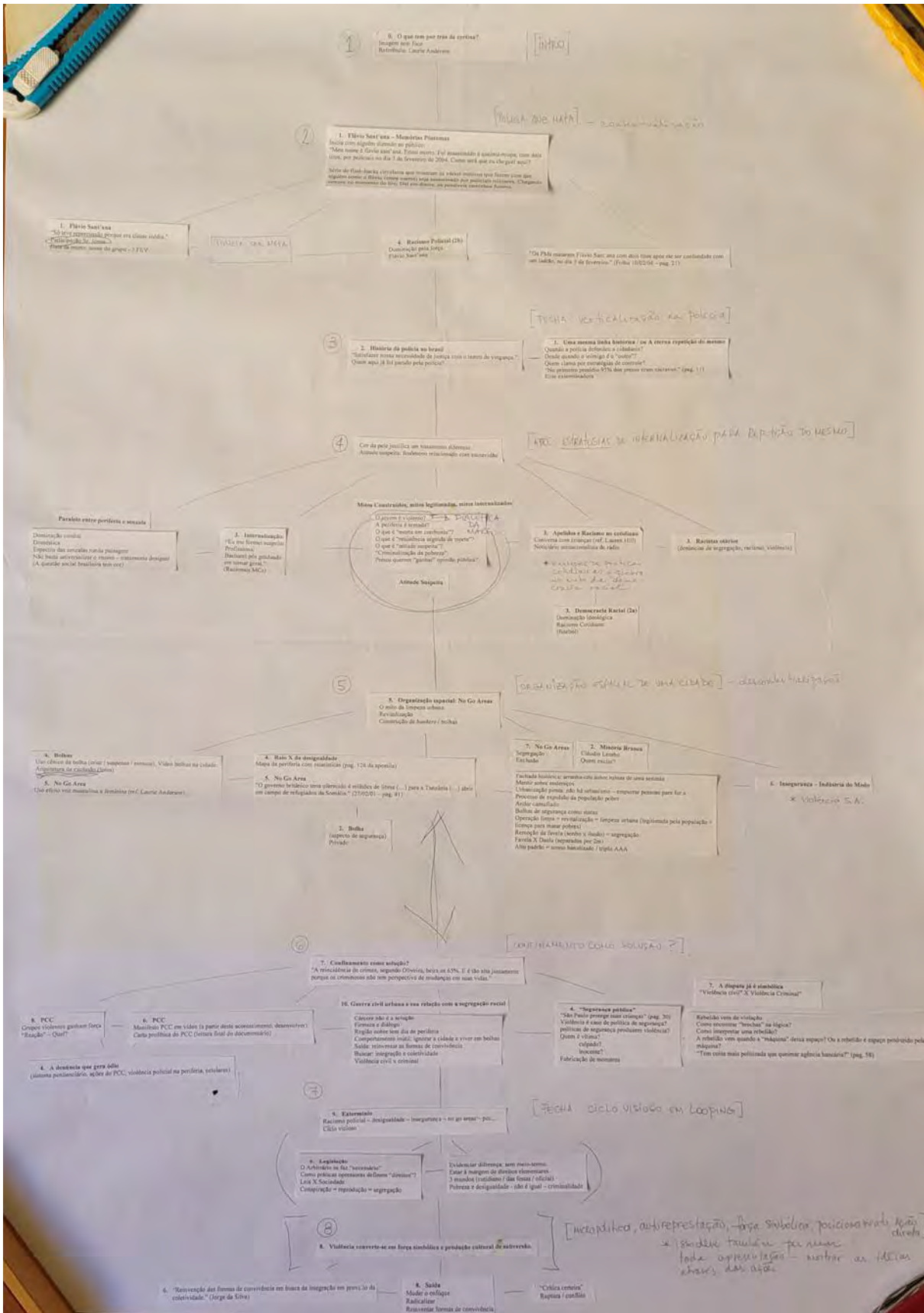
⁹¹ DOWBOR, Fátima Freire. *Quem educa marca o corpo do outro*. Editora Cortez. 2008.

Figura 82 - Documento da dinâmica de criação do roteiro do filme “Zumbi Somos Nós” da Frente 3 de Fevereiro (São Paulo, 2006).



Fonte: acervo do autor.

Figura 83 - Documento da dinâmica de criação do roteiro do filme "Zumbi Somos Nós" da Frente 3 de Fevereiro (São Paulo, 2006).



Fonte: acervo do autor.

começavam com a discussão com todo grupo em roda sobre desejos e referências (figuras 57 e 58). Sabendo que somente este gesto não daria a concretude necessária a sistematização de um roteiro, criamos um segundo momento onde subgrupos poderiam sugerir linhas narrativas através de recortes de *frames* e trechos de sequências. Assim, “o saber fazer roteiro” era transformado num processo simples e lúdico de colagens em sequência. Desta forma, ao final o grupo todo pode ver e discutir os diferentes argumentos criados pelos subgrupos e afinal escolher algumas boas soluções e linhas centrais. Ao final, tínhamos uma dinâmica pedagógica aplicada para proporcionar uma horizontalidade no processo criativo.

O processo de edição se encaminhou para a ilha de edição (movimento pendular individual) em que eu e Fernando Coster, na montagem, pudemos criar diferentes sequências para depois mostrar para apreciação e discussão do coletivo. Assim, com este movimento, pudemos juntar as diferentes partes na estrutura narrativa proposta em reunião como o grupo.

5.6.3 É preciso romper com o método fixo

A partir do processo do filme “Zumbi somos nós” podemos observar um caminho que se cria enquanto se caminha. Ou seja, o processo do filme se fez com o comprometimento de uma estratégia para desfazer os princípios metodológicos estabelecidos *a priori*. O coletivo trabalhou para reconfigurar as fronteiras e a topografia dos novos territórios surgidos no processo. O caminho da investigação pedia a invenção dos passos, reinvenção constante das práticas, dos instrumentos e do roteiro de pesquisa. Foi necessário livrar-se do método (protocolo normalizado, procedimento técnico). Neste sentido, o caminho orgânico e vivo se aproxima da definição de cartógrafo proposta por Suely Rolnik:

Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago.⁹²

O filme realiza uma narrativa conjunta de momentos que foram criados em diferentes

⁹² ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2011. p. 23.

situações com distintos recursos de produção. As várias ações poéticas da Frente 3 de Fevereiro, de maneira geral, funcionam como sequências dentro de um mesmo eixo conceitual: a discussão sobre o racismo. Assim, com este denominador em comum, foi garantido um eixo conceitual, sendo o registro em vídeo a linguagem artística prioritária.

No coletivo, tínhamos a experiência de vários artistas que já trabalhavam, tanto individualmente como coletivamente, com ações diretas no espaço público. Juntos, estabelecemos que, para cada passo de pesquisa, tínhamos uma intervenção poética, criando desta forma uma pesquisa sobre racismo em contínuos passos de criação, ação e reflexão. Perguntas que geraram respostas poéticas, que por sua vez eram novas perguntas disparadoras.

5.6.4 É preciso romper com a linearidade

Mesmo buscando, desde sua origem, uma coerência narrativa “orgânica” a Frente 3 de Fevereiro teria ainda, diante da construção do filme, a proposição de romper uma linearidade previsível na abordagem do tema racial. Era necessário investir também numa radicalidade da montagem que pudesse abrir linhas de interpretação num tema já tão politizado.

Nesta operação tomamos o que seria um problema: ter diferentes fragmentos narrativos com muitas elipses temporais e espaciais, como uma solução. Empregamos o princípio da *colagem*⁹³, com sobreposição de camadas com diferenças que não precisariam ser falseadas em continuidade. Esta operação de colagem permitiu abandonar a necessidade de perfeita coerência entre planos e, ainda assim, manter o eixo narrativo. Algo que Ivana Bentes conceitualiza como um trânsito entre o cinema e o vídeo:

Hoje, a percepção da hibridação entre os meios é dominante, assim como sua dupla potencialização. É essa linha de continuidade que nos interessa. O vídeo aparecendo como potencializador do cinema e vice-versa. Podemos destacar cineastas que, mesmo fazendo cinema, já trabalhavam com princípios (a não linearidade, a colagem, o “direto”, à deriva) que se tornariam característicos da videoarte e da linguagem do vídeo.⁹⁴

O coletivo estabeleceu, logo no início do processo de produção do filme, um campo referencial de roteiro e montagem que se baseavam em algumas obras filmicas que expressavam características que nos interessavam:

- De *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959) a colagem audiovisual entre imagens e poemas, a montagem sem relação naturalista entre som e imagem;
- De *Soy Cuba* (Mikhail Kalatozov, 1964) também esta relação entre ode poética e imagem em

⁹³ Aqui o conceito de “colagem”, se refere remotamente aos “filmes de colagem” criados nas vanguardas surrealistas e do cinema russo do início do séc XX. Utilizamos, na Frente 3 de Fevereiro, a ideia de “colagem” como procedimento de montagem através de fragmentos de imagens, sequências e músicas, sem compromisso de continuidade linear.

⁹⁴ BENTES, Ivana. “Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo”. In: MACHADO, Arlindo. Org. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

sequência. Mas, aqui, diferente de *Hiroshima Mon Amour*, tínhamos um dado heróico, propositor de uma defesa ideológica que também ressoava no seio do grupo; o caráter manifesto da obra.

- De *Surplus* (Erik Gandini, 2003) a edição rítmica radical, que sincopada com a música, realçava nossa proximidade com os *live-images* dos VJs. Mas, também *Surplus* nos permitia pensar como valorizar a camada musical como elemento narrativo. Como a desconstrução da narrativa televisiva do trecho “Grafite” poderia funcionar com uma metalinguagem da própria desconstrução e remixagem.

- Por último a referência *A verdadeira história de Huey P. Newton* (Spike Lee, 2001) apresentava a imagem de multicamadas com diferentes tempos, texturas e contextos. O MC, através das *spoken words*, à frente da imagem registro de uma ação, que depois se transforma em colagem cênica no palco. Um jogo fractal de múltiplas camadas da imagem dentro da imagem.

O exemplo mais crucial desta influência da instauração de múltiplas camadas imagéticas está na sequência da bandeira BRASIL NEGRO SALVE abrindo no estádio de futebol, trecho do filme *Zumbi Somos Nós*.

14 de julho de 2005. Final da Taça Libertadores da América. São Paulo e Atlético Paranaense jogam a partida que decidirá o melhor time de futebol das Américas. No estádio lotado, mais de 75 mil pessoas assistem ao jogo. Em suas casas, milhões de espectadores olham a tela da TV. No meio da transmissão ao vivo, uma bandeira gigante começa a ser aberta pela torcida. Uma frase se revela: BRASIL NEGRO SALVE.⁹⁵

Analisando a sequência desta bandeira no filme podemos nomear essas diferentes temporalidades na mesma imagem, como uma espécie de *perspectiva vertical da montagem*. Podemos ver na imagem o registro da ação poética da abertura da bandeira no estádio, ou seja, uma dimensão ao vivo para aqueles que estavam no evento esportivo presencialmente; Outra camada está na “invasão midiática” da bandeira na transmissão televisiva ao vivo; quem assiste a transmissão ao vivo em televisores forma outra dimensão de desdobramento da imagem; outra camada se faz no filme com o escrito enigmático que aos pouco se revela na manipulação em câmera lenta; todas interpretações que abrem essas palavras juntas Brasil Negro Salve, se desdobram nestas camadas interligadas. O fato deste acontecimento ocorrer na transmissão ao vivo coloca a ação enredada na potência maior da televisão como explica Edmond Couchot:

“Nenhum prazo separa o momento da tomada da cena, próprio à imagem cinematográfica, e o momento de sua representação. A partir daí, existe concomitância entre o tempo de gravação e o de representação. Nesse sentido a televisão faz ‘mais’ do que representar, ela torna presente. Ela coloca o observador, instantaneamente e independentemente da distância, em contato visual com a realidade. (...) A sobreapresentação televisiva faz coincidir o tempo da realidade captada no seu desenrolar, o de imagem e do observador. Essa coincidência rebaixa o espectador a um perpétuo presente, em detrimento do tempo passado e do tempo futuro. Ela atende assim

⁹⁵ Release de lançamento do filme *Zumbi Somos Nós*, 2007.

*a provocar uma forte aderência do espectador ao presente, ao seu acontecimento.*⁹⁶

E toda esta sequência como já anunciado nos primeiros blocos do filme, surge no palco ao lado da MC e assim constitui-se como uma diferente camada de materialidade e temporalidade. A tela de projeção como cenário envolve a palavra da MC Roberta Estrela D'Alva e nos coloca o espetáculo dentro do espetáculo. Numa operação de metalinguagem, no anúncio da própria construção narrativa.

Mas ainda neste fractal de temporalidades e de metalinguagem, vemos tudo isso novamente apresentado numa tela da televisão quando do lançamento do documentário na TV Cultura e de outras emissoras pelo Brasil em 2007. “Brasil Negro Salve” uma imagem de múltiplas temporalidades: da ação no estádio, na transmissão ao vivo da televisão, da recepção nas residências e espaços públicos por todo Brasil, da bandeira gravada pela torcida e compartilhada na internet, na captação do próprio coletivo autor da ação, que depois colocaria esta imagem em diversas telas no palco com edição ao vivo do VJ e novamente diante das câmeras, as bandeiras são gravadas, junto com MC, músicos e com o próprio público. É uma operação de retroalimentação de existências da imagem. Um jogo de dimensões da imagem que ao final retorna à televisão na forma de filme-manifesto.

Esta transversalidade da ação pode ser estendida para a narrativa transmidiática e convergente⁹⁷ do coletivo, ressaltando a trajetória da trilogia Zumbi Somos Nós: o Filme; o Livro; e o Álbum Musical e em todo universo transmidiático criado pelo coletivo, nas diversas plataformas de atuação.

5.6.5 É preciso promover a transversalidade do saber

Tendo lançado o filme e livro em 2007 e o álbum musical em 2008 todos sobre o mesmo título Zumbi Somos Nós⁹⁸, o coletivo anunciava a sua convicção transmidiática numa narrativa que se desdobrava em diferentes suportes e linguagens. Do audiovisual, do editorial e do musical a Frente 3 de Fevereiro explorou diferentes potências mas num mesmo entrelaçar de linhas narrativas que se auto citavam. A canção que estava no documentário em performance de palco,

⁹⁶ COUCHOT, Edmond. *Da fotografia à realidade virtual*. Editora UFRGS, 2003. p. 82.

⁹⁷ “*Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdo através de múltiplos suportes midiáticos, a cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório de públicos dos meios de comunicação que vão a quase qualquer parte em busca de experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando.*”

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 1ª edição, São Paulo: Aleph, 2008. p. 27

⁹⁸ ZUMBI SOMOS NÓS. Direção: Frente 3 de Fevereiro. Produção: Gullane Filmes. Brasil: DOC TV/ TV Cultura, 2008. 1 DVD (52 min).

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*. 1ª Ed. São Paulo: VAI/SMC, 2007.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi somos nós: diáspora afronética*. São Paulo: Kalakuta, 2008. CD. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5mvxPokUvhThjEakFL5XWS?si=dyYkCY5qTnO6jXqO4CGI6A> Acesso em: 06 jan 2023.

era depois explorada em estúdio com novos arranjos e composições musicais, e por sua vez, ressurgia como letra na abertura de um dos capítulos do livro. Ou seja, uma contínua trama era proposta entre os suportes de uma mesma narrativa. Uma trajetória potencial de atravessamento de campos do saber que já estava em seus primeiros gestos criativos.

Outra face desta força transversal⁹⁹ e convergente está na circulação da trilogia. O coletivo Frente 3 de Fevereiro conseguiu produzir um conjunto de obras que circulam, em diversas esferas sociais e culturais: expostas em circuitos artísticos, utilizadas por movimentos sociais, e referência de pesquisa. Como uma breve trajetória aponto alguns dos momentos de criação do grupo que foram fundamentais para a produção do filme *Zumbi Somos Nós*:

- O início do grupo com um chamado para um enterro simbólico do jovem negro Flavio Santana entre movimentos sociais que na época se mobilizavam em torno do acontecimento. Flávio foi assassinado pela PM de São Paulo no dia 3 de Fevereiro de 2004.
- Ainda em 2004, no projeto Zona de Ação, criado por coletivos de arte de São Paulo no Sesc São Paulo (tendo se desdobrado em cinco unidades do Sesc São Paulo: Paulista, Pompéia, Santo Amaro, Itaquera – e o Largo da Batata), o coletivo teve sua primeira ação comissionada: “Quem Policia a Polícia?” no contexto das Artes Plásticas.
- Em 2005, o coletivo é chamado a criar uma ação comissionada pelo Videobrasil, realizando a abertura do 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, em São Paulo. Num contexto de uma mostra de vídeo, a série Futebol é criada ampliando o núcleo de participantes do coletivo.
- Em 2006, o coletivo participa da exposição Futebol do CCBB do Rio de Janeiro com o comissionamento da produção da última bandeira *Zumbi Somos Nós*.
- Também este ano, a Frente 3 de Fevereiro tem proposta selecionada em segundo lugar no 3º Programa de Fomento à produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro - DOCTV. TV Cultura, São Paulo,.
- Também em 2006, a Frente 3 de Fevereiro participa do festival de teatro Brasil em Cena-Theater und Performance aus Brasilien em Berlim com a performance “Futebol”. Nesta ocasião trabalha com movimentos ativistas ligados às questões de imigração para a criação da bandeira “No Go Areas” numa intervenção na abertura da Copa do Mundo de Futebol.
- “Cartografia do Racismo para o Jovem Urbano”, projeto editorial do coletivo é aprovado para o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais/ VAI, Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo em 2006.
- Em 2007, o filme e livro *Zumbi Somos Nós* são lançados em São Paulo.
- Em 2008 o coletivo é aprovado no Edital de Co-patrocínio para Primeiras Obras, da Prefeitura do Município de São Paulo, com a proposta da gravação do álbum musical “*Zumbi Somos Nós*”:

⁹⁹ Aqui, a transversalidade toma corpo como um exercício de atravessamento de campos do conhecimento, uma “associologia” como propõe Bruno Latour: (...) *Estas pesquisas não dizem respeito à natureza ou ao conhecimento, às coisas-em-si, mas antes ao seu envolvimento com nossos coletivos e com os sujeitos. Não estamos falando do pensamento instrumental, mas sim da própria matéria de nossas sociedades.*

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994. p. 9.

Diáspora Afronética”. Neste mesmo ano, lança o álbum musical com distribuição gratuita na internet.

Assim, observando esta breve trajetória podemos entender como a produção do grupo atravessou diversos campos de atuação culturais, desde o campo das artes plásticas, do teatro, da música e do audiovisual até a sua natural circulação nos movimentos sociais. Após o lançamento do filme, esta utilização da produção da Frente 3 de Fevereiro em debates, discussões e oficinas em eventos ligados a movimentos sociais se intensifica, assim como, com o lançamento em sequência do livro “Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano” também intensifica os pedidos do material para utilização em sala de aula e em processos de formação pedagógica.

Ciente deste potencial, a Frente 3 de Fevereiro, desde sua formação, investiu numa linguagem e narrativa que tornasse essa trajetória transversal possível. Isso implicou em ter uma clara intenção de tornar o filme e o livro num material que pudesse ser “auto didático”. Ou seja, pudesse circular sem um contexto institucional específico que garantisse sua existência. Talvez por isso, o trabalho investiu numa linguagem audiovisual televisiva.

Também em relação a sua transversalidade, é importante situar a obra da Frente 3 de Fevereiro também no campo acadêmico, sendo fonte para pesquisa e também objeto de estudo de professores, pesquisadores e estudantes. Uma nova proposição então pode ser enxergada então na elaboração da produção da Frente 3 de Fevereiro: **é preciso aliar pesquisa acadêmica, arte e ativismo.**

6. ARRASTÃO DE LOIROS

6.1 Praia

Alguns acontecimentos sociais estruturam a imagem do Brasil e do imaginário do brasileiro. Acontecimentos que encenam esta ficção do “nós” que nos constituem como nação e que nos fornece um campo fértil para analisar e questionar a fundação da nação brasileira, explicitando suas enormes contradições.

O Brasil como conhecemos atualmente funciona a partir de um ideário de nação que teria nascido do “encontro” das culturas indígena, negra e branca. Este discurso não é apenas uma proposição histórica, mas um ideário que faz parte da nossa educação e imaginário. Um ideal de Democracia Racial como convivência harmoniosa e como distribuições justas de oportunidades e violências. Para que este ideal possa sobreviver a uma realidade tão oposta e em contradição – ver capítulos anteriores –, é necessário representar, reencenar a narrativa racialmente democrática. Mitos nos quais a sociedade brasileira renova o discurso e reencena a narrativa da Democracia Racial. Como coloca Kabengele Munanga em entrevista:

Esse mito (da democracia racial) já faz parte da educação do brasileiro. E, apesar de desmistificado pela ciência, a inércia desse mito ainda é forte e qualquer brasileiro se vê através desse mito. Se você pegar um brasileiro em flagrante comportamento racista e preconceituoso, ele nega. É capaz dele dizer que o problema está na cabeça da vítima que é complexada, e ele não é racista. Isso tem a ver com as características históricas que o nosso racismo assumiu, um racismo que se constrói pela negação do próprio racismo.¹

Na minha trajetória de trabalhos artísticos performáticos, divido esta arquitetura de mitos em três alicerces de celebrações simbólicas: praia, carnaval e futebol. Fenômenos sociais, coletivos e midiáticos que constantemente são desconstruídos à luz da *trama disruptiva do presente*. A criação poética que passa por estes acontecimentos, com a análise de suas estruturas narrativas, servirão, para mim, como detonadores para uma desconstrução fantástica desta pirâmide das três faces do ideário da Democracia Racial.

Estes símbolos foram trabalhados, distorcidos, reencenados em alguns momentos cruciais da minha trajetória artística. São símbolos forjados no passado constitutivo da “nação” brasileira que desconstruímos, enunciando as contradições reveladoras do presente. Reside uma auto-provocação em se colocar o desafio sobre como operar na escala destes mitos fundadores. Uma auto-provocação. Uma urgência em tocar estes temas como analisa Homi K. Bhabha:

A intervenção da crítica pós-colonial ou negra tem por objetivo transformar as condições de enunciação no nível do signo — no qual se constitui o domínio intersubjetivo — e não simplesmente

¹ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mito-da-democracia-racial-faz-parte-da-educacao-do-brasileiro-diz-antropologo-congoles-kabengele-munanga/>. Acesso em: 29 abr. 2022.

*estabelecer novos símbolos de identidade, novas “imagens positivas” que alimentam uma “política de identidade” não reflexiva. O desafio à modernidade está em redefinir a relação de significação com um “presente” disjuntivo: encenando o passado como símbolo, mito, memória, história, o ancestral — mas um passado cujo valor iterativo como signo reinscreve as “lições do passado” na própria textualidade do presente, que determina tanto a identificação com a modernidade quanto o questionamento desta: o que é o “nós” que define a prerrogativa do meu presente?*²

O trabalho que narro carrega um paralelo estreito com esta proposição de Bhabha. Não somente em buscar encenar um acontecimento do passado recente, este “*passado como símbolo, mito, memória, história*” mas em recusar o passado como construção heróica em que recuperamos para a construção de “símbolos de identidade, novas ‘imagens positivas’”. Esta política de identidade busca ser reflexiva e reconhecer a potência de certos momentos de inflexão histórica em que se dobra o fazer revolucionário: o que chamo aqui de eventos de transbordamento social³. Momentos em que barreiras sociais, muros invisíveis são transpostos coletivamente, o que na sociedade brasileira, gera uma imensa reação e mobilização de contenção e conservação das fronteiras sociais. De certa maneira esta sequência de trabalhos artísticos, aqui apresentados, é uma cartografia pessoal de uma genealogia dos transbordamentos. Ou de uma genealogia das rupturas. Quando o espetáculo engasga e cospe algo não esperado, fora do *script*, do roteiro programado? Quando a própria realidade reencena seu espetáculo com inversões, quebras e contradições?

6.2 Arrastão de Loiros

Neste capítulo, apresento o primeiro ato “Praia” desta encenação do “*passado como símbolo, mito, memória, história, o ancestral*”. A reencenação da praia como espaço social. Para tal nos situamos numa das praias mais icônicas do Brasil: Ipanema.

Nos anos 90, os cariocas conheceram uma nova modalidade de assalto: o arrastão na praia. Grupos de jovens aproveitam as areias lotadas para atacar os banhistas, levando bolsas, cadeiras e objetos durante o corre-corre. Em 28 de outubro de 1991, o Globo noticiava o fenômeno com a manchete “Ratos de praia fazem arrastão e trocam tiros em Ipanema”. Pesquisa publicada em 15 de dezembro daquele ano indicava que, para o carioca, o verão de 1992, seria o “verão do arrastão”.

O Arpoador, em Ipanema, e o Posto Seis, em Copacabana, eram os pontos mais visados pelas gangues. Mas até no Leblon ocorreram confusões. Bandos de até cem rapazes e moças cercavam banhistas e turistas.

Inicialmente, a polícia atribuiu as ações a punquistas das favelas da região. Com o passar do tempo, porém, foi possível comprovar que jovens de diferentes bairros combinavam brigas na areia. A partir da confusão, iniciavam os arrastões.

² BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p 390.

³ Aqui, o uso do termo “transbordamento social” se faz num contexto poético, como um acontecimento que ultrapassa as bordas delimitadas e pode ter um efeito socialmente desestabilizador .

Os arrastões foram noticiados em todo o mundo, afetando a imagem do Rio como destino turístico. No dia 19 de outubro de 1992, O GLOBO noticiou os eventos do dia anterior: "Arrastões levam terror às praias. Bandos roubam e agridem na Zona Sul do Rio".⁴

Os chamados *Arrastões* em 1992 foram um dos eventos de “transbordamento social” com profundo efeito midiático que ocorreram na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, símbolo da cidade litorânea no Brasil e ícone do mundo. Neste cenário, principalmente, na praia de Ipanema, jovens vindos da zona norte da cidade através das novas linhas de transporte público que agora davam acesso a esta parte privilegiada da cidade, se encontravam em grande número causando o terror do “transbordamento” dos muros invisíveis da cidade.⁵

Interessante perceber que o uso da palavra “arrastão” remonta a técnica pesca tradicional “arrastão de praia” na qual pescadores lançam ao mar uma longa rede com o auxílio de uma canoa, para posteriormente ser puxada através de cordas por um grande número de participantes da comunidade. A rede lançada forma um cercado do qual os peixes, moluscos e crustáceos não conseguem escapar. Após o “arrastão” a pesca é dividida entre os participantes. Assim a associação entre os sentidos do “arrastão” como pesca ou roubo se aproximam na coletividade do ato e na escala comunitária.

Em 2005, fui convidado pelos curadores Érika Fraenkel e Carlos Sansolo para participar do Prog:ME: Programa de Mídia Eletrônica 2005 no Centro Cultural Telemar (atualmente com nome de Oi Futuro) no Rio de Janeiro⁶. Para este projeto, eu propus uma releitura do

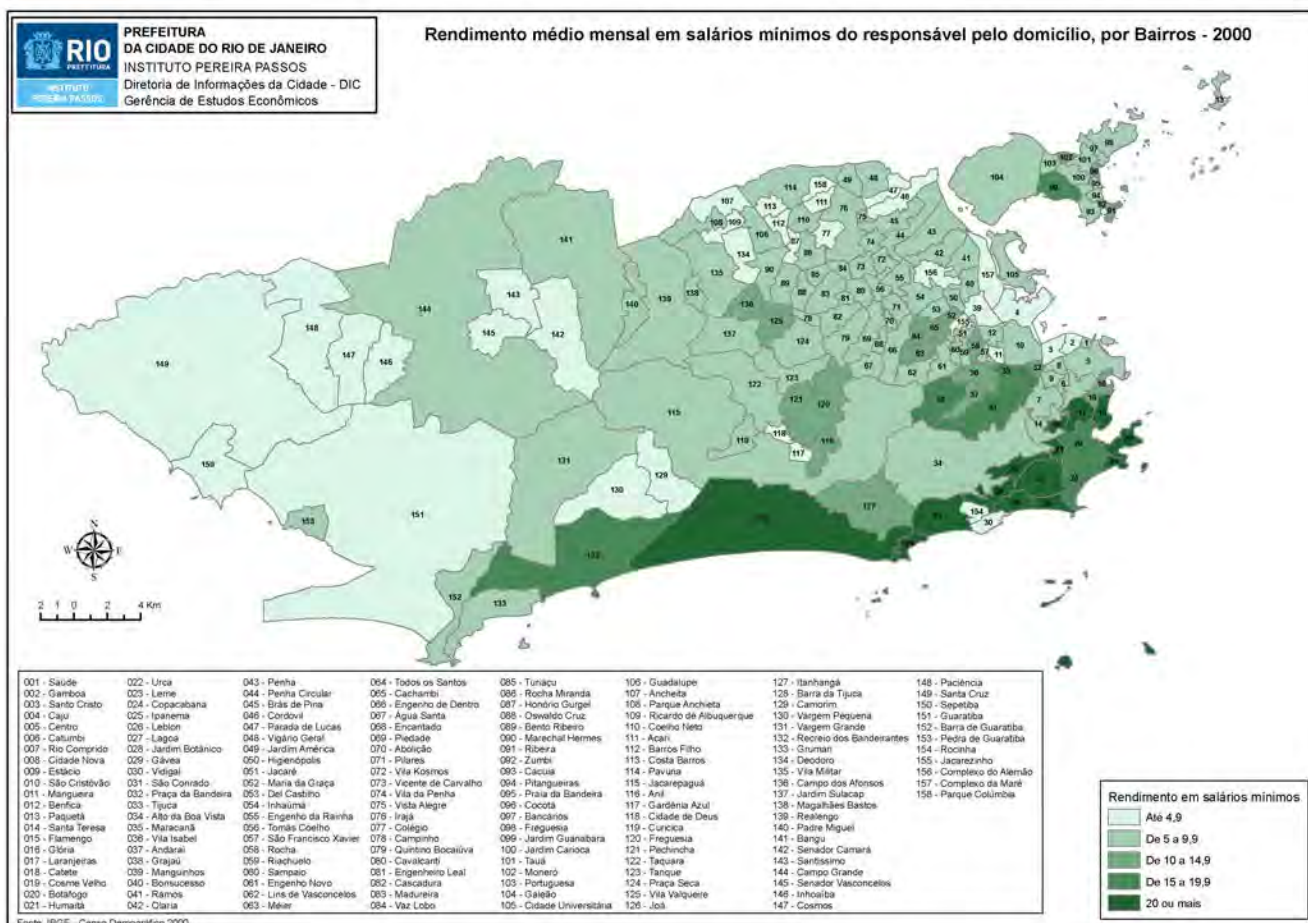
⁴ “Nos anos 90, arrastões nas praias da Zona Sul do Rio levaram pânico aos banhistas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 nov 2013. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/nos-anos-90-arrastoes-nas-praias-da-zona-sul-do-rio-levaram-panico-aos-banhistas-10838744>. Acesso em: 30 abr. 2022.

⁵ ARRUDA, Angela; JAMUR, Marilena; MELICIO, Thiago; BARROSO, Felipe. “De pivete a funqueiro: genealogia de uma alteridade.” *Cadernos de Pesquisa*, v.40, n.140, maio/ago. 2010. p. 407-425. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/Nnz9mgzBcKvzY3n59rRsMS/?lang=pt>. Acesso em: 30 abr. 2022.

⁶ “Prog:ME, Programa de Mídia Eletrônica”, ocorreu de 18 de julho a 28 de agosto de 2005 no Centro Cultural Telemar. Considerado pela instituição como “o primeiro grande evento de novas mídias no Rio de Janeiro”, o evento teve idealização, curadoria e produção de Érika Fraenkel e Carlo Sansolo. No texto de apresentação, Érika Fraenkel explica: “*O prog:ME promoveu um encontro de artistas e curadores de 39 países, trabalhos de diferentes mídias, uma pluralidade de linguagens, maneiras de usar a tecnologia, uma verdadeira babel de significações, interesses e práticas artísticas.* (...)”

Em nossa pluralidade de desenvolvimento cultural sempre coexistimos na condição de opressor e oprimido, e convivemos constantemente com nossa capacidade de esquecimento das condições de vida de certos grupos, e no super reconhecimento de determinados rostos eleitos pela mídia. Então as exposições de arte coletivas poderiam nutrir um olhar mais abrangente, daquilo que estaria sendo investigado e desenvolvido em diversos locais do mundo, nos tornando seres lúcidos e potencialmente geradores de opinião.”
in CENTRO CULTURAL TELEMAR. *Prog: ME: programa de mídia eletrônica*, 2005. Rio de Janeiro: CCT, 2005.

Figura 84 - Mapa coletado na pesquisa para o projeto “Arrastão” (Rio de Janeiro, 2000).



Mapa demonstra a concentração de renda na Zona Sul do Rio de Janeiro, local da ação “Arrastão”.

Fonte: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

acontecimento conhecido como “Arrastão” ocorrido em 1992 na praia de Ipanema, Rio de Janeiro. A minha proposta era: 40 jovens negros sem camisa andando pacificamente pela praia num domingo de sol.

On 7/29/05, Daniel Lima <danielcflima@yahoo.com> wrote:

Ola Erica e Carlo,

Como conversamos hoje, vamos mudar o projeto. A ação fica para o dia 14 de agosto a tarde.

...

*Projeto "Flood as People / People as Flood"
Um domingo de sol (14 de agosto de 2005). Grupo de 40 jovens de uma comunidade próxima da zona sul contratados para caminhar da Praia do Arpoador até a Praia do Leblon, passando por Ipanema. O caminhar lento em bloco e em silêncio.*

O projeto é elaborado a partir do acontecimento "arrastão" ocorrido em 1992 na praia de Ipanema, Rio de Janeiro.

A ação será registrada em todas suas etapas. O posicionamento das câmeras será uma reprodução da cobertura televisiva de 1992. No cartão postal, uma provocação ao preconceito. Uma interrogação sobre o desenvolvimento da ação.

...

*Se der tempo, gostaria de acrescentar este texto ao catálogo.
"flood as people
people as flood*

*Arquitetos, engenheiros pensam o futuro da cidade guiados pelo capital. Planos sólidos para uma cidade flutuante. As represas contém a pressão dos povos do outro lado do mar, longe dos olhos e do coração. Moinhos oficiais expulsam os indesejados para os extremos da cidade. Bairros afastados que de tão afastados passam a não mais fazer parte da cidade. Quantas represas, canais, moinhos terão que construir para não se molhar?
O solo firme nunca existiu.
Mas a água já está aqui.
Represas racharão.
Aos poucos gotas passam pelas fendas invisíveis.
As partes se separarão.
E toda máquina falhará.
E toda barbárie vencerá.
Assim retornaremos de onde viemos.
Trazendo de volta o seu presente.
Tudo será água novamente.
Á g u a.*

*dcfl
2005"*

...

Vou procurar fazer contato com alguma comunidade do Rio que possa me ajudar neste projeto. Se tiverem sugestões, por favor me escrevam.

Sei que pode ser complicado mas acho que seria interessante ter divulgação de imprensa para esta ação.

Na quarta dia 10.ago vou ao Rio e fico até domingo, dia 14.ago.

Neste endereço coloquei a elaboração inicial do projeto em vídeo. Clica no link "arrastão" e espera o download.

<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/07/325291.shtm>

*Abraço e a disposição,
Daniel
ps. em anexo algumas imagens*

A proposta era uma continuidade de uma pesquisa desenvolvida na Holanda, Rotterdam, a partir de um convite para elaborar uma performance para a 2nd Internacional Architecture Biennale (2005), cujo o tema central era The Flood⁷. Os Países Baixos tem um longo histórico de séculos de gestão de águas. Os grandes rios europeus Reno, Meuse e Scheldt desaguam nas terras baixas. Com grande parte do país afundando⁸, foram criados ao longo de sua história diversos dispositivos para impedir a invasão do mar e rios nas terras, mas também, para criar novas áreas terrestres em campos alagados.

Tomei então este conceito “flood”, para pensar os dispositivos criados na história brasileira para evitar a “inundação” social. Como criamos dispositivos para evitar o “transbordamento social”? Como estes dispositivos criam não somente a separação e proteção da terra segura, como também, inauguram novas áreas segregadas, novas bolhas de segurança?

Dentro do “City Program” o trabalho produzido foi um audiovisual de entrevistas com imigrantes em Rotterdam. Pensar como a imigração ilegal, tão evitada nos países que compõe a Europa, criou dispositivos para evitar este transbordamento. Neste sentido o transbordamento é a inevitável força da pressão da natureza em desequilíbrio. Selecionei o acontecimento dos Arrastões no Rio de Janeiro de 1992 como um paralelo brasileiro deste momento do “romper do dique”, deste transbordamento que inclusive visualmente se espalha como a força da água. Matéria jornalística do programa televisivo Globo Repórter foi a base para edição. O material audiovisual teve que ser extremamente comprimido para o envio via internet do Brasil para a Holanda na época, o que gerou uma imagem muito pixelada em movimento. Uma limitação técnica que se tornou uma ênfase estética na fluidez da massa negra nas praias da Zona Sul carioca.

Na proposta para o prog:ME, estabeleceu-se uma relação direta de continuidade da pesquisa.

⁷ INTERNATIONALE ARCHITECTUUR BIËNNALE ROTTERDAM. 2nd Internacional Architecture Biennale, 2005. Rotterdam: IABR, 2005. Disponível em: <https://iabr.nl/en/editie/the-flood>. Acesso em: 06 mai. 2022.

⁸ FERRER, Isabel. “A Holanda afunda mais depressa que o previsto”. *El País*, Espanha, 22 nov 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/21/internacional/1542832552_518195.html. Acesso em: 02 mai. 2022.

Figura 85 - "Arrastão" (Rio de Janeiro, 2005).
Autor: Daniel Lima. Foto: Peetssa.



Fonte: acervo do autor.

Figura 86 - "Arrastão" (Rio de Janeiro, 2005).
Autor: Daniel Lima. Foto: Peetssa.



A resposta veio por meio de um telefonema de madrugada. A curadora, que tinha acabado de ler a proposta, me ligou: “Daniel, você está louco! Isso vai causar pânico. Vai ter gente pisoteada. Crianças podem morrer! Olha, a gente vai tirar todo o seu financiamento, você está fora da exposição, se você fizer isso. Isso vai causar pânico, se você fizer esta performance, vai estar por conta própria”. Então, eu recebo aquela avalanche de proibição. Como elaborar uma resposta à negação e, ao mesmo tempo, não ceder da proposta, nem da participação e do financiamento?

A resposta negativa com os argumentos do temor de conflito: a praia como “campo de batalha”, a reação imprevisível dos banhistas, “os pit boys e outros monstros”... enfim o medo da reação violenta era uma preocupação legítima mas não poderia significar a rejeição completa e aceitação da impossibilidade de convivência:

On 8/5/05, Daniel Lima <danielcflima@yahoo.com> wrote:

Ola Carlo e Erika,

Eh uma pena que não consigamos fazer o projeto do Arrastão. Creio que esta é uma maneira extremamente conservadora de relacionar-se com projetos de intervenção urbana. Tenho participado e acompanhado diversos projetos em diversas instituições e sei que existem outras formas de lidar com projetos de risco.

Cerca de duas semanas depois, eu comecei a pensar nessa operação com certa ironia. Operando uma mesma estratégia que já tinha aplicado há alguns anos antes na intervenção “Sem Saída”, na Bienal de Havana em 2002. Consistiria em uma inversão: se não podemos fazer com negros, então que sejam como brancos... bem brancos, loiros! Então, eu propus 40 jovens loiros andando na praia de Ipanema.

Pode isso? A curadora: “Ah, aí pode, Daniel”.

Ou seja, é uma conclusão bem clara que a performance traz em seu desdobramento processual, uma forma de ver como se realiza esse apartheid invisível. 40 jovens negros não podem caminhar em Ipanema, 40 jovens brancos podem caminhar em Ipanema.

Então aqui novamente existe a operação conceitual institucional, seguindo a mesma linha da ação Blitz⁹. É um tensionamento das relações entre artista e instituição: para a instituição, fica a pergunta se vão bancar a contradição exposta na recusa da proposta inicial e aceitação da proposta “embranquecida”. Para mim, fica o desafio de conseguir realizar o que se propõe. Para que a proposta se inscrevesse como obra necessitaria então, não só de sua proposição, mas também de sua realização de fato, como acontecimento.¹⁰

A primeira tentativa de recrutamento para a performance no dia 21 de agosto de 2005 foi através de um anúncio no jornal “O Dia no Balcão de Concursos e Empregos” no sábado, dia 20:

“PROCURA-SE BRANCOS. Homens e mulheres de cabelos loiros para performance artística no domingo dia 21 ago. Acima de 18 anos. 40 vagas. Paga-se bem. F. (11) 3834 9529 arrastao05@yahoo.com.br”

Ninguém respondeu ao anúncio do jornal. Também contratei uma agência de modelos oferecendo vagas. Apesar da confirmação da produtora de casting, ninguém apareceu no domingo. E lá estávamos nós com equipe de produção e gravação¹¹ na praia de Ipanema sem nenhum participante da performance. Importante pontuar que ninguém da curadoria ou da instituição estava presente, nem entrou em contato. Era um silencioso boicote à proposta que agora ressoava como “e aí, vão conseguir fazer?”.

Combinamos que todos sairiam para conversar com loiros que encontrassem pelo caminho. “Você não quer participar de uma performance?”, explicando em inglês, espanhol ou português com certa dramaticidade todo embate da proposta e da absurda impossibilidade de fazermos com jovens negros. E então uma grande maioria de turistas estrangeiros topou. Entenderam a proposta e encamparam um apoio: “Ah, claro. Vamos fazer!” Tínhamos uma ajuda de custo de cinquenta reais que também ajudou a angariar a participação de cariocas que passavam e toparam fazer a proposta. Partimos do Posto 08 ao 09. Uma caminhada de 15 minutos com alguns conflitos. No percurso eu, que operava a câmera de vídeo, fazia algumas entrevistas. Ao final entrevistei os participantes da performance: “Eu achei bacana a gente não conseguiu criar eu acho medo que mere-

⁹ Ver capítulo V - De que cor você me reconhece?

¹⁰ Trecho da palestra “Saída de Emergência” ministrada pelo autor no Seminário Relações Étnicas - Raciais e de Gênero na Arte Contemporânea no CEART/UEDESC, 2019.

¹¹ Participaram desta aventura artística os colegas e aliados Cibele Lucena, Peetssa, Felipe Brait, Nina Crintz e Simon Simantob.

cia, né?! Então talvez seja interessante acentuar esse ponto de vista que os loiros não criam medo como os negros.”

Para o catálogo do evento, solicitei que as fotos da performance acompanhassem o texto:

Projeto “ARRASTÃO”

Num domingo de sol, um grupo de 30 pessoas loiras caminham juntas pelas areias de Ipanema. O caminhar lento em linha deste “arrastão de loiros”, é acompanhado por uma marcha de guerra.

O projeto é elaborado a partir do acontecimento “arrastão” ocorrido em 1992, na praia de Ipanema, Rio de Janeiro.

A imagem do arrastão está relacionada ao negro pobre – e este foi o elemento fundamentador da proposta inicial, vetada pela curadoria por preocupações com a segurança dos banhistas. Como resposta, proponho um caminho racialmente “oposto”. Para assim trazer a tona a premissa subliminar que nasce deste processo: 30 negros juntos não podem caminhar em Ipanema; 30 loiros juntos podem caminhar em Ipanema.

Neste sentido, cito no início do capítulo a proposição de Homi Bhabha por esta busca da reinscrição de acontecimentos-chaves na textualidade do presente. O crítico Ricardo Rosas novamente nos traz uma interpretação desta operação de reencenação – ou mesmo reencarnação – do passado:

“(…) o próprio uso reverso, invertido, que Daniel faz dos signos, dos protocolos simbólicos que nos cercam e dos quais ele se apropria e subverte, no que chamarei aqui de ‘arrastão semiótico’. A figura do arrastão se deve, em primeiro lugar, a uma intervenção de mesmo nome que o próprio Daniel realizou no festival de novas mídias Prog: Me no Rio de Janeiro, em 2005. Face à preocupação da curadoria em relação aos problemas com os banhistas na praia, pelo uso de pessoas negras num arrastão simulado, Lima optou então por um caminho racialmente “oposto”: um “arrastão de loiros”. Sua intenção foi trazer à tona uma premissa subliminar nascida desse processo: a de que 30 negros juntos não podem caminhar em Ipanema, mas 30 loiros juntos podem. Ou seja, claramente, a imagem do arrastão está ligada ao negro pobre.”¹²

O gesto dentro de um contexto de negação histórica, trai a norma do apagamento e provoca em muitos casos o ressurgimento do “medo branco” – como traz Vera Malaguti em sua análise histórica do Rio de Janeiro:

O Rio de Janeiro foi uma cidade africana, uma das maiores cidades africanas das Américas, a maior, poucas cidades na África tinham a concentração de africanos que o Rio tinha. Então, era o dilema de como governar, como manter a ordem escravocrata, que é uma ordem onde a maioria das pessoas está submetida a condições desumanas e uma minoria branca, que

¹² ROSAS, Ricardo. *Entre o antiespetáculo e o arrastão semiótico*. Artigo/Ensaio publicado em 2005 no “Dossiê 014 - Daniel Lima” no site Videobrasil. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/541953/1777455>. Acesso em: 05 mai. 2022.

Figura 87 - “Arrastão” (Rio de Janeiro, 2005).
Autor: Daniel Lima. Foto: Peetssa.



*é o medo branco, sempre com medo da inevitável erupção dessa conflitividade que é óbvia.*¹³

O “*medo da inevitável erupção dessa conflitividade*” é o que trago como trauma estruturador à medida que está sempre preparado para reagir a qualquer sinal desta erupção, seja como conflito violento, seja como símbolo de uma convivência indesejada. Trazer à tona esses medos é sempre um gesto tomado como perigoso e tenso – como vimos no capítulo anterior em relação à atuação policial – mas é, proporcionalmente, poderoso, pois revela a falência deste “*nós*’ que define a prerrogativa do meu presente”.

¹³ Entrevista de Vera Malaguti Batista no filme *Zumbi Somos Nós da Frente 3 de Fevereiro* (2006). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jVHmoqHciD8>. Acesso em: 18 de mar. 2022.

7. ARQUITETURAS DA EXCLUSÃO

É neste contexto da “ficção absurda do cotidiano” que retornamos à praia de Ipanema, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Em 2010, iniciamos o processo de pesquisa e ação poética, “Arquitetura da Exclusão”. O projeto foi desenvolvido pelos coletivos Frente 3 de Fevereiro e Afrofuturismo¹ e se desdobrou em diferentes ações e formatos: cartografia, intervenções, audiovisual e fotografias.

"Arquitetura da Exclusão" propõe um questionamento sobre os muros, visíveis e invisíveis, que permeiam os centros urbanos. Nesta proposição, o Morro Santa Marta, primeira favela a ser cercada por muros construídos pelo Estado do Rio de Janeiro, e o carnaval carioca apresentam-se como situações potentes da nossa realidade e imaginário.²

Gravado entre janeiro e fevereiro de 2010, o projeto desenvolveu ações durante o carnaval carioca, construindo a última ponta sobre a trilogia “futebol, praia e carnaval”. Com a Frente 3 de Fevereiro tivemos uma potente série sobre o futebol como símbolo do mito da democracia racial brasileira. Nos anos seguintes, investi esforços no sentido de desenvolver trabalhos nesta triangulação fundamental dos “rituais e atos dramáticos” da identidade nacional. O que nos marca reiteradamente como brasileiros têm muito a ver com o ato dramático do jogo de futebol, da tropicalidade litorânea das praias e da festividade carnavalesca. Era um trabalho, então, sobre estes estereótipos. Antes de uma teoria, seria uma escolha subjetiva que pretendia reencenar esses rituais que marcam nossa “elaboração de uma nacionalidade imaginada”. Como coloca Lília Schwarcz:

Nesse sentido, a narrativa oficial se serve de elementos disponíveis, como a história, a tradição, rituais formalistas e aparatosos, e por fim

¹ Em 2009, desenvolvi o projeto “Afrofuturismo” que nasceu da Residência Artística em Pontos de Cultura em parceria com o Ponto de Cultura Amorim Rima/CEACA, grupo que tem base na Escola Estadual Amorim Lima com a prática e ensino da capoeira e de cultura popular. O projeto foi pensado inicialmente como um laboratório que pretendia vivenciar a investigação-ação num outro contexto distinto dos coletivos em que já trabalhava. A dinâmica desta parceria entre mim e o Ponto de Cultura tinha como base os passos criados pela “Frente 3 de Fevereiro” para a construção da trilogia “Zumbi Somos Nós”. Neste projeto, o núcleo do Ponto de Cultura Amorim Rima/CEACA contou com os seguintes participantes: Mestre Alcides de Lima, Mestre Dorival dos Santos, Mestre Durval do Coco, Adelvan de Lima (Esquilo), Fabio Rocha (Soneca), Henrique Rocha (Sonequinha), Rodrigo Martins (Pança), com participação especial de Eliane do Côco. As informações sobre o CEACA estão disponíveis em: <https://capoeiraceaca.wordpress.com/>. Acesso em: 02 mai. 2022. Nesta parceria, conseguimos desenvolver uma série de intervenções urbanas em São Paulo que, por sua vez, tornaram-se obras audiovisuais (dois curtas veiculados na TV Brasil e uma performance ao vivo). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=054g5FO7SfM>. e <https://www.youtube.com/watch?v=nWvqnCyKFco>. Acesso em: 21 mar. 2022. Também criamos um álbum musical “Afrofuturismo” a partir do repertório desenvolvido pelo CEACA durante mais de 15 anos de atividade. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1iyT_dFMQ73sz6O3jAFS0T4jGsAnhtlwQ?usp=sharing. Acesso em: 11 abr. 2022.

² ARQUITETURA DA EXCLUSÃO. Concepção e realização: Afrofuturismo e Frente 3 de Fevereiro. Secretaria do Audiovisual / Ministério da Cultura, Brasil, 2010. Texto retirado da sinopse. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nUZBkMDm8zU&t=7s>. Acesso em: 18 mar. 2022.

*seleciona e idealiza um “povo” que se constitui a partir da supressão das pluralidades.*³

“Arrastão de Loiros” foi outro dos atos dramáticos sobre praia e, ao mesmo tempo, sobre a ruptura deste imaginário socialmente harmonioso e pacífico. Uma reencenação do transbordamento social. O projeto “Arrastão de Loiros” também possibilitou o estudo da geografia da cidade do Rio de Janeiro e de sua história.

O Rio de Janeiro funciona como imagem central deste estereótipo de brasilidade construído sobre os ritos do carnaval, praia e futebol. Assim é também um cenário potente para evidenciar a contradição da “democracia racial”. Nas suas diversas etapas, a cidade viveu políticas de exclusão que caracterizaram o curso de uma sociedade baseada na escravidão com “seus efeitos colaterais no meio urbano e nas formações de conhecimento e hierarquias sociais”⁴.

Vera Malaguti, autora do livro “O medo na cidade do Rio de Janeiro”, Malaguti faz uma importante análise sociológica histórica sobre a cidade carioca no séc XIX, como Loïc Wacquant resume no prefácio:

*Ainda no século XIX, o Rio de Janeiro não ficava apenas à extensa sombra da plantation; a cidade abrigava a maior população de origem africana da América do Sul e da América do Norte. Assim, a escravidão, como status sócio-legal imposto à força a esta população, não se limitou a modelar profundamente a demografia, a geografia e a arquitetura da cidade brasileira. Ela também exerceu uma influência decisiva sobre a organização, os discursos e as práticas de instituições tão centrais quanto a medicina e a saúde pública, a imprensa e a política, e, por último, mas não de somenos importância, a criminologia e o controle da criminalidade. Na esteira da Revolta dos Malês na Bahia, em 1835, a medicina carioca se viu fascinada e concentrou sua atenção no que ela descrevia como “uma população mestiça e degenerada e, por isso, patológica e muito perigosa” que se aglutinava na cidade. A patologização do corpo negro legitimava o tratamento brutal sofrido pelos afro-brasileiros no Rio de Janeiro, onde escravos agonizantes, “mais maltratados do que cavalos e mulas”, eram jogados nas ruas como se fossem refugos humanos. E sua aliança com a criminologia positivista forneceu a licença pseudocientífica necessária ao exercício de uma repressão penal extrema sobre os grupos localizados nas regiões inferiores do espaço social e urbano, independentemente da cor da sua pele, contribuindo conseqüentemente para normalizar níveis imoderadamente altos de violência contra as classes baixas. Malaguti sugere que o policiamento seletivo, o viés judicial manifesto baseado em classe e cor, o tratamento cruel de infratores, o desrespeito rotineiro a direitos fundamentais e a indiferença ao consumo de corpos negros que caracteriza hoje o funcionamento da justiça criminal na metrópole brasileira têm sua origem no conturbado período imperial, quando o positivismo, o patrimonialismo e o racismo se encontraram e se fundiram na intelligentsia e no aparato do estado carioca.
(...)*

³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. 1ª Ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012. p. 47.

⁴ WACQUANT, Loïc. *Raízes do medo do outro na sociedade urbana* in BATISTA, Vera Malaguti. *O medo na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2003. p. 8.

Figura 88 - Foto do muro construído pelo Estado do Rio de Janeiro em torno da comunidade Santa Marta (Rio de Janeiro, 2010). Foto: Felipe Teixeira.



Fonte: acervo do autor.

Os esquemas de percepção e apreciação forjados durante a turbulenta década de 1830 têm, desde então, orientado o estabelecimento de fronteiras físicas, sociais e mentais dentro da cidade. E eles continuam a informar — ou a deformar — o debate público contemporâneo e a resposta coletiva à questão da violência urbana. Assim, “a oposição entre uma ordem pública virtuosa e o caos infracional, a matriz do combate ao crime feito como cruzada, o extermínio como método, a tortura como princípio, o elogio da delação e a execução como espetáculo” são produtos das lutas políticas e das disputas programáticas de meados do século XIX, que continuam a operar no Rio de hoje. Então como agora, as forças da ordem são encarregadas da missão de “inspirar confiança às elites e infundir terror nos morros”, como hoje, o “outro” assustador; sobre quem se desata a violência física e simbólica concentrada do Estado, é uma massa enxameada e sem rosto de marginais de pele escura, que deve ser retratada monocromaticamente, como inimigos diabólicos da nação, violadores congênitos daqueles códigos morais, como consagrados pela lei criminal, para que possa ser seguramente desconsiderada como expressão viva das mais profundas contradições sociais da nação — como revelação e acusação encarnadas da traição da sociedade, dos princípios liberais democráticos que ela mesma professa.⁵

Como esta *traição da sociedade* se expressa e se redesenha em outras fórmulas e aparatos é parte da nossa mira: questionar momentos, acontecimentos e processos enquanto vivemos; uma busca por aquilo que salta aos olhos mas que corre rasteiro na orientação *do estabelecimento de fronteiras físicas, sociais e mentais dentro da cidade*.

A urgência que nos mobilizava tinha como mote central a investigação sobre a construção dos muros em torno das favelas da Zona Sul do Rio de Janeiro. Projeto que vinha na esteira da implementação das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora) nas comunidades cariocas.⁶

(...) um projeto de investigação e intervenção urbana que tem como foco a construção de muros pelo poder público para cercar favelas do Rio de Janeiro. Através deste acontecimento histórico de forte significado social, o projeto propõe a criação de situações poéticas de resistência simbólica no sentido de uma reflexão sobre a história brasileira.

Neste processo, algumas questões se apresentam: de que maneira podemos compreender a história do Brasil a partir do ponto de vista da segregação e da violência? De que maneira podemos pensar esta herança a partir da vivência nas cidades brasileiras? De que maneira o artista pode propôr simbolicamente novas formas de convivência social?

A partir das intervenções urbanas, o projeto pretende gerar um material multimídia de reflexão poética reunindo textos, imagens e materiais audiovisuais sobre a construção dos muros nas favelas do Rio de Janeiro.⁷

O início da segunda década do milênio no Brasil tinha um ambiente de expectativa e

⁵ WACQUANT, Loïc, 2003, op. cit., p. 10.

⁶ Unidade de Polícia Pacificadora é um projeto da Secretaria Estadual de Segurança do Rio de Janeiro com inspiração nos Proyectos Urbanos Integrales (PUI) implementado em Medellín, na Colômbia, que buscou criar polícias comunitárias.

⁷ Texto do autor para o projeto “Sem Saída” selecionado pelo Prêmio “Funarte Artes Cênicas na Rua” em 2009.

Figura 89 - Desenho do projeto da bola "Haiti Aqui" (Rio de Janeiro, 2010).
Autor: Daniel Lima.



euforia. O envolvimento como sede do Brasil nos grandes eventos esportivos e midiáticos criava a necessidade e esperança de transformação urbana radical principalmente nos setores de infraestrutura com grandes reformulações na malha de transporte urbano, reforma de aeroportos e rodoviárias, melhorias de comunicação, etc. Mas este processo não ocorreu sem conflitos, diversos embates sociais emergiram como resistência aos projetos de reformulação urbana e da implementação de novos planos de Segurança Pública⁸. Recorro a um trecho da cartografia “Mundo Brasil, Brasil Mundo” que escrevemos como conclusão do projeto:

Nos últimos anos, o Brasil tem vivido uma mudança na sua história. Pela primeira vez, o país combina de forma contínua: crescimento, redução da pobreza, redução das desigualdades e uma grande projeção internacional. O Brasil está na moda. O Brasil é o exemplo emergente. Esse grande sucesso faz com que o Brasil conquiste o direito de sediar os dois eventos esportivos mais importantes do mundo: a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016. O Rio de Janeiro se torna o centro desse espetáculo mundial. O processo de “devir mundo do Brasil” começou na década de 1990, com sua abertura para a chamada globalização. A abertura prometia maravilhas, modernização, maior competitividade, maior eficiência e maior bem-estar para todos. O livre mercado se encarregaria de tudo. O Brasil segue os Estados Unidos e passa a participar mais ativamente em diversas instâncias internacionais. No entanto, assim como em vários países da América Latina, no início dos anos 2000 já tinha ficado claro que o neoliberalismo não tinha entregado o que prometia. Havia aumentado a desigualdade e a pobreza.⁹

(...) A luta por se afirmar como sede dos dois maiores eventos esportivos do mundo, Olimpíadas e Copa do Mundo de Futebol, vai além da visibilidade midiática e da pretensa alavanca econômica. Existe, além desta superfície, o essencial papel de direção deste teatro de forças. Coordenar estes eventos é estar num lugar privilegiado de articulação dos fios da disputa geopolítica. Entretanto, a condição primeira: deve-se apagar qualquer possibilidade de desvio de atenção do espetáculo. Atualmente, nas capitais brasileiras que sediarão os eventos, vive-se uma guerra para apagar os conflitos sociais. Movimentos sociais são criminalizados. A criminalidade é deslocada para longe do alcance das câmeras. Nesta dinâmica, a Mídia tem um papel fundamental. Quais crimes são visibilizados e quais são invisibilizados?¹⁰

⁸ Neste contexto, fiz a curadoria e a organização com do projeto “Copas: 12 Cidades em Tensão” com Fabiane Borges e Milena Como descrevemos na sinopse: “Copas é um relato encarnado de mudanças estruturais, manifestações, discussões e criações estéticas ocorridas durante a Copa do Mundo de 2014, a partir do ponto de vista singular de artistas e coletivos de cada uma das doze cidades-sede dos jogos no Brasil. Esse corpo vivo compõe-se de diferentes linguagens como fotografia, performances, projeções, intervenções urbanas e textos críticos que revelam uma produção artística coletiva em constante contato com as questões políticas que atravessam nosso mundo. Movem-se neste campo: Ana Paula Sant’Ana, Bijari, Brígida Campbell, Caio Mattoso, Carol Barreiro, casadalapa, Coco de Umbigada, David da Paz, Edson Barrus, Eduardo Ferreira, Fabiane Borges, Fabrício Barbosa, Francis Madson, Frente 3 de Fevereiro, Goto, Jota Mombaça, Moana Mayall, Nova Pasta, ocupeacidade, Rodrigo Lourenço e Tininha Llanos.”

BORGES, Fabiana; DURANTE, Milena; LIMA, Daniel. Org. *Copas: 12 cidades em tensão*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

Disponível em: https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/livro_copas. Acesso em: 05 mai. 2022.

⁹ LIMA, Daniel; TEIXEIRA, Felipe. *Mundo Brasil, Brasil Mundo*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2010. Disponível em: https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/mundo_brasil_brasil_mundo. Acesso em: 18 mar. 2022.

¹⁰ *Ibid.*

Figura 90 - "Haiti Aqui" (Rio de Janeiro, 2010).
Autor: Frente 3 de Fevereiro / Afrofuturismo. Foto: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 91 - "Haiti Aqui" (Rio de Janeiro, 2010).
Autor: Frente 3 de Fevereiro / Afrofuturismo. Foto: Daniel Lima.



A cartografia foi a síntese do nosso processo de reflexão sobre aquele momento no Rio de Janeiro e apresentava de maneira não-linear as diversas “peças” deste jogo de forças. A implementação das UPPs e o projeto de construção de muros em torno das favelas da Zona Sul eram os focos centrais a partir do qual se irradiavam diversos outros diagramas. Sinalizados com cores, desenhos e elementos gráficos, buscávamos apresentar a complexidade e inter-relação estreita entre diversos fenômenos nomeados livremente. A cartografia, então, resumia parte da pesquisa feita em todo processo, desde de fontes acadêmicas, jornalísticas e, principalmente, a pesquisa em campo realizada através de entrevistas com moradores, lideranças, policiais e especialistas em segurança pública. Estas entrevistas compõem a base central do documentário em edição paralela com as intervenções urbanas desenvolvidas pelos coletivos envolvidos.

UPPs na Zona Sul: Unidades de Polícia Pacificadora

Criadas em 2008, as UPPs são o centro de uma nova política de segurança pública. Trata-se de um projeto do Rio de Janeiro para a ocupação policial permanente em favelas, com o objetivo de retomar o controle do território das mãos do tráfico de drogas. As operações contam com grande força militar, com o objetivo de fazer os traficantes desistirem do confronto. Primeiro, "o BOPE varre a comunidade". Expulsos os traficantes, a comunidade então passa a conviver com o policiamento ostensivo constante. O treinamento das UPPs consiste em 2 semanas com o BOPE e uma semana de curso de polícia comunitária. O policiamento é feito com armamento de guerra. A origem deste projeto está nos Proyectos Urbanos Integrales (PUI), ocupações militares nas favelas de Medellín, na Colômbia.¹¹

Muros: Visíveis e Invisíveis

A história do Brasil sempre se encontra com muros. Muros invisíveis que tornaram o país um dos mais desiguais do mundo. Muros que pareciam estar desmoronando. No entanto, novamente nos deparamos com um muro. Este muro visível vem com a roupagem nova da proteção ambiental. O governo do estado do Rio de Janeiro anunciou a criação de muros para conter o avanço de 19 favelas, supostamente para proteger a vegetação remanescente nos morros. Das áreas da cidade construídas acima de 100 metros, 70% são ocupadas pela classe média e 30% por favelas. É a partir desta trama de muros visíveis e invisíveis, voluntários e involuntários, que os conflitos da Cidade Espetáculo se revelam novamente. Os muros de mais de 4 metros de altura reiteram uma política repressiva. Novamente erguem-se barreiras para contenção de populações. Arquiteturas da exclusão. Mas continua, por toda parte, a luta para derrubar os muros concretos. Aos muros imateriais incita-se uma ruptura. Uma ruptura com o que vigora, com o que domina, com a voz eloquente do mundo.¹²

O plano anunciado em abril de 2009 pelo governador do Estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral¹³, previa cercar com muros 12 favelas atendidas por Unidades de Polícia Pacificadora

¹¹ LIMA, Daniel; TEIXEIRA, Felipe, op.cit., 2010.

¹² LIMA, Daniel; TEIXEIRA, Felipe, op.cit., 2010.

¹³ Sérgio de Oliveira Cabral Santos foi deputado estadual (1991 a 2003), senador (2003 até 2006) e governador do Rio de Janeiro de 1º de janeiro de 2007 até 3 de abril de 2014, quando renunciou ao cargo. Foi preso na Operação Lava Jato em 2016 por corrupção passiva, lavagem de dinheiro e evasão de divisas. Sérgio Cabral teve a prisão preventiva revogada em 19 de dezembro de 2022. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicio->

(UPPs). Seguem-se ao anúncio do plano diversas manifestações contrárias que levantavam a visão retrógrada e excludente em relação à organização urbana:

Muros nas favelas

No último mês de março, o governo do estado do Rio de Janeiro apresentou à população um projeto que prevê a construção de muros para conter a expansão de 19 comunidades populares. Segundo as autoridades, a intenção é proteger a vegetação nativa remanescente nestes espaços. O projeto conta com um recurso de 40 milhões de reais para cerca de 11 quilômetros de muros e para a remoção de 550 casas que devem dar lugar à nova construção. As obras já se iniciaram. A primeira comunidade a ser murada será a favela Santa Marta [17 mil moradores]. O morro, que fica localizado no bairro de Botafogo, está desde novembro de 2008 ocupado por forças policiais. (...) No entanto, é interessante observar, que segundo dados do Instituto Pereira Passos (IPP), o Santa Marta foi uma das favelas que não registrou expansão territorial entre os anos de 1998 e 2008. Pelo contrário, a comunidade encolheu 1%. Outro dado do IPP que chama atenção é o que diz respeito às ocupações em área de preservação ambiental. De acordo com pesquisadores do Instituto, 69,7% das áreas construídas acima de 100m de altitude no município do Rio de Janeiro, ocupando áreas de morros e em alguns casos, florestas, estão ocupadas pela classe média e alta. Apenas 30% destas áreas são de favelas.¹⁴

ONU questiona delegação do Brasil sobre muro em favela

Os peritos da entidade criticaram a corrupção, a falta de acesso da população à Justiça e ainda denunciaram a construção de muros separando as favelas no Rio dos demais bairros: “Estão fazendo muros entre favelas e bairros ricos. O que está sendo feito contra esses projetos?”, questionou o perito da ONU Alvaro Tirado Mejiam, perante a delegação brasileira, durante sabatina para avaliar os programas sociais no País. Para Mejiam, com a construção de um muro em favelas no Rio, o Brasil está iniciando uma “discriminação geográfica”. No total, 11 favelas devem ser cercadas por muros no Rio até o fim do ano. A primeira delas seria a Dona Marta, supostamente com o objetivo de frear sua expansão.¹⁵

Saramago compara obra nas favelas do Rio ao muro de Berlim

Lisboa, 4 abr (Lusa) - A construção de muros nas favelas do Rio de Janeiro vai além da preocupação ambiental, refletindo uma política de repressão, defendem pesquisadores e intelectuais portugueses, como José Saramago, comparando esta iniciativa do Governo estadual aos muros de Berlim e da Palestina. José Saramago, prêmio Nobel de Literatura de 1998, criticou a construção do muro no seu blog, dizendo que, "na Cidade Maravilhosa, a do samba e do Carnaval, a situação não está melhor". "Tivemos o muro de Berlim, temos os muros da Palestina, agora os do Rio." (...)¹⁶

narios/verbete-biografico/sergio-de-oliveira-cabral-santos-filho. Acesso em: 03. maio 2022.

¹⁴ Disponível em:

http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/noticias/mostraNoticia.php?id_content=517
Acesso em: 29 abr. 2009.

¹⁵ “ONU questiona delegação do Brasil sobre muro em favela”. *Estadão*, São Paulo, 09 mai 2009. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,onu-critica-construcao-de-muro-em-favelas-do-rio,366593,0.html> Acesso em: 22 jan 2023.

¹⁶ “Saramago compara obra nas favelas do Rio ao muro de Berlim”. *Lusa*, Lisboa, 04 abr 2009.

Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/ultnot/lusa/2009/04/04/ult611u81060.jhtm> Acesso em: 22 jan 2023.

Figura 92 - "Haiti Aqui" (Rio de Janeiro, 2010).
Autor: Frente 3 de Fevereiro / Afrofuturismo. Foto: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 93 - "Haiti Aqui" (Rio de Janeiro, 2010).
Autor: Frente 3 de Fevereiro / Afrofuturismo. Foto: Daniel Lima.



7.1 Um convite para pensar arquitetura modernista

O projeto Arquitetura da Exclusão contou com o suporte e financiamento institucional de dois programas: “Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua” e a residência artística “Pedregulho”. A Frente 3 de Fevereiro havia sido convidada para participar da residência coordenada pelas curadoras e pesquisadoras Beatriz Lemos e Cristina Ribas. Na ocasião, foi firmada uma parceria com o coletivo Afrofuturismo, que eu coordenava, como já colocado no começo deste capítulo. A residência artística “Pedregulho: residência artística no Minhocão” criou outra camada interessante de discussão sobre a leitura crítica do legado modernista na arquitetura e urbanismo das cidades brasileiras. A residência artística, fruto do Edital Arte e Patrimônio¹⁷ (2009), propunha uma série de cinco experiências de cinco diferentes agrupamentos num apartamento do conjunto habitacional modernista Mendes de Moraes, do arquiteto Affonso Eduardo Reidy. Como apresentava o texto institucional no catálogo do projeto:

O Edital Arte e Patrimônio foi lançado em 2007 com o objetivo de criar uma linha de financiamento a projetos que estabeleçam diálogos entre as artes visuais contemporâneas e o patrimônio artístico e histórico nacional. Por um lado, trabalhos artísticos e processos estéticos atuais e, por outro, os acervos, as tradições, as culturas e os sítios que estabelecem a memória do País. Nesta segunda edição, iniciada em 2009 e que se concluirá em 2010, foram inscritos 290 projetos de quase todos os estados brasileiros e foram selecionados 10 projetos de interações múltiplas entre as artes visuais e o patrimônio cultural brasileiro.

Os projetos serão realizados em Goiás, Brasília, Cuiabá, Florianópolis, Ouro Preto, Rio de Janeiro, São Raimundo Nonato, São Paulo, Viana e Vitória. A relação de todos os projetos selecionados está disponível no site www.artepatrimonio.org.br. O Projeto Pedregulho – Residência Artística realizou quatro residências de artistas acompanhados por equipes de arquitetos, urbanistas, historiadores, pesquisadores e críticos de arte no Conjunto Habitacional Mendes de Moraes conhecido por Pedregulho, projeto arquitetônico modernista de Affonso Eduardo Reidy, promovendo uma interação entre criadores e a comunidade. O Edital Arte e Patrimônio é uma iniciativa do Ministério da Cultura e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Iphan, por meio do Paço Imperial, com patrocínio da Petrobras.¹⁸

Ao elaborar o plano de trabalho na residência artística percebemos que era fundamental

¹⁷ “O Edital Arte e Patrimônio - 2009 é uma iniciativa do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), por meio do Paço Imperial, com patrocínio da Petrobras, e integra as ações do programa Brasil Arte Contemporânea do Ministério da Cultura. O Edital estabelece linhas de financiamento a projetos que façam diálogos entre as artes visuais contemporâneas e o patrimônio artístico e histórico nacional, visando relacionar dois universos de referências culturais, por um lado, trabalhos artísticos e processos estéticos atuais e, por outro, os acervos, as tradições, as culturas e os sítios que estabelecem a memória do País. Tal propósito vincula-se ao projeto de gerar atrito entre as linguagens contemporâneas globais e os nexos valorativos de uma situação cultural brasileira, contrabalançando iniciativas do programa Brasil Arte Contemporânea que tem se dedicado a gerar suporte para a internacionalização da produção artística brasileira em instituições e mercados pelo mundo afora.” Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/2719/resultado-do-edital-arte-e-patrimonio-2009>. Acesso em: 18 mar. 2022.

¹⁸ PAÇO IMPERIAL/ MINC IPHAN. *Pedregulho: residência artística*. Rio de Janeiro: Paço Imperial/MinC IPHAN, 2010. p. 2.

“trançar” a residência com o projeto em curso Arquitetura da Exclusão que tinha como foco a política pública estadual de construção dos muros em torno das favelas da zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Esse seria o nosso ponto de partida para pensar a história do projeto moderno de arquitetura e urbanismo para as grandes cidades brasileiras com suas enormes contradições – não propriamente o trabalho *in loco* no prédio Pedregulho. Pensar o projeto arquitetônico modernista para nós significava o desafio de interligar o ideal modernista com o autoritarismo urbanístico atual que culminava numa proposta tão oposta e avessa ao ideal de cidade moderna.

Entretanto, a proposta de trabalhar na residência artística estava dada com base no conceito relacional da potência da arte em relação à comunidade formada pelo conjunto habitacional Pedregulho, como colocava Beatriz Lemos também em texto para o catálogo.

Contudo, sua ação mais efetiva pode-se dizer que se deu no interior de cada apartamento. Oficinas. jantares. conversas. apresentações, festas, performances, sessões de filmes e vídeos, desenhos coletivos, música, comida e descanso. Foram várias as maneiras pelas quais artistas e colaboradores definiram suas atuações e passagens durante vinte dias pelo “Minhocão” de São Cristóvão, atingindo o principal objetivo do projeto: a troca de afetos entre lugar, artista e morador. O convite aos participantes partiu da premissa do entendimento, por parte da organização do projeto, da arte como ferramenta de diálogo com a sociedade e do artista como agente despertador de reflexões. Atentando para a produção artística atual, que tem como prática dinâmicas relacionais no espaço público, os artistas convocados tinham a incumbência de transformar o apartamento (e sua circulação pelo conjunto) em ateliê, ou seja, em uma nova rede social. Esses artistas compartilham a ideia de que a arte pode (e deve) atuar como um pensamento político em dimensões macro e micro da sociedade, e que seu poder, de fato, é a habilidade de desestabilizar e criticar as formas convencionais de representação e identidade. Nesse sentido as residências caminharam cada qual ao seu modo, para a pesquisa de novas modalidades de interações relacionais, em que a preocupação não se restringe a apenas interagir (através de condicionamentos recíprocos), mas é importante que os indivíduos em interação - uns com, para e contra os outros - formem, de alguma maneira, uma unidade, uma sociedade e estejam conscientes disso.¹⁹

Nossa escolha em alargar a proposição de “troca de afetos entre lugar, artista e morador” não existiu sem conflitos com a organização curatorial. A discussão tomou várias etapas com uma insistência para que retomássemos o princípio de desenvolvimento artístico no prédio. Por outro lado, defendíamos insistentemente que nossa a questão maior do projeto dizia respeito ao projeto modernista de cidade e não propriamente a jogo relacional com os moradores. Ao final, chegamos numa resolução que implicava em um compartilhamento com os moradores do processo criativo em alguns encontros programados. De fato nosso compartilhamento já acontecia de maneira orgânica com vários moradores, com discussões e conversas sobre o Rio de Janeiro, nas preparações das ações, e principalmente, no convívio diário dentro do prédio. Nossa pesquisa de cidade incluía não somente estes pólos Pedregulho e Santa Marta, mas

¹⁹ LEMOS, Beatriz. “Arquitetura do encontro” In: LEMOS, Beatriz; RIBAS, Cristina (Org.). Pedregulho: residência artística no Minhocão. Rio de Janeiro: Instituto Cidades Criativas, 2010. p. 6

também, as visitas com a ajuda dos moradores do Pedregulho, às regiões próximas do prédio como Morro do Tuiuti e da Mangueira.

Em 2019, durante uma palestra no Seminário Relações Étnicas - Raciais e de Gênero na Arte Contemporânea no CEART/UEDESC, tive a oportunidade de debater brevemente com a curadora Cristina Ribas sobre o processo que vivemos na residência artística: Daniel: A proposta da curadoria era que trabalhássemos com os moradores no prédio. E aí a gente vai e subverte. Acontecem vários conflitos, discussões enormes. A gente achava que discutir arquitetura hoje não era discutir o prédio modernista, era discutir o muro sendo construído em torno das favelas do Rio de Janeiro. Essa é a arquitetura da exclusão que está posta. E é com isso que a gente quer trabalhar. E não dá para fazer as duas coisas, trabalhar no prédio e ir para o Santa Marta, subir com câmera e tudo...

Cristina: Posso fazer um comentário?

Daniel: Por favor, pode fazer agora.

Cristina: É porque eu concebi o projeto, junto com a Beatriz Lemos. A gente convidou a Frente 3 de Fevereiro e a gente aprendeu para caramba, o momento para nós... Naquele momento, para nós, não tínhamos pensado nos efeitos todos, maravilhosos, que vocês poderiam trazer, um potencial transformador que seria o projeto. A gente pensava muito numa relação ainda com o Modernismo, numa certa noção de comunidade que está na origem da concepção do prédio. E aí vocês abriram relação com uma comunidade muito mais ampla, com o próprio Morro do Tuiuti. Como concepção, como curadoras... foi uma aprendizagem gigante, não é à toa que deu o conflito porque a gente estava de certa forma presos àquela concepção historicizada.

Daniel: Sim. E coloco aqui um aprendizado meu para todos os estudantes: subvertam as normas curatoriais. É parte do nosso trabalho como artistas esticar essas dimensões da instituição, os limites e esgarçar essa relação. Porque, em parte, o que você tem que fazer está além do quadradinho que te deram, mesmo quando é no espaço público, mesmo é quando está propondo certa relação com as pessoas...²⁰

²⁰ Trecho da palestra “Saída de Emergência” ministrada pelo autor no Seminário Relações Étnicas - Raciais e de

A estrutura da residência contava não somente com a presença dos artistas e coletivos ocupantes do apartamento no prédio modernista de Affonso Eduardo Reidy, mas também com “arquitetos, urbanistas, historiadores, pesquisadores e críticos de arte”. Durante o processo tivemos o diálogo estreito com a teórica e crítica Marisa Flório Cesar, que resume no texto para o catálogo do projeto Pedregulho nossas motivações:

Desde logo, o coletivo Frente 3 de fevereiro definiu sua pretensão. Não o edifício, a fita ondulante sobre pilotis, ou as táticas do habitat. Nem intervir artisticamente em sua materialidade, nem nas dinâmicas sociais dos que ali hoje vivem, mas enfrentar aquilo que o projeto moderno nos deixou como legado em suas faces assombrosas e assombradas. Se a arquitetura moderna se pretendia acolhera, seria preciso enfrentar o que foi expurgado de seu ideal, enfrentar a cidade como a arena dos conflitos e da convivência de complexas diferenças. Pensar a cidade por seus guetos e exclusões, mas também a partir – e além - do ícone moderno (o edifício transformado em imagem veiculada em livros e sites sobre arquitetura), pensar a própria cidade como extrema exposição, exibindo-se como imagem e espetáculo.²¹

Marisa Flório Cesar pode acompanhar algumas ações e entrevistas, com a conversa entrevista com o rapper Fiell, realizada no Santa Marta:

O muro, esse de alvenaria, colocaram para, na teoria deles, para proteger o meio ambiente. A teoria deles era que a comunidade estava avançando, a comunidade já é educada, a comunidade nunca avançou, se você for lá, está demarcado. Colocaram o muro, agora colocaram doze câmeras, quer dizer, para que câmeras se já tem cento e vinte policiais? Eu acho que não tem nenhuma diferença, cara, Polícia Pacificadora, eu acho que botaram este nome por causa do projeto, desse projeto aí, mas não tem nenhuma diferença, entendeu? No início, muita truculência, ameaças, até hoje, arbitrariedade, não tem muita diferença do policial da rua. Para mim não tem diferença. A polícia vai ser diferente quando ela começar a andar sem arma aqui dentro do morro. Eu vou falar, a comunidade tem que ser escutada, quando a comunidade não é escutada, então não é válido.

Esse era o ponto que apresentávamos como continuidade do projeto modernista: a falta de escuta. Quando da elaboração do projeto arquitetônico do Pedregulho houve consulta e discussão com os futuros moradores sobre como poderia ser este espaço de moradia e convivência? As dinâmicas desenvolvidas de convivência foram pensadas a partir das demandas dos futuros moradores? Existia assembléia para as decisões? Pontos, hoje óbvios ao se pensar um projeto desta envergadura e escala mas que nos fazia perguntar sobre a continuidade que existia entre o projeto modernista e a operação que se fazia no Santa Marta com a implementação de uma política de segurança pública sem consulta aos moradores?

Gênero na Arte Contemporânea no CEART/UEDESC, 2019.

²¹ FLÓRIDO, Marisa. *O aqui também é lá*. in LEMOS, Beatriz. RIBAS, Cristina. *Pedregulho: residência artística no Minhocão*. Rio de Janeiro: Instituto Cidades Criativas / ICC, 2010.

Figura 94 - *Frame* da entrevista com Fiell para o documentário “Arquitetura da Exclusão” (Rio de Janeiro, 2010). Autoria: Frente 3 de Fevereiro/Afrofuturismo.



Fonte: acervo do autor.

Figura 95 - Processo de realização da intervenção "Haiti Aqui" (Rio de Janeiro, 2010).
Autor: Frente 3 de Fevereiro / Afrofuturismo. Foto: Cristina Ribas.



No nosso módulo tivemos também um encontro com as especialistas em urbanismo e arquitetura Paola Berenstein Jacques²² e Margareth da Silva Pereira²³ sobre as estratégias criadas para pensar sobre a teoria crítica da arquitetura e urbanismo. Em um trecho da discussão gravada no apartamento do Pedregulho expresse nossa visão que elaboramos durante a vivência de semanas entre Pedregulho e Santa Marta:

Daniel Lima: *Fazer uma investigação do passado é pensar como essa história se revela hoje em dia. E aí a gente discute, inevitavelmente, processos de continuidade e descontinuidade. Ou seja, processo de ruptura ou continuidade. Quando a gente vai no Santa Marta e olha a construção do muro do Santa Marta, e essa é a minha provocação que eu fiz aqui, é pensar: “isso é uma continuidade de uma lógica arquitetônica, uma lógica de projetar a cidade, projetar as comunidades que ela vem de cima pra baixo, que ela tem um princípio autoritário, que é continuidade deste prédio, de um projeto como esse? Ou é uma descontinuidade de um projeto como esse, que estabelece, por exemplo, um corredor que tem uma convivência, que tem todo um princípio de dignidade na habitação?”. Então, em que medida? E é, obviamente essas... essa resposta não é sim ou não, mas em que medida isso é continuidade, em que medida isso é descontinuidade?*

Paola Berenstein: *Não, mas o que eu acho que a Margareth tava falando é que a questão é mais complexa. Quando a gente ouviu que o Sr Carvalho [morador do edifício] veio pra cá morar em 72, eu estava tentando achar o vídeo aqui, mas não consigo... Ia mostrar a demolição lá nos Estados Unidos do Pruitt-Igoe²⁴, que foi em 72, que é chamado no pelos críticos contra a arquitetura moderna como “início do pós-moderno” e do fim do movimento moderno. É exatamente 72 que se demole um conjunto habitacional que eles dizem que é inabitável. Essa é uma decisão que é tão simbólica em 72. Essa é uma decisão que é tão simplória, quanto patrimonializar e deixar tal qual. Quer dizer, então, na nossa história da arquitetura e na história do urbanismo, tem essas duas polaridades o tempo todo, né? Aqui no Brasil, a coisa é mais complicada ainda. Por quê? Porque se na Inglaterra, Margareth tava falando, as favelas foram devidamente eliminadas para que os habitantes fossem realocados nesses conjuntos habitacionais modernos ou modernistas, e aí tem uma diferença muito grande entre um projeto moderno e um projeto modernista. [Um projeto moderno] que é de fato, pensado no contexto social; e já no modernismo, que já é uma introdução em massa disso, se faz de qualquer jeito, de qualquer maneira para botar as pessoas lá. É uma diferença que eu acho que a gente tem que levar em*

²² Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?equipe=paola-berenstein-jacques>. Acesso em: 21 mar. 2022.

²³ Disponível em: <http://www.prourb.fau.ufrj.br/margareth-aparecida-campos-da-silva-pereira/>. Acesso em: 21 mar. 2022.

²⁴ O Pruitt-Igoe era um conjunto habitacional urbano criado entre 1954 em St. Louis, no Missouri, sul dos Estados Unidos. O conjunto foi projetado pelo arquiteto Minoru Yamasaki, projetista também das torres gêmeas do World Trade Center. Os 33 prédios que compunham o projeto foram demolidos durante os anos 1970, como parte de uma renovação urbana e replanejamento de políticas públicas. As imagens a que Paola Berenstein se refere estão disponíveis em diferentes fontes na internet. Vale destacar as imagens e o contexto histórico contido no filme *The Pruitt-Igoe Myth*, Direção: Chad Freidrichs, Unicorn Stencil Documentary Films, EUA, 2011. Disponível em: <http://www.pruitt-igoe.com/about.html>. Acesso em 28 mar. 2022. E também aparecem cenas dessa implosão no icônico filme *Koyaanisqatsi* (1982) de Godfrey Reggio. Disponível em: https://youtu.be/nq_SpRBXRmE. Acesso em: 05. maio 2022.

consideração... não sou eu que vou defender a arquitetura moderna, eu trouxe Margareth exatamente por causa disso, porque a gente dava aula junto, discutindo essa questão e eu acho que a questão tem que ser discutida na complexidade dela.

Então, a gente tem que entender esses momentos históricos.

Não é mais um momento de pegar isso daqui e demolir. As pessoas se apropriaram, as pessoas moram aqui, as pessoas vivem, casaram aqui, tiveram filho... Tem uma história desses habitantes que não dá pra você demolir e dizer: "A arquitetura moderna, não existe... é uma porcaria, vamos demolir", não existe isso. Mas também não existe achar que pode pensar o Projeto Moderno hoje. Não, aquele Projeto Moderno hoje é outra história. Tem que se pensar em outra coisa.

Margareth da Silva: É isso que a gente está tentando. Agora óbvio, a questão das favelas. Teve um determinado momento, principalmente na Ditadura, que era isso: demole favela, constrói conjunto, acaba com favela. Não é botar muro, é demolir, destruir.

Não, calma, mas tem uma mudança nisso. Tem uma mudança.

Até a gente chegar num momento em que se decide urbanizar as favelas e dar posse, dar o... o usucapião coletivo. Quer dizer, você vai dar posse, que é a diferença de lá, eles têm propriedade, aqui não, e é outra discussão que eu acho que vale a pena a gente pensar que muda tudo, é uma discussão séria em termos habitacionais, mas eu acho que tem essa questão.

No Santa Marta, eles eram ameaçados durante muito tempo, eles não tinham nenhuma segurança de que iam ficar ali, hoje já tem. Agora já tem, mas qual é o preço? Quer dizer, aquele projeto, eu participei do projeto de urbanização de Santa Marta, eu conheço aquele projeto.

Então, o projeto, por um lado, é interessante porque garante que as pessoas vão ficar ali, isso é uma garantia. Mas ao mesmo tempo, o que aqueles arquitetos urbanos que vão fazer lá? Eles não entendem nada de favela, eles sabiam fazer conjunto habitacional. Então, se você olhar o lado de cá, as casinhas, a tipologia é de conjunto habitacional. Então, é muito mais complexo do que isso. Agora, o muro, de fato, é uma questão que eu acho que a gente precisa discutir, porque aí entra todo fascismo... entra por um discurso ecológico.

Paola Berenstein: Então, é o discurso de sustentabilidade, o discurso, que esse muro, eles sempre quiseram fazer em todas as favelas, e não conseguiram. Mas agora com o discurso que é muito bacana, que é ecológico, tá se fazendo, que é o muro verde, entendeu? Não é um muro social. Então, eu acho que as coisas são bem mais complexas. Acho que o que Margareth tava querendo dizer, quando ela fala que tem 200 anos que a gente não sabe [como fazer]... porque, de fato, é interessante a gente pensar nas apropriações. Eu gosto muito de pensar como as pessoas se apropriam do espaço, seja ele qual for... o espaço moderno, ele se apropria... isso aqui não é mais um Projeto Moderno... a partir do momento tem as apropriações. Agora, é simplório achar que o Projeto Moderno inicial era fascista. Não. Os arquitetos modernos naquele momento acreditavam de fato que eles iam mudar a sociedade, que eles iam construir uma sociedade diferente... Não aconteceu, a gente sabe disso. Agora o que fazer com isso? Ninguém sabe. Esse é o ponto. Essa é a questão. Eu acho que a gente tem que tentar sair das dicotomias, entendeu?²⁵

²⁵ Conversa gravada com Paola Berenstein Jacques, Margareth da Silva Pereira e membros da Frente 3 de Fevereiro e Afrofuturismo na residência artística "Pedregulho" em Janeiro de 2010. A gravação foi transcrita para esta tese. Áudio na íntegra disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1DqdYjcWKENYm-M9zYdRYD55_MjULBaHA?usp=sharing. Acesso em: 18 maio 2022.

Figura 96 - O coletivo formado por integrantes da Frente 3 de Fevereiro e Afrofuturismo em reunião com moradores do “Pedregulho” (Rio de Janeiro, 2010). Foto: Frente 3 de Fevereiro/Afrofuturismo.



Figura 97 - "Haiti Aqui" (Rio de Janeiro, 2010).
Autor: Frente 3 de Fevereiro / Afrofuturismo.



7.2 Pergunta-ação: o Haiti é aqui?

No processo do projeto Arquitetura da Exclusão pudemos aplicar mais metodicamente o conceito de *pergunta-ação* que vínhamos desenvolvendo em projetos com a Frente 3 de Fevereiro e Política do Impossível. A prática de trabalhar com a interrogação, seja de forma explícita ou implícita (duplos sentidos) já vinha sendo elaborada com a Frente 3 de Fevereiro desde seus primeiros trabalhos.

Racismo Policial: Quem policia a polícia?

Quando nos deparamos com a necessidade de criar um lambe-lambe diante da mobilização do coletivo no caso do assassinato de Flávio Santana²⁶, discutimos longamente sobre a diferença entre um trabalho panfletário, em função de uma demanda e agenda política que denunciava uma situação de violência e injustiça racial, e um trabalho que se propunha eticamente a um compromisso poético que equacionava a denúncia com o anúncio de outro mundo possível. Era consenso que defenderíamos a tomada de posição por um fazer poético que primeiro abria interpretação e leitura; e que portanto questionaria o mundo em que vivemos. Para nós o "antídoto" à posição política panfletária seria a pergunta, o ponto de interrogação, seja em forma gráfica e literal ou em duplos sentidos que implicitamente carregavam a dubiedade: isso ou aquilo?

Neste contexto, se desenvolveriam também as frases emblemáticas das bandeiras da trilogia “Zumbi somos nós”: “Brasil Negro Salve”, “Onde estão os negros?”, “Zumbi somos nós” e “Know Go Area”. Mas também estaria contida na narração poética em *spoken words* do filme homônimo em trechos como na canção *Quem Policia a Polícia?*:

*O que esperar de um país que mata sua população na idade mais
ativa?
E quem lucra com essas mortes?
A indústria de armas, a indústria de fardas?
Os cemitérios, as funerárias?
E quem policia a polícia?
E o que eu tenho a ver com isso?
E o que você tem a ver com isso?
Quem policia a polícia?*²⁷

Também na sequência da abertura da bandeira “Onde estão os negros?” no filme “Zumbi somos nós”:

²⁶ Ver subcapítulo 5.5.

²⁷ ZUMBI SOMOS NÓS. Direção: Frente 3 de Fevereiro. Produção Gullane Filmes. Brasil: DOC TV/ TV Cultura, 2008. 1 DVD (52 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jVHmoqHciD8&t=2s>. Acesso em 23 mar. 2022.

*Nós somos um cadinho de raças?
 Nós somos uma democracia racial?
 Como pode a democracia racial surgir num país que não tem tradição
 de democracia política?
 No entanto, as relações entre negros, índios e brancos estão
 harmonizadas no nível do simbólico.
 O ideário de democracia racial não serviu para acomodar as
 nacionalidades que chegaram aqui no final do século 19?
 O ideário de democracia racial trás algum avanço em relação à
 questão do negro?
 O negro está realmente em questão quando se fala em democracia
 racial?
 Onde estão os negros?
 Onde está a história?
 Onde estão os negros na história?
 Quem acredita em democracia racial?
 Muita gente!
 Os negros acreditam!
 Acreditam?*

Os próximos trabalhos seguem esta proposta de questionamento poético através do que já nomeávamos como *Pergunta-Ação*. Em 2008, a convite do Festival de Arte Negra de Belo Horizonte, criamos a performance “O que o cabelo fez para ser chamado de ruim?”²⁸. Buscávamos o gesto que radicalizava a própria pergunta como um ato performático. Uma ação que mesclava a entrevista, que já praticávamos em criação e explicitação de contextos sociais e políticos nos quais os trabalhos se inseriam, com a pergunta na forma de bandeiras, cartazes e faixas.

Esta síntese de procedimento envolvendo o ato de perguntar e o ato de provocar tem sua tradição na história do documentário, com diferentes estratégias para “registrar” a realidade, como explicita Erik Barnouw em “Documentary: a history of the non-fiction film”²⁹:

*The direct cinema documentarist took his camera to a situation of
 tension and waited hopefully for a crisis; the Rouch version of cinéma
 vérité tried to precipitate one. The direct cinema artist aspired to
 invisibility; the Rouch cinéma vérité artist was often an avowed
 participant. The direct cinema artist played the role of uninvolved
 bystander; the cinéma vérité artist espoused that of provocateur.
 Direct cinema found its truth in events available to the camera.
 Cinéma vérité was committed to a paradox: that artificial
 circumstances could bring hidden truth to the surface.³⁰*

²⁸ O QUE O CABELO FEZ PARA SER CHAMADO DE RUIIM. Direção: Frente 3 de Fevereiro. Brasil: Independente, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Eer1X7U77TA&t=24s>. Acesso em 23 mar. 2022.

²⁹ BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. 2nd Edition. New York: Oxford University Press, 1993. p. 255.

³⁰ “O documentarista do Cinema Direto levou sua câmera para uma situação de tensão e esperou esperançosamente por uma crise; a versão Rouch do Cinéma Vérité tentou precipitar um acontecimento. O artista do Cinema Direto aspirava à invisibilidade; o artista de cinema vérité de Rouch era frequentemente um participante declarado. O artista de cinema direto desempenhou o papel de espectador não envolvido; o artista do cinema vérité defendia o papel do provocador. O Cinema Direto encontrou sua verdade nos eventos disponíveis para a câmera. O Cinéma Vérité estava comprometido com um paradoxo: que circunstâncias artificiais pudessem trazer a verdade oculta à tona.” (Tradução do autor).

Figura 98 - "Haiti Aqui" (Rio de Janeiro, 2010).
Autor: Frente 3 de Fevereiro / Afrofuturismo. Foto: Cristina Ribas.



Fonte: acervo do autor.

Figura 99 - *Frame* da entrevista com policiais da UPP para o documentário “Arquitetura da Exclusão” (Rio de Janeiro, 2010). Autoria: Frente 3 de Fevereiro/Afrofuturismo.



Neste sentido, o comprometimento com este paradoxo entre circunstâncias artificiais para trazer a verdade (não artificial) à tona, era parte da estratégia tanto das intervenções urbanas quanto da pergunta-ação, evidente no processo do “Arquitetura da Exclusão” onde criamos a bola planeta gigante com o escrito “Haiti Aqui” e na situação performada pela bola na praia e no carnaval atirávamos a pergunta: “o Haiti é aqui? seguida pela pergunta: “o Rio de Janeiro continua negro?”. Ambas as perguntas-ação são provocadoras para criar uma relação entre entrevistador e entrevistado não previsível que pudesse então “trazer à tona a verdade oculta”, ou colocando de uma maneira mais dialética: trazer à tona as contradições escondidas na superfície das respostas.

[No morro Santa Marta]

PoliciaJ Jeferson Inácio Motta: Vocês estão fazendo reportagem aí no morro?

Felipe Teixeira: Estamos fazendo um documentário sobre o muro.

PoliciaJ Jeferson Inácio Motta: Á?

Felipe Teixeira: Sobre o muro.

PoliciaJ Jeferson Inácio Motta: Sobre o muro?

Felipe Teixeira: É.

PoliciaJ Jeferson Inácio Motta: É um documentário, sobre o muro, pergunta se está autorizado aí.

Felipe Teixeira: A gente não correu não, a gente passou normal, porque estávamos saindo. Eu vi a polícia, foi quando eu parei ali... aí fiquei parado.

PoliciaJ Jeferson Inácio Motta: Tá limpo. Pode ir lá.

Daniel Lima: O Haiti é aqui?

PoliciaJ Jeferson Inácio Motta: Em que sentido você está querendo dizer?

Daniel Lima: No sentido que você quiser dar.

PoliciaJ Jeferson Inácio Motta: Ah, aqui está tranquilo, cara. Aqui não tem nada... está um lugar muito bom de se viver, de se morar.

Os moradores não reclamam de nada aqui não.

Daniel Lima: E o Rio de Janeiro, continua negro?

PoliciaJ Jeferson Inácio Motta: Com certeza.³¹

(...)

[Na praia de Ipanema]

Daniel Lima: O Haiti é aqui?

Banhista A: Muitas vezes o Haiti é aqui. Em muitos momentos o Haiti é aqui, ou talvez até pior. O Haiti é aqui em todos os momentos de exclusão social, que a gente sente, que a gente vê.

Banhista B: Não, claro que não, acho que não, muito distante do Haiti, nada a ver. Porque aqui, além de não ter terremoto, de não ter os problemas que tem por lá, não tem também toda a pobreza e tudo mais que tem lá no Haiti.

Banhista C: Primeiro, estamos no Brasil. Segundo, aqui não tem terremoto.

Banhista D: Graças a Deus.

Banhista E: Eu acho que não, porque aqui é um país que não tem nada de ruim, não acontece nada, só carnaval mesmo, que é bom.³²

Ambas as perguntas-ação tinham como base canções da música popular brasileira

³¹ Arquitetura da Exclusão. Idem. 2'05".

³² Ibidem. 4'06".

compostas por Gilberto Gil. A pergunta “o Haiti é aqui?” nasce da dualidade da afirmação e negação contida na canção “Haiti”³³ de Gilberto Gil em parceria com Caetano Veloso:

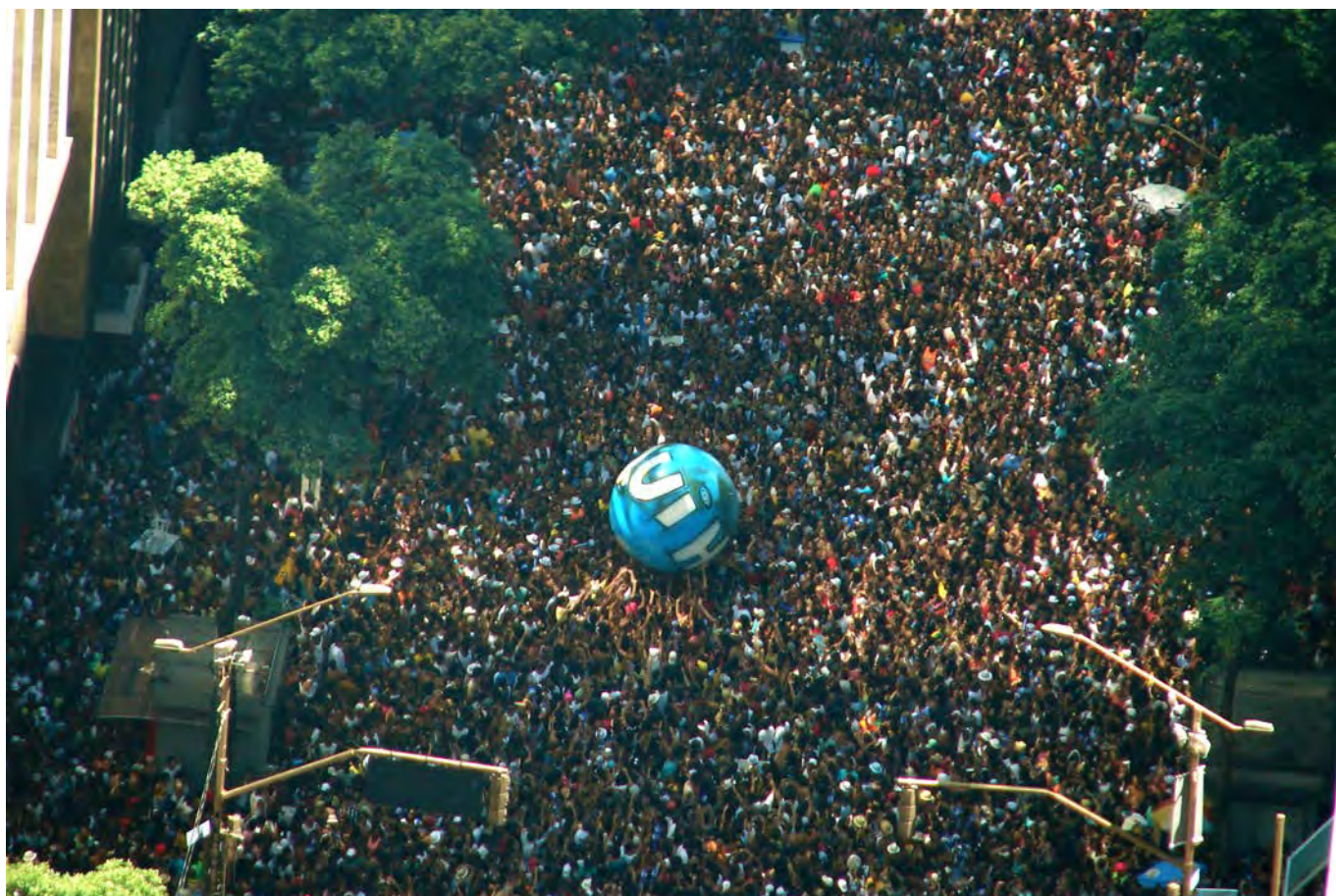
*Quando você for convidado pra subir no adro
Da fundação casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos
De ladrões mulatos e outros quase brancos
Tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros quase pretos
(E são quase todos pretos)
E aos quase brancos pobres como pretos
Como é que pretos, pobres e mulatos
E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados
E não importa se os olhos do mundo inteiro
Possam estar por um momento voltados para o largo
Onde os escravos eram castigados
E hoje um batuque um batuque
Com a pureza de meninos uniformizados de escola secundária
Em dia de parada
E a grandeza épica de um povo em formação
Nos atrai, nos deslumbra e estimula
Não importa nada:
Nem o traço do sobrado
Nem a lente do fantástico,
Nem o disco de Paul Simon
Ninguém, ninguém é cidadão
Se você for à festa do Pelô, e se você não for
Pense no Haiti, reze pelo Haiti*

*O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui*

*E na TV se você vir um deputado em pânico mal dissimulado
Diante de qualquer, mas qualquer mesmo, qualquer, qualquer
Plano de educação que pareça fácil
Que pareça fácil e rápido
E vá representar uma ameaça de democratização
Do ensino do primeiro grau
E se esse mesmo deputado defender a adoção da pena capital
E o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto
E nenhum no marginal
E se, ao furar o sinal, o velho sinal vermelho habitual
Notar um homem mijando na esquina da rua sobre um saco
Brilhante de lixo do Leblon
E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo
Diante da chacina
III presos indefesos, mas presos são quase todos pretos
Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres
E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos
E quando você for dar uma volta no Caribe
E quando for trepar sem camisinha
E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba
Pense no Haiti, reze pelo Haiti
O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui.*

³³ GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Haiti. In: GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. *Tropicália 2*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1993. Faixa 1. CD.

Figura 100 - "Haiti Aqui" (Rio de Janeiro, 2010).
Autor: Frente 3 de Fevereiro / Afrofuturismo. Foto: Cristina Ribas.



Fonte: acervo do autor.

Figura 101 - "Haiti Aqui" (Rio de Janeiro, 2010).
Autor: Frente 3 de Fevereiro / Afrofuturismo. Foto: Cristina Ribas.



Fonte: acervo do autor.

O verso “o Rio de Janeiro continua lindo” compõe a música “Aquele abraço”³⁴, um sucesso do autor em 1969. A estratégia então era trazer a distorção da memória musical que preencheria a frase: “o Rio de Janeiro continua...” com a sequência óbvia “lindo!”. Propunhamos então a troca com a palavra “negro”. Quais interpretações sugiriam desta troca de palavras: “lindo” versus “negro”?

*O Rio de Janeiro continua lindo
 O Rio de Janeiro continua sendo
 O Rio de Janeiro, fevereiro e março
 Alô, alô, Realengo
 Aquele abraço
 Alô torcida do Flamengo
 Aquele abraço
 Alô, alô, Realengo
 Aquele abraço
 Alô torcida do Flamengo
 Aquele abraço
 Chacrinha continua
 Balançando a pança
 E buzinando a moça
 E comandando a massa
 E continua dando
 As ordens no terreiro
 Alô, alô, seu Chacrinha
 Velho guerreiro
 Alô, alô, Terezinha
 Rio de Janeiro
 Alô, alô, seu Chacrinha
 Velho palhaço
 Alô, alô, Terezinha
 Aquele abraço
 Alô, moça da favela
 Aquele abraço
 Todo mundo da Portela
 Aquele abraço
 Todo mês de fevereiro
 Aquele passo
 Alô Banda de Ipanema
 Aquele abraço
 Meu caminho pelo mundo
 Eu mesmo traço
 A Bahia já me deu
 Régua e compasso
 Quem sabe de mim sou eu
 Aquele abraço
 Pra você que me esqueceu
 Aquele abraço
 Alô Rio de Janeiro
 Aquele abraço
 Todo o povo brasileiro
 Aquele abraço*

A canção “Aquele abraço” é um dos maiores sucessos comerciais de Gilberto Gil, sendo a faixa mais executada de seu repertório. O contexto histórico em que foi produzida traz muitas

³⁴ GIL, Gilberto. Aquele abraço. In: GIL, Gilberto. *Cérebro Eletrônico*. Rio de Janeiro: Philips, 1969. Faixa 3. 1. Disco de vinil.

camadas de interpretações. Gil criou a música logo após ter passado quase dois meses preso num quartel militar no Rio de Janeiro (de 27 de dezembro de 1968 a 19 de fevereiro de 1969) acusado de desrespeito à bandeira e ao hino nacionais – sua liberdade junto com Caetano Veloso não foi acompanhada de nenhuma acusação formal. A canção seria um hino em resposta a prisão e a imposição do exílio, com uma irônica exaltação da beleza e riqueza cultural nacional. Uma canção de despedida que usava esta dubiedade que tanto nos interessava também. Um eufemismo às avessas em forma de samba que reforçava ainda mais o tom de glória à identidade nacional. Já no exílio em Londres, em agosto de 1970, Gil publica na revista “O Pasquim” uma carta de recusa ao prêmio Golfinho de Ouro (melhor música do ano) do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro sob o título “Recuso + Aceito = Receita”. Ressalto um trecho do artigo que se relaciona com nosso remix da frase título da canção:

(...) E que fique claro para os que cortaram minha onda e minha barba que “Aquele Abraço” não significa que eu tenha me “regenerado”, que eu tenha me tornado “bom crioulo puxador de samba” como eles querem que sejam todos os negros que realmente “sabem qual é o seu lugar”. Eu não sei qual é o meu e não estou em lugar nenhum; não estou mais servindo à mesa dos senhores brancos e nem estou mais triste na senzala em que eles estão transformando o Brasil. Por isso talvez Deus tenha me tirado de lá e me colocado numa rua fria e vazia onde pelo menos eu possa cantar como o passarinho. As aves daqui não gorjeiam como as de lá, mas ainda gorjeiam.³⁵

Na nossa trajetória, muitas conexões reluzem nesta canção, uma espécie de citação implícita de outros passos poéticos: as entrevistas e gravações foram nos meses de janeiro e fevereiro; futebol como parte do nosso repertório central de intervenções poéticas; a favela como campo de atuação no projeto; o carnaval como um dos cenários importantes das ações; Ipanema, a praia símbolo que retomaríamos também na bola planeta Haiti Aqui!

Recuperando a própria noção de intervenção poética, a pergunta-ação surgia como uma continuidade da interrogação provadora e com a subsequente espera da reação, o silêncio das interpretações que nascem do acontecimento:

A intervenção é um ponto de interrogação. Interrogação como tensão, em relação à qual devemos evitar, a todo custo, a tentação de responder, solucionar, decifrar. É preciso mantê-la como vibração o máximo que possamos aguentar.³⁶

Esta ideia de “segurar o máximo que possamos aguentar” no processo do “Arquitetura da Exclusão” também constituiu um exercício que propunha a todo grupo que participava. Muitas

³⁵ GIL, Gilberto. “Aceito + recuso = recito”. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, Edição 39, p. 6, mar 1970. p 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=702>. Acesso em: 05 abr 2022.

³⁶ LIMA, Daniel. *Nós: Microcrises*. Orientadora: Suely Belinha Rolnik. 2010. Dissertação de Mestrado (Núcleo de Estudos da Subjetividade) - Psicologia Clínica, PUC-SP, São Paulo, 2011.

Figura 102 - O coletivo formado por integrantes da Frente 3 de Fevereiro e Afrofuturismo em reunião com moradores do “Pedregulho” (Rio de Janeiro, 2010). Foto: Frente 3 de Fevereiro/Afrofuturismo.



Figura 103 - *Frame* da entrevista com banhista para o documentário “Arquitetura da Exclusão” (Rio de Janeiro, 2010). Autoria: Frente 3 de Fevereiro/Afrofuturismo.



vezes revezamos no papel das entrevistas. Eu, num papel de coordenação, com mais experiência na lida de entrevistas e gravações, propunha a todos este exercício de concentração, postura e firmeza ética: segurar mesmo o constrangimento do diálogo em que se faz uma pergunta que a princípio parece sem sentido e que muitas vezes gera silêncio. O nosso condicionamento é para sempre tentar preencher este silêncio e buscar uma acomodação mais confortável do diálogo, ajudar explicando a pergunta, refazendo a pergunta ou desistindo da resposta. Como a concepção era de uma "pergunta-ação", era preciso manter a espera, o constrangimento e não refazer a pergunta de outras formas. A pergunta era a forma. Mantém o máximo que conseguir. Para mim, todo este processo constitui uma postura performática. A sequência do filme "Arquitetura da Exclusão" no sambódromo resume um pouco este exercício de tensão no diálogo:

Daniel: O Haiti é aqui?

Fábia: Com certeza, você vê né, esses milhões poderiam ser aplicados realmente nas nossas favelas, mas realmente será bem utilizado no Haiti agora depois dessa situação do Haiti, com certeza.

Daniel: Você acha que o Rio de Janeiro continua negro?

Fábia: Totalmente negro, totalmente.

Entrevistada 1: O Rio de Janeiro é a cidade maravilhosa e vai continuar sendo, sempre.

Entrevistada 2: Negro? Não, claro que não.

Entrevistada 3: Negro? Lindo, né? Lindo, né? Negro não, coitadinho do Rio de Janeiro.

Entrevistada 4: Lindo, amigo, lindo, lindo, lindo.

Entrevistada 3: Lindo, lindíssimo!

Daniel: O Haiti é aqui?

Entrevistada 1: Sacanagem, pô, claro que não! Tá me achando com cara de que?

Entrevistada 4: O Haiti é lá.³⁷

7.3 Uma operação tipo Haiti...

Alba Zaluar, em entrevista para Frente 3 de Fevereiro e Afrofuturismo, responde ao questionamento sobre como seria a implementação da UPPs nos grandes complexos de favelas do Rio de Janeiro:

Alba Zaluar: A proposta da UPP é basicamente essa, eles não dizem que é, mas é basicamente essa, por que na verdade a ocupação territorial é isso, você tira as pessoas que têm armas e põe a polícia lá no lugar delas, para proteger a população civil que está lá, que

³⁷ Frente 3 de Fevereiro, op.cit., 2010,12'40"

é trabalhadora e também sofre com isso. O problema é que eu não acho que seja essa a perspectiva da estratégia hoje adotada, por que a estratégia hoje adotada está pensando mais em continuar a manter como áreas seguras as áreas mais ricas da cidade, então é por isso que são as favelas da zona sul e da Barra da Tijuca, Cidade de Deus que está na Barra da Tijuca.

Pedrao: A zona norte, como vocês veem a ocupação, como vai acontecer isso?

Alba: Não tenho a menor ideia. Vai ser difícil, porque ali tem fortalezas do tráfico. Vai ser difícil. Por isso não estão fazendo, eles sabem que ali vai ser uma operação tipo Haiti.³⁸

Em outra sequência temos a resposta do policial Jeferson atentando à relação que buscávamos fazer com a pergunta “O Haiti é aqui?” e a política de segurança pública que se estabelecia no contexto carioca:

Alba Zaluar: O Haiti é aqui? (risos)

Policial João Vitor Melo: Eu não entendi a pergunta.

Policial Jeferson Inácio Motta: O Haiti é aqui. O Haiti não está ocupado pelas forças armadas?³⁹

A abordagem da pergunta-ação “o Haiti é aqui?” tinha intenção de expandir a percepção da nossa realidade brasileira contemporânea a um complexo e amplo diagrama geopolítico de tecnologias de controle social: o Brasil “importava” a tecnologia de controle de favelas da experiência realizada em Medellín, Colômbia – desde as estratégias militares de domínio e ocupação das favelas até a implementação de polícias pacificadoras; e por sua vez, o Brasil fazia da ocupação militar no Haiti, uma possibilidade de experimentar e aperfeiçoar técnicas de controle em favelas que seriam aplicadas no contexto carioca:

Minustah

Militares brasileiros no Haiti

O Brasil se dispôs a assumir a coordenação da Missão das Nações Unidas para a Estabilização do Haiti (Minustah), sendo o país com o maior contingente de tropas e o detentor do comando militar da Missão. Um dos objetivos da Minustah é pacificar e desarmar os grupos rebeldes no Haiti, que se localizam nas grandes favelas do país. Antes de partir para a Missão, os soldados brasileiros fizeram treinamento no Bope para aprender a combater em favelas.

Tropas “haitianas”

Tropas do Exército brasileiro que atuaram no Haiti

Dos soldados do Exército que ocupam e fazem o policiamento do Complexo do Alemão, grande parte passou pela Minustah. Setecentos dos cerca de 2 mil soldados já estiveram apontando armas para os haitianos. A justificativa deste uso é o “aprendizado das tropas em conflitos urbanos”.

“Haiti Aqui”, portanto evidenciava que nossas realidades estão interligadas tanto

³⁸ Ibidem. 11'30".

³⁹ Frente 3 de Fevereiro, op.cit., 14'24".

Figura 104 - *Frame* do documentário “Arquitetura da Exclusão” (Rio de Janeiro, 2010). Autoria: Frente 3 de Fevereiro/Afrofuturismo.



Fonte: acervo do autor.

Figura 105 - *Frame* do documentário “Arquitetura da Exclusão” (Rio de Janeiro, 2010). Autoria: Frente 3 de Fevereiro/Afrofuturismo.



historicamente como contemporaneamente. Existia uma perversa relação de poder que se construía simultaneamente no Haiti, longe dos nossos olhos, mas que tinha impactos diretos na forma como estava sendo elaborada e executada as políticas de segurança pública no Brasil – em grande parte potencializadas pelos grandes eventos que se realizariam no Rio de Janeiro: a Copa do Mundo FIFA de 2014 e jogos Olímpicos Rio 2016.

Na publicação do “Seminário Internacional 13 anos do Brasil na MINUSTAH: Lições aprendidas e novas perspectivas”, realizado em novembro de 2017, organizado por iniciativa da Marinha do Brasil, por meio do CFN e com apoio do Ministério da Defesa, em parceria com a Organização das Nações Unidas (ONU), a Academia Brasileira de Letras (ABL) e a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), reuniu especialistas civis e militares. A professora Maíra Síman Gomes e a pesquisadora Victória Santos resumem esta “ideia de uma conexão ‘Porto Príncipe-Rio de Janeiro’”:

Dentre as diversas interpretações produzidas por acadêmicos, diplomatas e tomadores de decisão no Brasil para atribuir sentido ao engajamento militar brasileiro na Missão de Estabilização das Nações Unidas no Haiti (MINUSTAH), uma narrativa comumente difundida atualmente diz respeito à relação entre a participação nesta missão de paz e os programas de “pacificação” conduzidos no contexto da política de segurança pública do Rio de Janeiro desde 2008 - programa esse reconhecido por meio das chamadas “Unidades de Polícia Pacificadora” (UPP). A ideia de uma conexão “Porto Príncipe-Rio de Janeiro” tem sido amplamente discutida por especialistas civis e militares, que buscaram analisar as “sinergias” existentes entre a MINUSTAH e as práticas de segurança pública no Brasil. Estudos comparando esses dois contextos discutem, por exemplo, a adoção de estratégias militares inovadoras de ocupação territorial; os efeitos e dilemas de atribuir poder de polícia às Forças Armadas; a relação entre as Forças Armadas e as comunidades “pacificadas”, entre vários outros pontos. Tentativas de estabelecer uma relação entre “Haiti” e “Rio” tendem a delinear, na literatura especializada, uma narrativa dual, pautada por dois vetores explicativos. De um lado, a posição de liderança do Brasil na MINUSTAH é analisada como parte de uma estratégia bem-sucedida de política externa por meio da qual as Forças Armadas buscam não apenas expandir os seus orçamentos, mas também aprimorar seus conhecimentos logísticos e operacionais e aprender métodos inovadores de envolvimento em intervenções militares lideradas pela ONU. Como consequência desse movimento, diversos autores enfatizam como as Forças Armadas puderam transferir métodos experimentados pela primeira vez na pacificação de áreas de Porto Príncipe para projetos de “pacificação” no contexto das favelas do Rio de Janeiro. Nesse enquadramento, o Haiti aparece como um “laboratório” para o futuro engajamento das Forças Armadas na segurança pública. De outro lado, alguns acadêmicos e militares elaboraram narrativas e explicações que seguem um vetor contrário, especialmente considerando o “ponto de partida” da conexão “Haiti-Rio”. Assim, em vez de conceber a missão de paz da ONU no Haiti como uma espécie de “gatilho” para os programas de pacificação no Rio - tanto em termos dos conhecimentos adquiridos, quanto dos processos de legitimação política para o (polêmico) desdobramento das Forças Armadas no plano da segurança pública -, o envolvimento na MINUSTAH é analisado diferentemente como uma oportunidade para a “exportação” de experiências brasileiras no campo da segurança pública, especialmente aquelas referentes ao envolvimento das Forças

Armadas para combater a violência urbana relacionada ao tráfico de drogas. Nessa segunda narrativa, a participação na missão da ONU é concebida como uma oportunidade para as tropas brasileiras testarem no exterior suas funções e expertise de policiamento e sua anterior familiarização com operações de Garantia da Lei e da Ordem (GLO).⁴⁰

“Arquitetura da Exclusão” foi um dos projetos mais desafiadores e complexos que vivi. Teve algo visionário em sua investigação que se iniciou na construção dos muros em torno das favelas da zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Um mirado que conseguiu enxergar o “perigo” desta experiência militar no Haiti. Como nossas vidas seriam impactadas por estes diagramas que se construía em torno das estratégias de controle – que em grande parte tinham foco e alvo a mesma população negra que historicamente foi vigiada e criminalizada.

O trabalho abria olhares e indicava o caminho para a intervenção militar que tivemos na cidade do Rio de Janeiro durante 11 meses durante o governo do então presidente Michel Temer em 2018⁴¹. A obra transmídia gerada no processo criativo também atentava ao protagonismo militar na política brasileira: os comandantes militares que posteriormente viriam a integrar os quadros políticos do mandato de Jair Bolsonaro na presidência do Brasil (2018-2022). Nomes de comandantes que comandaram a Minustah como Augusto Heleno Ribeiro Pereira, (de setembro de 2004 até agosto de 2005); Floriano Peixoto Vieira Neto (de abril de 2009 até abril de 2010); e Luiz Eduardo Ramos Baptista Pereira (de março de 2011 até março de 2012) fazem parte da cúpula militar em cargos estratégicos do governo federal durante todo mandato de Jair Bolsonaro.

⁴⁰ GOMES, Maíra Síman; SANTOS, Victória. *Primeiro a ordem, depois o progresso: os limites das pacificações no Haiti e no Rio de Janeiro*. In SEMINÁRIO 13 ANOS DO BRASIL NA MINUSTAH: LIÇÕES APRENDIDAS E NOVAS PERSPECTIVAS, 1., 2018, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Rio de Janeiro: Centro de Instrução Almirante Sylvio de Camargo, 2018. p. 138 - 142. Disponível em: <https://igarape.org.br/13-anos-do-brasil-na-minustah-licoes-aprendidas-e-novas-perspectivas/> Acesso em: 05. abr. 2022.

⁴¹ A intervenção militar no Rio de Janeiro foi assinado pelo Presidente da República, Michel Temer, em 16 de fevereiro de 2018. Foi uma decisão federal para intervir no Estado do Rio de Janeiro, sobrepondo a autonomia do governo estadual sobre as instâncias de Segurança Pública. Sendo uma aplicação do art. 34 da Constituição Federal de 1988, foi decretada com o objetivo de amenizar a situação da segurança interna, com término em 31 de dezembro de 2018.

Figura 106 - Cena do documentário “Não Vamos Obedecer” realizado no Haiti. (Porto Príncipe, 2016). Autoria: Daniel Lima e Felipe Teixeira.



Fonte: acervo do autor.

Figura 107 - Cena do documentário “Não Vamos Obedecer” realizado no Haiti.
(Porto Príncipe, 2016). Autoria: Daniel Lima e Felipe Teixeira.



Fonte: acervo do autor.

⁴²E como um exemplo do que afirmávamos entre uma palestra e outra: o trabalho artístico é como um desfiar, uma investigação leva não à afirmações, mas antes a novos questionamentos, que por sua vez, geram novas investigações poéticas. Neste sentido, o trabalho pode nos guiar a novos caminhos que levaram a uma viagem à Comuna 13 em Medellín, a favela que protagonizou a Operación Orion (nota de rodapé) e a seguinte implementação do programa de polícias pacificadoras.

Ao final, seis anos depois, tivemos a oportunidade de fazer uma investigação poética em Porto Príncipe no Haiti em 2016. A referência ao Haiti, então, abria um novo caminho de reflexão e criação. Através do projeto “Não vamos obedecer” gravado no Haiti e editado com imigrantes haitianos em São Paulo, conseguimos concluir o “díptico” audiovisual que se iniciou com o processo “Arquitetura da Exclusão”.

Em busca do sentido revolucionário que nos moveu em direção a pergunta-ação “o Haiti é aqui?” no Rio de Janeiro e depois no Haiti:

Independência do Haiti

*Primeira e única revolução escrava colonial a tomar o poder
Em 1804, acontece a primeira revolução escrava. A primeira
independência nas colônias da América Latina. Uma vitória negra.
Um tempo de esperança. A esperança de uma nação forjada na luta
pela liberdade. O “haitianismo”, medo de uma grande revolta
escrava, espalha-se pelas colônias espanholas e portuguesas.
No Rio de Janeiro, a cidade mais negra do continente, esse medo é
sentido com força. Como manter a ordem? Como manter o controle
de uma maioria por uma minoria?⁴³*

⁴² O projeto “Não vamos obedecer” foi composto por três obras: o filme documental “Não vamos obedecer”; o teaser em animação “Nou pap obeyi”; e a cartografia “Não vamos obedecer”. Comissionado pelo Otis College of Art and Design, The Getty Foundation e Goethe Institut São Paulo, o projeto fez parte da exposição “Talking to action”, com curadoria de Bill Kelley, que circulou em diversas instituições dos EUA. Filmes disponíveis em: https://youtu.be/FsphZ_te9-E e <https://youtu.be/BPoaUDw9JNk> Acesso em: 12 jan. 2023.

⁴³ LIMA, Daniel; TEIXEIRA, Felipe. Idem

SEQUÊNCIA II - A escrita de nossa história

8. PALAVRAS CRUZADAS

8.1 Agora Somos Todxs Negrxs?

O projeto “Não vamos obedecer”¹ gravado no Haiti revelou, para mim, a importante radicalidade política da independência e da construção da nação haitiana. A Constituição do Haiti de 1805, proclamava: “Todos os cidadãos, de aqui em diante, serão conhecidos pela denominação genérica de negros”:

AGORA SOMOS TODOS NEGROS!

*Em 1805 na Constituição Haitiana no Artigo 14, lê-se: “Todos os cidadãos, daqui para frente, serão conhecidos pela denominação genérica de negros”. Uma visionária concepção que nos tempos atuais carrega a possibilidade de unificação da luta fracionada de todos os minorizados – que são constante e sistematicamente excluídos do mundo hegemônico branco e colonizador. Em um mundo onde a maioria dos indivíduos são submetidos à precarização da vida, uni-vos. Mulheres, mestiços, negros, nordestinos, indígenas, transgeneros uni-nos. Uni-nos cabecitas negras!*²

Em 2010³, o artista argentino Juan Carlos Romero transformou o artigo 14 da Constituição haitiana em uma afirmação enfática: “Agora somos todos negros”. Impresso em cartazes gratuitos ao público, Romero criara uma síntese que serviria de referência para o título da exposição “Agora somos todxs negrxs?” que realizei como curador no Galpão Videobrasil em 2018:

*Agora somos todxs negrxs?, que inaugura em 31 de agosto no Galpão VB, é a primeira exposição a reunir a jovem produção negra brasileira a artistas consagrados. Com curadoria de Daniel Lima, a mostra conta com 15 artistas nascidos, em sua maioria, nas três últimas décadas do século 20. Trabalhando com frequência na interseção entre as questões raciais e de gênero, elas e eles mostram mais de 20 obras (entre vídeos, fotografias, desenhos, esculturas, instalações e performances) que refletem o amadurecimento da discussão sobre as identidades e negritudes no Brasil – marcada, nos últimos anos, pela pluralidade e pelo crescente protagonismo do feminismo negro e do transfeminismo nas lutas sociais e estéticas.*⁴

Com Ana Lira, Ayrson Heráclito, Dalton Paula, Eustáquio Neves, Frente 3 de Fevereiro, Jaime Lauriano, Jota Mombaça, Luiz de Abreu, Moisés Patrício, Musa Michelle Mattiuzzi, Paulo Nazareth, Rosana Paulino, Sidney Amaral e Zózimo Bulbul, a exposição criava uma “frente” imaginária de artistas negros e negras conectados por sua produção contemporânea:

¹ Citado no final do capítulo 7 - Arquiteturas da Exclusão.

² LIMA, Daniel; TEIXEIRA, Felipe. *Não vamos obedecer*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2016. Disponível em: https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/nou_pap_obeyi_web Acesso em: 22 jan 2023.

³ ROMERO, Juan Carlos. In: *Memorias Disruptivas Red Conceptualismos De Sur: Intolerancias*. Museo Reina Sofia: Madrid, 2010.

⁴ Disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/news/2206487>. Acesso em: 12 jan. 2023.

Assim, tal como se dão as manifestações negras é que "Agora somos todxs negrxs?" chega como importante veículo de resistência, carregando com ela um traço fundante da estética negra nas Américas: ser encruzilhada. Com essa dupla fala, joga com as ambiguidades dos sistemas de poder e assume o X, atualizando a sua característica não-binária, assimétrica e sem forma definida. Polêmica, ocupa o espaço de visibilidade dado à arte para tomar a curadoria como uma totalidade de discurso em que um conjunto de obras são dispostas com a intenção de atingir, afetar e fazer levantar.⁵

A exposição funcionava como um exercício de coletividade a partir do denominador comum da negritude. As proximidades e intersecções entre os trabalhos nasciam destas avenidas da subjetividade negra. Então, para mim, a exposição funcionou como um ponto de inflexão, de passagem – como coloca Diane Lima, “de encruzilhada” – em que abandonava a noção de coletivo como filiação afetiva e presencial, e investia na coletividade como uma invenção, como uma imaginação política necessária. E, neste sentido, nasce o projeto Palavras Cruzadas, como um passo seguinte de exercício de coletividade imaginária: como estabelecer uma frente político-poética a partir, não do denominador identitário, mas sim pela intersecção de diferentes lutas identitárias contemporâneas?

8.2 Palavras Cruzadas

À sua volta, doze participantes de diferentes lugares de fala discursam sobre as lutas. Eles estão de corpo inteiro, em imagem que simula o tamanho real, na relação 1:1. A experiência almeja permitir que as palavras e gestos dos corpos produzam novas percepções do cruzamento de lutas diversas na sociedade.

Nas últimas décadas, intensas reconfigurações das relações sociais no Brasil vêm legitimando lugares de fala e protagonismos tão diversos, quanto entrecruzados: raciais, sexuais, de gênero e de outras expressões que têm desafiado discursos vigentes. São vozes não de minorias, mas de grupos minorizados pela norma social. Vozes empoderadas pela coletividade, com capacidade de transformar lugares de saber e poder no mundo contemporâneo.

Palavras Cruzadas surge da necessidade artística de promover uma exposição acerca do tema lugar de fala e de fomentar um diálogo entre lutas anticoloniais por meio de uma alternativa tecnológica. Promover um cruzamento dos lugares de fala é um recurso que surgiu como contraponto à força de silenciamento de vozes sociais por grupos privilegiados, numa proposta de promover a ressonância sobre interseccionalidade na sociedade contemporânea. Palavras cruzadas, cruzamento de lutas.

Não se trata de dar conta da expressão das vozes das minorias, infinitamente plurais, mas de ser capaz de estabelecer um diagrama

⁵ LIMA, Diane. Agora Somos Todxs Negrxs? *Revista Bravo!* Aug 18, 2017. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/agora-somos-todxs-negrxs-2673f09ba940> Acesso em: 12 jan. 2023.

Figura 108 - Exposição “Agora Somos Todxs Negrxs?”
(São Paulo, 2018). Curadoria: Daniel Lima.



Figura 109 - Exposição "Agora Somos Todxs Negrxs?"
(São Paulo, 2018). Curadoria: Daniel Lima.



inicial das potências de vozes que se encontram, ora silenciadas, ora apartadas, afirmando-as em seus protagonismos singulares. Os doze lugares de fala deste diagrama inicial são: Movimento Indígena com David Karai, Movimento Quilombola com TC Silva, Movimento Sem Teto com Carmen Silva, Mães de Maio com Débora Silva, pessoas em situação prisional com Dexter, Movimento das Prostitutas com Lourdes Barreto, Movimento Trans com Amara Moira, Cultura Surda com Edinho Santos, Movimento Secundarista com Marcela Jesus, Feminismo Negro com Juliana Borges, Movimento LGBTs com Jéssica Tauane, Imigrantes com Shambuyi Wetu. Palavras Cruzadas usa de tecnologia imersiva, fruto da pesquisa desenvolvida com o LabArteMídia (Laboratório de Arte, Mídia e Tecnologias Digitais), do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde Daniel Lima desenvolve seu doutorado sob a orientação do Prof. Dr. Almir Almas. Nas palavras do LabArteMídia:

“Palavras Cruzadas põe um ambiente de escuta, para se colocar no lugar do outro, para escutá-lo e reconhecer sua fala. A experiência é ativa, exige posicionamento, tanto para aquele que fala, pois amplifica e transforma a expressão, quanto para aquele que ouve, que se move para o redimensionamento do encontro. Ouvir também é agir. E esse falar e ouvir são ferramentas para que as narrativas sejam percebidas e midiaticizadas.”

Descolonizar a tecnologia voltada para a disciplina dos corpos e mentes, do biopoder e da necropolítica. Que outros corpos ocupem este lugar da imagem tecnológica.

Falar aqui é substantivo. Aqui, o círculo é irregular formado pelas forças humanas que afirmam perspectivas de emergência. Mais do que um mapeamento de lutas, ou mesmo de um apanhado das lutas contemporâneas que atravessam nossa vida na sociedade brasileira tão marcada por desigualdades, o círculo forma-se de um campo de subjetividades atravessadas e afetadas por vozes dissonantes do coro hegemônico. Um círculo de dentro para fora. Proteção e desafio. Doze entidades de um tempo presente que mira para um outro futuro de nós mesmos como nação. Família inventada de mestres da diferença.

Mais do que lugar de fala aqui se instaura o lugar de escuta, de recepção ao outro. De olhar 1:1 com o outro, como virtualidade atemporal e ao mesmo tempo histórica. Linhas que se espalham daqui para outras coletividades, para outros modos de vida e para outros pertencimentos. Terreiro espírito do nosso tempo. Que toda voz silencie, que a escuta possa ser substância.⁶

O projeto Palavras Cruzadas nasce de um convite para a criação de um ciclo de debates sobre “lugares de fala” como um processo didático de alfabetização política, tanto para o público, como para o próprio quadro de funcionários da unidade do Sesc Vila Mariana. Então, o desafio que se colocava – como em muitas situações institucionais – era como transformar o convite para realizar uma estrutura tão desgastada (seminário, colóquio, sim-

⁶ LIMA, Daniel; LIMA, Élida; TEIXEIRA, Felipe; LABARTEMÍDIA. “Palavras cruzadas: lugares de fala contemporâneos”. In: *Palavras Cruzadas*. Folder. São Paulo: Sesc Vila Mariana, 2018.

pósio, etc) em algo com sentido autoral, dentro da nossa trajetória artística. Ou seja, como criar significado no contexto em que vivíamos?

Criado no momento de ascensão da extrema direita político partidária no Brasil, durante a eleição de Jair Bolsonaro para a presidência, a concepção do Palavras Cruzadas estava completamente transpassada por este cenário. O trabalho funcionou como um gesto de resistência: “ninguém solta a mão de ninguém”. Um círculo no escuro, quase um refúgio, onde mestres trazem uma vida de luta. Luta que continua, que já se faz há muitos e muitos anos. A intersecção de diferentes lutas funcionava como uma imaginação política necessária do futuro – o novo horizonte político somente nasce a partir da criação de uma imaginação radical. Giuseppe Cocco em seu livro “MundoBraz” nos contextualiza a importância da criação deste “novo horizonte” na atualidade e singular perspectiva brasileira:

O mundo como lugar de significações desaparece, eclipsado por um globo insensato de produções. Assim, a globalização se opõe à mundialização: de um lado, nós temos a produção insensata de um mercado integrado globalmente por mecanismos de valorização financeira e amplificação desmedida do risco, e, de outro, a criação possível de um novo horizonte de valores, quer dizer, de um mundo. É nessa perspectiva que a discussão sobre o devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo se abre a uma alternativa radical entre a “catástrofe sem precedente, geopolítica, econômica e ecológica (da) globalização como supressão de toda forma-mundo do mundo” e um “porvir que excede a representação e nos abre o horizonte das possibilidades, de reaprender o mundo segundo o registro da criação”.

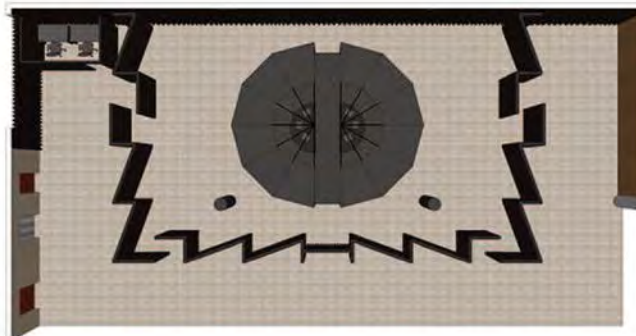
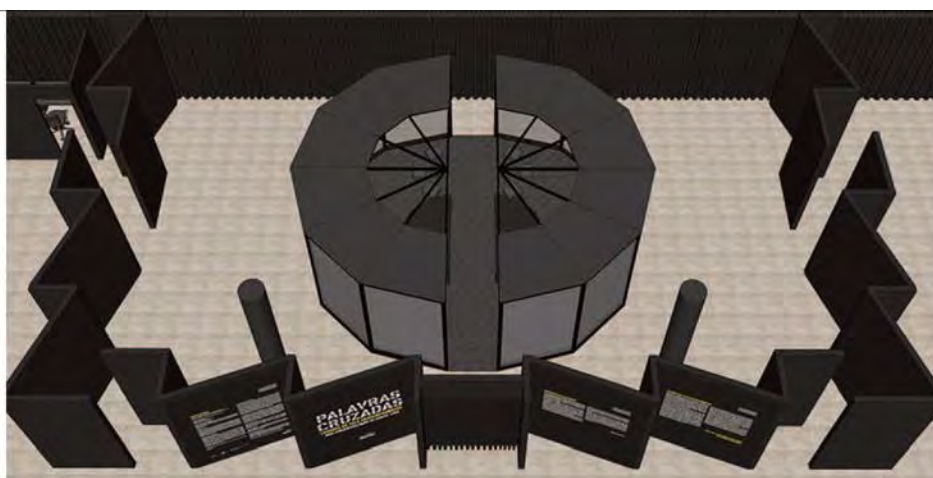
A videoinstalação surge como um ambiente alfabetizador – a qual se referia Paulo Freire, um ambiente onde todos os elementos ao redor ajudam no processo de aprendizado. Um ambiente de alteridade. Muita escuta para os quase 120 minutos de fala. Um dispositivo ético-tecnológico: os sensores impõem que as personagens só falarão contigo quando estiveres de pé, frente a frente.

Figura 110 - Projeto cenográfico da videoinstalação "Palavras Cruzadas" (São Paulo, 2018). Cenografia: Mariana Cavalcante.



Fonte: acervo do autor.

Figura 111 - Projeto cenográfico da videoinstalação “Palavras Cruzadas”
(São Paulo, 2018). Cenografia: Mariana Cavalcante.



A videoinstalação *Palavras Cruzadas*⁷ apresenta depoimentos de protagonistas de lutas sociais que são tão diversos, quanto cruzados. São expostos doze vídeos interativos em uma sala circular. Cada uma das faces da arena circular projeta um protagonista, que é acionado ao ter detectada a presença de um público interlocutor diante de si. Debates raciais, sexuais, de gênero e de lutas sociais desafiam os discursos vigentes. A circularidade do espaço de projeção permite que o público, numa imersão coletiva, esteja “dentro” ou “fora” desses discursos, sendo possível criar analogias, reflexões e diálogos a partir das falas cruzadas.

A exposição traz à tona o “lugar de fala” como fruto de uma tradição crítica sobre identidades. Um debate que se desenvolve há algumas décadas, conduzido por intelectuais, e principalmente, por movimentos sociais acerca da desigualdade de representação enfrentada por indivíduos e grupos minorizados. Como propõe Djamilia Ribeiro no livro “O que é lugar de fala?”:

*O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.*⁸

A partir da exposição, propomos gerar tensões no campo de disputa entre os discursos hegemônicos e de resistência. O que conhece sobre ser prostituta? O que concebe sobre um ex-presidiário? Como ouvir um surdo? Como ser atravessado por uma luta territorial seja indígena, quilombola ou de frentes por moradia urbana?

Um dos conceitos fundamentais deste projeto audiovisual está no cruzamento interseccional proposto pelo movimento feminista negro. Carla Akotirene em seu livro “Interseccionalidade” da coleção “Feminismos Plurais” traz a genealogia do conceito e seu debate teórico:

*De acordo com Kimberlé Crenshaw, a interseccionalidade é, simultaneamente, a maneira sensível de pensar a identidade e sua relação com o poder, não sendo exclusiva para mulheres negras, mesmo porque as mulheres não-negras devem pensar de modo articulado suas experiências identitárias. Ademais, transexuais, travestis e queers estão incorporados à perspectiva da autora.*⁹

Carla Akotirene continua, em outro texto, a problematização do conceito de “interseccionalidade”:

⁷ A videoinstalação “Palavras Cruzadas” foi criada pelo autor em 2018 sob comissionamento do Sesc Vila Mariana. Com curadoria de Élide Lima e Felipe Teixeira, o projeto foi remontado no Sesc Sorocaba em 2019. O projeto *Palavras Cruzadas* foi criado em parceria com o LabArteMídia - Laboratório de Arte, Mídia e Tecnologias Digitais do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) com participação de Geandre Tomazoni (Direção de Arte), Pedro Noizyman (Som) e Mariana Cavalcante (Cenografia) e Felipe Brait (Direção de Produção).

⁸ RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017. p. 37.

⁹ AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019. p. 67.

Na metáfora de nossos ancestrais, a interseccionalidade seria uma encruzilhada de estruturas. Os marxistas decidiram pela avenida de classe, as feministas pela avenida de gênero, os afrocêntricos pela avenida de raça, em diferentes abordagens que, tentam enfrentar o capitalismo, o patriarcado e o racismo. As mulheres negras, na tradição política, a exemplo da abolicionista Sojourner Truth, decidiram acreditar num encontro simultâneo e inseparado de estruturas, cuja repercussão é identitária. Quem luta contra apenas uma opressão, fortalece outras.¹⁰

8.3 Depoimentos¹¹

Ao ler os depoimentos gravados do Palavras Cruzadas, em agosto de 2018, é importante imaginar que todos estavam em movimento de fala em um mesmo espaço circular. Aqui lemos de forma linear em ordem alfabética. Mas, após a vista a todas estas histórias, faça girar os gestos e vozes de luta que se cruzam nestas falas. Inclusive este esforço de interligar o foco destas palavras pode se estender para os capítulos anteriores deste trabalho.

8.3.1 Amara Moira

Sou travesti, feminista, doutora em teoria e crítica literária, pela Unicamp, com tese sobre “Ulysses” de James Joyce e autora do livro autobiográfico “E se eu fosse puta”, 2016. Além disso, sou colunista da Mídia Ninja e professora de literatura do cursinho pré-vestibular Descomplica.

Então, existem as pessoas *trans*. E o que significa *trans*? *Trans*, aquilo que cruza uma dada linha. Então transatlântico, aquilo que cruza o Atlântico. Transamazônica, estrada que cruza a Amazônia, é a que atravessa a Amazônia. Então, ao nos chamarem de *trans* estavam dizendo que cruzamos uma dada linha. Estavam nos dizendo que fomos criados para ser uma coisa e que reivindicamos outra identidade.

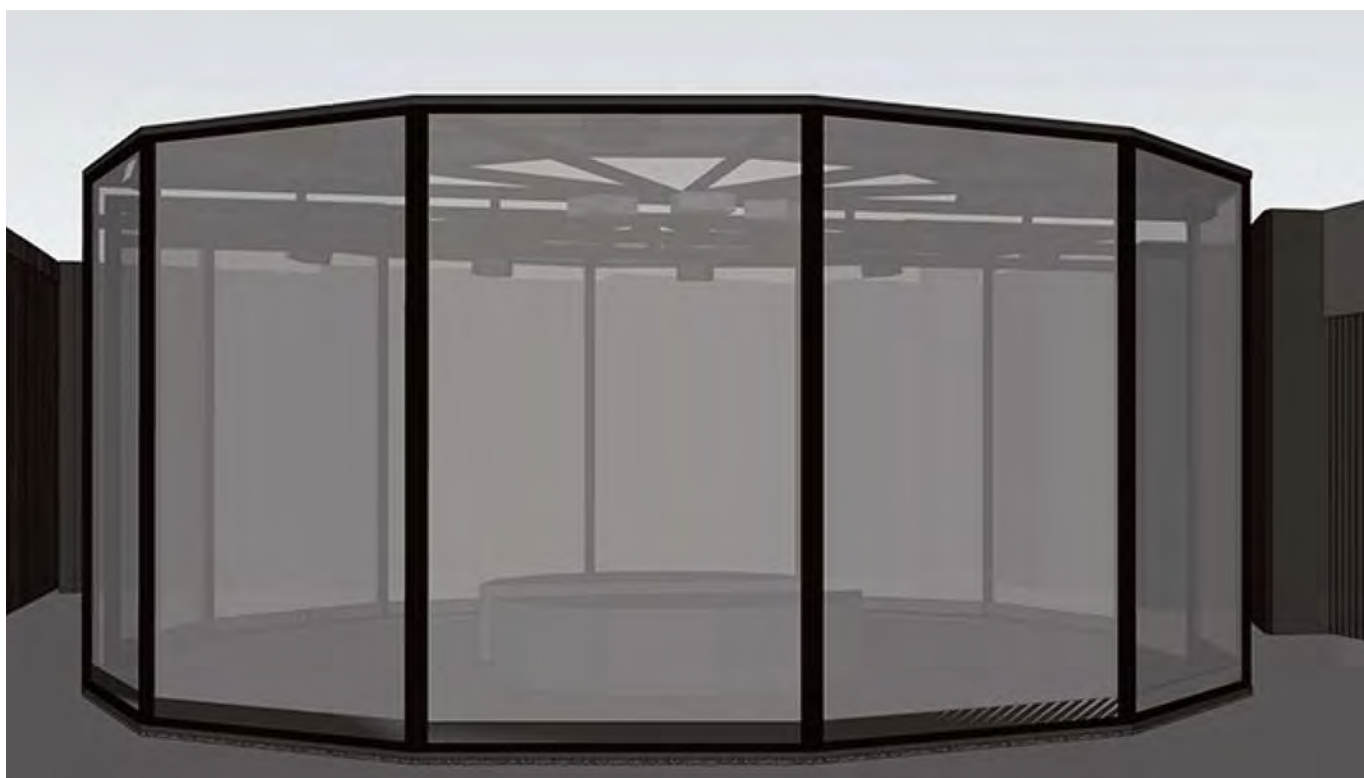
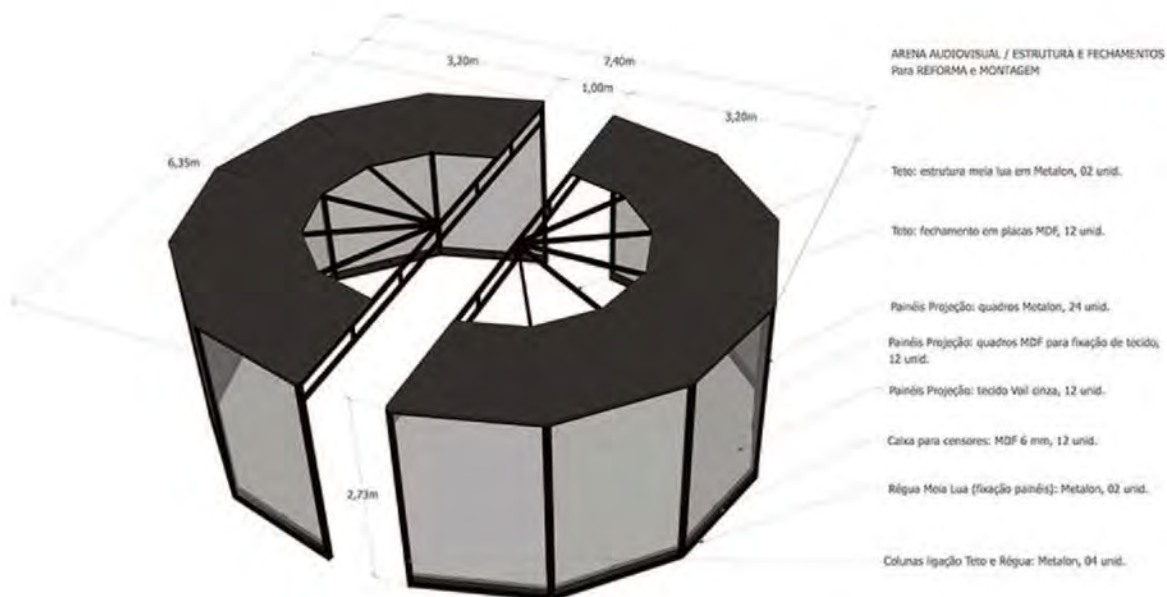
Então eu fui criada para ser um homem, e reivindico uma identidade feminina. Eu cruzei a linha que separaria homens de mulheres. É interessante que se existem pessoas que cruzam essa linha, se existe essa linha e se existe um universo que a gente chama de homem e de mulher,

¹⁰ AKOTIRENE, Carla. *Carla Akotirene explica o conceito de Interseccionalidade*. Disponível em: <http://casefala.com.br/site/a-interseccionalidade/> Acesso em 10 jan. 2023.

¹¹ Entrevistas realizadas em agosto de 2018, para o projeto Palavras Cruzadas. As transcrições foram editadas pelo autor para fluência da leitura. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PL9HY-dFAduBwwjtLx574xkDUMN4BL1gdv>. Acesso em 07 dez 2023.

As autodefinições que antecedem os depoimentos foram criadas a partir do envio dos releases de cada protagonista. Transformamos o texto em primeira pessoa, de maneira a manter o tom intimista e de testemunho da obra. Estes textos, juntamente com uma foto captada no dia da entrevista, estão contidos no folder da videoinstalação. LIMA, Daniel. *Palavras Cruzadas*. São Paulo: Sesc Vila Mariana, 2018.

Figura 112 - Projeto cenográfico da videoinstalação “Palavras Cruzadas”
(São Paulo, 2018). Cenografia: Mariana Cavalcante.



Fonte: acervo do autor.

Figura 113 - Foto de Amara Moira para divulgação do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018). Foto: Zeca Caldeira.



Fonte: acervo do autor.

existem pessoas que estão cruzando essa linha. De acordo com a própria metáfora com que nos conceberam... Com que começaram a entender o que éramos e deixamos de ser...

É preciso que exista também quem não cruze essa linha. É preciso que exista quem é criado para ser uma coisa e existe daquela maneira para a sociedade. Então a pessoa foi criada para ser um homem e existe como homem para a sociedade. Ela está sempre de um dos lados da linha sem nunca cruzá-la... Ela pode se aproximar em determinados momentos mas ela não cruza. Essa pessoa é *cis*gênera. E o que significa *cis*? *Cis* é o contrário de *trans* em latim. *Trans* é aquilo que cruza, *cis* é aquilo que permanece sempre de um lado. Então, por exemplo, o antigo nome do Uruguai era República da Cisplatina. Por que cisplatina? É porque ficava de um lado do Rio da Prata, não cruzava o Rio da Prata. A Cisjordânia, a região que fica de um dos lados do Rio Jordão, sem cruzar o Rio Jordão. Então, ou seja, são metáforas que existem, são pares de opostos. Quando a gente pensa na Química Orgânica, também existem as moléculas *trans* que ficam uma de cada lado... E as moléculas *cis* que ficam ambas do mesmo lado. Então, a pessoa que é criada para ser uma coisa e existe daquela maneira para o mundo. Então uma pessoa *cis* e uma pessoa *trans* é aquela pessoa que cruzou essa linha que a gente imagina separando o que é um homem do que é uma mulher. A pessoa que foi criada para ser uma coisa e existe de outra maneira. Isso não é simplesmente um rótulo, não é só uma maneira de classificação.

É preciso que as coisas tenham um nome. E a partir do momento que nos nomearam como *trans*... A partir do momento que disseram que somos aquele grupo que cruza, é preciso que a gente também entenda o que não somos. É como uma forma de entender o que a gente é. É preciso que a gente entenda o que a gente não é. E o que a gente não é são pessoas que permanecem de um lado apenas dessa linha imaginária. Então, é uma questão de compreensão de nós também. Mas é uma forma também de a gente nomear o restante da sociedade.

A gente divide a sociedade entre homossexuais e heterossexuais... É preciso existir esse par de opostos e aí vem surgindo também a figura do bissexual e da pessoa assexual, pansexual. A gente vai pensando em outras nomeações, mas sempre tendo como referência par de opostos. O hetero e o homo, aquele que gosta de alguém que é diferente do seu gênero... Aquele que gosta de alguém que é igual ao seu gênero. E quando a gente pensa é sempre dentro desses binarismos que a gente se compreende muitas vezes. Então a partir do momento que nos nomearam como *trans*... Estavam também nomeando o que não éramos nós como as pessoas que não cruzam... E as pessoas que não cruzam precisam ter um nome. Isso não pode continuar sendo apenas as pessoas normais, as pessoas biológicas... As pessoas do jeito certo, a mulher-mulher, a mulher biológica, a mulher normal. Esses adjetivos não são toleráveis, mais. Porque eles criam um contraponto que nos coloca dentro de um lugar de anormalidade. Se existe uma mulher que é considerada normal, em contraposição a mulher *trans*... É como se disséssemos que a mulher *trans* não é normal. Se existe uma mulher biológica, o contrário de biológico não é *trans*, é não biológico. E é engraçado que ainda hoje reivindicuem esse lugar do biológico mesmo depois da Simone de Beauvoir ter dito que não se nasce mulher, torna-se mulher. Então, ou seja, é interessante pensar que ainda hoje a gente queira ir buscar no biológico, no corpo... Como responder

e explicar o que é uma mulher e o que é um homem?

Eu me tornei uma pessoa com quem é possível conviver... Uma pessoa com quem faz sentido. Quando a gente impõe jeitos compulsórios, obrigatórios às pessoas viverem... A gente fecha as pessoas no armário, a gente cria pessoas que sofrem... E pessoas que sofrem, elas vão adoecendo... E elas acabam também criando uma sociedade que é adoecida. A gente está dentro de uma sociedade extremamente adoecida... Porque todas as pessoas são, a todas pessoas é imposto um jeito certo de existir, um jeito padrão. E um medo de se pensar de outra forma. É preciso que a gente comece a ter essa ousadia de se imaginar de outra forma. Mas antes disso, antes de você comprar as roupas que você quer... Começar a se vestir, a se pensar o seu nome... A se colocar publicamente como essa figura que você gostaria de poder existir para o outro e para si... É importante que você vá criando uma rede de afetos... Uma rede de segurança que te banque nesse momento. Que te ajude a passar por este momento. Porque vai vir uma pancada. A sociedade inteira vai vir para cima de você e é preciso que você esteja forte. E você vai estar forte à medida que você esteja num grupo de pessoas que vai estar com você, lutando pelo seu direito de se descobrir, se autoconhecer. E quanto mais você se autoconhece, você também se torna uma figura que mostra para o mundo que é possível existir de outras formas; que é possível se descobrir com leveza, se redescobrir, se reinventar... Você também vai se tornar um exemplo para outras pessoas. E a gente vai, cada vez mais, criando uma sociedade livre. Uma sociedade que não tem medo de descobrir o que ela é de fato. Que topa encarar esse desafio, de ir fundo dentro de nós mesmas, nós mesmos, para saber o que somos.

8.3.2 Carmen Silva

Nasci em 1960, sou uma das fundadoras e a principal liderança do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC) que, atualmente, lidera 10 dos 21 prédios ocupados na cidade de São Paulo com cerca de 5 mil pessoas lutando por uma moradia digna e definitiva. Natural de Santo Estevão, na Bahia, passei parte da minha juventude no subúrbio de Salvador, onde me casei e tive oito filhos. No início da década de 90, após sofrer forte violência doméstica, mudei para a capital paulista, buscando melhores condições de vida para mim e meus filhos. Após um período de tempo morando com familiares e depois na rua, fui para um albergue, onde conheci pessoas engajadas na luta por moradia. Sou protagonista no filme “Era o Hotel Cambridge”. Hoje, me dedico a diversas frentes ligadas à expansão e consolidação dos direitos de cidadãs e cidadãos de áreas urbanas.¹²

Olá, meu nome é Carmen Silva Ferreira. Eu vim de Salvador na década de 1990 para São Paulo. Eu sou uma mulher que lá atrás sofri violência doméstica. Então, para me livrar de um casamento, eu vim para São Paulo com um sonho como migrante. Mesmo sendo brasileira, eu me sinto uma migrante no meu próprio país. Então, eu vim para São Paulo com o sonho de

¹² Carmen Silva se candidatou para deputada estadual de São Paulo em 2022. Atualmente é suplente do cargo pelo PSB. A ocupação Hotel Cambridge do MSTC tornou-se oficialmente, em 2023, o Residencial Cambridge com posse regularizada de seus moradores.

Figura 114 - Fotos do processo de gravação do projeto “Palavras Cruzadas” no CTR/ECA/USP (São Paulo, 2018).

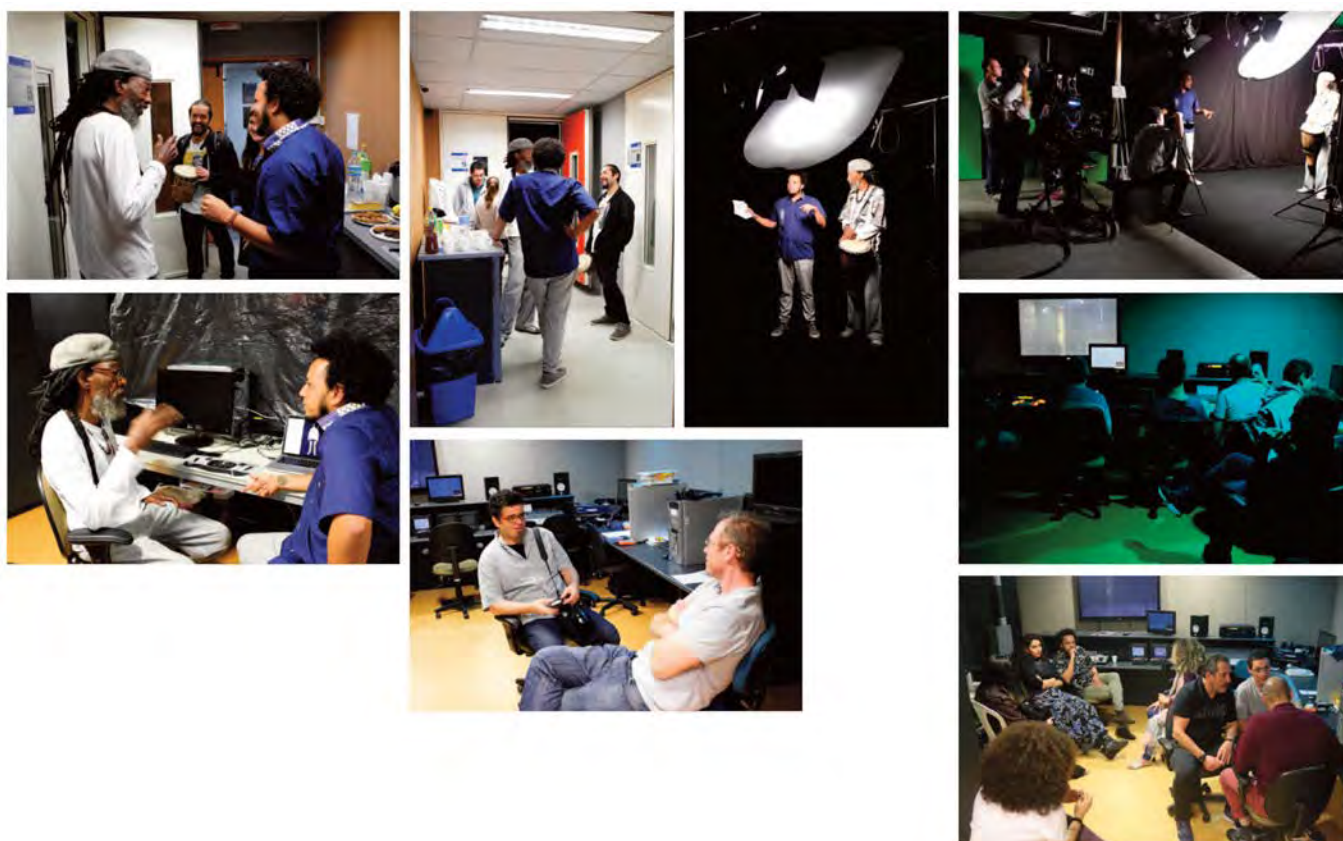


Figura 115 - Foto de Carmen Silva para divulgação do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018). Foto: Zeca Caldeira.



Fonte: acervo do autor.

conquistar moradia, de ter um bom emprego para que eu pudesse trazer os meus filhos. Na época eu não trouxe os meus filhos para São Paulo.

Eu conheci o Movimento Moradia em 1995, quando eu estava numa situação desiludida. Eu vi que São Paulo não me oferecia aquilo que eu vi como expectativa naquele momento, que era ter um bom emprego, ter e conquistar casa para poder trazer a minha família. Quando eu fui para o Movimento Moradia, fui por insistência de uma pessoa que eu conheci. Eu estava no momento em situação de rua. Aí fui para um albergue. E nesse albergue eu conheci uma pessoa que já participava do Movimento, e ela todo dia insistia para que eu fosse na reunião do Movimento. E eu fui naquele instante só para satisfazê-la.

Chegando lá, eu me deparei com um mundo que eu comecei a perceber que não era eu só que tinha problemas, que outras pessoas também tinham problemas igual a mim. Ou até piores que o meu. E naquele momento, eu começo a perceber que para que eu pudesse conquistar aquilo que eu vim de encontro em São Paulo, eu tinha que estar unida e organizada em um grupo, lutando por um objetivo, objetivo claro.

Em 1997, eu faço a minha primeira ocupação junto com o grupo, com o movimento que eu pertencia. E ali, em 1997, uma coisa muito importante acontece na minha vida. A Carmen Silva individualista, que veio buscar somente para si e para os seus filhos, morre e nasce a Carmem Silva que também começa a ter um olhar diferenciado para outras pessoas. Nasce a Carmem Silva de vida. E a Carmen Silva indivíduo morre.

Em 1997, eu começo uma trajetória dentro do Movimento que não é só pela necessidade. É a minha participação, ela se dá numa participação efetiva. E numa vinculação de pertencimento. Aquela frieza que eu encontrei em São Paulo começa a morrer quando eu começo a participar da vida geopolítica da cidade de São Paulo. Aí eu começo a ingressar na vida social geopolítica de São Paulo e começo a perceber que aquele distanciamento por não pertencer a São Paulo começa a morrer.

Então, eu começo a participar do Movimento não só pela minha necessidade. Mas sim, também como uma participante que começa a discutir problemas sociais, problemas políticos e problemas que não são só meus. É de uma série, de um coletivo.

Hoje eu sou Carmen Silva, líder do MSTC Movimento Sem Teto do Centro, filiada à Frente de Luta por Moradia. Em 1998, começou a minha trajetória de liderança. Começo a coordenar, participar efetivamente das coordenações do Movimento e em 2000 nós fundamos o MSTC que hoje eu lidero. Já lidero há 18 anos o MSTC, que é o Movimento Sem Teto do Centro com uma diretriz que é a de organizar o maior número possível de trabalhadores de menor renda para que juntos a gente conquiste a nossa moradia.

É importante ressaltar que o Movimento trabalha no coletivo, com uma coletividade. Acrescido de várias outras redes porque o Movimento começa a perceber também que o movimento não pode ser uma sigla sectária, única. Ela só cresce quando ela está interligada com outras redes, com a diversidade.

Olha, agora é hora de ver realmente quem é de luta, quem está ali com o seu objetivo

Figura 116 - Foto de David Karai para divulgação do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018). Foto: Zeca Caldeira.



Fonte: acervo do autor.

claro, ideológico-político, e o seu potencial. Então, agora é hora de luta, não é hora de retroceder. Os movimentos agora vão se definir. Porque aquele que está realmente com o intuito de ser um movimento imobiliário, ele morre. E aquele que é movimento de luta vai para cima, vai para a luta. Vai dizer que não aceita esse regime. E que o que nos resta é fazer a nossa luta. Se for para ocupar, vamos ocupar. Se for para acampar, vamos acampar. Se for para estar na porta dos governantes, vamos estar lá. Agora é não para o Movimento retroceder, retroceder não. É continuar a se movimentar, é continuar a lutar.

Nós não podemos aceitar essa questão de nos engessarmos. Nós não podemos aceitar a criminalização. Nós não podemos dizer que a crise econômica vai nos parar. A gente vai continuar, nós vamos é para cima, nós vamos é lutar. Lutar por um Brasil justo, lutar por um Brasil que seja igual para todos. Então, só nos resta de fato pegar a nossa bandeira de luta e dizer o que vamos fazer. O que a gente vai fazer é onde houver um local vazio e um trabalhador sem moradia, nós vamos colocar esse trabalhador para morar.

8.3.3 David Karai

Sou Karai Popygua, 30 anos, do povo Guarani Mbya, líder na Terra Indígena do Jaraguá e trabalho como professor desde 2008 na aldeia do Jaraguá Tekoa Ytu, São Paulo Capital. Também sou Presidente do Conselho Estadual dos Povos Indígenas de São Paulo (Cepisp), onde luto para fortalecimento e criação de políticas públicas estaduais para comunidades indígenas de São Paulo. Minha atuação no movimento indígena começou aos 16 anos quando percebi que tinha uma vocação reconhecida pelos mais velhos, nossos xamãs, que através de minha fala os não indígenas iriam aprender a respeitar mais e nos ouvir. O ponto focal de nossa luta é pelo reconhecimento de nosso território. O Estado brasileiro insiste em nos privar do direito de viver na nossa terra para manter nossa cultura. Tenho pela graça de Nhanderu presenciado vitórias importantes de nosso povo. Com muita fé e coragem continuaremos seguindo nossa bela caminhada.

A nossa luta na terra índia do Jaraguá é muito antiga. Nosso povo Guarani sempre viveu de forma muito harmoniosa, respeitando o juruaquê. As nossas canções, a nossa existência... O que nossos xeramõi falam é que nós, Guarani, nunca ameaçamos o juruá... Nunca ameaçamos a existência do juruá. Mas sempre fomos perseguidos por existir.

Então, para nós há uma necessidade muito grande de passar o conhecimento para os mais jovens, para que as crianças que tenham condições de aprender a nossa cultura. E a nossa grande esperança é que o juruá entenda que nós, indígenas, não estamos ameaçando a existência do juruá. Nós estamos lutando pela nossa sobrevivência.

E a terra indígena do Jaraguá, ela é um alvo de disputa por parte do governo muito grande. Porque eles querem vender as áreas de mata. Eles querem privatizar as áreas de mata. E querem acabar com o nosso direito de viver no nosso território. Para nós, Guarani, não resta mais outro lugar para a gente ir. Na terra indígena do Jaraguá são três rodovias que cercam a nossa aldeia. E se a gente sair dali, a gente vai para onde?

A gente não consegue viver na cidade e manter a nossa cultura. Passar a nossa cultura, ter o direito de passar a nossa cultura para as crianças. E as ações que nós temos enfrentado são muitas porque sempre foi muito difícil conseguir garantir a nossa sobrevivência.

Quando um movimento indígena, as lideranças indígenas lutaram na Constituinte de 1988 para que tivesse o direito garantido na Constituição Federal, se garantiu com muita luta, o Artigo 231 que garante as demarcações de terras, o território para que a gente pudesse viver. O Estado brasileiro em tese ali na Lei reconhece a sua dívida histórica com os povos indígenas. Mas da Constituinte para cá – eu nasci em 1987, tinha um ano de idade na Constituição – da promulgação da Constituição para cá, o que nós vemos, é um ataque sistemático aos direitos garantidos na Constituição. E nós, Guarani, temos uma luta antiga pelo reconhecimento do nosso território. O Jaraguá tem sido atacado constantemente por ações judiciais. Então nós enfrentamos já reintegração de posse. Já enfrentamos a desdemarcação recentemente. Foi feito um processo de desdemarcação que é quando o Governo, ao invés de fazer a sua função constitucional que é demarcar, dar prosseguimento, iniciar os procedimentos de demarcação, começa a retirar as demarcações e agir na contramão do direito dos povos indígenas conquistados em 1988, que é o processo inverso, que é a desdemarcação.

E o Jaraguá, junto com muitas outras terras indígenas do Brasil está sendo alvo desses ataques. Aqui em São Paulo são 2 mil indígenas para a população de São Paulo. Então nós somos uma pequena parte da população mas nós temos uma grande luta histórica milenar de manter a nossa cultura. Então, essa é a nossa luta.

Nós conseguimos, conversando com o Ministério Público Federal, que fosse feita uma ação contra essa Portaria 683 do Ministério da Justiça. E aí é onde o Ministério Público Federal entrou com uma ação civil e conseguiu, na Justiça Federal, suspender os efeitos, numa decisão liminar, da Portaria 683. E fez valer novamente a nossa demarcação.

Quem garante a nossa demarcação, como eu disse, é a nossa existência. Independente do Governo demarcar ou não as nossas terras. Desde 1500, o juruá está aqui invadindo, tentando expulsar e nós estamos resistindo. É a nossa existência, nós vamos resistir sempre até o último de nós Guarani, ou de qualquer povo que seja no Brasil.

*Mesmo os tempos sendo difíceis
eu vou cantar pra vocês.
Onde nasce o sol,
Onde está Nhamandu,
Nós olhamos, reverenciamos
E entoamos nosso canto
Vamos olhar para onde estão os relâmpagos,
Onde está a morada de Tupã
E assim vamos nos alegrar,
Vamos nos alegrar
Vamos nos alegrar,
Vamos nos alegrar.¹³*

¹³ David Karai cantou a canção tradicional em Guarani.

Figura 117 - Fotos do processo de desenvolvimento técnico do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018).



Figura 118 - Foto de Débora Silva para divulgação do projeto "Palavras Cruzadas" (São Paulo, 2018). Foto: Zeca Caldeira.



Fonte: acervo do autor.

8.3.4 Débora Silva

Sou coordenadora do Movimento Mães de Maio, rede de mães, familiares e amigos de vítimas da violência do Estado brasileiro, principalmente da Polícia Militar, formado após os Crimes de Maio de 2006. Sou pesquisadora do Centro de Arqueologia e Antropologia Forense (CAAF) da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e educadora popular em parceria com a Anistia Internacional no Brasil. Nossa luta é pelo direito à verdade, à memória, à justiça e à reparação plena de todas as vítimas da violência sistemática contra a população pobre, negra e indígena. Transformamos a dor e o luto pela perda de nossos filhos, familiares e amigos juntas.

Foi um dia... assim... que nunca mais vai sair da minha mente. Tratamos de enterrar meu filho, veio uma ordem que era para enterrar no meio-dia. Meio-dia. Falei: “não, o meu filho vai ter velório.” Porque a maioria dos meninos não teve velório. Eu falei: “Meu filho vai ter velório. Meu filho era um cidadão. Meu filho vai ter velório”. E eu falei “eu vou lutar”. Porque já que o parente disse que não viu, não sabe quem foi que matou meu filho. Não viu meu filho na pedra? Porque ele viu, ele e todos que matam. Todos os policiais que matam os meninos, eles vão na pedra para ver se os meninos devem para eles. Alguns meninos que tinham conflito com a lei. Não foi diferente. Eles viram meu filho na pedra, ele viu o meu filho na pedra e não quis me falar. Então ele chegou, ligou de novo, antes de eu ir para o velório do meu filho, e falou: “eu não vi, eu não sei de nada. Eu não sei.” E eu falei: “de hoje em diante você é meu inimigo Número 1. Eu vou lutar com todas as armas contra esse Estado”.

E fui no velório do meu filho. Várias viaturas cantando pneu tentando intimidar. Carro preto, carro de tudo que é forma. Mesmo assim, dopada, eu vi. Eu vi tudo. No dia seguinte, antes de enterrar o meu filho, chegou um rapaz na porta do velório e falou assim: “Quem matou o seu filho foi a PM. Ele morreu em cima do Morro da Nova Cintra. Quem matou o seu filho foi a PM. Eu sou irmão de uma grávida de 9 meses que foi morta também. Ela morreu primeiro do que seu filho. Ela foi morta, mataram ela e o marido”. Então, ela foi enterrada antes do que meu filho. Mas no velório do meu filho foi onde que começou a desenrolar o quebra cabeça. Um dos meninos veio e falou que com meu filho acabou a gasolina da moto dele na subida do morro. Meu filho foi no posto tentar colocar gasolina na moto. O posto estava fechado. Mas tinha circuito de câmera de monitoramento. E disse que quando ele chegou no posto para auxiliar meu filho porque o posto estava fechado. Tinha duas viaturas. Foi ele que contou que tinha duas viaturas da polícia abordando meu filho. E espancando o meu filho. E, no final falou assim, o meu filho gritava que era trabalhador. E eles falaram “Morreu. Você é ladrão”.

Quando eu saí do hospital, falei para o meu marido: “Eu quero ir atrás daquela mãe que eu vi na televisão”. Ele: “Como?”, eu falei assim: “Dá o teu jeito, eu quero”. E ele começou a perguntar, perguntar e até que ele achou o irmão dela. O irmão dela deu o endereço, eu fui na casa da Edinalva. Ela morava próximo da minha casa. E eu não conhecia. Quando eu cheguei na casa dela, ela não estava. Aí a filha mandou buscar, ela veio. Quando ela entrou, ela falou, assim: “Você está sentindo cheiro de flor? A minha casa só sente cheiro de flor.” Eu falei: “Nalva,

vamos, Nalva, lutar porque conheço a justiça”. Eu me enganei.

Ela falou “vamos”. Nós fomos atrás da segunda mãe que saiu no jornal. Saiu a morte do filho dela no jornal, aquele sensacionalismo todo. Eu falei: “Alguma coisa tem essa família para lhes [darem] ampla divulgação da morte do filho”. Ele era presidente da Associação dos Moradores do Saboó. A mãe, secretária da Associação, e a mídia local cobriu a morte daquele menino. O nome era Ricardo Porto Noronha. Que [foi morto] junto com Thiago de Freitas, foi muito difícil. A gente não sabia onde ela morava. Entramos para dentro das favelas, ninguém queria falar nada. Conversamos com uns meninos, né? E eles também não queriam [falar]. Quando nós falamos que éramos mães de vítimas. Aí, naquela situação toda, eles me indicaram, assim por alto, onde que morava a Vera Freitas. E nós fomos atrás. Quando chegamos lá foi uma dificuldade para achar. Mas nós achamos. Falamos para ela assim: “Vamos lutar junto?”, ela falou “vamos”. Ah, eu falei, “queria saber da grávida”. Porque a gente sabia que uma grávida de 9 meses que tinha morrido. Aí ela falou assim: “Ah, o meu filho tem uma namorada que a conhece dos bailes funks.” A Ana Paula, essa que morreu grávida de 9 meses. “Vamos lá, Débora?” E eu falei “vamos”. Aí nós fomos na casa da Vera Gonzaga. E chegamos lá, a Vera muito assustada, muito desacreditada... Mas mesmo assim chamamos ela para a luta. Falamos que a gente conhecia a justiça. A gente conhecia pessoas, a gente não conhecia a Justiça. E ali se formou o Movimento Mães de Maio.

Então, a gente vê que é um retrocesso. É uma coisa assim, que é uma ditadura mal resolvida. E não se combate a violência com violência, não existe, jamais, guerra contra às drogas. Jamais. Existe uma guerra não declarada contra nós, uma guerra contra nós. Então, nós estamos sendo caçados. Entendeu? E cada vez vai ficando pior, porque a cultura do medo, ela existe. A cultura do medo, ela resiste. Só não está mais alarmante as mortes porque existe a Mães de Maio. Existe Mães de Maio em todo o território brasileiro. E nós, Mães de Maio, nós não temos mais o território brasileiro como um quilombo de luta. Mas sim, o mundo. Nós globalizamos a nossa luta para mostrar que a ditadura está perversa. A pena de morte está decretada no Brasil. Nós não temos que discutir mais genocídio. Nós temos que discutir pena de morte. Quando a gente começar a discutir pena de morte no Brasil, a gente acaba com a intervenção, porque o Rio de Janeiro não pode ser um laboratório para ser modelo para o resto do País. Apesar que quando nós vemos o Caveirão, a gente sabe que tem Caveirão também lá em Salvador. Lá no centro de Salvador tem as UPPs. No Estado de São Paulo também tem um Caveirão. O Caveirão é todo o aparelho trazido por Israel, a tecnologia está aqui. Israel trouxe a tecnologia para o Brasil.

E quando a gente vê que a gente teve infelizmente um governo de esquerda, que fez uma lei antiterrorismo contra os movimentos sociais para poder deixar a gente engessada. A gente também fala que a gente precisa fazer e redesenhar uma nova esquerda. E nós, Mães de Maio,

Figura 119 - Fotos do processo de montagem do projeto “Palavras Cruzadas”
(São Paulo, 2018).

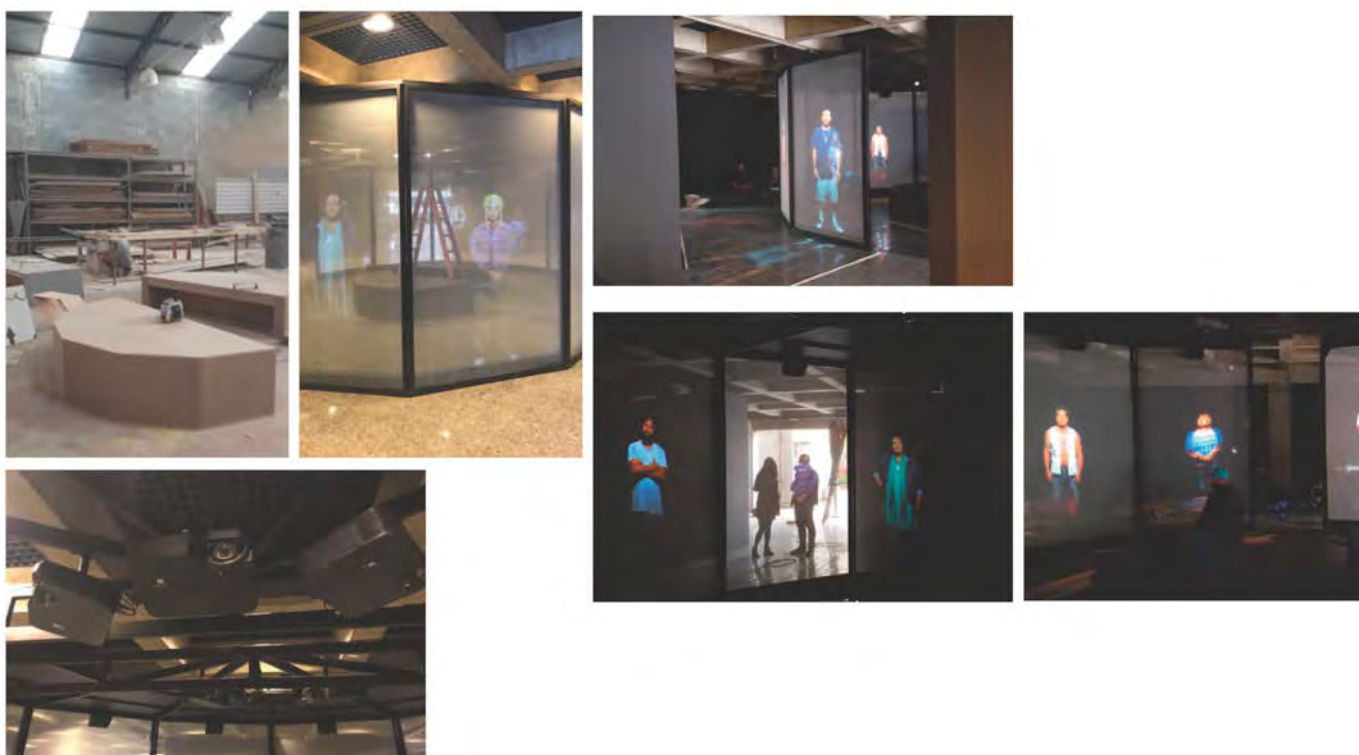


Figura 120 - Foto de Dexter para divulgação do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018). Foto: Zeca Caldeira.



Fonte: acervo do autor.

nós temos o dever de falar “não” à intervenção [militar]¹⁴. Jamais! Porque a intervenção é o poder paralelo fascista. É o fascismo que está imperando dentro do nosso país. E implantando a cultura do medo. Não existe guerra às drogas. Jamais! Existe guerra às pessoas. Ela tem cor, ela tem classe, ela tem sexo. Entendeu? E isso foi a reparação que nosso país está dando para a escravidão. É reparando-a dessa forma. Porque quando a gente tem uma Lei Áurea assinada a lápis, qualquer um apaga. E está sendo apagada, entendeu? A dizimação do povo preto e pobre favelado. Não se extingue a pobreza matando. Jamais!

E a violência, para se combater, não é com essa falsa guerra às drogas. Jamais! É com educação. Nós precisamos de Educação. Nós precisamos desmilitarizar a Polícia, porque a polícia militarizada, é uma polícia violenta. Ela é violenta, nós batemos de frente com o Comando [Militar] na Chacina de Osasco e dizemos para ele que ele tentou intimidar o Movimento Mães de Maio. E o Movimento Mães de Maio ninguém intimida, nós somos lei no Estado de São Paulo. E nós implantamos essa lei no Rio de Janeiro.

Porque o que a gente vê, as violações do Rio de Janeiro são macabras. E todo mundo tem que se debruçar e ser solidário ao povo do Rio de Janeiro, porque quando a gente vê um comandante querer intimidar uma mãe, ou então, o sistema colocar uma mãe presa, como fizeram com duas Mães de Maio. Então assim, a gente vê que eles se acham no direito de, além de tirar a vida de nosso filho, acham que tem o direito de nos intimidar.

O poder da fala de uma mãe é o poder de não dizer à cultura do medo. A gente não tem medo da bala, a gente não tem medo do açoite. Então, o que está acontecendo no Rio de Janeiro é politicamente fascista. Entendeu? É para encobrir a corrupção implantada naquele Estado. E estão querendo encobrir a corrupção que foi implantada dentro daquele Estado, matando. Quando a gente vê Sérgio Cabral¹⁵ dizer que as mães das favelas são as verdadeiras fábricas de marginais... gente também foi para o Rio de Janeiro perguntar para ele se não chegou a hora da gente perguntar para a mãe dele, entendeu? “Quem é a fábrica de marginais?”

Então, fazer essa troca é bem complicado. Esconder a corrupção com a vida do ser humano. Da população pobre e negra, é muito fácil. Mas eu digo e repito: nós estamos unidas. Nós estamos unidas para ir contra esse retrocesso. E nós temos a certeza que com a globalização da nossa luta, a gente consegue parir um novo Brasil; a gente consegue parir uma nova sociedade; a gente consegue fazer uma educação popular dentro desse sistema. Dizer para essa nação que nós não somos escravos. Nós dizemos: “Não senhor. Não, senhor. Não, Senhor!”

Porque nós não vamos jamais aceitar essa marcha fúnebre que está instalada dentro do nosso país. Jamais! E iremos parir um novo Brasil, uma nova sociedade. Enquanto derrubarem uma, dez se levantam. E isso eu tenho certeza. E vamos dizer que as Mães do Rio de Janeiro estão unidas, elas estão muito unidas. Dizer para essa sociedade que na hora de falar sobre as favelas que dê o poder da fala para quem convive dentro dela. Entendeu? Para poder acabar

¹⁴ Débora Silva se refere à intervenção militar no Rio de Janeiro em 2018 – já assinalada no Capítulo 7 - Arquiteturas da Exclusão.

¹⁵ Ver nota sobre o ex-governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral no Capítulo 7 - Arquiteturas da Exclusão.

com essa teia de dizerem que nós somos favelados, que nós somos periféricos. E não saber o que está acontecendo lá. Porque as piores violações acontecem dentro das favelas e das periferias.

O Brasil é um dos maiores violadores de direitos humanos. O Brasil não tem direito de sentar na cadeira da ONU. O Brasil não fez a lição de casa. O Brasil tem que entender que esse poder fascista de pai para filho, de filho para pai, tem que acabar. A negrada tem que tomar o poder sim. E eu acredito só no poder popular. Tomar tudo o que é nosso, que foi retirado.

E aí a gente vai conquistar um país mais justo e igualitário.

8.3.5 Dexter

Atuo no Hip Hop nacional desde os anos 90, quando fundei o grupo 509-E, enquanto estava na Casa de Detenção de São Paulo. Nosso álbum teve muito sucesso nas rádios de todo Brasil com as músicas “Saudades mil” e “Oitavo anjo”. Nestes 27 anos de carreira, marco uma referência no Hip Hop nacional e considero a música uma ferramenta de disseminação de cultura, conhecimento e valores. Há 6 anos [2018], estou em liberdade e, graças a música, tenho visto minha vida mudar.

Eu gosto de uma música minha chamada “Como vai seu mundo”. Eu acho que ela conta como um homem que está no exílio vive, né. Vive, e qual o sonho dele. Na verdade, o sonho dele era um sonho mínimo. E que por, muitas vezes, acaba se tornando um pesadelo. Ela diz o seguinte:

*Acordei com vontade de saber como eu ia
 Como ia meu mundo
 Como ia a minha vida
 Agradei a Deus por me presentear com mais um dia para viver
 Para correr, guerrear e lutar.
 Com humildade em minha oração
 Pedi ao nosso Deus que me desse proteção
 Cadeia, mundo cão, meu irmão,
 Nada é confiável.
 Sem Deus no coração,
 Sem chance. Lamentável.
 No pátio os manos não piram circulando
 E na gaiola um funça sentado só filmando.
 Através das grades
 Olhei para o céu azul
 Um pássaro voava
 Do Norte pro Sul
 Eu me emocionei e pensei
 “Como é linda, a liberdade”.
 Lembrei dos meus manos
 No centro da cidade
 Indo e vindo pra lá e pra cá
 Andando, correndo, ansiosos pra chegar.
 E a molecada na Praça da Sé
 Tudo igual
 Cotidiano rotineiro infelizmente natural
 2001, meu último rolê no centrão
 Então último na nossa, irmão
 Vai pra grupo, não.
 Pôrra, tio. O barato é louco de verdade*

*Cadeia é um lugar
 Que você sente uma saudade
 Do mínimo que quando se tem não dá valor,
 Tipo, o que? Pisar na terra descalço, morou?
 E sentir o gosto doce da felicidade
 E olhar para o horizonte
 Sorrir para a liberdade assim
 Como se fosse uma criança
 Brincando, correndo contra o vento
 E desequilibrando, caindo e levantando
 Superando seu limite passo a passo
 Na fé
 Na vontade
 No apetite
 Acredite sem hesitar um segundo
 Pergunte a si mesmo, meu irmão
 Como vai seu mundo?
 Eu queria ter na vida
 Simplesmente um lugar de mato verde
 Para plantar e para colher
 Ter uma casinha branca de varanda
 Um quintal e uma janela
 Para ver o sol nascer.¹⁶*

Essa música tem tudo a ver comigo. Eu tive, conheci diversas pessoas, diversos amigos. Que também gostavam de ler. Que gostavam de entender como funciona esse sistema. Óbvio que é a minoria. Infelizmente é a minoria. Mas a gente discutia muito a ação do sistema carcerário dentro do próprio cárcere. Um lugar melhor, não havia para poder discutir os efeitos, as suas ações e os seus efeitos. Vi muito jovem da mesma cor que eu, da mesma quebrada que eu, da mesma idade que eu, morrendo. Infelizmente morrendo e perdendo a sua vida por nada, por uma palavra mal dita, por uma ação... enfim mal feita. E é exatamente isso que o sistema quer: que nos matem.

E aí, a partir disso, a minha força interior crescia cada vez mais. Porque eu entendia que eu não podia ser um daqueles jovens, eu tinha que sair de lá e mostrar para o sistema que comigo eles falharam. Esse era o meu real objetivo. E eu tive sim, a minha família como base. Tive alguns amigos como base. E tive presidiários também como base. Pessoas que acreditavam, que passaram a acreditar em mim a partir do momento em que conheceram a minha música. E isso também foi muito importante, pessoas que me disseram o seguinte: “Olha, Dexter, você não pode. Se misturar com pessoas que ficam produzindo faca. Que ficam usando drogas para passar o dia achando que o dia vai passar mais rápido por conta disso. Você tem que estudar, você tem que ler. E você tem que continuar fazendo as suas músicas.” Por isso que hoje nos meus shows e tal, eu sempre digo que o ladrão não quer que o filho dele seja ladrão; o traficante não quer que o filho dele seja traficante. Entendeu? Porque eles sabem como funciona o sistema carcerário. Eles sabem que aquilo lá não é vida para ninguém. Entendeu?

E a minha maneira de pensar não foi diferente. Eu era um deles, eu fui um deles. E mais, costumo dizer infelizmente que jamais eu vou conseguir ser um cara 100% liberto. Porque

¹⁶ DEXTER. “Como vai seu mundo”. In: *Flor de Lótus*. São Paulo: iMusics/Dexter, 2016. Faixa 6. CD.

Figura 121 - Foto de Edinho Santos para divulgação do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018). Foto: Zeca Caldeira.



Fonte: acervo do autor.

enquanto eles e elas estiverem lá, um pouco de mim também vai estar lá. Porque eu conheço aquela realidade. E aquela realidade é muito difícil de se viver. Você precisa ter uma força interior gigantesca para poder passar sem... Sem sair de lá sem ter um risco de faca.

É o sistema jogando homens contra homens, mulheres contra mulheres. Se você pensar o que é 15 homens dentro de um xadrez 4 por 4... Onde só tem 4 camas para que você possa dormir. Então eu vejo sim, como um plano do sistema para que se mantenha tudo do jeito que está, né?

Em algumas falas minhas, eu digo que o sistema carcerário funciona exatamente do jeito que o sistema gostaria que funcionasse. Ele não funciona de uma maneira que seja boa para nós. E aí sim, reeducando, enfim. Funciona exatamente como o sistema quer. O relógio funciona exatamente da maneira que o sistema programa para ele funcionar.

Passou ao longo dos meses, ao longo dos anos, para mim, a ter uma importância muito grande. Eu queria sair de lá e hoje poder dizer para o sistema que eu o contrariei. Hoje eu sou um homem de 45 anos. Desses 45, 13 anos foram vividos lá dentro. Mas eu consegui superar e sair de lá sem que o sistema conseguisse me derrotar. Obviamente que nem todo mundo vai sair lá rapper. E nem todo mundo vai sair de lá escritor. E nem todo mundo vai sair de lá um jogador de bola. Enfim... Mas eu consegui sair e provei para o sistema que o controle remoto dele, ele não me domina. O Hip-Hop me salvou.

8.3.6 Edinho Santos¹⁷

Sou surdo, pedagogo, ator e poeta. Em 2017, participei do Slam SP - Campeonato Estadual de Poesia Falada - e me classifiquei entre os cinco melhores poetas de São Paulo para o Slam BR. Minha participação nos campeonatos de poesia (slams) estão reunidas na página Edinho Poesia no Facebook. Atualmente, sou educador do Itaú Cultural.

Quem eu sou? Qual é a minha identidade? Eu sou negro surdo. Como assim? Quando eu era mais jovem, com 18 ou 19 anos, ou melhor, com uns 20 anos, eu não sabia o que era essa identidade negra. Veja como eu estava atrasado! Mas não é só esse o problema. Tinha uma questão com a minha família que pouco pôde me ensinar sobre isso. Me ensinaram, de outra maneira, estratégias de defesa mas não sobre ser negro. No momento em que eu tive contato com o movimento negro eu comecei a ter acesso, a entender, a estudar e buscar mais conhecimento e despertei para essas questões. Eu mudei minha visão e passei a entender o porquê passei por algumas dificuldades. Inclusive quando era abordado por algum policial. Eu tentava avisar que sou surdo, mas hoje eu sei que apontavam a arma para mim porque sou negro. Isso é o que vêm primeiro. E não adiantava avisar que sou surdo. Continuavam falando: “mão na cabeça!” Eu tentava sinalizar mas tinha que ficar com a mão pra cima, eu tomava aquele enquadro e era revistado sem conseguir me comunicar. E mesmo quando tentava era muito difícil

¹⁷ Entrevista realizada em 2018, para o projeto Palavras Cruzadas. Tradução: Naiane Olah.

a comunicação. Agora pensa comigo: nós brasileiros podemos dizer que temos direitos iguais? Mesmo com isso que acabei de contar? Não! Por que a polícia não sabe falar em LIBRAS? Eu voto, eu espero respeito dos políticos que são eleitos. Mas cadê o respeito? Cadê políticos e policiais falando em LIBRAS? Ninguém sabe, ninguém! Até hoje é raro encontrar quem saiba. Nem 1%. Mais de 99% não sabe. E como negro ainda encontro mais barreiras e dificuldades. E quando encontro pessoas negras como eu e converso sobre isso muitos acham normal. Principalmente quando pergunto para grupos de jovens negros e surdos: quem aqui é negro? Alguns ainda respondem: “não sou negro, me vejo como branco”. E eu pergunto: “Mas olha bem, qual a cor da sua pele?” “Ah, é preta ou parda”. E eu pergunto: “por que então não se vê como negro?” Eles dizem não se sentirem assim. E quem ensina isso? Muitas vezes a família ensina a negar. Com tantas influências desse tipo quando vão aceitar sua própria identidade? Por isso, eu resolvi criar estratégias para criar esse movimento e ensinar em vários lugares. E a partir daí os jovens surdos aceitarem suas identidades e seus direitos como, por exemplo, a lei de cotas que dá acesso às universidades. E mesmo esse tema sobre cotas, você já pensou? Eu entro na universidade como surdo ou como negro? Eu mesmo não sei a resposta. É um tema polêmico mas ainda faltam discussões como essa na sociedade. E também saber que quando recebo uma ofensa racista do tipo: “você é macaco”, eu posso processar judicialmente o agressor. Esse tipo de informação eu passo para outros surdos para que saibam seus direitos. E esse é meu trabalho enquanto negro-surdo: ajudar outros no acesso à informação e promover trocas de diferentes culturas. E sobre esse termo: você acha que o certo é surdo negro ou negro surdo? Quando você me olha o que vê primeiro? Um negro ou um surdo? Obviamente você vê minha imagem exterior: negro e depois a interior, surdo, não é? E pensando nisso eu quero mostrar a poesia “Negro surdo” pra você:

*Identidade: negro surdo.
Vamos conhecer a poesia? Poesia lá da periferia.
Todo dia a cidade me alveja com seus sons, luzes e faíscas.
Que são como estrelas caídas no chão.
Você é escuro! Você está no escuro!
Você preto tá na mira.
Todo dia na cidade percorro meu caminho fugindo em meio aos sons,
luzes e faíscas.
A polícia me persegue: “você é escuro”
Mas sabe falar em Libras?
Como eu me comunico?
Como eu me explico?
Todo dia eu me alveja com esses sons, com esse sofrimento.
Mas eu tenho minhas referências! Eu tenho referências!
Mandela, M. Luther King...
Mas também as referências do Brasil.
Dandara, Zumbi, Conceição Evaristo...
E a referência negro surdo? Sou eu! Eu to aqui!
Eu dissemino. Identidade negro surdo eu ensino.
Pra quê? Pra me defender quando estou na mira daquele que me vê
escuro.
Daquela que não tem empatia! Mas eu, eu!
Eu sou negro surdo. Ogunhê!
Protege e abre meu caminho.
Ogunhê! Salve Ogun! Ogunhê!*

Figura 122 - Fotos do processo de formação e desenvolvimento do Educativo do projeto "Palavras Cruzadas" (Sorocaba, 2018).



Figura 123 - Foto de Jéssica Tauane para divulgação do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018). Foto: Zeca Caldeira.



Fonte: acervo do autor.

*Abre caminho pra legião de negros surdos passar.
Ogunhê! Salve Ogum! Salve!*¹⁸

8.3.7 Jéssica Tauane

*Sou fundadora do Canal das Bee - canal pioneiro em questões LGBT no YouTube*¹⁹. Atualmente me dedico ao divertido “Gorda de Boa”, canal sobre empoderamento feminino, autoestima, diversidade, cotidiano, humor e lifestyle. Dirijo o projeto social Bee Ajuda, que acolhe jovens LGBTs em situação de vulnerabilidade.

Cara, quando eu nasci, eu acho que eu não imaginei que seria tão difícil. Poder ser feliz sendo quem eu sou. E quando a gente nasce, a gente acha... Eu achei que eu era heterossexual. Porque isso é o que a gente vê, é o que é normal. Isso se chama, na verdade, heteronormatividade. A gente não consegue imaginar outra coisa, se não ser hetero. Então sempre imaginei que eu era hetero. Eu sempre fiz trabalhos na igreja. Eu sempre participei do grupo de jovens da igreja. E era na igreja onde eu tinha minha comunidade, os meus amigos e tal.

E a partir do momento da minha adolescência, com 13 para 14 anos, quando eu conheci o amor, era por uma mulher. E eu não queria ser “aquilo“. Aquilo que... Que eu via... A primeira vez que eu vi uma lésbica na minha vida, minha família estava olhando com repulsa. E eu não queria que a minha família sentisse repulsa de mim. Tentei por anos ser hetero. Eu só não me suicidei porquê eu tinha medo de ir para o Inferno. E eu tinha certeza que Deus não me amava. Que eu não valia a pena.

É muito difícil falar sobre isso ainda hoje. Porque é muito difícil você batalhar para ser quem você é. Assim, as pessoas não entendem. Falam: “por que é que eu não tenho orgulho de ser hetero?” Quería saber se você já teve vergonha de ser hetero na sua vida? Se você já teve medo? Se você já teve... Eu já tive tudo isso. E por isso, hoje eu falo que eu tenho orgulho de ser quem eu sou. De ser lésbica. Quando eu tinha 20 anos, eu estava me formando na faculdade, na PUC, eu decidi fazer um canal no YouTube que se chama Canal das Bee e conversar com as pessoas que podiam estar passando por aquelas coisas que eu passei também, porque quando você sofre com essas questões, isso fica muito preso dentro de você. Isso fica te esmagando por dentro. E é uma prisão, é uma gaiola tão grande. Porque se você sofre um bullying, um bullying racista na escola provavelmente seus pais são negros, então você pode chegar em casa e falar. E se você sofre um bullying gordofóbico... eu, por exemplo, se me chamam de “gorda” na escola eu podia falar com os meus pais. O meu pai é gordo. Agora quando chama de “viado”, de “sapatão” você não pode falar para ninguém porque senão você vai sofrer mais violência ainda.

Então, você fica com esse negócio dentro de você. E você não sabe o que fazer. E é uma

¹⁸ Esta interpretação de Edinho Santos do poema de sua autoria “Negro Surdo” tem variações da versão originalmente apresentada no “Slam do Corpo” em 2017, ocasião em que a poesia ficou em 3º lugar na batalha de *Slams* no Sesc 24 de Maio em São Paulo (SP).

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/@CanalDasBee/videos> Acesso 07 jan. 2023.

idade muito vulnerável, a adolescência. Então, eu quis conversar com outras pessoas que podiam estar passando por aquilo que eu passei. E fiz o canal com o meu TCC para isso. E o resultado do Canal das Bee foi completamente surpreendente. Eu não sabia o quão necessário era dialogar sobre essas questões. E eu tive uma surpresa com o número de casos que chegavam até a gente de pessoas pedindo ajuda, de pessoas passando por cárcere privado. E de pessoas sendo ameaçadas dentro de casa, dentro das suas cidades. Pessoas jovens que só querem amar. Só querem ser quem são.

E a vida tem tanto disso, tem esses pesares. Eu acho que se a gente não fizer um caldo bom, a gente não consegue acordar de manhã e sobreviver ao dia, sabe? Então eu decidi. Eu aprendi com a minha mãe que é uma mulher negra muito guerreira, muito guerreira. Eu aprendi a sorrir e a tentar tratar as pessoas com gentileza, por mais que essas classes majoritárias já tivessem me tirado tanto da minha beleza. E... da minha esperança. Então, eu decidi fazer isso com bom humor. Eu decidi fazer isso sorrindo. Eu decidi fazer isso. Eu decidi fazer isso contando piada. Decidi fazer isso com os meus amigos.

E é muito bom hoje em dia poder pegar todas aquelas palavras que eu tinha tanto medo, e assumi-las, sabe? Se alguém me xingar de sapatão na rua, como acontece muito, isso significa que eu amo uma mulher e que eu quero ter um relacionamento com ela, quero construir uma parada legal, e sei lá, formar uma família. Então tá. Então eu sou sapatão! E com muito orgulho de ser sapatão. Agora, depois que fiz o canal eu entendi que o meu problema também era um dos menores na fila da opressão. Porque eu tenho um irmão... Eu tenho um irmão transexual. Ele é um homem "trans". E a transfobia, se comparada à homofobia, e à lesbofobia e à bifobia, ela é muito cruel. Ela é muito cruel. Eu tive dificuldade de aceitar meu irmão. Então, conforme a gente vai entendendo que a gente está na margem e que não está sozinho, a gente começa a pensar nos outros grupos também, sabe?

Eu entendi sobre feminismo. Eu não fazia ideia do que era isso. Eu tinha raiva de feminista. Eu entendi sobre a minha história, sobre a minha vida, sobre por que é que eu posso votar, quando eu fiz o Canal dos Bee. E só a internet me possibilitou essas conexões e esses aprendizados. Porque eu ainda estava completamente no escuro.

Então, eu acho que as conexões são o que estão fazendo a gente se fortalecer. Eu só consigo fazer tudo isso porque eu conheci outras pessoas iguais a mim. Eu não cresci com referência nenhuma. As únicas lésbicas que eu vi na televisão foi o casal de Torre de Babel que morreu num incêndio. Isso é tão figurativo, né?! O próprio Inferno. Então... eu não tinha referência alguma. Eu não sabia que eu podia ser feliz. E isso é dado para as pessoas. E isso não me foi dado. Eu tive que batalhar para conseguir. É um caminho difícil. Mas vale a pena. A única coisa que eu fico pensando é que resistência significa que a gente tem que superar todos os obstáculos e decidir continuar existindo. Você re-existe. E se eu estou aqui resistindo é porque muitas outras pessoas não resistiram, não conseguiram. Então, que a gente não perca mais ninguém pelo caminho, que a gente consiga resistir e re-existir cada dia mais juntos.

Figura 124 - Vista interna do “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018).
Foto: Lucas Barreto.



Fonte: acervo do autor.

Figura 125 - Foto de Juliana Borges para divulgação do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018). Foto: Zeca Caldeira.



Fonte: acervo do autor.

8.3.8 Juliana Borges

Sou escritora e socióloga. Fui Secretária Adjunta da Secretaria de Políticas para as Mulheres e assessora da Secretaria do Governo Municipal da Prefeitura de São Paulo. Sou autora do livro “O que é encarceramento em massa?” da coleção Feminismos Plurais, coordenada pela filósofa Djamila Ribeiro.

A minha avó, ela sempre dizia para mim que eu não podia depender de homem. Então para ela eu tinha que estudar. Eu tinha que ter uma carreira. Eu tinha que trabalhar, ter a minha independência. E eu não podia – essa era uma coisa muito importante para ela – eu não podia depender jamais de homem nenhum. Então ela era feminista. Sempre foi feminista, mas ela não sabia como falar sobre isso.

Agora, a questão racial, pelo contrário, sempre foi muito forte. Desde pequena elas sempre tentavam me municiar para me defender do que elas sabiam que eu poderia enfrentar quando eu ganhasse o mundo, quando eu fosse viver pelas minhas próprias pernas, enfim fosse ter contato com o mundo, que não fosse só a nossa casa. E eu sempre me lembro que quando eu tinha 7 anos, minha mãe me levou para a Marcha de 100 Anos, do Centenário da Abolição. Eu acho que eu não tinha 7 anos ainda. Na Marcha, eu lembro muito dos momentos, porque eu não entendia muito bem o que estava acontecendo e a minha mãe só falava para eu levantar o punho para ficar de punho cerrado. E eu ficava de punho cerrado com a minha mãe ali, e ela ia falando dessa questão racial para mim, sempre dizendo que eu era bonita, que as minhas tranças eram bonitas. A minha mãe é trançadeira. Então, as únicas pessoas que mexem na minha cabeça são minha mãe e minha tia. Então, eu sempre andei com muitas trancinhas, tranças afro. E às vezes eu passei por situações de pessoas falarem que eu tinha cabelo de macarrão, e aí eu voltava para casa chorando. E a minha mãe: “Seu cabelo é lindo, o seu cabelo é uma herança dos seus ancestrais”. Então isso sempre foi muito presente na minha vida. E elas são muito meu porto seguro.

Sempre que eu tenho qualquer problema, eu lembro de falar com a minha mãe. E com a minha vó. Elas são minhas grandes amigas... E são mulheres muito fortes. Não só elas. As minhas tias maternas também, as minhas tias paternas. Tanto a família do meu pai, quanto da minha mãe, são famílias em que as mulheres têm uma presença, as mulheres resolvem muitas coisas. Então, eu falo às vezes para elas que elas são feministas e elas não concordam muito. Mas para mim elas são as feministas reais. As feministas que fazem acontecer ali o dia a dia das suas vidas. E que vão tocando a vida e transformando, fazendo micro transformações nos seus ambientes, mas que são transformações que vão mudar completamente a maneira com que os seus descendentes vão ver o mundo. Então, eu tenho uma irmã, mais duas irmãs mais novas por parte de mãe e tenho quatro irmãos mais novos por parte de pai. Cinco, na verdade, os irmãos mais novos por parte de pai. E é muito diferente, a relação que essas meninas, as jovens da minha família têm, com o que é o espaço da casa, por exemplo. Minha irmã não se sente obrigada, necessariamente, a ter que limpar a casa porque ela é mulher. Ela tem já uma visão de

Figura 126 - Foto de Lourdes Barreto para divulgação do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018). Foto: Zeca Caldeira.



Fonte: acervo do autor.

mundo de que isso são tarefas de todos que vivem naquele ambiente, de todos que moram na casa. Isso é uma coisa que a minha mãe ensinou para ela. E isso é feminismo, também, não é? É discutir o que é espaço doméstico. Não é o espaço das mulheres, mas é um espaço de todos os que convivem no ambiente doméstico. Então, elas são muito importantes para o que eu sou hoje, e para o que eu quero ser também. Essas mulheres são referências muito importantes na minha vida.

Para que jovens negras hoje pudessem sonhar com a universidade, muitas mulheres negras tiveram que ser domésticas, tiveram que ser faxineiras, tiveram que... Infelizmente foram escravizadas e tiveram que fazer a luta por libertação desse espaço de escravização. Então, o que eu diria para uma jovem negra hoje é: “Olhe sempre para frente, sabendo que tem um passado, que tem algo por trás do que você é hoje, que é muito importante, e que você não pode desperdiçar essa oportunidade de legado. Eu sei que as coisas não estão fáceis, eu sei que há retrocessos, que há um ataque muito grande a pequenos avanços que a gente conseguiu. Foram pequenos porque a gente quer muito mais.”

Eu acho que a gente não pode dizer que as coisas estão dadas. Existe uma tarefa ainda a ser construída. E eu acho que essas jovens, essas jovens mulheres negras e esses jovens negros têm que ter a ideia do que significa levar adiante uma luta que é muito maior, às vezes, do que sonhos próprios. Mas que elas também se realizam a partir desses micro avanços. Desses avanços que também a gente pode pensar que são individuais, mas eu sempre penso na minha trajetória. Eu estar na universidade, eu sou uma mulher negra. Mas eu estar na universidade representou uma vitória de muitas outras mulheres negras, de toda a minha família. Então o que eu diria para uma jovem negra hoje é que não é tempo de descansar, é tempo de lutar, de manter a luta, e de compreender a sua tarefa histórica. A gente ainda tem tarefa histórica para cumprir.

8.3.9 Lourdes Barreto

Sou natural da Paraíba, moro em Belém há mais de 50 anos. Fui fundadora, ao lado de Gabriela Leite, do movimento político de prostitutas, criando a Rede Brasileira de Prostitutas (RBP), que teve como marco o I Encontro Nacional “Fala, Mulher da Vida” (Rio de Janeiro, 1987). Tenho 76 anos de vida, mais de 50 anos na prostituição e 31 anos de movimento. Puta e ativista, sou reconhecida na luta pelos direitos das mulheres, das prostitutas e na luta contra a Aids, no Brasil e no mundo.

Olha, hoje eu tenho 77 anos. Sou aquariana, dia 22 de janeiro faço 78 anos. E sou natural da cidade de Catolé do Rocha na Paraíba. E moro em Belém desde os anos 1950. E desde antes de chegar em Belém, trabalhei também em Natal, na Maria Boa. Trabalhei em várias casas de prostituição no Nordeste do país: Salvador, Pernambuco, Paraíba, Fortaleza... E resolvi morar em Belém. Cheguei em Belém em 1953, uma cidade linda, maravilhosa, do tempo da borracha, daquela coisa... Uma cidade glamourosa até porque Belém é “femme”, é “mulher”. E eu resolvi morar naquela cidade morena, onde eu moro até hoje.

Trabalhei na prostituição muitos anos, mais de 50 anos dentro fazendo prostituição, exercendo meu trabalho sexual, como um trabalho como outro qualquer. E fui uma das primeiras putas do Brasil, eu não sei se posso dizer do mundo, que consegui entrar no garimpo de Serra Pelada nos anos 1980, onde na época foi tirada a maior pepita de ouro do mundo, lá em Serra Pelada. Então eu consegui viver dentro do garimpo, dentro daquela diversidade cultural, política, e também econômica também, com homens de vários continentes do mundo. Estava dentro do garimpo, onde tinha 50 mil homens. Depois eu consegui – como sou uma aventureira, uma garimpeira de coração, garimpeira de raiz – eu consegui também entrar em vários garimpos da Região Norte. Na região do Oiapoque, da Guiana Francesa, na região também da Guiana Inglesa, dos garimpos, e consegui no garimpo da região de Itaituba do Pará, também pegando todo aquele Vale do Tapajós ali. E também entrei dentro dos garimpos de Madeira, garimpos de balsa. Também em Porto Velho.

Então, eu tenho uma experiência muito grande de estar no meio de muitos homens, exercendo o meu trabalho sexual, conseguindo entender e lidar com aquela fragilidade humana, mas também com aquele companheirismo, ouvindo aquelas músicas românticas, como do Reginaldo Rossi e Delúbio e Lafayette, Angela Maria, aquelas músicas românticas, apaixonantes. Então o garimpo, para mim, ele faz, e fez parte da história toda da minha trajetória, dentro da minha profissão.

Também trabalhei muito como dançarina de cartão, por exemplo, em Fortaleza, no Pará... Trabalhei também na pista. Trabalhei em barragem como Tucuruí. Então, eu fui uma mulher muito aventureira. Sou uma mulher muito aventureira, que estive em vários lugares trabalhando, em busca também. E dentro disso, eu pensei, eu faço tudo isso, eu lido com a fragilidade masculina, eu lido com o feminismo, contra a violência contra a mulher. Eu lido com tanta coisa, mas eu preciso, nós precisamos, então, nos organizar para ter mais força, politicamente para lutar pelos nossos direitos. E aí foi aí que a gente criou a Rede Puta Brasileira em 1987. Fizemos o 1º Encontro para Mulheres da Vida, para lutar contra todo esse estigma, que é tão grande contra nós ainda, na nossa sociedade.

Olha, eu venho de uma luta muito grande. Eu enfrentei a Ditadura Militar em 1964. No golpe da Ditadura Militar, dentro disso, morando numa zona em Belém, no Quadrilátero do Amor, com mais de 3 mil trabalhadoras sexuais. Mulheres de vários continentes do mundo, eu também percebi que se organizar politicamente seria a melhor arma de força e de expressão política para enfrentar todo o estigma e todo o preconceito da sociedade. Então, quando em 1987 a gente cria junto com a Gabriela Leite, a qual eu encontrei-a pela primeira vez pela Pastoral da Mulher Marginalizada, na cidade de Jundiaí, e depois em Salvador na Bahia, esse movimento sozinhas e enfrentar a Igreja Católica, que também deu sua contribuição para a nossa organização, por isso virou movimento, nós pensamos que a melhor forma era se organizar. E foi isso que aconteceu.

Em 1987, a gente funda a Rede Puta Brasileira. Com um único objetivo que era que chegasse ao Norte. Eu era a única puta do Norte do país e do Nordeste. Estava representando

essas duas regiões, o resto era do Sudeste, do Sul, e do Centro-Oeste. E eu resolvi dizer para a sociedade que nós precisávamos nos organizar de uma forma ainda mais organizada. Apesar daquela época nós já estávamos organizadas dentro da luta. Quando a gente lutou contra a Ditadura Militar, aquela violência da Ditadura Militar. Muitas vezes tive que dar banho em defunto, e ia presa sem praticar nenhum crime.

Então, eu vejo, hoje, quando as pessoas falam da volta da Ditadura Militar, eu até me questiono, como alguém que viveu isso, ainda tem coragem de falar disso. É um crime muito grande. Então eu lutei muito pela liberdade de expressão. E essa liberdade de expressão era poder falar da minha vida com alta determinação, com muita coragem e muita determinação. Então, eu me orgulho da minha profissão, não faço apologia.

Presta atenção, sociedade! Eu digo que é o seguinte: a minha profissão me ensinou a lidar com os dois lados da moeda da sociedade. Então, você, quando você vive só um lado, você consegue ter algumas pessoas ainda preconceituosas, que discriminam as pessoas, que tem um coração mau. Quando tu consegues lidar com esses dois lados da moeda, como eu tive esse prazer, essa sensação, essa coragem de dizer que através da minha vagina, do meu corpo, jogar o meu corpão, e depois entrar na militância política com o corpo que eu pudesse dizer: esse corpo é meu, eu tenho o direito de fazer política, de dar prazer, de dar, de gozar a maternidade e de viver em sociedade.

Então, eu só tenho que dizer o seguinte: eu sou uma mulher feliz! Sendo puta, sendo uma mulher. Eu luto pela questão da terceira idade. Luto pelo sistema mais eficaz. Lutei pelo Sistema Único de Saúde, que hoje a gente vê numa decadência, por causa do descaso de políticas públicas. Precisamos trabalhar a cultura, lazer, informação, comunicação. A maior forma de lidar com a sociedade, de trabalhar, politizar a sociedade, é a comunicação. E comunicação correta, informações certas, onde as pessoas aprendam falando a mesma linguagem, vivendo a mesma coisa, comendo a mesma coisa, lidando....

Falando sobre o Sistema Penal Brasileiro, é um dos mais falidos do mundo. Eu conheço, eu visito. Eu faço trabalho, eu tenho problemas de pessoas também da família dentro do Sistema Penal. É uma das maiores desgraças do mundo. Onde você está preparando bandido da pior qualidade. Eu sou mulher que sonha ainda, acredita. Por exemplo, eu não tenho mais necessidade de votar. Não tenho mais. Eu vou votar porque eu quero. O meu voto pode fazer uma puta diferença. E hoje eu fico me questionando, em quem eu vou votar. Porque está muito difícil. E nós precisamos de uma forma direta combater a corrupção, lutar por política pública, lutar por um país mais fraterno, mais justo. Porque o povo brasileiro é tão lindo, tão bom. Um país tão maravilhoso. Um país de tantas belezas naturais, de tantas, tantos encantos e beleza. E ainda com tanta ausência de políticas públicas, com tanta exclusão social. Então, eu como puta, e como mulher, como cidadã, eu tenho o direito e o dever de lutar contra toda essa violência, contra todo esse estigma, e esse preconceito contra as crianças e adolescentes, contra as mulheres, contra nós, putas.

A puta tem uma função importantíssima de educadora sexual, de trabalhadora sexual, de

Figura 127 - Foto de Marcela Jesus para divulgação do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018). Foto: Zeca Caldeira.



Fonte: acervo do autor.

psicóloga, de analista, pedagoga, assistente social, enfermeira... A puta, ela tem uma função linda, porque tu lida com a diversidade, com a loucura de uma sociedade, de uma sexualidade mal resolvida. Então, por isso que eu quero dizer, eu sou uma puta feliz. Uma puta mulher. Uma puta companheira. Uma puta senhora. Eu nem santa... Quando dizem as feministas: “nem santa, nem puta”. Eu sou puta. Por isso que eu me orgulho da minha profissão. Com muito amor e muita determinação. Sou uma mulher muito feliz. Mesmo vivendo alguns estigmas, ainda sofrendo alguns estigmas, alguns preconceitos, eu sou uma mulher feliz. Porque eu aprendi a lidar com os dois lados da moeda da sociedade, de uma forma clara, prática, dinâmica e real. Lidar com a realidade do ser humano. O ser humano é isso. Ser humano não é mais nem menos do que isso. Um beijo, e um abraço para todos e todas. Para essa plateia maravilhosa. E vamos que vamos, a luta é grande. Para mim difícil é aquilo que não se tentou e velhos são os jovens sem ideias. Beijo.

8.3.10 Marcela Jesus

Tenho 19 anos e participo do movimento secundarista desde 2015. Em 2016, ocupei coletivamente a escola que estudava, a Escola Estadual João Kopke e também o Centro Paula Souza²⁰. Atualmente atuo em um grupo de teatro, estreando a peça “Quando quebra queima”, que conta vivências e histórias dessas ocupações.

Na real, tudo começou com uma fofuquinha no intervalo. A fofuquinha ia indo para cá e para lá que a gente ia mudar de escola. E aí a gente ficava se perguntando, mas como a gente ia mudar de escola? Sendo que a gente não pediu para mudar de escola? A gente ficou espalhando entre um e outro, até que o professor de filosofia levou para sala a questão da reorganização escolar, que no momento estava debaixo dos panos, porque a mídia, na real, sabia mas não divulgava, ou divulgava bem pouco. Na real, ela divulgava, como um sonho de escola pública, sabe?

E aí, nessa, de conversa vai, conversa vem, a gente finalmente ganhou um bilhetezinho da direção, falando que a gente ia se mudar de escola. E que a gente tinha que fazer a matrícula. Na escola mais próxima, no caso, o Fidelino que é a escola mais próxima do João Kopke... E aí a gente ficou se perguntando, como a gente vai mudar de escola, sendo que a gente não pediu para mudar de escola? Como a gente vai sair de um lugar onde a gente está desde a 5ª série, desde que a gente era pivete, e ir para outra escola onde a gente não escolheu estar?

Foi quando teve a primeira manifestação da nossa escola, que eu lembro muito bem. A gente se juntou, primeiro começou a conversar entre as salas e explicar o que iria acontecer

²⁰ As mobilizações estudantis no Brasil em 2016 foram caracterizadas por uma sequência de ocupações de escolas secundárias e universidades que se intensificaram no segundo semestre do ano. Como uma das maiores expressões políticas contemporâneas, as mobilizações aconteceram com o protagonismo inesperado de estudantes secundaristas e universitários em quase todo Brasil. Mobilizados contra a medida provisória do Novo Ensino Médio em São Paulo, a “reorganização escolar”, as demandas da manifestação se ampliaram contra os projetos de lei da “PEC do teto de gastos”, a PEC 241 e projeto “Escola sem Partido”, o PL 44.

realmente – não aquele comercial de sonho maravilhoso de escola pública que passava na TV. Foi quando a gente começou, entre as salas, a falar o que ia acontecer. A gente resolveu se organizar e fazer o primeiro ato da nossa escola. E eu lembro até hoje que a gente se organizou ali no Anhangabaú mesmo e andou do Anhangabaú até a Secretaria de Educação. Lógico que ninguém queria falar com a gente. Nesse processo várias outras escolas começaram a fazer manifestações. Em cada escola, de cada um. Foi quando puxaram o primeiro ato de todas as escolas. Eu lembro que foi na Avenida Paulista, e foi meu primeiro contato com violência policial também. Foi um momento bem tenso. Foi quando a gente ouviu que a E.E. Diadema tinha sido ocupada. Não teve muito alarde, a E.E. Diadema fica em Diadema e, por ser um bairro periférico, as pessoas não dão muita atenção. Foi quando [dirão que] a primeira escola do Estado de São Paulo, que foi a Fernão Dias, foi ocupada. Quando a Fernão Dias foi ocupada que teve aquele alarde todo: uma escola foi ocupada e tudo mais. Eu lembro que já tinha 15 escolas ocupadas. E foi quando a gente fez uma reunião. Numa reposição de aula no sábado, assim qualquer. Foi quando a gente olhou um para a cara do outro, falou: “E aí? A gente vai ocupar ou não vai?”

A gente decidiu que ia ocupar a nossa escola. Eu lembro que foi dia 16 de novembro de 2015 que a gente acordou super cedo, mais cedo que o normal, e se encontrou na porta da escola. A gente conseguiu quebrar o cadeado do primeiro portão, porém tinha outro portão enorme – porque eu não sei se vocês sabem, mas escola estadual tem uma estrutura bem de presídio mesmo, sabe? Quando a gente passou pelo segundo portão, o inspetor estava esperando a gente. Como se ele já soubesse que aquilo ia acontecer. Aí ele não quis abrir a porta. Porém, a gente falou que se ele não abrisse a porta, a gente ia dormir ali no pátio mesmo. Ali, na quadra. Foi quando veio a diretora e ela resolveu deixar a gente fazer uma assembleia no pátio. A gente decidiu que ia realmente ocupar, ia ficar ali até que a reorganização escolar acabasse. A gente decidiu numa assembleia que ia ficar só os alunos dentro da escola, e por aí foi por três meses, assim, passando Natal e Ano Novo dentro da escola, comendo a nossa comida, dormindo no chão, dormindo em cima da mesa, dormindo em cima da cadeira. E foi uma experiência ótima!

A partir do movimento secundarista, as pessoas foram lutar nos lugares que elas achavam que deviam lutar, sabe? Eu acho que devo lutar a questão racial. Meu amigo acha que deve lutar a questão do LGBT. Sabe? Aí foram se dividindo em outros fatores além da educação. Uma coisa que aconteceu muito nas ocupações e que a mídia não conta, ninguém conta, e ninguém vai te contar, é que a gente sofreu muita perseguição policial, psicológica. E muita gente não está preparada para voltar para a luta, porque crianças de 15, 16, 17 anos que achava – eu nunca achei mas outras pessoas, outros estudantes, achavam – que policial era seus heróis, e aí, a partir do momento que lutar pela educação numa visão anti-sistema e contra a repressão era uma forma errada, a gente viu quem realmente são aquelas pessoas atrás daquelas fardas, que não ligavam se eram crianças, adolescentes, sabe? Para meter o cassetete, e tudo mais. Muitas pessoas ficaram sequeladas, sabe?

As pessoas às vezes colocam tanta esperança na gente, mas a esperança não está só em nós, a esperança está em vocês também. E a questão que eu coloco é que muitas vezes, lutar

Figura 128 - Vista externa da arena do “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018).
Foto: Lucas Barreto.



Fonte: acervo do autor.

Figura 129 - Foto de TC Silva para divulgação do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018). Foto: Zeca Caldeira.



Fonte: acervo do autor.

não é só ocupar escola, lutar não é só trancar via, lutar não é só essas coisas tipo de ação direta. Tipo estar vivo, já é uma luta, sabe? Estar vivo já é uma resistência. E estar em lugares que você nunca pensou em colar, já é uma luta. Muitas pessoas não querem voltar para a luta por medo. Muitas pessoas têm que voltar para a vida que tinham, porque o movimento secundarista ajudou muitas pessoas a saírem da vinha que tinham, sabe? Essa questão do crime e, aliás, tinha aluno na minha escola que era da Fundação Casa, que não queria de jeito nenhum entrar dentro da escola. Mas quando teve ocupação entraram, sabe? E aí, essa questão de voltar para a rotina, e ver o que foi a repressão, naquele momento de luta secundarista, é um choque de realidade. Tanto que tenho amigos de ocupação, que sofreram perseguições, que a polícia perseguiu, bateu, jogou numa estrada, tem um amigo que está preso, que participou das ocupações e que está preso porque teve que voltar para aquela rotina que estava, sabe?

Eu acho que viver já é uma resistência. Viver já é lutar. Estar vivo já é uma luta, sabe? Isso é uma coisa muito foda que eu queria falar para muitas pessoas. Você estar vivo, já é uma resistência, e você não precisa fazer mais força nenhuma. Não ultrapasse os seus limites. Eu acho que eu falaria isso para Marcela de 2015. Não ultrapasse seus limites, que você vai conhecer coisas que você não tem que conhecer agora.

8.3.11 TC Silva

Sou filho de Geralda Santos Silva e Alfredo Januário. Atuo como músico arranjador autodidata. Fui articulador do Movimento Negro Unificado, desde 1974, e fundador do Grupo de Teatro Evolução com Benedito Luiz Amauro (Lumumba) no período 1972 a 1979. Em 1989, junto com Antonia Frutuosa Felisbino, em Campinas, fundei a Casa de Cultura Tainã, onde foi gestada a Rede Mocambos, que reúne quilombos do Brasil e das Américas. Ganhei Prêmio Ordem do Mérito Cultura da Presidência da República em 2006.

Eu nasci em Campinas em 1952 no que é considerado o primeiro bairro negro da cidade de Campinas. Uma cidade que foi marcada por um processo de escravização de africanos muito intenso. Uma cidade que carrega essa marca. Nesse lugar eu nasci e desde pequeno eu percebo o que é ser um homem negro numa terra de brancos, de colonizadores, de fazendeiros, de coronéis. E esse bairro negro chamado São Bernardo é um bairro que também era chamado de Congo. Era um bairro que tinha grande concentração de afrodescendentes. E é chamado de Congo, o bairro. E nesse bairro eu tenho contato com a cultura que era muito presente ali da samba de roda, das escolas de samba... Eu nasci no meio de duas escolas de samba e um clube de baile que tinha do lado da minha casa, Avenida Rio de Janeiro, esquina da Ceará. Então, aí eu começo a ter o contato também com o tambor. Desde de pequeno, de menino, tambor. Muito presente o tempo todo no samba de roda, sabe? O batuque, os batuques todos. Tambor, tudo isso rolava lá. Batuque de umbigada. Nasci ali.

Então, eu começo a perceber que a gente está numa sociedade, inserido numa sociedade, quando começo a frequentar escola. [Eu começo a perceber] que a gente está numa sociedade

que trata com diferença pessoas negras e não-negras, a gente tem tratamento diferente. E isso, aos meus 6-7 anos de idade. Eu começo a perceber e começo a me implicar com isso e questionar por que é que tem essa diferença de respeito de um para o outro.

Aos 9 anos mais ou menos, entre os 9-10 anos, eu vivi em Minas Gerais numa situação de muita dificuldade na família, a gente acabou sendo acolhido por familiares, parentes, lá em Minas Gerais. Então, eu vivi num lugar perto de Uberaba, chamado Mumbuca, que é conhecido como um quilombo da nossa família ali. Um lugar chamado Mumbuca, é um nome que já me intrigava, é um nome diferente. De onde vem esse nome? Até hoje não soube a tradição de Mumbuca, mas é alguma coisa que remete para a nossa africanidade com certeza.

O quilombo rural e o quilombo urbano. O quilombo rural a gente aponta muito porque ele está muito mais próximo de um processo libertário, de fato. Porque ele te dá autonomia. Você tem a terra e a semente. A gente diz em todos os territórios: terra, semente, trabalho, liberdade. Semente, criança, futuro. Terra, água, comunicação. Vendo na água os recursos naturais e vendo a comunicação como o direito ao acesso a todo tipo de informação que se precisa. Então, terra, água e comunicação, é poder, mano. Pode começar a sonhar com um mundo diferente.

A realidade urbana, os quilombos urbanos, se dão pelos bolsões de pobreza, sabe? De desigualdades. Mas é preciso que nesses bolsões, que chamamos de territórios, chamamos de quilombos urbanos, que se incorpore a ideia de território. Porque o território não é meu, é nosso. Então, se eu estou num território que não me permite a terra, o acesso à terra, mas eu reconheço aquele que está num território com terra produzindo, nós juntos mudamos a história. Agora, quando eu não me entrego aquele de lá, que gera a possibilidade de eu escapar do supermercado, que humaniza a minha relação com o alimento que eu consumo, que eu dou para as minhas crianças comer, eu começo a mudar, dentro da minha alma, a compreensão do nosso direito à vida.

Nós não estamos aqui para sobreviver. A sobrevivência é a tragédia. Eu não posso entender que a nossa vida seja uma tragédia. Não posso aceitar isso. Quem disse que a nossa vida tem que ser uma tragédia? Para nos transformar em sobreviventes? Se eu aceito isso, eu aceito todo o resto. Eu não posso sonhar com a sobrevivência, eu não. Quero a minha vida plena, inteira. Sobrevive é aquele que o avião caiu e não morreu, cara. Aquele que caiu do prédio, quebrou 30 ossos no corpo, mas continua vivo. Sabe? O barco afundou, grudou num galho de pau e conseguiu. Sobrevivente é o que passa por uma tragédia, a nossa vida não tem que ser uma tragédia. Nós não podemos conceber a nossa vida como uma tragédia. Nós temos que sonhar. Querer! A nossa vida inteira. Essa canção a gente canta toda vez que vai fazer um ritual de plantio de um baobá. Então, em todo lugar que se planta baobá, as pessoas acabam aprendendo essa música:

*Estou voltando para casa
Com um pé de baobá
Estou voltando para casa
Com um pé de baobá
Eu estou voltando para casa
Com um baobá*

Figura 130 - Imagem de divulgação do “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018).
Fotomontagem: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

Figura 131 - Foto de Shambuyi Wetu para divulgação do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2018). Foto: Zeca Caldeira.



Fonte: acervo do autor.

*Voltando para casa
Com um baobá.
Oba-oba bá
Ô-baobá-bá
Estou voltando para casa
Com um pé de baobá
Estou voltando para casa
Com um pé de baobá
Eu estou voltando para casa
Com um baobá
Voltando para casa
Com um baobá.*

É, com um pé de baobá, voltando para casa.

8.3.12 Shambuyi Wetu²¹

Sou artista congolês e vivo em São Paulo há 4 anos. Estudei arte na Academie de Beaux art em Kinshasa na República Democrática do Congo. Desenvolvo esculturas e pinturas abordando diversos assuntos através de minhas performances e narrativas sobre as experiências da diáspora e a situação do negro no mundo.

Fazer o caminho para o outro... As pessoas que vão vir atrás... Para ver que o caminho já está livre para ele conseguir. E quando ele chegar [poder dizer]: “Não, vai lá. O que é que você faz?”, “Eu faço isso”. A gente se organiza, faz tipo uma ONG aí, recebendo as pessoas que vêm da África. Qualquer trabalho, qualquer tipo de trabalho que você faz, a gente te encaminha. Porque não terá as dificuldades que nós vivemos quando nós chegamos aqui. E é [com] isso que eu fico muito na minha cabeça. Eu penso todo dia: um dia [vamos] organizar as coisas. Ficar bem para as pessoas que estão vindo.

Na sociedade tipo as pessoas tem pessoas que ficam bem, que sabem o valor dos estrangeiros, que sabem... Tem outros, também, que não sabem de nada, não. É isso. Mas a maioria não sabe, não. Por exemplo, África e Brasil, nós somos vizinhos. A maioria das pessoas que saíram na escravidão para o Brasil, para a América, saíram do Congo, Gâmbia, Gana... Saíram da África, mais de Angola... O que eu percebi aqui no Brasil, até na escola, porque tem até professor com uma criança de 8 a 10 anos que falou para mim: “Sim, conheço África”. Mas não [conhece]. “Sim, conheço a África, tem leão, tem...” Só essa história dos animais que os professores contam para as crianças. Tem que explicar para as crianças. Como é que os pretos que são daqui do Brasil, de onde eles saíram? É o mais importante.

Às vezes, quando eu me encontro com os pretos do Brasil, eu falo: “São os meus irmãos que se foram”. Eu me encontrei aqui com meus irmãos que um dia foram embora. Porque, antigamente, quando as pessoas estavam saindo da escravidão, para ir para um outro lugar do

²¹ Entrevista de Shambuyi Wetu, realizada em 2018, para o projeto Palavras Cruzadas. Nesta transcrição e tradução do francês tomamos a liberdade de editar parcialmente a fala para maior fluidez da leitura, buscando respeitar a oralidade do entrevistado. Tradução: Andrea Tomie.

mundo que nossos avós não conheciam em nada... você era considerado morto, você estava morto. Porque ninguém vai te ver mais. Você não vai se encontrar mais com ninguém. Estava, tipo, morto. Aí hoje, quando eu vejo os pretos que estão aqui no Brasil, aí, eu me falo: “eu me encontrei aqui com meus irmãos que partiram.” Tipo uma pessoa que... Uma pessoa que ressuscita! Eu fico feliz quando eu fico com os pretos que estão aqui no Brasil. Muito, muito feliz. Eu falo que estou com meus irmãos, que são parte [nossa]... Conseguir se ver mesmo.

Isso é muito importante de explicar. Colocar, explicar a história dos pretos que saíram da África para o Brasil, América Latina, América do Norte e tudo isso. E, mais importante, você se encontra com alguém no caminho, e ele fala:

— Você é da África?

— É...

— Qual é o nome do presidente da África?

Como assim, o presidente da África? A África é continente, não é país, não. “Ah, você é de Angola, você é do Haiti?” Não, o Haiti não fica na África, não. Isso é [o que] os brasileiros que perguntam, as pessoas aí no caminho. Não sei... Estudo... Não dá para entender. “Você é da África, você é do Haiti? Quando você fala da África, é Haiti, não? Você é da África? Qual é o nome do seu presidente?” A África é um continente que tem 54 ou 56 países! E é isso.

Às vezes, quando eu estava entrando no supermercado, nas lojas, nos magazines, nas praças de alimentação... Lá eu ia todo o dia, nos magazines... E logo quando eu entrava, tinha seguranças que ficavam atrás de mim para me vigiar. A primeira vez que isto aconteceu, eu achei isso normal. Na segunda, eu disse: “Isto não é normal!” Ele está me controlando, vendo se eu estou roubando, porque eu sou preto, por isso que está atrás de mim, olhando se eu vou pegar uma coisa, se eu vou roubar.

Fui encontrar com um amigo que me falou: “[O preconceito] aqui no Brasil é assim: os pretos são os ladrões, os pretos são os bandidos, os pretos são... os maconheiros!” Falou para mim isso. Ah, é isso aí, é? E aí, tem uns lugares que os pretos não entram, não. Se você entra ali, os brancos ficam ali olhando. Como assim? Por quê? Na minha terra eu nunca vivi isto. Porque, lá, nós todos somos pretos. Eu nunca...

Como vou falar isto, para explicar? Nunca vi isso na minha vida, porque eu nasci num lugar em que todos somos pretos. Aí, quando eu cheguei aqui eu percebi: têm os pretos, têm os brancos. Mas aqui isso me bateu, assim, na cabeça, fiquei pensando muito.

Quando você entra no supermercado, a maioria das pessoas que trabalham na segurança são os pretos. E são os pretos, aí, que ficam, também, olhando... Os pretos... O outro preto que entra, ele pensa que todos os negros que entram nas lojas, nos supermercados [eles] pensam que são ladrões. São nossos irmãos, nossos irmãos...

Como é que eu vou falar isso em português? Os seguranças que estão na porta são pretos. E eles são nossos irmãos. Mas como é que você vai ficar atrás de seu irmão pensando que ele é ladrão? Ou que ele vai roubar? Ele vai fazer isso [ou aquilo]? Isto que me deu dor de cabeça. Pensando... O que me deixa maluco...

Outro problema: você entra no ônibus – isso aqui aconteceu também comigo. Tem um banco [ao seu lado] vazio. Uma branca entra, um branco entra. Ele prefere ficar de pé. Aí, você [pensa]: “Mas tem um banco vazio. Mas por que não quer sentar do meu lado aqui? Precisa ficar aí de pé? Está com medo de mim? Ou sou sujo? Não sei o quê...” E aconteceu várias vezes na minha vida, aqui em São Paulo. Não sei. Tem muitas coisas, acho que... É isso que eu percebi, que tem racismo aqui.

8.4 Realidade virtual

Movido por um novo sentimento, o artista deixa para trás a noção do instante de criação partilhado apenas por ele, de forma isolada.

Desse modo, o trabalho ao ser apresentado ao público deixa de ser uma obra acabada, encerrada em si mesma, para se tornar uma obra participativa, em processo, inacabada, que necessita sempre do outro para completar-lhe os sentidos.

No ambiente gerado pela videoinstalação, a imersão é um princípio estético. Tal princípio disponibiliza uma área em que todos os sentidos do corpo são inseridos e dá ao visitante a oportunidade de explorar o espaço perceptivo.

Diferentemente do cinema clássico, que oferece o mergulho na imagem e no som por meio dos ambientes especialmente arquitetados de suas salas, a estratégia empregada na videoinstalação oferece um novo conceito de mergulho na imagem e no som, sem, contudo, cegar o visitante ou ser uma estratégia ilusionista de produção de sentido.

De certa forma, a videoinstalação reintroduz o visitante na caverna imersiva do cinema, deixando-o ciente da presença do dispositivo e sem deixá-lo prisioneiro no espaço. Nela, o visitante é parte do processo gerador da obra, podendo, muitas vezes, deslocar o seu corpo no espaço e ficar o tempo que julgar suficiente para que os seus estímulos sensoriais mantenham diálogo com o trabalho.²²

Apesar de Palavras Cruzadas seguir a tradição audiovisual de imersão da videoinstalação, como contextualiza Christine Mello em seu livro “Extremidades do vídeo”, Palavras Cruzadas cria um ambiente tridimensional virtual único e articulado. Existe na arena invisível circular onde os participantes se dispõem, uma arquitetura de uma “edificação” virtual que proporciona ao participante uma experiência imersiva tridimensional, não apenas imageticamente mas também sonoramente – cada protagonista tem seu canal de som exclusivo. A interação por sensores garante a resposta à presença e gesto do participante. Assim, o projeto Palavras Cruzadas se constitui como imersão coletiva em um ambiente de Realidade Virtual. Aqui o ambiente virtual se caracteriza pela imersão, interação e envolvimento:

Agrupando algumas outras definições de realidade virtual pode-se dizer que realidade virtual é uma técnica avançada de interface, onde o usuário pode realizar imersão, navegação e interação em um ambiente sintético tridimensional gerado por computador, utilizando canais multi-sensoriais. A interface com realidade virtual envolve um controle tridimensional altamente interativo de processos computacionais. O usuário entra no espaço virtual das aplicações e visualiza, manipula e explora os dados da aplicação em tempo real,

²² MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008. p. 170 -171.

*usando seus sentidos, particularmente os movimentos naturais tridimensionais do corpo.*²³

O projeto Palavras Cruzadas se filia à tradição da videoinstalação, entretanto, se singulariza em sua proposição de gerar um universo imersivo a partir de um computador central que garante a coerência deste mundo em sua tridimensionalidade multi-sensorial. Neste sentido, a experiência se vincula, nas definições gerais de mídias computacionais, na categoria de Realidade Virtual: apesar das imagens serem geradas previamente somente são acionadas com a presença permanente do visitante; os vídeos projetados em voal em escala 100% proporcionam a presença virtual dos protagonistas, sendo que os sons são reproduzidos tridimensionalmente, espacializados na arena; o sistema reconhece os movimentos do corpo de todos que estão na sala ao alcance dos sensores e, a este visitante, é garantido que olhe em qualquer direção e escolha a ordem de interação com os protagonistas; e, principalmente, todo sistema roda a partir de um processador de alto desempenho com uma mesma projeção arquitetônica virtual.

Assim, o projeto proporciona uma imersão coletiva com interação coletiva nos 12 sensores. No início do projeto, foram utilizados sensores de presença com sensores *Wifi* Ultrassônicos. Após alguns resultados não muito precisos, na segunda montagem no Sesc Sorocaba, utilizamos sensores de presença a laser. A montagem dos sensores corresponde a uma busca de experimentação destes dispositivos no campo artístico como coloca Grazielle Lautenschlaeger sobre suas proposições criativas com sensores:

Há uma grande oferta de sensores e dispositivos eletrônicos no mercado, o que os torna relativamente acessíveis, aumentando o potencial de se tatear o universo tecnológico. No entanto, poucas pessoas dominam tais ferramentas contemporâneas, tampouco as maneiras pelas quais elas podem se informar sobre as especificidades, limitações, e o modo de usá-las expressiva e criticamente.

(...)

*A principal questão que orientou a proposta foi: como experimentos estéticos com sensores podem contribuir para resgatar uma aproximação artesanal com o fazer artístico ligado às tecnologias digitais, e a partir disso desenvolver proposições educativas?*²⁴

Interessante observar a obra Palavras Cruzadas a partir do prisma educacional: a arena proposta com os 12 protagonistas de lutas contemporâneas poderia ser apenas uma das edições do projeto. Conseguimos imaginar a potência de outras configurações

²³ PINHO, Márcio Sarroglia; KIRNER, Cláudio. Uma Introdução à Realidade Virtual. Grupo de Realidade Virtual / Instituto de Informática / PUCRS; Grupo de Pesquisa em Realidade Virtual / Departamento de Computação / UFSCar. (Documento em constante atualização). Disponível em: <https://grv.inf.pucrs.br/tutorials/introducao-a-realidade-virtual> Acesso em: 12 jan. 2023.

²⁴ LAUTENSCHLAEGER, Grazielle. “Entre sensores e sentidos: sobre a materialidade da comunicação na arte-mídia”. In: BASTOS, Marcus; MENOTTI, Gabriel; MORAN, Patrícia. *Cinema apesar da imagem*. São Paulo: Intermeios, 2016. p. 193/194.

Figura 132 - Imagem do funcionamento do “Palavras Cruzadas VR” (São Paulo, 2022).
Autor: Daniel Lima.



em diferentes contextos institucionais: Como seria vivenciar a presença virtual de doze imigrantes refugiados de diferentes partes do mundo, dando seu depoimento em diferentes línguas? Ou doze indígenas de partes distintas do planeta? Ou mesmo, doze representantes da diáspora negra do Atlântico? Muitas possibilidades, mantendo a mesma proposição ética: não se trata de especialistas sobre um objeto de estudo, mas de depoimentos de vida. Num duplo compromisso ético, aos participantes exige-se a alteridade do olhar e escutar.

8.5 Imersão coletiva versus individual

Na Realidade Virtual do projeto Palavras Cruzadas temos vivência dupla dos regimes de imersão: ao mesmo tempo é inserido num contexto de *visão subjetiva* na qual se está ao centro do acontecimento – em um encontro único com mestres em círculo que esperam sua ação – e, ao testemunhar outros participantes em interação com as personagens, vivencia-se um *ponto de vista externo*, como um observador. Como explicita Arlindo Machado no seu artigo “Regimes de Imersão e Modos de Agenciamento”:

Os atuais ambientes tecnológicos de imersão e de agenciamento estão promovendo a ocorrência de um fenômeno novo, que poderíamos definir como sendo a hipérbole do sujeito, uma espécie de narcisismo radical e auto-referenciado, em que a única identificação possível é a do sujeito com ele mesmo. O interator quase sempre se insere nesses ambientes como o seu sujeito e, na maioria dos casos, é impossível vivenciar as narrativas interativas senão encarnando a sua personagem principal, aquela em função da qual os eventos acontecem.

(...)

Há, portanto, nos meios digitais, dois tipos principais de imersão, ou seja, de representação do interator no interior da cena. Podemos acompanhar as peripécias da ação de um ponto de vista externo, como um observador; enquanto dirigimos a personagem que nos representa no interior da cena, tal como acontece, por exemplo, num vídeo game como Mortal Kombat. Ou então, de forma mais imersiva, podemos visualizar a ação de um ponto de vista interno, através de um efeito de câmera subjetiva, como acontece em Doom...”

Potencializando esta característica virtual, o projeto Palavras Cruzadas teve uma nova etapa com a adaptação de seu conteúdo para um sistema de Realidade Virtual Imersiva Digital com o uso de headset²⁵, a versão Palavras Cruzadas VR²⁶. Nesta etapa, uma série de escolhas foram definidas para conseguir fazer esta versão funcionar no dispositivo imersivo individual.

²⁵ Dispositivo eletrônico de imersão individual com imagem e som.

²⁶ Projeto contemplado no edital “Edital Proac Expresso (Programa De Ação Cultural) Nº 26/2021 - Audiovisual / Produção de Games, AR/VR” para desenvolvimento do aplicativo para o dispositivo Meta Quest 2.

A principal decisão residiu na dissolução desta dualidade entre visão subjetiva e visão do observador. Ou seja, o sistema imersivo individual considera apenas esta “hipérbole do sujeito, (...) em que a única identificação possível é a do sujeito com ele mesmo”. Assim, todo sistema, nesta adaptação, funciona a partir do olhar deste interator, que define o ângulo de visão e aciona as interatividades pela “insistência” do olhar. Seria possível imaginar o uso de avatar para garantir uma experiência em terceira pessoa, como observador de si mesmo, mas não soa coerente ao princípio de alteridade do projeto.

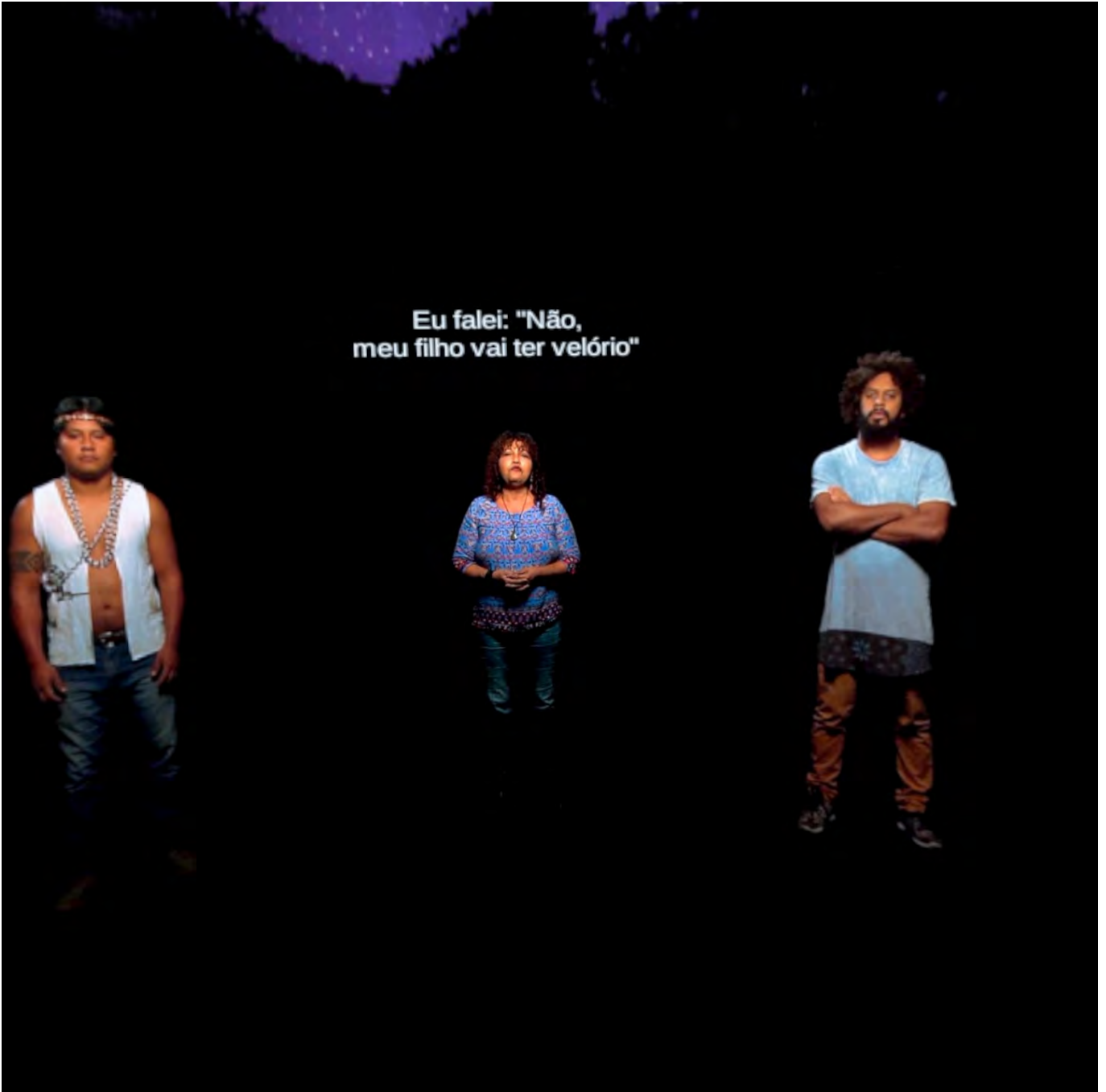
Palavras Cruzadas VR foi desenvolvido em Unity²⁷ e teve outros importantes desafios nesta versão, a pontuar:

- Desenvolvimento do Skydome. Como os vídeos foram gravados com fundo preto, foi necessário elaborar um *skydome* que começasse acima da cabeça das personagens. Como a grande maioria dos bancos de imagem de *skydome* noturno tem a linha do horizonte no nível dos pés, isso dificultou bastante a conclusão desta etapa. Importante salientar que mesmo com a produção de um skydome com câmera 360° teríamos o mesmo problema com a linha do horizonte na altura do olhar. A solução encontrada foi colocar as personagens numa floresta, com árvores que formavam uma penumbra acima das cabeças, explorando a força conceitual do retiro “espiritual” e a intensidade visual do céu noturno estrelado.
- Desenvolvimento da interatividade. A primeira questão que se colocou em relação à interatividade foi como seria o acionamento do clique. No projeto, originalmente como vídeo instalação, tínhamos toda relação do público com a obra baseada no olhar: uma relação de alteridade do olhar que nos coloca em pé de igualdade com as personagens. Só, então, estas personagens revelavam suas histórias de vida. Assim, buscamos manter esta mesma convicção conceitual no desenvolvimento da interatividade no Meta Quest 2. Mesmo com a possibilidade técnica do uso do joystick, parecia contraditório e estranho o uso do “apontar” para “disparar” as falas. Assim, criamos todo o sistema baseado no olhar como elemento de interação (acionamento de botões do menu e de “abertura” das personagens).
- O posicionamento do botão “Sair” também foi uma das questões conceituais e estéticas difíceis de resolver. Como todo o projeto está montado em círculo, com uma concepção minimal, com a construção desta circularidade a partir dos corpos, é estranho conceber a palavra “Sair” seja como grafismo, seja em seu posicionamento assimétrico no campo de visão. O lugar mais central e simétrico seria perpendicularmente acima ou abaixo do espectador. Mas isso implicaria em dificuldade –talvez intransponível para alguns usuários – em conseguir enxergar o botão. Assim sendo, colocamos acima das linhas da cabeça mas em um bom ângulo de visão.

Atualmente, temos a perspectiva dos melhoramentos para versão final com os ajustes finais de sincronia de áudio; legendas em português, inglês e espanhol; Também neste momento

²⁷ Como produto, da empresa Unity Technologies, empresa desenvolvedora de software para jogos eletrônicos sediada nos EUA, o Unity é um motor de jogos usado para desenvolver jogos e aplicativos digitais.

Figura 133 - Imagem do funcionamento do "Palavras Cruzadas VR" (São Paulo, 2022).
Autor: Daniel Lima.



estamos em preparação para lançamento, inclusive em plataforma internacional (Meta), com desenvolvimento de Estratégias Digitais e peças de divulgação e finalizações técnicas gerais.

Concluindo este capítulo trago a referência ao colega do LabArteMídia, Bruno Machado, sobre as investigações acerca das mídias computacionais e que traduz os questionamentos que ressoam após a criação do projeto Palavras Cruzadas e permanecem como interrogação para a próxima experiência artística:

*"Que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?" (NICHOLS, 2008, p. 32). (...)
Como as questões éticas se abrem quando aproximamos o campo do documentário com o das mídias computacionais? Como as questões éticas se abrem quando saímos em defesa da utilização da linguagem analógica dentro do campo do documentário em mídias computacionais?
(...)
É necessário também nos questionarmos sobre os desdobramentos éticos que afloram quando defendemos a utilização da linguagem analógica na constituição de documentários em mídias computacionais. Para nós, este ponto envolve os anseios de uma abordagem artística, nos termos que a descrevemos, para tratar de questões sociais que afligem o mundo tido como real.²⁸*

²⁸ MACHADO, Bruno Rogerio Silva Passos. *A Experiência do Interator: mídias digitais, interatividade e suportes imersivos no campo do documentário*. Orientador Prof. Dr. Almir Antonio Rosa. São Paulo, 2019. p. 116.

9. TERRA DE GIGANTES¹

9.1 Concepção

Terra de Gigantes nasce das memórias dos parques temáticos: trem fantasma, labirinto de espelhos, montanhas e rodas. Um jogo em que o público é reduzido ou ampliado diante de projeções em diferentes escalas. Um percurso por luzes e vislumbres fantásticos. O universo único espreitando... Uma Zona Autônoma Temporária. Entre a vídeo-instalação, teatro e cinema, Terra de Gigantes é um mundo instaurado pelos dispositivos mágicos e premonitórios da tecnologia. Mapping, interatividade de sensores e projeções holográficas... O entretenimento em sua forma viva e crítica. Metalinguagem, sonho e fantasia. Aqui o campo referencial indígena e quilombola anuncia uma fonte mitológica afroameríndia contemporânea. Entre seres e criaturas fantasmagóricas, anunciamos outro mundo possível. Nós mesmos como gigantes! Seres imaginários que brotam como resistência ao nosso contexto protofascista; do controle e da opressão; da violência maiúscula; do fogo e do sangue gritantes. O futuro bloqueado versus o relance da luz que resiste. Entre vagalumes, ouvimos as histórias de povos ancestrais inventados e criados no desespero da aparição da força terrosa afro-indígena.²

Criado em 2019 e desenvolvido entre 2022, Terra de Gigantes é uma exposição na fronteira entre vídeo-instalação, teatro e cinema. Inspirada nas *dark rides*³, a exposição divide-se em cenas interativas que apresentam performances, entrevistas e criações audiovisuais. Um passeio no escuro em que o espectador ativa, através de sensores óticos, diferentes cenas.

A exposição, com data prevista de abertura em 30 de março de 2023 no Sesc Guarulhos (Grande São Paulo) conta com participações de Katú Mirim, rapper indígena paulista; Davi Kopenawa Yanomami, importante liderança yanomami, autor do livro “Queda do Céu”; Legítima Defesa, coletivo de atores e atrizes negros; Naruna Costa, atriz, cantora e diretora teatral que interpreta o texto “Da Paz” de Marcelino Freire; Jota Mombaça, artista performer; Jonathan Neguebites, dançarino de passinho carioca; Daiara Tukano e Denilson Baniwa, artistas da cena da arte indígena contemporânea brasileira. A exposição tem presença musical central de Naná Vasconcelos e cantos inéditos gravados para o projeto de Juçara Marçal e Daiara Tukano.

No projeto Terra de Gigantes, algumas cenas são criadas sugerindo certos parâmetros para obras já existentes dos artistas participantes. Assim funciona, por exemplo, a Cena I “MC” em que

¹ Projeto atualmente em desenvolvimento no Sesc Guarulhos, São Paulo, com previsão de estreia em 30 de março de 2023. O nome “Terra de Gigantes” cita a série televisiva norte-americana “Land of the Giants” produzida por Irwin Allen entre 1968 e 1970.

² Texto criado pelo autor para apresentação do projeto “Terra de Gigantes” em 2019.

³ As “dark rides” eram formas rudimentares de diversão criadas na Europa no século XIX. Funcionando em canais aquáticos, como o conhecido Túnel do Amor, as “dark rides” apresentavam, com diferentes técnicas, tipos de cenas iluminadas com animações e procedimentos ópticos e sonoros simples. A evolução dos canais aquáticos aos carrinhos em trilhos – trem fantasma dos parques de diversões – é apresentado no Capítulo 10 - Entre o panorama e o diorama.

dirijo Katu Mirim para um resultado esperado para o projeto, incluindo decisões sobre figurino, postura, atuação, trechos de texto, etc a partir de um texto autoral da artista. Já outro regime de criação ocorre em cenas que temos a elaboração de uma obra seminal. Isto ocorre, particularmente, nas cenas VII "Cobra Grande" e IX "Linha de Fogo" em que são dirigidas equipes técnicas para criação audiovisual. As cenas são obras audiovisuais de minha autoria. Assim, o lugar em que ocupo no projeto navega entre curadoria, direção e artista.

Afinal busco me posicionar institucionalmente como "diretor" desta obra audiovisual imersiva. Talvez nesta condição consiga abarcar melhor este lugar transversal de criação.

A abordagem curatorial, com um recorte de artistas e do expoente indígena Davi Kopenawa, buscou construir uma junção das forças poéticas, simbólicas e mitológicas da cultura afro-ameríndia. Ou seja, uma construção de cenas que traz a intersecção entre cultura negra e indígena na América. Assim, uma pergunta ressoa subliminarmente entre as imagens e sons da exposição: o que significa ser indígena e negro no mundo contemporâneo? Como coloca Denilson Baniwa em entrevista para o projeto:

O indígena atual? Bom, o indígena atual é uma pessoa que apesar de toda a história do Brasil, apesar de toda a colonização, toda a passagem de tempo desde a chegada do primeiro europeu nesse lugar, o indígena atual é o resultado de uma resistência, de uma permanência, de uma presença que não foi extinta. O indígena atual nesse território chamado Brasil é o significado de uma resistência ancestral corpórea, física, invisível, visível, imaterial, cultural e linguística. O indígena atual, ele é tudo isso misturado num processo histórico desse território e que resultou em um... em uma espécie de existência em que ao mesmo tempo esse ancestral, essa ancestralidade com o que é o contemporâneo, o que o que vivemos agora. O indígena atual, apesar de muitos quererem que seja uma representação de 1500, o indígena atual ele é uma representação de uma persistência pela existência. O indígena atual fala o seu idioma ou não também, ele mantém sua tradição cultural, ancestral ou não também. O indígena atual, ele pode ser da cidade, da periferia, do campo, da floresta, ele pode ser de onde for, mas o que acontece é que mesmo de onde ele está, de onde ele permanece ou de onde ele transita, ele carrega dentro desse corpo matéria dele uma resistência. O indígena atual é uma resistência nesse território. Esse é o indígena atual. Ele não cabe dentro de moldes ou de estratégias do estado. Ele não cabe dentro de símbolos ou de narrativas, ficções coloniais. O indígena atual, ele cabe dentro de si mesmo a partir de uma resistência que se iniciou desde o primeiro contato com o europeu nesse território. Estamos vivos. Estamos vivos, presentes com alguma parte morta, alguma parte assassinada em nós. Nós estamos vivos num presente que já matou uma parte nossa e quer que essa outra parte morra ou seja assassinado. Nós estamos vivos, queremos continuar vivos e queremos, principalmente, que quando essa parte da resistência nossa for assassinada pelo Estado, que alguém nosso continue vivo para contar a história de quem nós somos, de quem nós

*fomos e contar uma história da presença nossa nesse território.
A gente está vivo hoje.*⁴

Neste sentido, as cenas compõem uma ambiência fantástica, investindo nas diferentes escalas de projeção para gerar presenças para além do vídeo documental como propunha o projeto anterior Palavras Cruzadas. A presença das projeções no espaço, ao mesmo tempo, apresenta seu princípio estético de imersão e as estruturas aparentes dos dispositivos de ilusão. Assim, a exposição busca, em diferentes caminhos poéticos, trazer esta “força ancestral, corpórea, física, invisível, visível, imaterial, cultural e linguística” como coloca Baniwa.

Em paralelo ao questionamento sobre a mutabilidade do ser indígena atualmente, a indagação foi proposta também sobre este presente negro no mundo contemporâneo. Compartilho trecho da entrevista com o coletivo Legítima Defesa:

[Ser negro] é viver a história dentro da história sem perder a conexão entre a ancestralidade e a possibilidade de criar imensos mundos onde todas as presenças caibam. É um olhar e um pertencimento que junta existência, resistência, confluência, transfluência e retomada em perspectiva diaspórica. Ser negro é uma gota no oceano da diáspora negra em todos os espaços que ela possa ocupar e todos o que ela já ocupou e todos que ela vai ocupar ainda.

(...)

*Ser negro também é demonstração de que o projeto de dominação racial falhou. É um lugar sobre o qual se demonstra que o projeto sobre o qual deveria se universalizar o “ser” através do branco, falhou. Ser negro é a demonstração do fracasso total do projeto colonial hoje. É um lugar sobre o qual cria-se resistências para uma nova perspectiva e outras utopias.*⁵

Na procura por esta “nova perspectiva”, todos os trabalhos foram desenvolvidos exclusivamente para a exposição – à exceção do texto “Da Paz”⁶ de Marcelino Freire (2008) e da música “Africadeus”⁷ de Naná Vasconcelos (1973). Tal ineditismo implicou em um processo de mais de 3 meses de produção audiovisual para o projeto em parceria com o laboratório audiovisual do CTR/ECA/USP, LabArteMídia – o núcleo LabArteMídia, assim como no projeto Palavras Cruzadas, deu suporte técnico das gravações e foi um espaço fundamental de interlocução sobre as decisões conceituais durante o processo criativo.

Como um filme espacializado em cenas, a exposição é toda baseada em projeções de vídeo. A imersão é um fundamento técnico, condição básica da experiência visual, mas também, conceitualmente representa a concepção de um universo onde a luz surge como gênese de toda

⁴ Entrevista com Denilson Baniwa realizada para o projeto “Terra de Gigantes” gravada no estúdio do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP em 01 de Setembro de 2022.

⁵ Entrevista com o coletivo “Legítima Defesa” em destaque a primeira fala de Eugênio Lima, e no segundo trecho de Marcial Macome. Gravação realizada para o projeto “Terra de Gigantes” no estúdio do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP em 09 de Setembro de 2022.

⁶ FREIRE, Marcelino. “Da paz” In: FREIRE, Marcelino. *Rasif: mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

⁷ VASCONCELOS, Naná. “Africadeus (concerto para mãe bio)”. In: VASCONCELOS, Naná. *Africadeus*. Paris: Editions Saravah, 1973. Faixa 1. Disco vinil.

expressão de vida. A experiência de tempo vivido altera-se nesta “caverna imersiva” de som e imagem, fluando nessa mistura entre documental e ficcional, entre a consciência de manipulação de dispositivos (sensores de presença) e o invisível aparato ilusionista. Como analisa Christine Mello sobre a presença do vídeo e o processo de desmaterialização da arte:

Da realidade de um espaço-tempo construído no plano do objeto artístico, passa-se para a realidade de manifestações processadas simultaneamente ao tempo em que a criação artística se manifesta. Como um espaço sensorial presentificado em tempo real, há nessas manifestações o objetivo de fazer o observador compartilhar mais ativamente do processo de confecção do trabalho e agenciar de forma consciente a obra.⁸

O ineditismo do projeto se encontra, não somente no conteúdo, mas também no desenvolvimento tecnológico. Sistemas digitais complexos de interação, processamento e projeção foram inventados para o funcionamento das cenas. De maneira esquemática podemos dividir toda estrutura técnica da exposição em quatro conjuntos de equipamentos: computadores (media servers); projetores de vídeo; sistemas de som; e sensores óticos (kinect e sensores de presença a laser).

Do Latim “gigas”, a palavra “gigante” remete na mitologia greco-romana a seres mitológicos que lutaram contra os deuses por sua sobrevivência, para criar um outro mundo. No nosso projeto tomamos emprestada esta analogia para uma histórica batalha quilombola contra as estruturas políticas de dominação e opressão. Somos frutos destas histórias de uma terra de gigantes. Como coloca Naruna Costa, quando questionada sobre quem são os gigantes desta terra:

Eu acho que os gigantes dessa terra são os que ainda a mantêm viva. Eu penso sobre esses avatares cuidadores dessa nossa terra que está sendo tão violentada, que é constantemente violentada. Eu sinto que se ela ainda germina, se ela ainda é fértil, se ainda tem corpos esperançosos de transformação é porque existem avatares cuidadosos. Os gigantes que ainda estão conectados a esses seres daqui, nós que estamos em luta, reivindicando mais vida para essa terra.⁹

Por último, saliento que um projeto como Terra de Gigantes nasce de um processo de pesquisa e auto-educação que começou há anos, em muitos passos de investigação-ação sobre o quilombismo em projetos como Quilombo Brasil¹⁰; e mais recentemente a vídeo-instalação

⁸ MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008. p. 43.

⁹ Entrevista com Naruna Costa realizada para o projeto “Terra de Gigantes” no estúdio do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP em 08 de Setembro de 2022.

¹⁰ QUILOMBO BRASIL. Direção: Política do Impossível, Rede Mocambos e Casa de Cultura Tainã. São Paulo:

Figura 134 - Fotos das gravações do projeto “Terra de Gigantes” (São Paulo, 2022) no CTR/ECA/USP. Autoria: Afrontart.



Fonte: acervo do autor.

Palavras Cruzadas (2018/19) que dá as bases técnicas e poéticas do projeto atual.

Terra de Gigantes é uma expressão de questionamentos sobre o momento histórico que vivemos. Uma documento vivo de forças que nos constituem como sociedade contemporânea no Brasil. Ao contrário do projeto Palavras Cruzadas, a videoinstalação investe também na representação das forças opressivas que nos cercam como fogo ao redor. Em contraste, posicionamos as linhas de resistências articuladas neste imaginário político poético:

Os gigantes dessa Terra... Contam uma história de que antigamente existia um colar que dava poderes às pessoas de saberem, de terem premonições, de terem poderes quase dos criadores ancestrais, de criar ou destruir coisas. Uma vez esse colar foi roubado e o mundo todo se movimentou para recuperar, porque é um poder que não cabe a uma pessoa só. É um poder muito grande que se estiver na mão de uma pessoa pode corrompê-la, talvez, não sei se essa é a palavra. E por fim todo mundo se reuniu, recuperaram esse colar e dividiram esse colar entre todos do planeta, os gigantes desse lugar que vivemos são as pessoas que aprenderam a compartilhar esse território, como uma casa, uma casa única, e que é preciso que todos ajudem a cuidar dessa casa. Os gigantes são essas pessoas que querem cuidar desse planeta em conjunto, compartilhando tudo que existe aqui e em contraste a quem quer apenas explorar, dominar e fazer disso um grande domínio solo. Gigante é quem compartilha, não quem domina.¹¹

9.2 Cenas da exposição “Terra de Gigantes”

A entrada da exposição “Terra de Gigantes” simula os portões de *display* de salas comerciais de exibição de filmes. Com uma imagem produzida em Inteligência Artificial¹² – a partir da expressão “a queda do céu” – a entrada se apresenta como um portal de passagem de mundos. A exposição foi concebida para nunca se mostrar por inteiro. Espacialmente distribuída entre nichos e telas e biombos, a exposição deve se revelar ao caminhar. Ao recorrer a algumas cenas com opções randômicas diante da interação, a cada visitante se mostra um conteúdo distinto. Desta forma, a experiência de visitação, dificilmente se repete. A estimativa de fruição da experiência é de cerca de 45 minutos.

Na sequência deste capítulo, a descrição e conceitualização da ambiência sonora e das cenas, juntamente com a edição das entrevistas realizadas com os protagonistas. As entrevistas com De-

Funarte/Ministério da Cultura, 2008. DVD com 09 episódios. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PL9HY-dFAduBxDN7Q5VXz9Ccc7MD4EJKV-> Acesso em 19 jan 2023.

¹¹ Entrevista com Denilson Baniwa. Idem.

¹² A plataforma de Inteligência Artificial utilizada foi Midjourney. Disponível em: <https://midjourney.com> Acesso em: 22 jan. 2023.

nilson Baniwa e Davi Kopenawa são o conteúdo central da cena. As entrevistas com Katu Mirim, Legítima Defesa, Naruna Costa e Jonathan Neguebitos servem como material de pesquisa e reflexão, assim como, divulgação da exposição e não integram a exposição. Apesar de um rico diálogo, não foram gravadas as interlocuções com Jota Mombaça, Juçara Marçal, Marcelino Freire e Daiara Tukano.

9.2.1 Música “Africadeus” por Naná Vasconcelos

Juvenal de Holanda Vasconcelos nasceu no Recife. Mesmo depois de duas décadas tocando pelo mundo, morou em Paris e Nova York, as influências de sua terra estão presentes em tudo o que faz. Dotado de uma curiosidade intensa, indo da música erudita do brasileiro Villa-Lobos ao roqueiro Jimi Hendrix, Naná aprendeu a tocar praticamente todos os instrumentos de percussão, embora nos anos 60 tenha se especializado no berimbau.

Depois das mais variadas experiências musicais, Naná Vasconcelos mudou-se para o Rio de Janeiro e começou a trabalhar com Milton Nascimento. Em 1970, o saxofonista argentino Gato Barbieri o convidou para juntar-se ao seu grupo. Apresentaram-se em Nova York e Europa, com destaque para o festival de Montreaux, na Suíça, onde o percussionista encantou público e crítica. Ao término da turnê, fixou residência em Paris, França, durante cinco anos, onde gravou o seu primeiro álbum – “Africadeus” (71). No Brasil, Naná gravou o seu segundo disco “Amazonas” (72). Começou, então, uma bem-sucedida parceria com o pianista e compositor Egberto Gismonti, durante oito anos, que resultou em três álbuns – “Dança das Cabeças”, “Sol do Meio-Dia” e “Duas Vozes”.

De volta a Nova York, formou o grupo “Codona”, com Don Cherry e Colin Walcott, também gravando e fazendo turnê com a banda do guitarrista Pat Metheny. Trabalhando com artistas das mais variadas tendências, Naná Vasconcelos gravou com B.B. King, com o violinista francês Jean-Luc Ponty e com o grupo de rock americano Talking Heads, liderado por David Byrne. Em 1986, de volta ao Brasil depois de dez anos, fez turnê recebida com entusiasmo pelo público. Nessa altura, Naná já havia trabalhado nas trilhas dos filmes “Procura-se Susan Desesperadamente”, de Susan Seidelman, estrelado por Rosanna Arquette e Madonna, e “Down By Law”, do cultuado diretor Jim Jarmusch, além de “Amazonas”, de Mika Kaurismaki.

O trabalho de Naná sempre demonstrou a amplitude do seu talento, e nos anos 80 gravou o disco “Saudades”, concerto de berimbau e orquestra. Depois, vieram os álbuns “Bush Dance” e “Rain Dance”, suas experiências com instrumentos eletrônicos. Daí por diante, Naná esteve envolvido mais diretamente com o cenário musical brasileiro ao fazer a direção artística do festival Panorama Percussivo Mundial (Percpam), em Salvador; e do projeto ABC Musical, além de participações especiais em álbuns de Milton Nascimento, Caetano Veloso, Marisa Monte e Mundo Livre S/A, entre outros. Em meio a inúmeros lançamentos fora do país, Naná Vasconcelos lançou no Brasil o disco “Contando Estórias” (94), depois os CDs “Contaminação” e “Minha Lã”. No fim de 2005, lançou “Chegada”, pela gravadora Azul Music, e em 2006, o CD mais recente, intitulado “Trilhas”. Com raízes pernambucanas, Naná idealizou o projeto ABC das Artes Flor do Mangue, trabalho com crianças carentes. Uma trajetória de vida que esbanja virtuosismo musical e integridade pessoal em tudo o que faz e toca. Informações

Figura 135 - Fotos das gravações do projeto “Terra de Gigantes” (São Paulo, 2022).
Autoria: Afrontart/Jota Mombaça.



*mais detalhadas sobre o artista podem ser encontradas no site.*¹³

A ambiência sonora da exposição tem sua base na música “Africadeus (concerto para mãe bio)” de Naná Vasconcelos em *looping*. A música do álbum homônimo de 1973, com 19 minutos, tem um único instrumento central: o berimbau. Sendo o berimbau, associado diretamente a capoeira, funciona como um importante símbolo de resistência afrobrasileira, e ao mesmo tempo, uma ligação cultural planetária, já que instrumentos de arco musical estão presente há centenas de anos em diversos continentes.¹⁴

O fonograma “Africadeus”, espacializado em estéreo, potencializa a ambiência sonora complexa e assimétrica. Somado à radicalidade de experimentação com o berimbau, caxixi e voz, as caixas espalhadas pela exposição, propiciam o diálogo sonoro com as vozes das diferentes protagonistas das cenas, assim como, com o vocalize de Juçara Marçal e os cantos indígenas de Daiara Tukano.

9.2.2 Cena I “MC” por Katu Mirim

*Katú Mirim é uma mulher lésbica, indígena, rapper, compositora, atriz e criadora de conteúdo, reconhecida por suas letras, que através do rap/rock, reconta a história da colonização pela ótica indígena. Sua arte e conteúdos são sobre as temáticas que atravessam sua vida, identidade, gênero, lesbianidade e maternidade. Sempre fazendo o recorte entre o futuro e a ancestralidade, ela traz uma visão decolonial sobre o futurismo e a tecnologia. O futuro só pode ser ancestral.*¹⁵

Na Cena I temos uma referência direta ao projeto anterior “Palavras Cruzadas”. Projetada sobre voal em escala 100%, Katu Mirim espera o visitante num *looping* audiovisual de cinco segundos. Como uma MC em sua origem do termo, Mestre de Cerimônia, Katu Mirim representa para o projeto a intersecção, através da cultura Hip Hop, da ancestralidade indígena e a cultura urbana negra. Sua presença visual e sonora funciona como um oráculo ao abrir os caminhos da exposição. Ao ser ativado pela presença corporal em até 150 centímetros de distância, o sensor a laser, em comunicação com o computador central, dispara uma das duas opções de vídeo:

¹³ Biografia disponível no site do artista: <https://nanavasconcelos.com.br/biografia/> Acesso em: 21 jan. 2023.

¹⁴ “O arco musical é, talvez, um dos mais primitivos de todos os instrumentos musicais. É um instrumento de cordas e, de acordo com o *Harvard Dictionary of Music* (Apel, 1970:551-552), várias formas podem ser encontradas em muitas culturas no mundo, incluindo Novo México (U.S.A.), Patagônia, África Central, África do Sul e Brasil.

A invenção do arco de caça pensa-se ter acontecido no norte da África cerca de 30.000 e 15.000 anos atrás. (...) Em pinturas da caverna Les Trois Frères no sudeste da França, datadas como sendo aproximadamente daquele tempo, há um retrato de um homem vestido de pele de bisão e segurando um objeto parecido com um arco, perto de seu rosto. Este foi identificado pelo Abbe Breuil (apud Baines, 1969:37) como um homem tocando um arco musical. Se for o caso, então o arco musical já estava em uso 15.000a.C.”

SHAFFER, Kay. *O Berimbau de barriga e seus toques*. Ministério de Educação e Cultura: Secretaria de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional do Folclore, 1977. p. 2.

¹⁵ Autobiografia curta enviada pela assessoria da artista.

1. Katu interpreta a versão *a capella* da música de sua autoria “Avisa lá”:

*Fumaça sagrada e juntei minha mão
No ouvido a voz é sempre de revolução
E eu vou caçando porque sou um gavião!
E te levo para o alto e se eu te joga no chão!
Abrindo o caminho para essa nova geração
Um canto, uma reza, isso daqui é uma evocação!
Cuidado para não ativar o meu vulcão!
A terra tá tremendo e vai sentir a erupção!
Nós somos a resistência desde aquela invasão
O que te guia, é sua mente, você tá na escuridão,
O que me guia é minha guia.
Essa luta não é em vão!
E bate coração, tá querendo revolução?
Então chega! Vai lá e corre.
Irmão, pega sua arma, vem enfrentar meu guardião.
Na mata cê não vive olha o rugido do leão!
Aqui é a lei da selva você não sobrevive não!¹⁶*

2. Na segunda opção, a ser exibida para o próximo visitante, temos um depoimento autobiográfico de Katu Mirim inspirado na faixa introdutória “Sem Silêncio”¹⁷ do álbum musical “Revolta”.

Nove de outubro de 1986. Foi quando eu nasci na periferia do interior paulista, nessa terra que vocês chamam de Brasil. E depois eu entendi que isso daqui nunca se chamou Brasil, é Pindorama. E aí eu entendi que na minha veia corre o sangue de Abiyala, corre o sangue dos meus ancestrais, isso tudo foi um sistema do esquecimento, eu esqueci a minha memória, a minha história, a minha língua, mas eu voltei. Eu retomei a minha identidade aqui em Pindorama em Abiala. Eles nunca vão conseguir me derrubar. Eu estou na arte, na música, no vento, na aldeia, na periferia. Eu estou aqui presente em todos os mundos, em todos os continentes. Eu sou indígena. Você queira ou não. Eu sou a indígena. Sou dessa nação.

9.2.2.1 Entrevista com Katu Mirim¹⁸

Daniel Lima: O que é ser indígena atualmente?

Katu: Para mim ser indígena é fazer parte de uma memória, é fazer parte de uma história de resistência, porque mesmo quando a sociedade me chamava de indígena, quando eu era pequena, eu ainda não tinha o pertencimento, eu ainda não tinha traços da cultura. E quando eu falo da cultura, eu não falo da minha cultura, porque existem muitos indígenas que não sabem o seu

¹⁶ MIRIM, Katu. *Avisa lá*. Idem.

¹⁷ MIRIM, Katu. *Sem Silêncio* In: MIRIM, Katu. *Revolta*. São Paulo: Katu Mirim, 2022. Faixa 1.

¹⁸ Entrevista realizada e editada para o projeto “Terra de Gigantes”. Gravada no estúdio do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP em 5 de Setembro de 2022.

Figura 136 - Cena do projeto "Terra de Gigantes" com Katu Mirim (São Paulo, 2022).
Direção: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

povo. Eu falo da cultura de nós enquanto uma única nação. A nação originária de Abya Yala¹⁹. Então, para mim, é você ter essa memória consciente e levar isso com orgulho para sua vida. E é claro que o que é ser indígena hoje não vai ser a mesma coisa que ser amanhã. E não foi a mesma coisa do que foi ontem. Então, nesse momento, ser indígena para mim tem a ver com a minha memória e com o meu orgulho.

9.2.3 Cena II “Get Up, Stand Up” por Legítima Defesa

Legítima Defesa é um grupo de artistas, atores e atrizes, dj's e músicos, de ação poética, portanto política, que tem como foco a reflexão e representação da negritude, seus desdobramentos sociais históricos e seus reflexos na construção da persona negra no âmbito das linguagens artísticas. Constituinte, desta forma, um diálogo com outras vozes poéticas que tenham a negritude como tema e pesquisa. Formado em 2015, o coletivo Legítima Defesa apresentou a performance poético-política “Em Legítima Defesa” na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo de 2016. Em 2017, estreou o espetáculo “A missão em fragmentos: 12 cenas de descolonização em legítima defesa” na programação da Mostra Internacional de Teatro. Tem em sua bagagem uma série de intervenções urbanas, como “Racismo é Golpe?” e “Um rosto à procura de um nome”. Em 2019 estreou o espetáculo “Black Brecht – E se Brecht fosse negro?” projeto contemplado pelo Prêmio Zé Renato, considerado pelo guia da folha como um dos mais relevantes ano de 2019. Em 2022 estreou sua mais nova peça “Améfrica: em Três Atos” também contemplado pelo Prêmio Zé Renato.

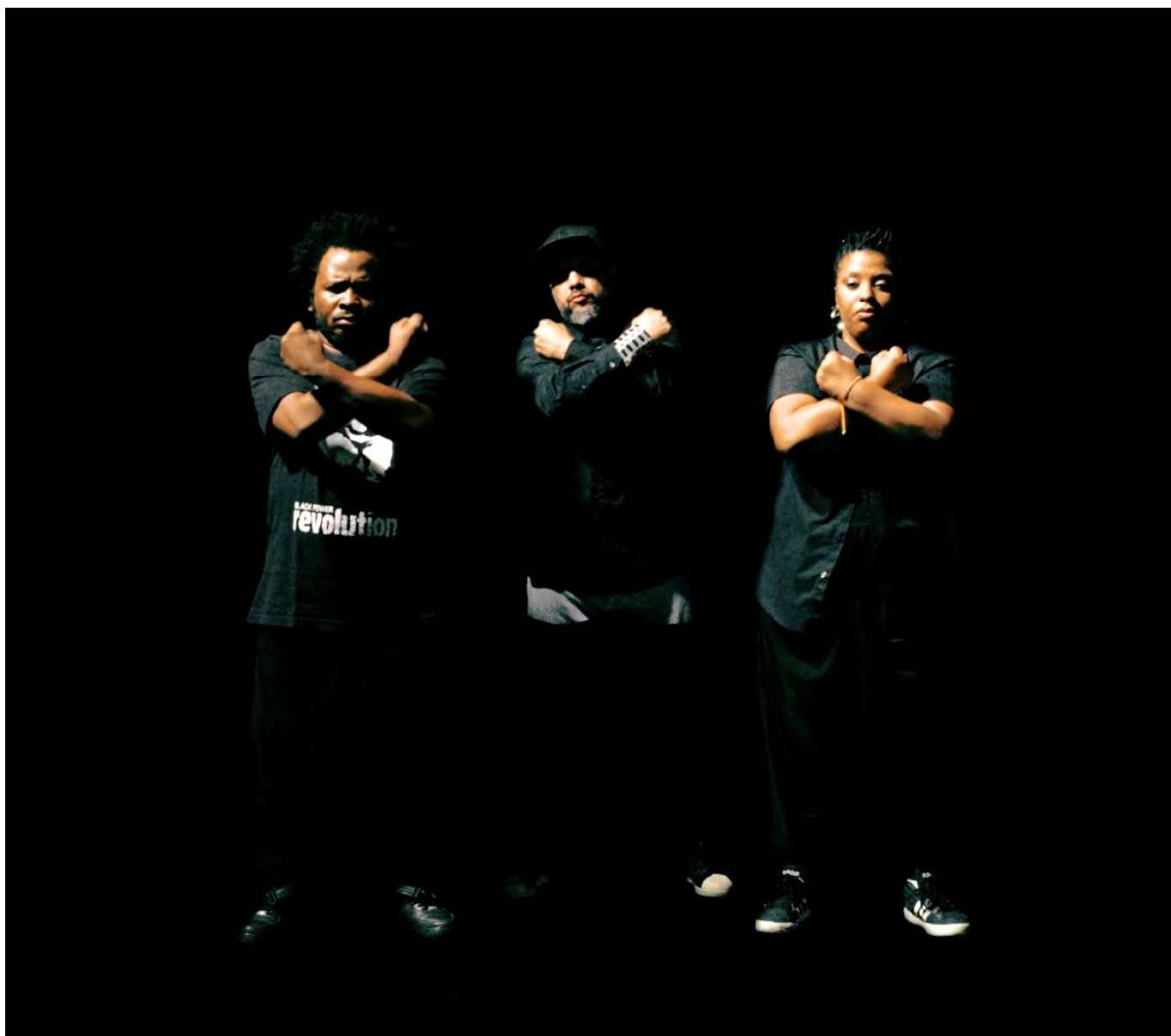
Somente com coreografias corporais, a Cena II - “Get Up, Stand Up”²⁰ traz o coletivo de dez atores e atrizes negros divididos em três de subgrupos. A cada subgrupo foi gravado um rápido gesto (3 segundos). Começando um gesto de erguer o punho, passando por braços cruzados e um último gesto enigmático, a cena busca uma problematização dos gestos afirmativos identitários negros. Com sensores para cada subgrupo, a projeção responde rapidamente à interatividade, criando uma dança de ações e movimentos com o espectador.

¹⁹ “Abya Yala na língua do povo Kuna significa ‘Terra madura’, ‘Terra Viva’ ou ‘Terra em florescimento’ e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada no norte da Colômbia tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darien e vive atualmente na costa caribenha do Panamá na Comarca de Kuna Yala (San Blas). Abya Yala vem sendo usado como uma autodesignação dos povos originários do continente como contraponto a América expressão que, embora usada pela primeira vez em 1507 pelo cosmólogo Martin Wakdseemüller, só se consagra a partir de finais do século XVIII e inícios do século XIX por meio das elites crioulas para se afirmarem em contraponto aos conquistadores europeus no bojo do processo de independência. Muito embora os diferentes povos originários que habitam o continente atribuíssem nomes próprios às regiões que ocupavam – Tawantinsuyu, Anauhuac, Pindorama – a expressão Abya Yala vem sendo cada vez mais usada pelos povos originários do continente objetivando construir um sentimento de unidade e pertencimento.” Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala> Acesso em: 19 jan 2023.

²⁰ O título faz referência a canção “Get Up, Stand Up” de Bob Marley e Peter Tosh: “Levante, resista. / Lute pelos seus direitos. / Levante, resista. / Não desista da luta.”

THE WAILERS. “Get Up, Stand Up” In: *Burnin’*. Gravado em Harry J. Londres: Island, 1973. Faixa 1. Disco vinil.

Figura 137 - Cena do projeto “Terra de Gigantes” com Legítima Defesa (São Paulo, 2022).
Direção: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

9.2.3.1 Entrevista com Legítima Defesa²¹

Daniel Lima: O que é ser negro e negra atualmente?

Luan Charles: Muita treta. Vixe.

Nádia Bittencourt: Ser negro, negra, negres hoje é ser a própria realização de sonhos, de lutas, a continuidade de um sonho, de muita fé.

Fernando Lufer: É ser resistência. Ser negro é ser resistência.

Jhonas Araújo: É estar sempre retomada da sua identidade, da sua cultura e do seu olhar para o futuro.

Eugênio Lima: É viver a história dentro da história sem perder a conexão entre a ancestralidade e a possibilidade de criar imensos mundos onde todas as presenças, presenças caibam. É um olhar e um pertencimento que junta existência, resistência, confluência, transfluência e retomada em perspectiva diaspórica. Ser negro é uma gota no oceano da diáspora negra em todos os espaços que ela possa ocupar e todos o que ela já ocupou e todos que ela vai ocupar ainda.

Gilberto Costa: Acho que a resistência e o afeto ao mesmo tempo caminhando juntos.

Luz Ribeiro: Ser uma mulher negra exatamente hoje é essa é a minha chance de transmutar da dor para o júbilo.

Marcial Macome: Ser negro também é demonstração de que o projeto de dominação racial falhou. É um lugar sobre o qual se demonstra que o projeto sobre o qual deveria se universalizar o ser através do branco, falhou. Ser negro é a demonstração do fracasso total do projeto colonial hoje. É um lugar sobre o qual cria-se resistências para uma nova perspectiva e outras utopias.

Daniel Lima: Quem são os gigantes desta terra?

Vários (com sobreposição de vozes eventuais): Abdias do Nascimento. Nós. Nós. Nosso. E os que vieram antes... nós e os que virão depois. Virão depois. Para os povos originários mas nós. Uhum. Nossos filhos, filhas. Nossos pais, nossas mães. Nossos avós. Favela. São os trabalhadores. São os sonhadores. São os que não conseguem se dissociar da relação de ser e terra. São os que não conseguem se dissociar da relação ser, terra, rios e meio ambiente. Os gigantes são os que conseguem trazer uma vida no meio dessa confluência toda. É o seu Zé, a dona Maria que serve o café, que abre o portão, a educadora social. Os gigantes geralmente são aqueles que a gente nem sabe os nomes. São pessoas que estão sempre atentas e fortes para todas as lutas e não têm medo, não tem medo da luta que pode chegar. Gigantes são um ser montanha, um ser rio, um ser pertencimento, um ser território, um ser quilombo, um ser favela, um ser aldeia. Os gigantes é quem está no morro. Grandão. Grandão. Grandão! As mães são gigantes. Aí você falou a verdade. As mulheres negras são gigantes. Os que sobrevivem, os que se mantêm vivos, vivas, vives. Nós. Os artistas. Nós.

²¹ Entrevista realizada e editada para o projeto “Terra de Gigantes”. Gravada no estúdio do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP em 9 de Setembro de 2022, na entrevista foram lançadas perguntas às quais os integrantes do coletivo respondiam organicamente, sem ordem estabelecida.

Figura 138 - Cena do projeto "Terra de Gigantes" com Davi Kopenawa (São Paulo, 2022).
Direção: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

9.2.4 Cena III “A queda do céu” por Davi Kopenawa²²

Com trechos mais longos do que as outras cenas e localizada ao centro da exposição, a Cena III traz a perspectiva yanomami extremamente disruptiva em relação às construções de valores da nossa realidade capitalista contemporânea. A cena com depoimento de Davi Kopenawa sintetiza a proposta estética da Terra de Gigantes: num modo de espera ao visitante, Davi está distante, pequeno, em plano de corpo inteiro. Ao serem ativados os sensores, Kopenawa se aproxima agigantando-se diante do visitante. Com rosto ocupando toda tela, inicia seu depoimento fazendo sua apresentação pessoal:

*O meu nome é Davi Kopenawa. Sou xamã, sou defensor da floresta.
Hoje, eu cheguei aqui.*

Segue-se então um dos cinco diferentes trechos que são disparados randomicamente pelo computador central. Embora na exposição não conste as perguntas criadas pelo autor, foram incluídas nesta transcrição, assim como, os trechos foram nomeados para organização e fluência textual.

9.2.4.1 A queda do céu

Daniel Lima: Em 1989, conta Kaká Werá que Airton Krenak coordenava a Embaixada dos Povos da Floresta. Te convidou para vir para São Paulo. Eis que Davi disse aos presentes: “eu vim aqui dizer para vocês que tem gente produzindo buracos no céu e céu pode desabar, nós estamos dançando para que não haja buracos no céu.”²³ Depois a própria ciência mostrou que, sim, estamos provocando buracos no céu. Pode nos falar sobre a queda do céu e a importância dos Xamãs e dos Yanomamis para a existência do mundo?

Davi Kopenawa: É verdade. Já que o céu caiu nos primeiros tempos, hoje em dia, todos nós temos que ficar atentos. Nós, povos da floresta, já estamos atentos a isto. Quando nossos antepassados surgiram no início dos tempos, o céu não estava firme. O céu não estava firme, já não parecia muito bem. Por causa disso, por ter tido uma grande tempestade, já que estávamos dentro de uma grande ventania, o céu caiu. O céu rasgou. E, pelo fato do céu ter rasgado, esmagou aqueles nossos antepassados que surgiram nos primeiros tempos. Eles morreram. E hoje seus espectros vivem do outro lado. Seus espectros se tornaram seres sobrenaturais e se

²² Entrevista realizada na língua yanomami em 16 de setembro de 2022, para o projeto Terra de Gigantes com tradução de Dário Kopenawa. A tradução escrita foi elaborada por Ana Maria Machado. Nesta tradução, seguimos com rigor os termos e conjugações sugeridas, respeitando as repetições e modos da oralidade do entrevistado. As perguntas criadas pelo autor para Davi Kopenawa se basearam no livro “A queda do céu” de Davi Kopenawa e Bruce Albert.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

²³ Informação citada no debate *Diálogos na Mário: a vida é sonho* entre Kaká Werá e Sidarta Ribeiro. Disponível em: <https://youtu.be/PHckv5XgoaE> Acesso em 10 dez. de 2022.

chamam Aopatari. Então, aqueles nossos antepassados que eram grandes xamãs fortes quando eram vivos, fizeram com que a terra-floresta ficasse forte novamente. Hoje em dia, corre o risco de acontecer isso de novo, porém nós, Yanomami, os xamãs da nova geração, ainda estamos segurando o céu. Quando nós desaparecermos de fato, então, o céu irá desabar novamente. E quando cair... apesar de nossa população ter aumentado, e da população de vocês, brancos, ter aumentado, porém se nós não existíssemos, vocês brancos seriam esmagados.

Foi isso que nossos antepassados nos ensinaram. Foram nos explicando essas ideias, para nós que somos os xamãs mais novos, que estamos fazendo xamanismo hoje em dia. Eles nos disseram assim: “protejam a terra-floresta, fiquem atentos ao céu! Fiquem de pé aqui! Ergam suas mãos! Nós que somos mais velhos, quando racharmos o céu, quando cortarmos o céu, vocês não irão morrer!”

Foi assim que nossos grandes xamãs da floresta foram nos dizendo e nos tornamos sábios. É verdade! Quando a fumaça da epidemia sobe aos céus, o peito do céu, onde o coração respira, a fumaça da epidemia gruda ali. E pelo fato da fumaça grudar ali, o peito do céu se queima. Está se queimando e, aos poucos, ele talvez ficará queimado. O céu não diz para nós: “eu, o céu, estou queimando!” Ele não diz para vocês brancos, mas depois irá matá-los. Vocês brancos, depois que arrancaram a epidemia, os traços da fumaça... pelo fato da fumaça subir com o vento. A verdade é que o peito do céu se queima. O peito do céu se torna mole. E depois, quando está mole, da mesma forma como vocês fazem o plástico sumir quando o queimam, é assim que o céu vai se tornar.

Por isso eu expliquei essas ideias. Eu expliquei para o Ailton Krenak. Nós, Yanomami, sabemos sobre isso. Os jovens e as mulheres não têm esse conhecimento. Porém nós, os xamãs da nova geração, estamos aprendendo, já que aqueles [xamãs] mais velhos nos levantaram: “Fiquem atentos a este céu! Suas mãos vão estragar aí! Prestem atenção a este céu que está queimando. A grande tempestade, por ter uma ventania muito forte vai desestabilizar o céu, vai balançar e assim vai rachar... Quando o céu rachar, quando o céu trincar, ele vai cair!” Foi assim que os grandes xamãs e também aquele que nos fez surgir [Omama] disse essa verdade. Por causa disso, os cientistas dos brancos conhecem! Eles não são xamãs mas eles enxergam isto pelas máquinas e explicam corretamente para vocês. Eles explicam mas vocês não escutam, não levam a sério, acham que é mentira e só pensam em estragar a terra. Por isso, eu falei minhas ideias novamente

9.2.4.2 Sonham como machados

Daniel Lima: Numa passagem do seu livro “A queda do céu” lemos: “Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos. Eles dormem sem sonhos, como machados largados no chão de uma casa.”²⁴ Pode falar sobre a importância do sonho?

²⁴ KOPENAWA; ALBERT. Idem. p. 76.

Davi Kopenawa: Antigamente, não era assim. Antigamente, vocês brancos, quando não conheciam minhas palavras escritas. Vocês ficavam somente dentro do pensamento de vocês. O pensamento de vocês, brancos, caminha diferente. Já que vocês são outras pessoas. Vocês têm o sangue de um povo diferente. O coração de vocês... a forma como vocês pensam é diferente. Nós, povos da floresta, que somos filhos de Omama, por Omama ter nos feito surgir, temos o pensamento de povo da floresta. Pelo fato de nós termos o pensamento de um povo da floresta, nós sabemos sonhar. Eu digo que os brancos não sabem sonhar! Eles sonham, mas somente perto. Quando vocês chegam em suas casas, nas “cidades”, como vocês dizem em suas línguas... Quando chegam nas cidades, vocês só ficam atentos ali. E por que eles pensam ali? Por quererem arrancar minérios. Essas pessoas escolheram essa ideia. Nós, quando ampliamos o significado da palavra, damos o nome para dinheiro de “mareasiki” ou “miramasiki” (papel do enganamento) e “ruramasiki” (papel do empréstimo/troca). Tem estes três nomes. É somente sobre isso que os brancos ficam ligados. O sonho deles vai somente ali. Eles trabalham em sonho. Eles voam em sonhos. E por eles sonharem e correrem demais em seus sonhos, eles ficam trabalhando." Eles voam em sonho, correm em carros, eles correm em sonho... E outros não dormem! Outros ficam só bebendo à noite, eles não dormem. Eles somente ficam passeando à noite como um morcego. Esses que ficam passeando de madrugada, quando amanhece, dormem rapidamente. Eles não dormem bem. Outros dormem bem mas como um machado no chão, como uma faca deitada no chão. É dessa mesma forma que os brancos são. Já que não dormem em redes, já que eles ficam suspensos [em suas camas], eles não sonham longe, é isso o que eu digo. É verdade! Eles não sonham longe! Os sonhos dos brancos só chegam até o limite do pensamento deles. E por chegar nesse lugar, as pessoas que fazem as mercadorias, só sonham sobre isso. Eles conversam, ficam fazendo reuniões, aqueles que produzem as mercadorias, organizam... Eles dizem: “Então, vamos fazendo essas coisas desse jeito. E assim vamos ter muitas mercadorias! Não iremos passar dificuldades.” É assim que as pessoas falam nas reuniões. Outros, aqueles que dormem feito um machado deitado ao chão, e dizem que não sonham... É verdade que eles não sonham. Eles sonham... como um machado no chão, é somente lá que fica o sonho deles. Pois foi dali que arrancaram o machado. Quando arrancaram o minério, fizeram o machado. Fizeram facas. Por isso, o sonho deles só fica atento a esses lugares. Eles só ficam de olho de fato no dinheiro! Eles não sabem sonhar outras coisas. O sonho das pessoas não chega lá “no futuro”, como vocês dizem, daqui cem anos, daqui há muito tempo. “Então depois vou virar floresta! Depois vou virar solo.” As pessoas não sabem se erguer dessa forma, já que elas não são xamãs. Sobre eles fazerem xamanismo, o pensamento de seus xamãs está apenas conectado ao dinheiro. Por causa disso, vocês, brancos, vão para a escola. Porém vocês seguem por um caminho diferente. Pelo caminho de seus antepassados. Vocês só sabem ver os caminhos da escrita de seus antepassados. Então, é assim que nós, povos da floresta, percebemos isto. É assim que percebemos e que escutamos.

9.2.4.3 A fumaça da mercadoria

Daniel Lima: A história dos Yanomamis conta sobre a fumaça da epidemia. Vimos nos últimos anos uma grande epidemia no mundo que matou muitas pessoas pelo ar, como uma fumaça invisível. Pode contar um pouco sobre a Xawara²⁵, a fumaça do metal, a fumaça da mercadoria? E sobre o algodão vermelho?

Davi Kopenawa: Meus antepassados foram mortos pelas epidemias, aqueles [brancos] que chegaram pelos rios estavam doentes. E assim meus sogros morreram. Quando os filhos de Yoasi [brancos] chegaram trazendo as doenças, então, a doença chegou e matou meus parentes. Eu conheço o nome dela.

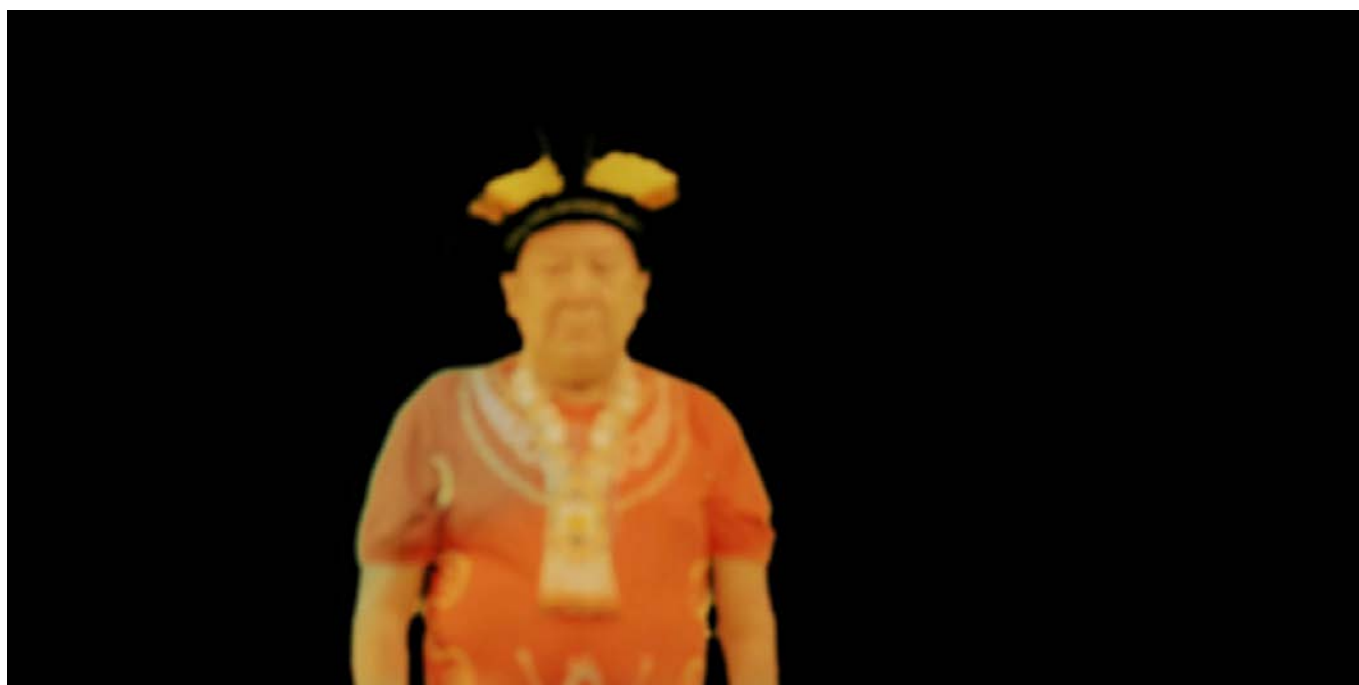
Eu não acho isso bom, isso tem a ver com o meu povo. Então, outros estão tentando mexer com isso novamente. Hoje, estão falando sobre o Marco Temporal²⁶. Eles esconderam essas palavras, mas eles fizeram essas palavras aparecerem. Este Marco Temporal tem a intenção de roubar a terra. Tem intenção de roubar a terra novamente. No lugar onde eu moro, a grande pedra que existe lá, esses netos [de Yoasi] estão com a intenção de roubá-la novamente. Mas eu vou impedir esta ideia. Não é assim!

Se você é um branco e chega em nossa terra, você precisa perguntar primeiro assim: “Vocês, povos da floresta, eu posso ficar trabalhando na terra de vocês?” Quando ele diz isso, então eu digo: “Não! Não vai ser bom! Vocês sujam as águas, não façam assim! Vocês fazem surgir doenças, não faça assim! Trabalhe de verdade no lugar onde você mora! Essa é a nossa terra que foi colocada aqui por Omama para nós, você não vai estragá-la!” Nós queremos lhes dizer isso, mas escapa ao pensamento deles. O pensamento deles diz que a terra é deles: “Não! Essa é minha terra!” Por eles dizerem: “Essa é minha terra!” Eles dizem que é “Terra da União”, mas isso é mentira. Estão falando mentiras à toa! “Terra da União”, “patrimônio”... se eles realmente protegessem de verdade, talvez fosse bom [chamar assim]. Talvez fosse bom para todos nós, viveríamos em um lugar limpo, porém... Isso aqui. Digam: “Foi isso que o filho da floresta disse. Foi isso o que disseram aqueles que não querem separar a terra, aqueles que moram nas terras de Omama, onde, hoje, vivem seus filhos. Foi isso que ele disse: ‘Desistam! Já chega! Vocês já têm muitas mercadorias!’”. É isso que eu quero dizer. Como vocês já são o “povo da mercadoria”, não estão com fome. Vocês já estão fazendo suas mercadorias envelhecerem! Vocês não estão passando dificuldades. Vocês já transformaram minha floresta em mercadorias. Antes, quando vocês viviam do outro lado do mar [na Europa], vocês já estragaram aquelas terras. E

²⁵ “Os Yanomami consideram que as doenças contagiosas se propagam na forma de fumaça, de onde a expressão *xawara wakixi*, “fumaça de epidemia” [...] *Xawara* designa, genericamente, todas as doenças infecciosas contagiosas. Os Yanomami orientais distinguem dezoito tipos de *xawara* (Albert & Gomez, 1997, pp. 112-5)” KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 613.

²⁶ “O Marco Temporal é uma tese que propõe que sejam reconhecidos aos povos indígenas somente as terras que estavam ocupadas por eles na data de promulgação da Constituição Federal – 5 de outubro de 1988.” Para uma contextualização inicial ver: <https://www.greenpeace.org/brasil/blog/o-que-e-o-marco-temporal-e-como-ameaca-os-direitos-indigenas> Acesso em 10 dez. 2022.

Figura 139 - Cena do projeto “Terra de Gigantes” com Davi Kopenawa (São Paulo, 2022).
Direção: Daniel Lima.



eu guardo isto em meus ouvidos. Vocês estragaram o “primeiro mundo”. Se vocês estragarem de novo o “segundo mundo” não vai ser bom! Por causa disso, nesse ano, eu estou falando estas ideias novamente. Por causa disso, aquela Constituição Federal, já que eles jogaram ela fora, já eles a pisotearam, e então se fizerem outra lei, já que não farão de modo que nos agrade. Então, essas vão ser minhas palavras: “Vocês desistam! Vocês já vivem bem! Quando vocês estiverem vivendo bem, vocês dirão: ‘Agora vou proteger a floresta, eu estraguei a floresta. Desculpa!’” Não tem isso aí! Nós, povos indígenas do mundo inteiro, não queremos essas palavras de “desculpas”. Não tem essas palavras de “desculpas” para nós Yanomami! Vocês, que estragaram a floresta, lamentam: “Ah! Nós estragamos”. Mas nós não temos essas palavras. “Desculpa”. Eu não quero isso dos brancos. Essas são suas palavras. É isso que eu queria dizer. Minha ideia é essa.

9.2.4.4 Povos originários uni-vos

Daniel Lima: Quando viajei para África pude encontrar povos originários africanos e pude entender como todos os negros e negras, crianças que foram sequestrados e escravizados na América, eram povos originários, indígenas na África. Foram levados para viver obrigados no pior lugar do povo da mercadoria: como mercadoria, eles próprios. Como o senhor vê a união em negrxs e indígenas na luta por outro mundo possível? Como pensa a união de povos originários de todo o planeta? O que diria para um guerreiro indígena hoje?

Davi Kopenawa: Está bem. Então... Esses seres da floresta... Primeiro, nasceram duas onças. Eram duas protetoras da floresta. Elas tinham flechas para defenderem os seus. Eu conheço essas imagens [xamânicas]. O que chamamos de “İra”, também chamamos de “tĩhi”. Já vocês brancos chamam de "onça". Nós também conhecemos essas imagens xamânicas. Elas nos protegem e protegem a floresta. São essas duas. Essas duas eram protetoras em relação à floresta. Quando chegavam outras pessoas diferentes, por elas serem protetoras com a floresta, elas matavam os brancos ignorantes. Por causa disso, hoje em dia, temos amigos, porém nós não estamos segurando bem. É assim que vocês brancos dizem: “aliança”, “aliança forte” é assim que os brancos falam. Para defendermos a floresta com garra. Se nos ficarmos divididos não vamos conseguir defender a floresta. Por causa disso, as pessoas que moram nas cidades e nós, habitantes da floresta, vamos proteger. Vamos proteger, porém há muito tempo atrás, também aconteceu isso: nós, povos da floresta, que vivíamos lá na outra margem, nos Estados Unidos, eles nos mataram. Acabaram com eles. E isso aconteceu aqui. Essas duas onças, eles também acabaram com elas. Por isso, a imagem delas está grudada nas notas de dinheiro. Já que eles acabaram com elas. Isso não é nenhum pouco bom. Por isso, nós, povos da floresta, protegemos a floresta. Porém, os brancos não estão protegendo a floresta. São as autoridades, aqueles do governo, eles apenas querem acabar com a floresta. Por causa disso, vocês que são filhos das pessoas negras... Eles mataram seus pais. Da mesma forma como fizeram conosco. Ainda estão fazendo isso hoje em dia. Pensamos que ainda não acabou, mas se nós cuidarmos uns dos outros,

se nos mantivermos unidos, iremos mudar de ideia sobre as brigas. É assim que eu vejo, é assim que parece bom para mim. Unido... união. União com o solo, união com a floresta, união entre nós. União dos xapiri.

Hoje, por fazermos isto, deu para retroceder um pouco. Esses políticos são muitos, mas quando nós também somos numerosos iremos mudar de ideia. Então, quando dissermos: “Foi isso, já chega!” Quando as pessoas disserem isso, os brancos disserem, e nós Yanomami também dissermos, e os xapiri também disserem isso, só assim a situação ficará boa. Então, você fará filhos, irá cuidar deles, irá trabalhar, comer... E nós também vamos nos alimentar bem, viveremos bem e com saúde. Nossos filhos irão crescer, já que nossa floresta é boa. Então, foram essas palavras que eu coloquei. E cheguei até aqui. Já que está ficando tarde, foi isso.

9.2.4.5 Bomba atômica

Na entrevista, propus uma dinâmica com Davi Kopenawa em que apresentava diferentes objetos e pedia para ele escolher um para contar a história. A ideia inicial seria a escolha de um amuleto, um objeto de poder, que o Davi entregaria para o espectador da exposição – vindo em direção à câmera. Entretanto, depois percebi que ele tinha escolhido um objeto associado à destruição gerada pelos “brancos”. O gesto de entrega do objeto, para ele, servia como um alerta para nós: “Foi com isso que nossos antepassados se mataram”. O objeto era uma pequena esfera de pedra obsidiana (vidro vulcânico).

Daniel Lima: Pode contar sobre este objeto?

Davi Kopenawa: Vamos lá, outra ideia: então, é assim que isso aqui se parece para mim. Aqueles que querem nos matar, isso aqui, é algo assim que eles fazem. O que vocês brancos chamam de “bomba atômica”. “Bomba atômica”, a destruidora de terras, matadora de indígenas. Para mim, isso tem a aparência [dessa bomba.] Então, eles têm a intenção de fazer. Por que eles tem a intenção de se matarem novamente ou tem a intenção de estragar nossa terra. Essa coisa aqui é o que nossos antigos chamavam de “Yareamo”. A bomba atômica é como uma tempestade, já que ela explode. Isso é chumbo. Tem outra palavra: bala. É o que os líderes dos brancos usam para se matarem. Essa coisa aqui é feroz! Pelo que ela faz com as pessoas, por isso, estou dando para vocês brancos. Pegue em suas mãos, converse com seus filhos, seus sogros e seus irmãos. Explique para eles sobre isso aqui: “Foi com isso que nossos antepassados se mataram”. Por causa disso, foi que aquele habitante da floresta, que se chama Kopenawa, me entregou. Então, diga isso, meu irmão.

9.2.5 Cena IV “Da Paz” por Naruna Costa interpreta texto de Marcelino Freire

Naruna de Lima Costa (Taboão da Serra, São Paulo, 1983). Atriz, cantora e diretora. Sua atuação se caracteriza pela valorização poética das periferias paulistanas e da presença negra no cenário cultural. Ao longo de uma década e meia, Naruna se firma no mundo artístico brasileiro graças ao impacto político e estético de seus trabalhos em teatro, televisão, cinema e música. Suas escolhas de personagens ilustram a resistência à opressão social e aos abismos econômicos do país. Formada na EAD - Escola de Arte Dramática ECA/USP/2009, Naruna é Co-fundadora do Espaço Clariô Taboão da Serra e do premiado Grupo Clariô de Teatro, referência da militância negra de cultura periférica de SP, também lidera o grupo de pesquisa de música urbana de raiz popular: "Clarianas", com dois discos autorais gravados: "Giradêra" em 2012 e "Quebra Quebranto" em 2019. No audiovisual, Naruna atualmente protagoniza a série "Irmandade" da plataforma de streaming Netflix, onde vive a intrigante advogada Cristina. Recentemente, a atriz e também diretora, recebeu o "Prêmio APCA", na categoria Melhor Direção, pela montagem do espetáculo "Buraquinhos - ou - O Vento é inimigo do Picuma" de Jonny Sallaberg, categoria pela qual também foi premiada pelo Prêmio Aplauso Brasil/ Júri Popular, sendo a primeira diretora negra a receber o prêmio, desde sua criação em 1956. Naruna também foi premiada na categoria Melhor Atriz, em 2020 por sua atuação no filme "Toro" de Eduardo Felistoque no VI FBCI Festival Brasileiro de Cinema Internacional.²⁷

Marcelino Freire é escritor. Nasceu em 1967, em Sertânia, Pernambuco. Viveu no Recife e desde 1991 reside em São Paulo. É autor, entre outros, dos livros "Angu de Sangue" (Ateliê Editorial) e "Contos Negreiros" (Editora Record – Prêmio Jabuti 2006). Em 2004, idealizou e organizou a antologia de microcontos "Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século" (Ateliê). Alguns de seus contos foram adaptados para teatro. Participou de várias antologias no Brasil e no exterior. "Contos Negreiros" foi publicado em 2013 na Argentina, pela Editora Santiago Arcos e com tradução de Lucía Tennina, e no México, pela Librosampleados, com tradução de Armando Escobar. Criou a Balada Literária, evento que acontece em São Paulo desde 2006, com edições em Teresina (desde 2017) e Salvador (desde 2015). No final de 2013, publicou seu primeiro romance, intitulado "Nossos Ossos" (Record – Vencedor do Prêmio Machado de Assis), publicado também na Argentina, pela editora Adriana Hidalgo, na França pela editora Anacaona, e em Portugal pela editora Nova Dheli. Em 2018, lançou pela José Olympio, o livro "Bagageiro", que reúne o que ele chama de "ensaios de ficção". Coordena oficinas de criação literária desde o ano de 2003.²⁸

Na Cena IV temos a interpretação do texto “Da Paz” da atriz Naruna Costa. O texto cedido pelo autor Marcelino Freire, foi publicado na coletânea de contos “Rasif: mar que arrebenta.”²⁹ em 2008. Naruna interpretou estes textos em diversas situações, sendo a publicação do trecho do filme “Curta Saraus”³⁰ a primeira gravação disponível nas plataformas online. Naruna Costa

²⁷ Autobiografia curta enviada pela assessoria da artista.

²⁸ Autobiografia curta resgatada do site do escritor. Disponível em: <https://marcelinofreire.wordpress.com/marcelino-freire/> Acesso em: 20 jan 2023.

²⁹ FREIRE, Idem.

³⁰ CURTA SARAUS. Direção: David Alves da Silva. Brasil: Secretaria do Audiovisual/Ministério da Cultura, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2g7DHBABdDI>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Figura 140 - Cena do projeto "Terra de Gigantes" com Naruna Costa (São Paulo, 2022).
Direção: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

participou do espetáculo “Saída de Emergência”³¹ que desenvolvi em 2016 com a performance deste texto.

A intenção inicial nesta cena, para o projeto Terra de Gigantes, era reproduzir o efeito da “lanterna mágica” – entretenimento criado no final do século XIX em que uma placa de vidro simulava a presença da personagem através de jogos de luz, criando a ilusão ótica de uma aparição fantasmagórica da cena. Com este recurso analógico em quatro faces laterais simultâneas da cena pretendemos criar uma “quase holografia” – de fato, a holografia implica em processos técnicos mais complexos, principalmente se envolve imagem em movimento. Infelizmente, por limitações orçamentárias, este aparato não foi realizado.

Na gravação da cena com Naruna Costa, a partir de um improviso de atuação, conseguimos chegar a uma solução distinta da tela de corpo inteiro. Ela fazia a gravação agachada. Na projeção no espaço expositivo, a cena acontece como um corpo gigante contido pelas paredes e teto. Um recurso sonoro foi aplicado ao gesto da atriz de bater no chão, que ocorreu duas vezes em sua interpretação. Com uma edição de som aplicamos efeitos de subgrave – tocados em caixas subwoofer – de maneira a tremer o piso e toda sala de exposição. A mãe em revolta, interpretada por Naruna, faz tremer o mundo a sua volta. Como expressa Débora Silva na obra “Palavras Cruzadas”: “*O poder da fala de uma mãe!*”

*Quem deu e quem vai tirar? Quem prometeu fazer parar a minha dor?
Se me esqueceu, quem vai fazer voltar? Quem me dirá? Quem me dirá
o meu amor?*

*Eu não sou da paz, não sou mesmo não. Não sou, paz é coisa de rico!
Não visto camiseta nenhuma, não Senhor! Não solto pomba nenhuma
não Senhor! Não me venha pedir para chorar mais! Secou! A paz, é
uma desgraça, uma desgraça carregar essa rosa boba na mão, nada a
ver, vou não. Não vou fazer essa cara chapada, não vou rezar! Eu que
não vou tomar praça nessa multidão, a paz não resolve nada! A paz,
marcha para onde marcha? A paz fica bonita na televisão. Você viu
lá? Aquela atriz no trio elétrico, aquela torre ou não, não vou, se
quiser para você diacho! Eu que não vou derramar uma lágrima.
A paz é muito certinha, tadinha! A paz tem hora marcada e vem
governador participar, prefeito, senador, até jogador! Vou não, não
vou. A paz é perda de tempo! E o tanto que eu tenho para fazer hoje?
Arroz, feijão, arroz e feijão. Sem contar a costura. Meu juízo não está
bom. A paz, me deixa doente! Sabe como é? Sem disposição! Sinto
muito, sinto muito, sinto! A paz, não vai estragar o meu domingo.
A paz, nunca vem aqui no pedaço! Reparou? Ela fica lá, ó! Lá, está
vendo? Um bando de gente dentro dessa fila demente! A paz é muito
chata! A paz é uma bosta mas não fede nem cheira! Mais parece
brincadeira, a paz é coisa de criança. Está aí uma coisa que eu não*

³¹ SAÍDA DE EMERGÊNCIA. Direção: Daniel Lima. Brasil: Invisíveis Produções/Sesc Campo Limpo, 2016.

gosto! Esperança. A paz é muito falsa. A paz é uma senhora que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora aqui no meu tanque. A paz é muito branca! A paz é pálida! A paz precisa de sangue. Já disse, não quero! Não vou a nenhum passeio, nenhuma passeata não saio, não movo uma palha nem morta, nem que a paz venha aqui bater na minha porta! Eu não abro! Eu não deixo entrar. A paz está proibida! Pro-i-bida! A paz só aparece nessas horas em que a guerra é transferida, agora é que a cidade se organiza para salvar a pele de quem? A minha é que não é. Rezar nesse inferno eu já rezo, amém. Eu é que não vou acompanhar andor de ninguém, não vou! Quer saber? Eles é que se lasquem, é eles é que caminhem a tarde inteira, porque eu cansei! Eu não tenho mais paciência. A paz parece que está rindo de mim? Reparou? Com todos os seus terços, nervos, dentes, estridentes, reparou? Eu vou fazer mais o quê? Hein? Eu vou fazer mais o quê? Hein? Quem vai ressuscitar o meu filho? Joaquim. Eu é que não vou levar a foto do menino lá embaixo, ficar esfregando na avenida, a minha ferida marchar! Eu não vou! Muito menos ao lado da polícia. Toda vez que eu vejo a foto de Joaquim dá uma saudade! Sabe? Uma dor na vista, um cisco no peito sem fim! Uma dor, dor... Ai! Ai! Ai! Ai, que a minha vontade é de sair gritando, urrando, soltando tiro! Eu juro meu Jesus! Matando todo mundo! Ai, eu matava todo mundo, todo mundo, pode ter certeza! Mas a paz é que é culpada, sabe? A paz é que não deixa.³²

9.2.5.1 Entrevista com Naruna Costa³³

Daniel Lima: Naruna, o que é ser afro-ameríndia atualmente?

Naruna Costa: Ser afro-ameríndia é, acima de tudo, reconhecer um território que é o corpo que visivelmente está vinculado a tradições pretas, indígenas e que foi, de uma certa forma, atravessado. De uma certa forma não, que foi atravessado pela colonização. Então, eu afirmar ser uma mulher afro-ameríndia hoje é de um... é uma atitude descolonizadora, é desvincular a minha imagem e o meu território corpo ao que tentam injetar enquanto pessoa do Brasil. Afro-ameríndia é estar em luta hoje, 2022 no Brasil que temos. Estou nervosa. Explicar essas coisas.

Daniel Lima: Quem são os gigantes desta terra?

Naruna Costa: Ai, nossa que pergunta difícil. Eu acho que os gigantes dessa terra são os que ainda a mantêm viva. Eu penso sobre esses avatares cuidadores dessa nossa terra que está sendo tão violentada, que é constantemente violentada. Então eu sinto que se ela ainda germina, se ela ainda é fértil, se ainda tem corpos esperançosos de transformação é porque existem uns avatares cuidadosos. Os gigantes que ainda estão conectados a esses seres daqui, nós que estamos em luta, reivindicando mais vida para essa terra. E tem outros aí. Outros que são gigantes menores, mas que construíram, que eles não tenham um corpo gigante, que eles construíram um mecanismo, uma mecânica para ficar grande e tentar acabar com a gente. Mas esses são poucos.

³² FREIRE. Ibidem.

³³ Entrevista realizada e editada para o projeto “Terra de Gigantes”. Gravada no estúdio do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP em 8 de Setembro de 2022.

Figura 141 - Cena do projeto “Terra de Gigantes” com Jota Mombaça (São Paulo, 2022).
Autoria: Jota Mombaça. Direção: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

9.2.6 Cena V “Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas” por Jota Mombaça

Jota Mombaça é uma artista e escritora indisciplinar cujo trabalho deriva de poesia, teoria crítica e performance. Sua prática está relacionada à crítica anticolonial e à desobediência de gênero. Através da performance, da ficção visionária e de estratégias situacionais de produção de conhecimento, pretende ensaiar o fim do mundo tal como o conhecemos e a figuração do que vem depois de desalojarmos o sujeito colonial-moderno de seu pódio. Já apresentou trabalhos em diversos contextos institucionais, como as 32ª e 34ª Bienal de São Paulo, 10ª Bienal de Berlim, 22ª Bienal de Sydney e 46ª Salão Nacional de Artistas da Colômbia. É autora do livro “Não vão nos matar agora”, publicado em Portugal em 2019 pela EGEAC e no Brasil em 2021 pela Editora Cobogó.³⁴

Mãos gigantes tatuadas, em coreografia com o texto recitado. Essa foi a proposta que sugeri para Cena V com Jota Mombaça. Uma performance audiovisual sobre a força do gesto. A Terra de Gigantes teria a expressão nesta cena, apenas pela parte. Em diálogo com Jota Mombaça chegamos a interpretação de trechos da ficção distópica “Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas”³⁵. O texto publicado na coletânea “Não vão nos matar agora”, contribui para a ambiência fantástica distópica da exposição. O relato em primeira pessoa nos coloca em outra avenida interpretativa em relação ao solo que queima na Cena IX.

A LUZ NEGRA ILUMINOU DE UMA SÓ VEZ O LABIRINTO DE TÚNEIS E NÓS, JUNTAS, FIZEMOS TUDO À NOSSA VOLTA VIBRAR. Estamos cansadas de sempre perder tudo. Será preciso também tomar algo, cortar o mundo. Desta vez, foi a guerreira mais velha. Ela já andava doente, resmungando contra a nossa condição, triste, profundamente triste, mas ainda assim ativa na própria fúria, à altura da própria raiva. Em homenagem a ela, desta vez, ao perder tudo, nós fizemos sobrar algo, como se a dor do que nos atravessa tivesse, finalmente, chegado a um ponto de transbordamento.

Demos as mãos, e à volta do corpo adormecido de nossa velha, fizemos vir um grande estremecimento. Algumas sentiram medo de que a terra colapsasse sobre nós, mas no fundo todas desejávamos uma ou outra forma de colapso. A terra estremecida vibrou para além dos túneis, e nós sentimos chegar a nós as ondas de medo daqueles que ao longo desses anos todos nos fizeram existir no medo. Era um ataque, nós os estávamos alcançando. Irradiamos nossa fúria dolorida, e sentimos que, quanto mais apertávamos a mão uma da outra, mais nos tornávamos íntimas da terra ao nosso redor.

Atordoadas pelo nosso próprio poder, nós também balançamos, estremecidas pelo estremecimento que estávamos gerando no mundo deles, assustadas com a materialidade do nosso poder, com a capacidade de afetar assim, tão diretamente, a estrutura do mundo deles, a saúde do mundo deles, a arquitetura e a gramática do mundo deles. Nós estávamos ali, atadas por uma força que provinha,

³⁴ Autobiografia curta enviada pela assessoria da artista.

³⁵ MOMBAÇA, Jota. “Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas” In: *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. p. 65 -72.

precisamente, da reunião de nossas fragilidades. Nós estávamos fracas, partidas, e já tínhamos perdido tudo tantas, tantas vezes... E de alguma forma, desde aquele labirinto de túneis sob a terra, estávamos operando um terremoto contra o mundo deles. De fato, pareceu de repente que estávamos prestes a partir para sempre o mundo deles.

Até que veio uma exaustão e se abateu sobre nós e sobre a própria terra. Nossas mãos se desprenderam e começamos a cair, uma a uma. O labirinto de túneis permaneceu intacto. Por um momento, todas nós nos perguntamos, em silêncio, quanto a onde estávamos. Quão fundo, quão no cerne de tudo tínhamos ido parar?

29 DE OUTUBRO DE 2018

UM SILÊNCIO PROFUNDO AFUNDOU A MANHÃ. O último e mais evidente alarme havia finalmente soado. Eles haviam chegado. Nós avisamos que eles viriam. Eles haviam chegado.

24 DE NOVEMBRO DE 2021

DESEJAMOS PROFUNDAMENTE QUE O MUNDO COMO NOS FOI DADO ACABE. E esse é um desejo indestrutível. Fomos submetidas a todas as formas de violência, fecundadas no escuro impossível de todas as formas sociais, condenadas a nascer já mortas, e a viver contra toda formação, no cerne oposto de toda formação. Desejamos profundamente que o mundo como nos foi dado acabe. E que ele acabe discretamente, no nível das partículas, na intimidade catastrófica deste mundo destituído de mundo, este mundo que até a própria terra rejeita. Essas palavras circularam telepaticamente por todas as que estávamos ali, não tanto como um pensamento, mas como algo vibrando fora do corpo, na carne do túnel, da nossa velha, da gente: desejamos profundamente que o mundo como nos foi dado acabe.

A luz negra, que havia encarnado em tudo com toda intensidade, foi aos poucos escorregando por entre os cantos do labirinto, banhando nosso corpo e se cravando outra vez no profundo. Estivemos ali por muito tempo, cozinhando junto com a terra. Pouco a pouco, à medida que nossos corpos foram recuperando o acesso às pernas, decidimos nos separar e mover pelo labirinto de túneis, a tentar captar as repercussões do nosso ataque, e estudar as implicações do que havíamos feito.

Enquanto caminhava, lembrei de uma frase que havia aprendido pouco antes da manhã de 01 de Janeiro de 2012, "que a vitória recompense os que tiverem feito a guerra sem amá-la". Senti que a memória ricocheteou nas paredes do túnel, e vibrou junto em toda gente que me acompanhava. Nada vibrou em resposta. Continuamos em silêncio, estudando o labirinto. Tudo parecia estranhamente calmo. Estávamos vivas.

Nós viveríamos.³⁶

9.2.7 Cena VI “Passinho” por Jonathan Neguebites e Juçara Marçal

Cria de Realengo - Zona Oeste do Rio de Janeiro -, Neguebites conquistou o Brasil e o mundo com a sua dança. O dançarino e professor ficou conhecido em 2016, quando começou a ganhar suas

³⁶ MOMBACA. Idem.

Figura 142- Cena do projeto “Terra de Gigantes” com Jonathan Neguebites (São Paulo, 2022).
Direção: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

*primeiras Batalhas de Passinho, tendo sido campeão de 4 delas: Batalha da Flupp, Batalha do Batan, Desafio do Passinho e Hip Funk Festival. Foi na época das suas primeiras batalhas que foi convidado a participar de um evento do Heavy Baile e, depois disso, nunca mais saiu: hoje ele é um dos artistas que compõem o coletivo de funk carioca.*³⁷

*Juçara Marçal, cantora do grupo Metá Metá. Integrou os grupos Vesper Vocal, A Barca e Ilu Obá De Min. Lançou em 2014 o disco solo “Encarnado”. O álbum ganhou o Prêmio APCA – Melhor Álbum de 2014, Prêmio Governador do Estado – Melhor Álbum – Voto do Júri, e Prêmio Multishow de Música Compartilhada, entre outros. Em 2015, lançou “Anganga”, parceria com o músico carioca Cadu Tenório. Com Rodrigo Campos e Gui Amabis, criou o projeto “Sambas do Absurdo”, inspirado no livro de Albert Camus, “O mito de Sísifo”. Realiza, ao lado de Kiko Dinucci e Thais Nicodemo, o show Brigitte Fontaine, em que canta o repertório dessa artista. Em 2019 estreou como atriz na peça “Gota d’água {Preta}”. Em 2021 lança seu segundo disco solo, “Delta Estácio Blues”.*³⁸

A Cena VI traz o dançarino de Passinho³⁹ com vocalize de Juçara Marçal. A expressão do Passinho traz, nesta encruzilhada afro-indígena, uma força inventiva da cultura urbana periférica. Surgido no contexto das favelas cariocas, ligada profundamente ao movimento musical do Funk Carioca⁴⁰, o passinho manifesta, ao mesmo tempo, a resistência da juventude negra através da alegria do corpo em dança e a fusão intensa cultural que equaciona livremente influências do hip-hop, frevo, kuduro, capoeira, e principalmente da realeza passista de escola de samba. A força da dança é somada a referência dos cantos negros interpretado por Juçara Marçal.

9.2.7.1 Entrevista com Jonathan Neguebites

Daniel Lima: Como é que você nos contaria a resistência na história do passinho?

³⁷ Autobiografia curta enviada pela assessoria do artista.

³⁸ Autobiografia curta resgatada do canal da artista na plataforma Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/74PBfm6hR8w1StnVKSac3i> Acesso em: 20 jan 2023.

³⁹ O Passinho é um estilo de dança urbana criado por jovens do complexo do Jacarezinho, no Rio de Janeiro, nos bailes funk nos anos 2000. O passinho foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial do Rio de Janeiro, em lei aprovada em 2018. Para conhecer mais sobre o movimento recomendo o filme “A batalha do passinho: os moleques são sinistro!” de Emílio Domingos de 2013.

“Para Emílio Domingos, o Passinho já existia nos bailes funk das favelas cariocas desde o início dos anos 2000 – representado, principalmente, pelo estilo de dança que fez sucesso com os dançarinos dos ‘bondes’ dessa época. A origem do Passinho é incerta no que diz respeito a datas e às formas exatas de criação, mas o fato mais conhecido como o marco inicial dessa dança foi a postagem no YouTube, em 2008, de um vídeo intitulado ‘passinho foda’, uma brincadeira de amigos da comunidade do Jacaré, Rio de Janeiro, que acabou se tornando referência para outros jovens - que queriam dançar igual ou melhor do que aqueles rapazes e foram, aos poucos, criando novos passos, técnicas e estilos.”

NASCIMENTO, Luna Maria Pacheco do. *No território do passinho : transculturalidade e resignificação dos corpos que dançam nos espaços periféricos*. Orientador. Erly Wieira Jr. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades). Universidade Federal do Espírito Santo, 2017. p 37.

⁴⁰ O funk carioca nasce de uma longa trajetória de influências musicais originadas no início de 1970 com os ritmos dançantes da Black Music norte-americana e culmina com a influência do Miami Bass através da releitura criada pelo DJ Marlboro na década de 1990. A partir da introdução da batida “tamborzão”, com referência direta aos toques de religiões afrobrasileiras, o Funk Carioca ganha seu formato característico.

Jonathan Noguebites: A história do passinho tem uma história... inicialmente ela é toda uma história muito feliz em si, a história do... o passinho, ele vem crescendo muito com a decorrência dos anos. Teve momentos cruciais que fizeram com que a gente tivesse uma relevância maior em questão de mídia e tudo mais... alguns acontecimentos [fizeram parte] disso: a morte do Gambá. O Gambá foi um dos dançarinos de passinho essenciais assim na história por ele ter um estilo mais afeminado, num meio machista, que é o passinho. O passinho em si, é resistência sim, porque tudo que a gente construiu hoje com passinho foi lutando e conquistando. Hoje em dia o passinho é crucial na minha vida, é o meu utensílio de trabalho, é com o que eu trabalho, é com o que eu sonho também, é o meu maior sonho, meu sonho foi esse: ser dançarino de passinho, famoso. Ainda não sou rico com passinho, mas em breve eu vou ser, se Deus quiser. Mas é isso, o passinho...o nome do passinho real é “passinho foda”, desculpa o palavreado, mas o nome real é esse e o nome já diz.

9.2.8 Cena VII Cobra Grande

A Cena VII, criada em computação gráfica em tempo real (programação de jogos digitais), baseia-se nos diversos mitos da “Cobra Grande”, desde as lendas amazônicas da floresta até os mitos urbanos coloniais. Uma cobra gigantesca que nasce das profundezas. Seus olhos brilham magicamente e encantam pessoas.

Na nossa releitura da Cobra Grande, numa programação de movimentação em tempo real, a criatura segue o visitante. Preparada para o bote, vive o suspense numa espécie de dupla hipnose: o espectador e o animal virtual se conectam num mesmo movimento. Como coloca Viveiros de castro em relação ao “perspectivismo ameríndio” do “encontro como medo que implica necessariamente a inclusão ou a incorporação do outro ou pelo outro como forma de perpetuação do devir-outro”:

Esta é uma forma de medo que, muito longe de exigir a exclusão ou a desapareição do outro para que se recobre a paz da autoidentidade, implica necessariamente a inclusão ou a incorporação, do outro ou pelo outro (pelo também no sentido de “por intermédio do”), como forma de perpetuação do devir-outro que é o processo do desejo nas socialidades amazônicas. Sem o influxo perigoso das forças e das formas que povoam o exterior do socius, este fatalmente falece, por carência de diferença. Para poder viver a seu gosto – “viver bem”, como se diz que os índios gostam de dizer – é preciso primeiro gostar de viver perigosamente.⁴¹

9.2.9 Cena VIII “Kahpi Hori” por Daiara Tukano

Daiara Hori Figueroa Sampaio - Duhigô, do povo indígena Tukano – Yé'pá Mahsã, clã Eremiri Hãusiro Parameri do Alto Rio Negro na amazônia brasileira, nascida em São Paulo. Artista, ativista, educadora e comunicadora. Graduada em Artes Visuais e Mestre em direitos humanos pela Universidade de Brasília - UnB; pesquisadora

⁴¹ CASTRO, Viveiros de. “O medo dos outros”. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2011, V. 54 Nº 2. p. 889.

Figura 143 - Cena "Cobra Grande" do projeto "Terra de Gigantes" (São Paulo, 2022).
Direção: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

direito à memória e à verdade dos povos indígenas. Foi coordenadora da Rádio Yandê, primeira web-rádio indígena do Brasil - www.radioyande.com de 2015 à 2021. Ganhadora do Prêmio PIPA Online 2021, organizado pelo Instituto PIPA como mais relevante prêmio brasileiro de artes visuais. Estuda a cultura, história e espiritualidade tradicional de seu povo junto à sua família. Reside em Brasília, DF.⁴²

Na Cena VIII, convidamos a artista Daiara Tukano para recriar dez pinturas da série “Kahpi Hori” em animação *motion graphics*⁴³. As animações são exibidas num formato tridimensional, em um cubo imersivo com as projeções mapeadas nas paredes e piso num formato de 3m x 3m x 3m. Diante do convite para esta obra inédita, Daiara sugeriu a ambiência sonora de cantos indígenas. Os cantos tukanos foram criados e gravados em estúdio com 3 vozes sobrepostas. Esta sala de imersão visual e sonora – que instaura um outro tempo de “miração” dentro da Terra de Gigantes – opera como um mergulho no universo simbólico e poético de uma das expressões da arte indígena contemporânea brasileira:

Hori é uma palavra da língua Dahseyé (Tukano) que designa as “mirações”, as visões alcançadas por meio do caapi (ayahuasca), que é medicina de origem de todo o conhecimento, história, língua, cantos e desenhos do povo Tukano. Hori é a visão da transformação da humanidade e do pensamento, e se refere ainda à luz e à cor que estão além da matéria.⁴⁴

9.2.10 Cena IX Linha de Fogo

O cenário de crescimento da destruição dos biomas brasileiros nos últimos cinco anos é o ponto de partida para a criação da Cena IX “Linha de Fogo”. Doze metros de fogo em movimento mapeado na parede do fundo da sala de exposição. Às vezes baixo, outras intenso, o barulho do trepidar da mata queimando acompanha a imagem. Através de sensores, a presença e proximidade dos visitantes geram mais intensidade do fogo. O fogo reage à quantidade de pessoas que observam a queimada.

O “desmonte” nas políticas de proteção dos biomas Cerrado, Amazônia e Pantanal durante a gestão federal nos últimos 5 anos, estimulou a impunidade a crimes ambientais e significou retrocesso geral em políticas ambientais⁴⁵. Atividades como extração de madeira, pecuária, mineração e garimpo ilegal em terras públicas e reservas indígenas funcionaram como motor para um crescimento radical do desmatamento. Este contexto funcionou como estímulo final à grilagem de terras e violências nestas regiões. Diante da ausência do Estado em defesa da manutenção dos territórios e dos povos que habitam estas regiões, o crime organizado

⁴² Autobiografia curta resgatada do site da artista. Disponível em: <https://www.daiaratukano.com/bio> Acesso em: 20 jan 2023.

⁴³ Técnica de desenho gráfico em movimento que utiliza-se de princípios da animação, vídeo e cinema.

⁴⁴ Extraído do portfólio da artista. Disponível em: www.daiaratukano.com/arte Acesso em: 21 jan.2022.

⁴⁵ <https://imazon.org.br/imprensa/desmatamento-cresce-23-na-amazonia-em-novembro-e-faz-acumulado-de-2022-ser-o-maior-em-15-anos/>

Figura 144 - Cena do projeto “Terra de Gigantes” com obras de Daiara Tukano (São Paulo, 2022).
Autoria: Daiara Tukano. Desenvolvimento técnico: Bijari. Direção: Daniel Lima.

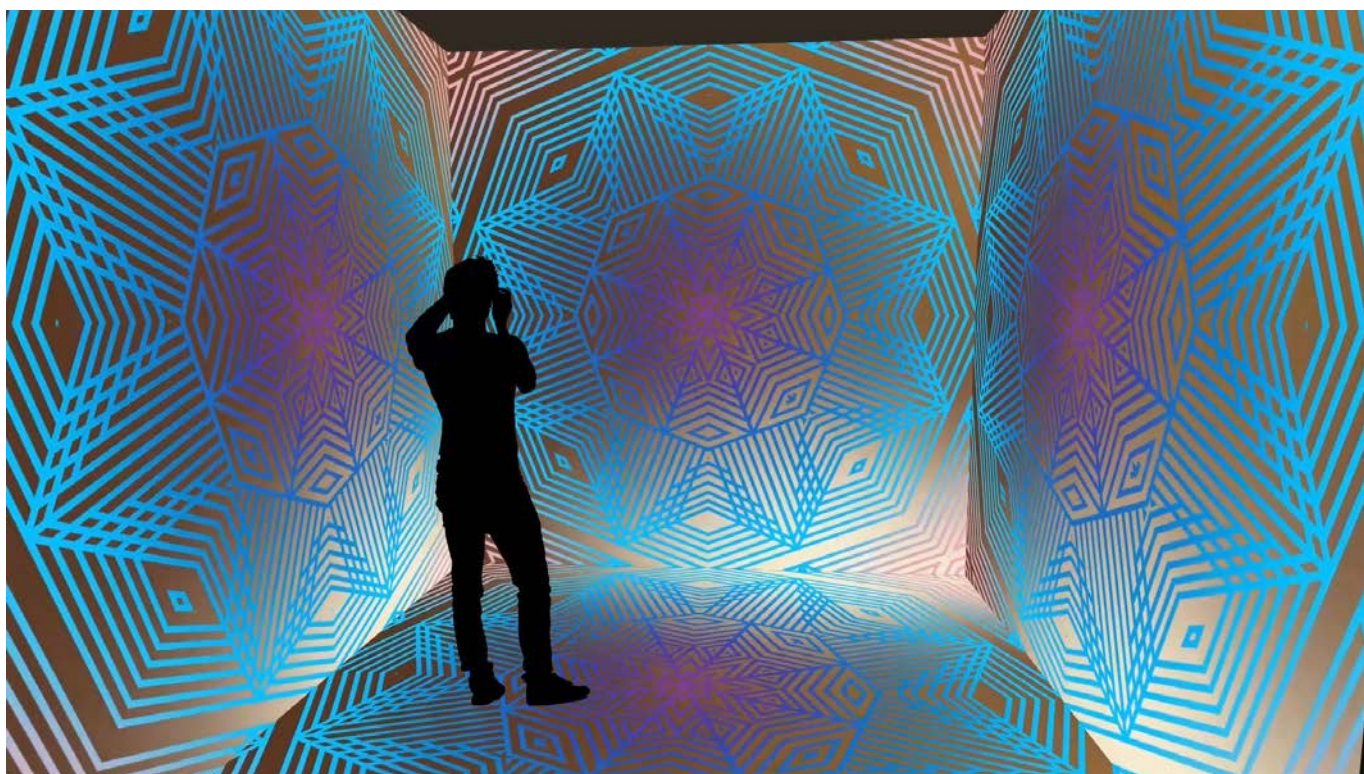


Figura 145 - Cena "Linha de Fogo" do projeto "Terra de Gigantes" (São Paulo, 2022).
Direção: Daniel Lima.



estabeleceu ampla rede entre crimes ambientais, tráfico de drogas e contrabando, agravando a violência letal em relação a estas comunidades.⁴⁶

Sendo o fogo um das principais estratégias de conclusão da destruição de áreas nos biomas brasileiros, o mundo viu nos últimos anos cenas aterrorizadoras de incêndios em proporções continentais⁴⁷.

A relação direta entre povos originários e a preservação dos biomas são intrínsecos, estando seu direito de existência diretamente relacionado à manutenção sustentável dos seus territórios. Seja para indígenas, ribeirinhos e quilombolas, a terra é um fundamento da vida. A destruição da natureza desses lugares é um ataque direto à vida destas populações⁴⁸.

Atualmente, percebemos que, de fato, toda população planetária deve lutar por esta preservação ambiental pois todos dependemos da conservação destes biomas, como anuncia Ailton Krenak:

O que aprendi ao longo dessas décadas é que todos precisam despertar, porque, se durante um tempo éramos nós, os povos indígenas, que estávamos ameaçados de ruptura ou da extinção dos sentidos das nossas vidas, hoje estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar a nossa demanda. Como disse o pajé yanomami Davi Kopenawa, o mundo acredita que tudo é mercadoria, a ponto de projetar nela tudo o que somos capazes de experimentar. A experiência das pessoas em diferentes lugares do mundo se projeta na mercadoria, significando que ela é tudo o que está fora de nós. Essa tragédia que agora atinge a todos é adiada em alguns lugares, em algumas situações regionais nas quais a política – o poder político, a escolha política – compõe espaços de segurança temporária em que as comunidades, mesmo quando já esvaziadas do verdadeiro sentido do compartilhamento de espaços, ainda são, digamos, protegidas por um aparato que depende cada vez mais da exaustão das florestas, dos rios, das montanhas, nos colocando num dilema em que parece que a única possibilidade para que comunidades humanas continuem a existir é à custa da exaustão de todas as outras partes da vida.⁴⁹

9.2.11 Cena X “Pajé Onça” por Denilson Baniwa

Denilson Baniwa, nasceu em Mariuá, Rio Negro, Amazonas. É artista visual e comunicador que tem, a partir do Movimento Indígena Amazônico e trânsito pelo universo não-indígena, seus processos artísticos e sociais. As vezes o desafio não é ocupar posições. Por exemplo, quando as que existem não servem, é necessário criar algo novo. Denilson Baniwa é um artista indígena; é indígena e é artista, e seu ser indígena lhe leva a inventar um outro jeito de fazer

⁴⁶ FONTES, Cristiane. “Crime ambiental e crime organizado andam juntos na Amazônia, diz pesquisador.” *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17.jan.2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2023/01/crime-ambiental-e-crime-organizado-andam-juntos-na-amazonia-diz-pesquisador.shtml> Acesso em: 21 jan. 2023.

⁴⁷ ALECRIM, Giulia. “Incêndios no Pantanal mataram quase 17 milhões de animais vertebrados em 2020” *CNN Brasil*. São Paulo, 15/09/2021. <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/incendios-no-pantanal-mataram-quase-17-milhoes-de-animais-vertebrados-em-2020/> Acesso em: 21 jan. 2023.

⁴⁸ MACHADO, Ana Maria Machado; BEDINELLI, Talita; BRUM, Eliane. *Sumaúma*. Altamira, 20 jan 2023. Disponível em: <https://sumauma.com/nao-estamos-conseguindo-contar-os-corpos/> Acesso em: 21 jan. 2023.

⁴⁹ KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 45 - 46.

arte, onde processos de imaginar e fazer são por força intervenções em uma dinâmica histórica (a história da colonização dos territórios indígenas que hoje conhecemos como Brasil) e interpelações a aqueles que o encontram a abraçar suas responsabilidades.⁵⁰

A Cena X se funda na performance “Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo”, criada por Denilson Baniwa durante a 33ª Bienal de São Paulo. Vestido com uma máscara de onça e um manto simulando pele de onça, caminhou pelo pavilhão da Bienal, principalmente entre as representações fotográficas indígenas que existiam na exposição. Após comprar o livro “Uma breve história da arte” na livraria da exposição, realizou a destruição da publicação no espaço expositivo reservado à fotógrafa Sofia Borges. A frente das enormes fotografias do povo Sek´nam, proferiu:

*Breve história da arte.
Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena.
Tão breve que não tem indígena nessa história da arte.
Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas.
Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo.
Isso é o índio?
Aquilo é o índio?
É assim que querem os índios?
Presos no passado, sem direito ao futuro?
Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte.
Breve história da arte.
Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo.
Arte branca.
Roubo, roubo.
Os índios não pertencem só ao passado.
Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios.
Estamos livres, livres, livres.
Apesar do roubo, da violência e da história da arte.
Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros!⁵¹*

O “Pajé Onça” no projeto Terra de Gigantes surge como aparição em dois locais do espaço expositivo. A interatividade é programada para que o visitante à princípio não veja a imagem do Pajé Onça encarnado por Denilson Baniwa. Os sensores só são ativados quando a pessoa já atravessou a área de acionamento. Assim, a aparição de Denilson surge atrás do visitante. Para chamar a atenção, o Pajé lança uma interjeição que chama atenção do espectador para trás. Posicionado no meio do trajeto da exposição e na saída do espaço expositivo, o Pajé Onça tem duas falas distintas:

⁵⁰ Autobiografia curta enviada pela assessoria do artista.

⁵¹ Registro da performance disponível no canal do artista, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI> Acesso em: 22 jan. 2023.

Figura 146 - Cena do projeto “Terra de Gigantes” com Denilson Baniwa (São Paulo, 2022).
Autoria: Denilson Baniwa. Direção: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

9.2.11.1 Roubo (entrevista com Denilson Baniwa)

Roubo é o que a gente convive desde o início da colonização, desde o início do contato. Tudo o que a gente vive hoje é parte de um grande roubo que ajudou a construir esse território. Tudo é meio roubado aqui no Brasil. O que não é roubado é tirado de uma maneira esquisita, em uma negociação esquisita. A arte, a arte moderna ou contemporânea, ou a arte antes dessas outras artes, ajudou a constituir o roubo de forma institucional. Quando o português chegou nesse território e viu que a terra tinha um outro pertencimento ou um outro tipo de ocupação, ele tratou de começar a dividir esse território entre eles, ignorando quem estava aqui. Esse foi o primeiro roubo, a divisão do território entre essas pessoas. E apesar dos documentos e de todas as coisas que foram criadas para institucionalizar esse roubo das terras, uma coisa que ajudou a repercutir ou a reverberar num consciente ou inconsciente coletivo de cada brasileiro foi a obra de arte.

Então, o Estado contrata artistas para pintar obras de arte, e essas obras de arte, como “A Primeira Missa no Brasil”⁵², por exemplo, estampa livros escolares que as crianças de todas as etnias, de todos os povos recebem quando vão à escola e desde cedo, por meio de uma ponte entre arte e história, aprendem que existe esse Brasil que foi descoberto, que foi construído por mãos europeias de maneiras saudáveis. E essas crianças viram adultos acreditando nessa narrativa que é ilustrada nos livros escolares por obras de arte.

O que acontece é que a obra de arte ou a arte, ela não chega a quem é fora do meio branco dessa arte, sabe? Os índios, os indígenas, negros, aqueles que estão a fora, à margem dessa arte europeia, que mesmo sendo artistas e produzindo arte não estampam livros escolares, não têm a sua voz gravada na memória dos brasileiros. Então, a arte brasileira, constitui como uma prova, como uma autenticação histórica, dos roubos no Brasil.

Quando tudo se transforma e esse roubo é institucionalizado e ilustrado pela obra de arte nos livros escolares, e aí não tem mais o que contar na história do Brasil, artistas, de novo brancos, começam a querer contar uma história do Brasil ou uma arte brasileira que inclua vozes não-brancas. E ao invés de chamar essas pessoas, essas vozes que não são brancas para falarem por si, esses artistas brancos, por alguma ordem social ou de poder, eles se sentem poderosos o suficiente para se sentirem responsáveis por salvar a voz dos excluídos. E a revelia de povos indígenas, por exemplo, artistas brancos começam a pintar o Brasil a partir da vista dos povos indígenas. O que é engraçado porque imagina como contar a história de vida de outra pessoa ou de outro povo ou de outro lugar sem nunca ter estado nesse lugar.

Então, um outro roubo pela arte é quando artistas de origem não indígena começam a pintar ou começam a trabalhar falando pelos indígenas e começam a expor corpos indígenas ou vozes indígenas sem se dar conta de que estão repetindo um processo colonizatório. E às vezes, inclusive, roubam de fato parte da cultura indígena para retrabalhar num discurso branco

⁵² “A Primeira Missa no Brasil”, pintura de Victor Meirelles (1860). Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

desde sempre. Acontece que teve um tempo, antes desse nosso agora, que a gente chama de contemporâneo, em que populações indígenas nunca tiveram conhecimento da exploração ou do roubo de sua arte ou de sua cultura. E quando pessoas indígenas começam a ter conhecimento disso, começam a reivindicar essas vozes. Então, o roubo, ele é exposto, ele é colocado à vista de todo mundo. E aí esses artistas do roubo, eles não se sentem muito bem com isso, porque ninguém gosta de ser exposto. Ninguém gosta de [ter] aberto o seu processo, e nessa abertura, as pessoas reconhecerem que não há uma legitimidade no trabalho daquele artista. Eu venho para fazer isso, para expor o roubo, para que encontre uma cicatriz mal curada, e aí se faz um micro corte, essa cicatriz abre e todo o processo de roubo aparece. O roubo no Brasil é institucional.

9.2.11.2 Sobre a retomada da antropofagia como resistência da arte indígena por Denilson Baniwa

*Quem sou eu?
 Eu sou o medo dos brancos.
 Eu sou aquele que senta na mesa dos doutorados,
 que desestabiliza e causa constrangimento a todos,
 que ri do vocabulário prolixo e do currículo Lattes dessa gente
 branca.
 Eu sou o novo cabano.
 Eu sou a resistência pela antropofagia.
 Eu sou aquele que degola Tarsila do Amaral,
 que empala Mário de Andrade.
 Aquele que come o coração de Oswald de Andrade.
 Eu sou a arte indígena.
 Eu sou o indígena contemporâneo.
 Muito prazer.⁵³*

⁵³ BANIWA, Denilson. *Sobre a retomada da antropofagia como resistência da arte indígena*. 2018. Performance gravada no estúdio do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP em 1 de Setembro de 2022.

10. ENTRE O PANORAMA E O DIORAMA

Em 2016, na preparação para a prova de ingresso para curso de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tive contato com o livro “Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX” de Jonathan Crary¹. No capítulo IV, título homônimo ao livro, o autor investiga como as experiências científicas ópticas construíram a base técnica para a invenção de uma série de dispositivos ópticos que exploravam a pós-imagem retiniana, a permanência da imagem no olho. No século XIX, estudos da pós-imagem buscavam mostrar que, no ser humano, nossa percepção óptica gera uma permanência da informação visual mesmo depois da fonte luminosa ter se dissipado. Ou seja, continuamos a ver algo que não mais está refletindo luz em nossos olhos. A este fenômeno nomeou-se “pós-imagem”. Este detalhe cognitivo de instantes muito curtos tem implicações fundamentais na produção da “ilusão de movimento”.

A discussão científica sobre a percepção do movimento, em diferentes estudos no decorrer do século XIX e XX, abandonou a hipótese de um processo meramente retiniano para deslocar a atenção à construção cognitiva neurofisiológica:

A persistência da visão é, obviamente, uma explicação inadequada para a ilusão de movimento no cinema. A proposta de fusão ou mesclagem de imagens ou quadros poderia produzir apenas a superposição de vistas sucessivas; o resultado seria uma colagem estática de imagens imóveis sobrepostas, não uma ilusão de movimento. (...) É improvável que qualquer pesquisador hoje tente explicar qualquer uma dessas ilusões apenas em termos de processamento da retina. (...) Assim como os teóricos do cinema suplantaram noções ingênuas de cinema como uma simples cópia do mundo por uma concepção do meio cinematográfico como um sistema de representação e significação, também devemos abandonar as noções ingênuas de persistência da visão e da percepção direta para que sejam substituídas por um esforço para entender a própria percepção visual como um processo transformacional e representacional.²

Assim, a experiência de ilusão de movimento criada cognitivamente a partir de um truque mecânico de imagens estáticas em sequência estabeleceu um repertório técnico nos parece elementar atualmente. Entretanto, este refinamento técnico foi amadurecido através de muitas experiências, hoje obsoletas.

Tendo começado em meados da década de 1820, o estudo experimental das pós-imagens levou à invenção de uma variedade de técnicas e aparelhos ópticos. Inicialmente, eles tiveram como

¹ CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. 1ª Ed. Contraponto: Rio de Janeiro, 2012.

² ANDERSON, Barbara e Joseph. Motion perception in motion pictures. In LAURETIS, Teresa de; HEATH, Stephen. *The Cinematic Apparatus*. Milwaukee: Macmillan Press, 1980. p. 76-95. (Tradução do autor).

propósito a observação científica, mas logo se transformaram em formas de entretenimento popular. Todos se baseavam nas noções de que a percepção não era instantânea e de que havia uma separação entre o olho e o objeto.³

Diversos dispositivos maravilhosos como taumatrópio, fenacistoscópio, zootrópio, estroboscópio, alguns mais conhecidos em nosso contexto contemporâneo como estereoscópio, caleidoscópio, construíram o que podemos agrupar como experiências pré-cinema: produções de dispositivos de imagens em movimento com diferentes técnicas de manipulação da imagem e maquinário, e principalmente, diferentes formas de agenciamentos do corpo.

Uma característica crucial desses aparelhos ópticos das décadas de 1830 e 1840 é a natureza indisfarçável de suas estruturas operacionais e a forma de subjetivação que engendram. Embora deem acesso ao “real”, eles não têm a pretensão de que o real seja outra coisa a não ser uma produção mecânica. As experiências ópticas que fabricam são claramente separadas das imagens usadas no dispositivo. Tais experiências se referem tanto à interação funcional entre corpo e máquina quanto aos objetos externos, independentemente de quão “viva” seja a qualidade da ilusão. Nesse sentido, o desaparecimento do fenacistoscópio e do estereoscópio não foi parte de um simples processo de invenção e aperfeiçoamento tecnológico; essas formas mais antigas deixaram de ser adequadas às necessidades e aos usos da época. Uma das razões para sua obsolescência foi o fato de que eles eram insuficientemente “fantasmagóricos”, um termo que Adorno, Benjamin e outros usaram para descrever formas de representação após 1850. A fantasmagoria era o nome para um tipo específico de exibição da lanterna mágica [diorama] na década 1790 e nos primeiros anos do século XIX, que usava a retroprojeção para que o público não percebesse as lanternas.⁴

Em parte, podemos ver que na trajetória que apresento nesta tese, existem certos retornos a experiências que remetem às técnicas do pré-cinema, uma busca por um cinema “arcaico”: o flip-book “Furacão”, mencionado como experiência no capítulo 02; uso analógico de slides diapositivos para montar uma narrativa audiovisual com o música ao vivo, apresentado no capítulo 03; e nos trabalhos mais recentes de audiovisual expandido com uso de sensores, processamentos de imagens digitais e projetores de vídeo, apesar de processos no limiar da tecnologia atual de audiovisual imersivo apresentam estruturas de posicionamento do corpo similares aos experimentos do séc XIX. Como coloca Arlindo Machado:

Durante as primeiras décadas de existência do cinema, a projeção podia ser realizada em várias telas em vez de em uma só, ou então

³ Ibidem. p. 105.

⁴ Ibidem. p. 129.

vários projetores diferentes podiam ser apontados para a mesma tela, em front projection e back projection, de modo a possibilitar efeitos de fusão, superposição, janelas simultâneas e inserção de uma imagem dentro de outra. Os filmes eram mais frequentemente exibidos nos vaudevilles ou cafês concerts, que eram ambientes mistos e iluminados para onde as pessoas iam com a intenção de beber, ouvir música ao vivo e dançar. Várias telas podiam ser estendidas ao longo desses ambientes para possibilitar projeções simultâneas, sincronizadas ou não com as músicas executadas ao vivo. Nada muito diferente dos atuais espetáculos de Vjying ou live images, com a única diferença de que naquela época as imagens não eram ao vivo, só a música.⁵

As próprias limitações dos dispositivos de produção de imagem do início das investigações técnicas sobre a produção da imagem em movimento geraram soluções técnicas que implicam em modos circulares, em loopings de fotogramas. Em diversos trabalhos também me vejo na cadeia de produção de uma cena isolada, sem começo ou fim. Um círculo no céu, um gesto de encerrar o movimento em um moto-contínuo. É possível imaginar a apresentação do Círculo de Fumaça num fenacístoscópio? Ou o Arrastão de Loiros em um estereoscópio?

O conceito de fantasmagoria que propõe Walter Benjamin, triangula uma relação entre fetiche, fantasmagoria e espetáculo. Estes agenciamentos da nossa subjetividade, que nascem e se transformam com o capitalismo, criam um campo de experiência a partir da sedução da percepção. Para além da capacidade de “ilusão” na produção de imagens, a fantasmagoria é precedida pela perspectiva marxista do fetiche, e sucedida pela anunciação da “Sociedade do Espetáculo” de Guy Debord . Como coloca Julio de Castro:

O fato é que, quando Benjamin se refere ao fetichismo, seu interesse não é tanto pela mercadoria concebida de forma mais geral. Não basta, para ele, que a mercadoria esteja simplesmente em circulação na economia; é importante apreender seu estatuto no momento em que ela esteja sendo exibida de alguma forma para o público. Pois para Benjamin a fantasmagoria remete ao lado mais visível, exuberante, espetacular da mercadoria, e ao impacto subjetivo disso. Além do mais, ele quer mostrar o espraiamento dessa fantasmagoria para todas as esferas da existência.⁶

Talvez a forma mais intrigante desta proximidade de experiências artísticas contemporâneas que apresento nesta tese, com as experiências e dispositivos pré-cinema, esteja nos processos criativos dos trabalhos “Palavras Cruzadas” e “Terra de Gigantes”. Ambos os projetos surgiram do encontro com a discussão de audiovisual expandido fomentada pelo

⁵ MACHADO, Arlindo. “Cinema e arte contemporânea” in Revista Z Cultural. Rio de Janeiro: Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Letras/ UFRJ, 2015. Texto 3. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinema-e-arte-contemporanea-de-arlindo-machado/> Acesso em: 05 jan. 2023.

⁶ CASTRO, J. C. L. “Fetichismo e fantasmagoria no mundo do consumo”, em *Revista Alceu*, volume 13, número 25, 2012, pp. 144-153.

laboratório LabArteMídia⁷. Ambos trabalhos, a partir de uma discussão sobre a história do cinema, desenvolveram paralelos com conhecimentos pré-cinema.

Diante da linguagem seminal da Realidade Expandida (Realidade Virtual, Aumentada, Metaversos...), recorro ao começo da história da imagem em movimento: buscar fundamentos de experimentos pontuais com as formas de apresentação baseada em máquinas e traquitanas do pré-cinema que possibilitem a imersão e participação coletiva.

10.1 Panorama digital interativo

Na referência aos dispositivos pré-cinema, podemos localizar a vídeo-instalação *Palavras Cruzadas* como uma releitura dos *panoramas* do final do século XVIII. Como discutido no capítulo anterior, *Palavras Cruzadas* foi criada como uma vídeo-instalação imersiva que desenha um círculo de doze personagens em torno do espectador. As personagens estão à espera do seu interlocutor. Através de sensores de presença se colocam em “diálogo”, iniciando seu depoimento. A configuração circular implica em um posicionamento do espectador ao centro, forçado a girar em 360° e caminhar pela arena para propiciar interações. Como uma rotunda, o trabalho se apresenta com uma imersão coletiva dentro de um *panorama digital interativo*.

Os panoramas, apesar de não lidar diretamente com a construção das imagens em movimento, podem ser situados nas experiências pré-cinema. Estas experiências surgem no final do século XVIII no contexto dos divertimentos populares de Londres. Eram pinturas em espaços arquitetônicos circulares que apresentavam cenas da cidade ou do campo e, frequentemente, batalhas. Uma imersão visual do espectador em outra realidade. No ambiente nascente de trabalhadores assalariados que começam a ter tempo livre para lazer, os panoramas surgem como atrações do entretenimento. O panorama, também conhecido como rotunda ou ciclorama, foi patenteado em 1787, pelo inglês Robert Barker.

A representação da visão de Londres a partir do teto de uma edificação. A invenção foi chamada de La nature a coup d'oeil, a natureza num piscar de olhos. Através dos panoramas o público tinha a possibilidade de estar presente virtualmente num outro lugar. Este tipo de arquitetura teve muito sucesso entre o público das grandes cidades, como Londres e Paris. O espetáculo oferecido servia como compensação à alienação da multidão, uma alienação que acaba reforçando um entretenimento de falsas ilusões. Para outros a representação panorâmica acaba transformando a cidade em paisagem e, portanto, em objeto de contemplação e consumo.⁸

⁷ Laboratório de Arte, Mídia e Tecnologias Digitais, do qual sou integrante desde o ingresso no curso de doutorado. Citado na Introdução.

⁸ COELHO, Mário César. *Panoramas do século XIX: olhares do alto, cenários de batalhas*. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005.

O panorama, então, surge como uma derivação da pintura num caminho mais pitoresco e espetacular:

Assim como a arquitetura começa a se emancipar da arte com a construção em ferro, assim por sua vez a pintura o fez com os panoramas. O apogeu na difusão dos panoramas coincide com o surgimento das galerias. Era incansável o empenho de, mediante artificios técnicos, fazer dos panoramas pontos de uma imitação perfeita da natureza. Procurava-se reproduzir a alternância das horas do dia na paisagem, o surgimento da lua, o fragor das cascatas. David aconselha seus discípulos a desenharem os panoramas segundo a natureza. À medida que os panoramas procuram reproduzir na natureza representada alterações enganosamente similares, eles prenunciam, para além da fotografia, o cinema mudo e o cinema sonoro.

(...)

Os panoramas anunciam uma revolução no relacionamento da arte com a técnica e são, ao mesmo tempo, a expressão de um novo sentimento de vida. O morador da cidade, cuja supremacia política sobre o morador do campo tantas vezes se manifesta ao longo do século, tenta trazer o campo para a cidade. Nos panoramas, a cidade se abre em paisagem, como mais tarde ela o fará, de maneira ainda mais sutil, para o flâneur.⁹

A obra “Palavras Cruzadas” traz esta referência ao panorama que se mostra mais estreita quando o projeto ganha sua versão em headset de Realidade Virtual. A construção do skydome¹⁰ com céu estrelado e a linha do horizonte na mata, torna a referência com a rotunda ainda mais clara. A adaptação para imersão individual mantém o tom escultural do projeto com a arena circular imóvel e as personagens como pilares de conhecimento ao redor, sustentando um mundo de luta e resistência de vida.

10.2 Dioramas, trem fantasma e as cenas interativas

Neste paralelo entre experimentos pré-cinema, se por um lado, colocamos o projeto “Palavras Cruzadas” ao lado dos panoramas, os dioramas seriam a referência principal do projeto “Terra de Gigantes”. Como vimos no capítulo anterior, “Terra de Gigantes” tem sua estrutura baseada em cenas interativas. As cenas estão espalhadas pelo espaço expositivo e são acionadas pelo caminhar do público. Através de diversas organizações de sensores de presença, as cenas acontecem diante do espectador com diferentes conteúdos e recursos audiovisuais e, assim como os dioramas, buscam apresentar a cena como um espetáculo que acontece em resposta àquela audiência.

O conceito de Diorama, atualmente, tem muitos significados, mas aqui fazemos referência ao seu surgimento histórico no século XIX. Criado em 1823, no contexto das experiências pré-cinema, o Diorama era um tipo complexo de aparato arquitetônico e mecânico de ilusão ótica.

⁹ BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. in *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009. p. 33-34.

¹⁰ *Skydome* se refere a imagem que constrói a metade superior da esfera (hemisférica) do universo da realidade virtual. Com textura e figuras, simula o céu e linha do horizonte de maneira tridimensional ao redor do usuário.

Inventado por Louis Daguerre e Charles Marie Bouton, estreou em Paris em julho de 1822 e, posteriormente, em Londres em 1823.

O diorama, que seguiria os experimentos e invenções do panorama, levaria também a invenção da daguerreotipia em 1837, uma das mais importantes etapas da criação técnica da fotografia. “Através daquilo que é visto”, origem da palavra diorama em grego, alude à técnica da invenção de Daguerre e Bouton: em uma tela pintada dos dois lados quando iluminada pela frente, mostrava a cena em um estado e, ao passar a iluminação para trás outro momento fase ou vista, seria produzida.

Outro fenômeno que também corrobora essa mudança de posição do observador é o diorama, cuja forma definitiva foi dada por Louis J. M. Daguerre no início da década de 1820. Diferentemente da pintura panorâmica estática, que surgiu pela primeira vez na década de 1790, o diorama baseia-se na incorporação de um observador imóvel a um aparato mecânico, bem como na sujeição a um desdobramento temporal preconcebido da experiência óptica. A pintura panorâmica circular ou semicircular rompeu com o ponto de vista localizado da pintura em perspectiva ou da câmara escura, conferindo ao espectador uma onipresença móvel. Era forçoso, no máximo, que se virasse a cabeça (e os olhos) para ver toda a obra. O diorama multimídia retirou essa autonomia do observador, com frequência situando o público em uma plataforma circular que se movia lentamente, possibilitando visões de cenas diferentes e efeitos de luz variáveis. Assim como o fenacistoscópio e o zootrópio, o diorama era uma máquina de rodas em movimento, da qual o observador era um componente.¹¹

Nesta passagem sobre a história e a técnica do diorama podemos estabelecer paralelos com os projetos Palavras Cruzadas e Terra de Gigantes. A produção de duas cenas que se complementam como ocorria nos dioramas, segue a mesma lógica da interatividade dos Palavras Cruzadas e Terra de Gigantes. Em ambos os projetos, são programados dois modos de cena: de espera e em ação. Nas cenas de dioramas, as cenas apostavam neste contraste entre a normalidade e a excepcionalidade; entre a espera e a ação, como por exemplo uma paisagem calma que seria sucedida pela imagem do mesmo local depois de um terremoto. Assim é a proposta dos personagens na nossa imersão digital: no modo de ação discursos, movimentos e sons quebram a calma e o silêncio do ambiente expositivo no modo de espera. Também atento para este agenciamento do corpo que aponta Benjamin em relação às diferenças do panorama e diorama. No panorama, o corpo e o olhar giram ao redor como na vídeo-instalação e realidade virtual em headset do Palavras Cruzadas. No

¹¹ CRARY, Jonathan. Idem. p. 112.

Figura 147 - Vista interna do projeto “Palavras Cruzadas” (São Paulo, 2022).
Foto: Lucas Barreto.



Fonte: acervo do autor.

Figura 148 - Distribuição das cenas do projeto “Terra de Gigantes” (São Paulo, 2022).
 Direção: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

diorama, a cena ocorre de frente ao espectador, como é proposta em Terra de Gigantes. Entretanto, existem certas complexidades neste paralelo: ao contrário do panorama que se revela por inteiro “conferindo ao espectador uma onipresença móvel”, o panorama digital do Palavras Cruzadas somente se revela por partes, por personagem. Somente diante de cada uma das personagens, o modo de ação revela a cena; todas as outras permanecem em espera, “escondendo seu jogo”. Assim, no Palavras Cruzadas é como se tivéssemos um panorama formado por doze dioramas.

Terra de Gigantes propõe um agenciamento de cenas vistas de maneira espacializada, em diferentes posições, sem a visão onipresente do espectador. Na elaboração da cenografia mantemos sempre a atenção em “esconder” as cenas da exposição nos pontos de vista centrais da exposição. O visitante caminha até diferentes nichos e é surpreendido no seu caminhar. O caminhar faz parte da experiência, ao contrário do diorama original. Mas quando a cena é acionada, exige certa permanência fixa do ponto de vista do espectador. Neste aspecto, se assemelha às experiências de parques de diversão, decorrência histórica da criação dos dioramas. Lembra quando os carrinhos nos trilhos do trem fantasmas reduziam a velocidade para vermos surgir da escuridão bonecos mecânicos em movimento? Ouvíamos gritos e falas sombrias gravadas misturadas aos rangidos metálicos da traquitana...

Os Parques de Diversão surgem no mesmo período dos dioramas e utilizam técnicas similares para cativar a atenção do público. A ideia de uma área concentrada de diversões tem origem desde o século XVI na Europa, onde os trabalhadores aproveitavam os dias de primavera em regiões de floresta que concentravam vendedores, ambulantes e artistas. O próximo passo na história dos parques de diversão está nos *pleasure gardens* criados principalmente em Londres do séc XVII ao séc XIX. Estes eram uma forma moderna de entretenimento com um local cercado que possuía uma valor de ingresso para usufruto de suas atrações. Um negócio significativo que atraía grandes multidões, reunindo desde caminhos decorados, concertos, atrações circenses até a subida de balão de ar quente e fogos de artifício. Originalmente projetados para a elite, foram rapidamente transformados em espaços populares.

Entretanto, o modelo do parque de diversões como empreendimento comercial e dotado de atrações tecnológicas nasce das Exposições Universais que se popularizaram na Europa e Estados Unidos no século XIX. Com o objetivo de celebrar os feitos industriais do mundo

ocidental, estes eventos iniciados em 1851 eram uma grande expressão do otimismo positivista do progresso nas relações de trabalho e produção:

Durante o Segundo Império, as Exposições Universais se transformaram em locais de formação e educação das classes populares. O objetivo visado era o desenvolvimento de valores morais e estéticos capazes de estimular o amor pelo trabalho (...) Patrões e empregados dissolveriam suas contradições visando ao progresso e às possibilidades de melhorar suas condições físicas por meio da ciência (...) O contato com grandes obras por meio das Exposições Universais impediria a criação de ilusões no operariado quanto às suas possibilidades individuais e mostraria a ele as conveniências de sua integração à nova ordem social pelo abandono dos costumes 'atrasados'.¹²

Exposições universais são centros de peregrinação ao fetiche mercador. "A Europa se deslocou para ver mercadorias", afirma Taine em 1855. As exposições universais foram precedidas por exposições nacionais da indústria, a primeira das quais ocorre em 1798 no Campo de Marte. Ela decorreu do desejo de "divertir as classes trabalhadoras tornando-se uma festa de emancipação para elas". Ai, o operariado tem o primado enquanto freguesia. Ainda não se formara o quadro da indústria da diversão. Esse espaço é ocupado pela festa popular.

*(...)
Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível da mercadoria. O sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros.¹³*

A "World's Columbian Exposition" de 1893 em Chicago, numa área dedicada ao entretenimento pago dos visitantes, formou o modelo moderno dos parques de diversão como conhecemos. A grande exposição em celebração dos quatrocentos anos da vinda de Cristóvão Colombo às Américas, cobriu mais de 2400 quilômetros quadrados, com aproximadamente duzentas construções temporárias de arquitetura neoclássica, uma grande piscina, além de canais e lagoas, e foi visitada por mais de 27 milhões de pessoas em seis meses de duração. Com invenções diversas, a principal atração da Exposição Universal de 1893, era a exibição e operação em larga escala da corrente alternada de energia elétrica desenvolvida por Nikola Tesla com lâmpadas que iluminavam a feira à noite, feito inédito nestes eventos¹⁴. Acontecimento que cunhou o apelido simbólico em muitos sentidos de "Cidade Branca"¹⁵.

Nesta exposição, que é considerada uma das mais importantes na afirmação do poderio

¹² D'ANGELO, M. "A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin" em *Revista Estudos Avançados*, número 20(56), 2006, p. 237-251.

¹³ BENJAMIN, W. p. 36.

¹⁴ A escala monumental da "World's Columbian Exposition" pode ser observada na vista área da exposição. Ao fundo, na linha do horizonte, pode-se ver a roda gigante da área do parque Midway Plaisance. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/g4104c.pm001522/?r=-0.206,-0.028,1.34,0.849,0> Acesso em 27 nov 2022.

¹⁵ O simbolismo do nome "Cidade Branca" contrasta com "A Grande Migração" que levou milhões de negros e negras do Sul dos EUA ao Norte à procura de oportunidades de emprego, criando grandes concentrações negras como em Chicago neste mesmo período.

Figura 149 - Cena do projeto “Terra de Gigantes” com Legítima Defesa (São Paulo, 2022).
Direção: Daniel Lima.



Fonte: acervo do autor.

industrial dos EUA¹⁶, o Brasil recém saído do jugo monárquico, construiu um pavilhão dedicado a demonstrar suas convicções republicanas e seus avanços em direção à modernidade: com o café como centro atrativo e a representação nacional em pinturas acadêmicas como independência “Independência ou Morte” (1888) de Pedro Américo, “Martírio de Tiradentes” (1893) de Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, e “Primeira Missa no Brasil” (1861) de Victor Meirelles, entre várias outras.

Como parte da estrutura financeira da exposição, os organizadores criaram uma área exclusiva para concessões de diversão: a Midway Plaisance. Neste contexto foi apresentada a primeira roda-gigante de aço do mundo. Com a intenção de rivalizar com a Torre Eiffel, destaque da Feira de Paris de 1889, a invenção do engenheiro George Washington Gale Ferris Jr tinha mais de 80 metros de altura e recebia 2.160 pessoas simultaneamente em suas cabines. A atração foi um grande sucesso comercial, ficando em operação em Chicago por mais 10 anos. Assim, a Midway Plaisance formou o modelo histórico que foi seguido como empreendimento na maioria dos parques de diversão. Com barracas de tiro, fliperama, jogos de azar e shows, foi a base para o que conhecemos atualmente como parque de diversão.

As Exposições Universais, os parques de diversões, os dioramas e os panoramas se entrelaçam num mesmo contexto histórico e tem uma junção numa experiência criada em 1901: “A Trip to the Moon”. Esta atração estreou na Exposição Pan-Americana em Buffalo, New York, e tinha como base as “dark rides” em canais aquáticos como o conhecido Túnel do Amor. As “dark rides” apresentavam, com diferentes técnicas, tipos de cenas iluminadas com animações e procedimentos ópticos e sonoros simples. A “A Trip to the Moon” dava um novo passo ao utilizar os trilhos como meio de transportar os pequenos carrinhos de passeio. As “scenic railways” ou “pleasure railways” formam o fundamento para atrações com diferentes temas desde os assustadores, como os trens fantasmas, até histórias interativas com animatrônicos complexos, com diversos efeitos especiais.

Em “Terra de Gigantes”, a sequência de cenas disparadas pelo público, trazem a referência dos trilhos dos carrinhos de uma “scenic railways”. Como nestas trilhas escuras, Terra de Gigantes é uma atração *indoor* com visitantes numa viagem através de cenas especialmente iluminadas que contêm animação, som, música e efeitos especiais que são acionadas pelo movimento do visitante. Diferentes cenas com movimentos inesperados para captar a atenção do espectador. Um ambiente fantástico de gigantes, seres da floresta, mirações...

O projeto Terra de Gigantes teve seus primeiros rascunhos durante o ano de 2019, e teve seu desenvolvimento criativo durante o ano de 2022, estreando em 2023. Como uma vídeo-instalação interativa, o projeto buscou explodir os limites traçados pelo Pa-

¹⁶ GIMENES, Gabriela Xabay. “A Exposição Universal de Chicago (1893): reflexões sobre o lugar dos Estados Unidos no mundo na virada do século XIX para o XX” em *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, N.º. 22, Jan./Jun., 2017. p. 147-181. Disponível em: <http://revista.anphlac.org.br> Acesso em 12 dez 2022.

lavras Cruzadas. Se tínhamos as personagens de corpo inteiro em escala de 110% no Palavras Cruzadas, no Terra de Gigantes apostava na escala colossal das personagens.

Era o momento de uma resistência político cultural que também se agigantava depois de 4 anos de mandato trágico do ex-presidente Jair Bolsonaro. Mais de 680 mil mortos durante a pandemia de covid! A escala anunciava a volta de representação afro e indígena com protagonismo político do país. Nunca deixamos de lutar, mas este é um período de vitória, de ampliação das forças e alianças.

Neste sentido, o alargamento significava a explosão da roda de mestres para uma multiplicação de linhas e caminhos. As narrativas possíveis de caminhar levavam a diferentes encontros, com diferentes escalas, movimentos e sons. Sim, o som também crescia para um plano musical e intenso. De sons ultra graves do subwoofer, a queimadas e o berimbau cortante de Naná Vasconcelos, aos cantos tukanos e o lamento soul de Juçara. A música recupera a potência do discurso histórico musical da Frente 3 de Fevereiro. Tratamento de cores vibrantes, interações complexas em um intenso blackout.

A comparação dos processos constitutivos do Palavras Cruzadas e Terra de Gigantes, desenvolvidos durante o curso de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, podem ajudar a refletir sobre a discussão do audiovisual expandido como trajetória político-poética, assim como, problematizar as convicções mais hegemônicas deste campo em relação ao ineditismo e inovação. Diante de um futuro aberto e incerto destas linguagens do cinema expandido e, ao mesmo tempo, em recuo às invenções do pré-cinema, chegamos à outras formas de agenciamento do corpo distintas do uso de headset ou gadgets tecnológicos; chegamos a uma coletividade imersiva. Esta proposta busca uma coerência entre a produção de um imaginário poético-político que pretende revelar “invisibilidades sociais”, e a apresentação do próprio modo de produção de imagens. Envolver o público em um jogo ético: revelar coisas invisíveis, pelo visível.

11. CONCLUSÃO: O CINEMA COMO ARMA POLÍTICA

Uma das descobertas neste processo de pesquisa e escrita da tese, foi perceber como esta trajetória está marcada pelo contexto militarizado da nossa história recente. A citação direta à Polícia Militar aparece em diversas passagens como no olho a olho da performance “Blitz”, no sobrevôo do “Círculo de Luz”, e nos diferentes momentos do percurso da Frente 3 de Fevereiro: “Monumento Horizontal”, “Quem policia a polícia?” e “Arquiteturas da Exclusão”. A relação subjetiva de uma geração jovem, negra e urbana norteou uma série de investigações-ações, afinal a face mais letal do racismo estrutural ameaça nos atingir diretamente: sempre o medo do Estado te transformar em sujeito sem direitos, sem garantia da vida.

Surpreende também, no desenvolvimento deste trabalho, a presença direta da herança da ditadura militar vivida no Brasil e nas Américas na segunda metade do século XX – sim, a atuação autoritária da PM é herança direta, mas digo aqui sobre a referência ao período histórico da ditadura civil-militar no Brasil entre 1964 e 1985.

O termo “militar” aparece 85 vezes neste texto – 86 agora. Já o termo conjugado com “ditadura” surge 17 vezes: na primeira vez, como referência ao contexto dos desaparecidos políticos na Argentina com as referências das ações dos “siluetazos” que influenciaram a primeira intervenção da Frente 3 de Fevereiro. Também relacionado ao contexto argentino temos no capítulo “Zona de Ação” a segunda referência relativa aos “escraches” desenvolvidos pelos movimentos sociais e artistas portenhos. Com o depoimento de Débora Silva lemos sobre as consequências nefastas de *“uma ditadura mal resolvida”*. Uma atuação policial que foi doutrinada a adotar a tortura e execusão como princípio de atuação que gera um contínuo de mortes – a polícia que mais mata e mais morre no mundo! Também nos testemunhos do projeto “Palavras Cruzadas” ouvimos as palavras de Lourdes Barreto sobre o tempo de luta neste período: *“hoje, quando as pessoas falam da volta da ditadura militar, eu até me questiono, como alguém que viveu isso, ainda tem coragem de falar disso. É um crime muito grande.”*

A menção ao regime militar no Brasil volta nas passagens que trazem a influência fundamental dos artistas Gilberto Gil e Caetano Veloso no contexto cultural nacional. A entrevista de Nicolau Sevckenko citando a música “London, London” para falar do espanto de Caetano em descobrir em Londres uma polícia que *“seems so pleased to please them”*. A reflexão sobre a pergunta “o Rio de Janeiro continua negro?” retoma o exílio de Gil na fabulosa história da canção ícone da música brasileira “Aquele Abraço” que de protesto irônico, passa pela tentativa de representar a exaltação patriota. Assim contextualizamos a resposta afiada de Gil ao prêmio hipócrita de melhor canção do ano de 1970: *“não estou mais servindo à mesa dos senhores brancos e nem estou mais triste na senzala em que eles estão transformando o Brasil.”*

Nesta proposição de analisar “a história de nossa escrita e a escrita de nossa história” fica evidente que este período da ditadura militar nos atravessa profundamente, marcado

principalmente pela violência, seja institucional no contexto político-cultural que vivemos até hoje, seja como história pessoal, familiar. Violência institucional como herança de protocolos de desrespeito legal ao Estado de Direito e violência silenciosa do que toleramos.

Apresentei nestes capítulos uma luta pela vida, contra as formas mais ou menos evidentes de silenciamento. Como elabora Suely Rolnik no artigo “Geopolítica da Cafetinagem”, reduzir-se ao silêncio, não significa abandonar a eloquência e criação de um discurso teórico ou poético mas risco mesmo da morte:

É que se abordarmos os regimes totalitários não em sua face visível, macropolítica, mas sim em sua face invisível, micropolítica, constatamos que o que caracteriza tais regimes é o enrijecimento patológico do princípio identitário. Isto vale tanto para totalitarismos de direita, quanto de esquerda, pois do ponto de vista das políticas de subjetivação tais regimes não diferem. A fim de se manterem no poder, não se contentam em ignorar as expressões do corpo vibrátil, ou seja as formas culturais e existenciais engendradas numa relação viva com o outro e que desestabilizam continuamente as cartografias vigentes. Mesmo porque seu próprio advento constitui justamente uma reação violenta à desestabilização, quando esta ultrapassa um limiar de tolerabilidade para as subjetividades mais servilmente adaptadas ao status quo; para estas, tal limiar não convoca a urgência de criar, mas ao contrário a de preservar a ordem estabelecida a qualquer preço. Destrutivamente conservador, o regime totalitário vai mais longe do que a simples desconsideração das expressões do corpo vibrátil: empenha-se obstinadamente em desqualificá-las e humilhá-las até que a força de criação, da qual tais expressões são o produto, esteja a tal ponto marcada pelo trauma deste terrorismo vital que ela acabe por bloquear-se, assim reduzida ao silêncio.¹

Somos parte de uma geração que viveu a passagem – “mal resolvida”, como coloca Débora Silva – de duas décadas do regime militar para o regime democrático. Atentamos que esta herança autoritária da ameaça da prisão, tortura, repressão e censura hoje se configura de outras formas, não menos violentas, não mais *light* ou *soft*, mas sim mais aceitas e normalizadas. Aqui, nestes processos artísticos, estas resistências aparecem reelaboradas em formas de resistência poética e militante. Neste sentido, seguimos uma história contínua de luta – não linear e não uniforme – contra a “paralisia da força de criação”. Como manter a inteligência coletiva diante da ameaça permanente do silenciamento pela tristeza? A nossa história é mantida pela manutenção de uma inteligência coletiva que atravessa gerações. Este trabalho também é um manifesto e uma homenagem a esta rede de existência.

Em plena ditadura militar, meus pais se instalaram em Natal (RN) para trabalhar na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, fundada em 1958. Hermano Machado Ferreira Lima e Maurinete Correia Ferreira Lima chegaram na cidade em 1972. Iriam cola-

¹ ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. São Paulo: Portal do Núcleo de Estudos da Subjetividade/PUCSP, 2006.p 7. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf> Acesso em: 23 jan. 2023.

borar com o departamento de Ciências Sociais da Universidade. Contam os relatos de amigos e familiares, o clima tenso de desconfiança de uma possível vigilância secreta, infiltrada nas aulas e ambiente universitário, mas também na vida cotidiana – minha mãe carregou sempre a desconfiança em relação a qualquer veículo de serviços que circundavam a vizinhança. E de fato, isso era prática do serviço de inteligência do período². Na universidade a divisão que atuava era a ASI (Assessorias de Segurança e Informação). A vigilância e espionagem que podia delatar qualquer atividade suspeita; quaisquer leitura de condutas subversivas, como mostra o relato de meu pai diante da Comissão da Verdade da UFRN³, instaurada em 18 de dezembro de 2013:

*Todo mundo já sabia que a ASI existia, que existia um serviço de informação, que todos eram militares. A ASI deve ter mil coisas contra mim. Mas eu nunca procurei saber muito.*⁴

Realmente a ASI tinha bem documentada a vida e as atividades de meu pai, fundador do Departamento de Filosofia da UFRN e um dos organizadores da AFURN, uma associação dos professores universitários. Na passagem da Comissão da Verdade na UFRN, vários documentos vieram à tona, dentre eles destaque o Informe 054/80-ASI/UFRN em 05 de Setembro 1980 que registra sob o carimbo SECRETO:

*INFORMAÇÃO Nº 054/80-ASI/UFRN
05.09.80
MOVIMENTOS CONTESTATÓRIOS AO REGIME E AO GOVERNO.
ATUAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO DE DIRIGENTES. PROMOÇÃO
PELOS NÚCLEOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL E REPERCUSSÃO*

² “Entre 1964 e 1970, a ditadura militar criou um sistema reticulado que abrigou o vasto dispositivo de coleta e análise de informações e de execução da repressão no Brasil. O centro desse sistema era o Serviço Nacional de Informações (SNI), um órgão de coleta de informações e de inteligência que funcionava de duas maneiras: como um organismo de formulação de diretrizes para elaboração de estratégias no âmbito da presidência da República e como o núcleo principal de uma rede de informações atuando dentro da sociedade e em todos os níveis da administração pública. A estrutura do SNI fornecia ao sistema uma capilaridade sem precedentes ramificando-se através das agências regionais; das Divisões de Segurança e Informações (DSI), instaladas em cada ministério civil; das Assessorias de Segurança e Informação (ASI), criadas em cada órgão público e autarquia federal.”

STARLING, Heloisa. *Órgãos de Informação e repressão da ditadura*. Belo Horizonte: Brasil Doc/Projeto República/UFGM, 2001. Disponível em: <https://www.ufmg.br/brasildoc/temas/2-orgaos-de-informacao-e-repressao-da-ditadura/> Acesso em: 23 jan. 2023.

³ COMISSÃO DA VERDADE DA UFRN: RELATÓRIO FINAL. Natal, RN: EDUFRN, 2015.

⁴ “Transcrição de Entrevista com Hermano Machado Ferreira Lima”. *Comissão da Verdade*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013. Disponível em: [https://bczm.ufrn.br/comissaoaverdade/DEPOENTES%20CV-UFRN%20\(CAIXAS%203A%20e%203B\)/DEPOENTES%20-%20CAIXA%203A/Ficha%20Catalogr%C3%A1fica%20-%20DEPOENTES%20-%20CAIXA%203A.pdf](https://bczm.ufrn.br/comissaoaverdade/DEPOENTES%20CV-UFRN%20(CAIXAS%203A%20e%203B)/DEPOENTES%20-%20CAIXA%203A/Ficha%20Catalogr%C3%A1fica%20-%20DEPOENTES%20-%20CAIXA%203A.pdf) Acesso em: 23 jan. 2023.

*JUNTO À OPINIÃO PÚBLICA -**Origem: ASI/UFRN**O iniciador da utilização do cinema como “arma política” foi JEAN-LUC GODARD, autor, diretor, produtor e roteirista do cinema francês, para o qual “a arte de fazer cinema é uma ação intelectual engajada, com objetivos revolucionários, os quais, na prática, só se realizam pela violência”.**Na Universidade, desde outubro de 1979, um grupo de professores e estudantes, dirigidos respectivamente pelo Diretor do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - (...) e o Presidente do DCE - (...), vêm, através do cinema como “arma política” tentando influenciar a comunidade universitária, sindicatos, federações e associações, exibindo filmes os mais variados, carregados de ideologias, sendo alguns passados na TV Universitária, em programa nobre aos domingos, e outros em locais reservados (filmes da guerra revolucionária) nos auditórios da Universidade, SESC ou Diretórios Acadêmicos.**A elaboração do programa, todavia, é realizada por um Grupo de Professores formados em Sociologia, Comunicações, Psicologia, Estudos Sociais, Antropologia e História, composto dos Professores: (...) HERMANO MACHADO FERREIRA LIMA e esposa MAURINETE FERREIRA LIMA [seguem-se vários nomes de docentes da universidade] (...) conhecidos como “os teóricos” que após estudarem e analisarem o filme reúnem-se para debater-lo e levar aos assistentes as mensagens necessárias do comportamento social, da omissão do Estado, da discriminação, da miséria, da violência, da forma de Organização social, tudo no sentido de evidenciar a realidade brasileira.**Assim, nestes últimos cinco meses, cumprindo uma programação desejada foram exibidos os filmes:*

CINCO VEZES FAVELA
 GANGA ZUMBA
 MARCELO ZONA SUL
 UIRÁ: UM ÍNDIO EM BUSCA DE DEUS
 A OPINIÃO PÚBLICA
 A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA
 QUANDO O CARNAVAL CHEGAR
 TENDA DOS MILAGRES
 A GRANDE CIDADE
 SÃO BERNARDO
 GETÚLIO VARGAS
 FOGO MORTO
 SETENTA ANOS BRASIL
 O FORTE
 NORDESTE: CORDEL REPENTE CANÇÃO
 ARGILA
 EDU, CORAÇÃO DE OURO
 MORTE E VIDA SEVERINA

*Internamente em auditórios, Diretórios Acadêmicos, Fundações e ambientes reservados, são exibidos através do Cine Clube Tirol, Cine Clube DCE/DA e Pró-Reitoria de Extensão, filmes com difusão de mensagens políticas de cunho subversivo, ou de ideologia marxista leninista concentrando-se em desmoralizar a família, no aliciamento subversivo e mais precisamente produzir hostilidades contra a estrutura democrática, predispondo principalmente a mulher e o negro a um estado permanente de insatisfação. Ou filme mensageiro de lutas, dentro da realidade social, relacionado com a miséria, a pobreza, a luta anti-racista ou verdadeira aula de guerrilha urbana, como é o caso de “A BATALHA DE ARGEL”.**(...)*

Figura 150 - Informe N9 054/80-ASI/UFRN (Natal, 1980).

SECRETO

..Toda e qualquer pessoa que tome conhecimento da assunto sig'loso autor automaticamente, responsável pela manutenção de seu
(Art. 12 - Dec. 70.09 77 RSAS)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ASSESSORIA DE SEGURANÇA E INFORMAÇÕES

14261

— INFORMAÇÃO N9 054/80-ASI/UFRN
05.09.80

MOVIMENTOS CONTESTATÓRIOS AO REGIME E AO GOVERNO. ATUAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO DE DIRIGENTES. PROMOÇÃO PELOS NÚCLEOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL E REPERCUSSÃO JUNTO À OPINIÃO PÚBLICA - 4.3.1

Assunto:

Origem: ASI /UFRN

Avaliação: — **004938** 23SET.80

Discussão anterior: -

Difusão atual: DSI/ME C - ARE/SNI do RJ

Referência: - P SI -

Anexo: Dados de Qualificação.

O iniciador da utilização do cinema como "arma política" foi JEAN-LUC GODARD, autor, diretor, produtor e roteirista do cinema francas, para o qual "a arte de fazer cinema é uma ação intelectual engajada, com objetivos revolucionários, os quais, na prática, são se realizam pela violência".

2 - Na Universidade, desde outubro de 1979, um grupo de professores e estudantes, dirigidos respectivamente pelo Diretor do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - JARDELINO DE LUCE NA FILHO e o Presidente do DCE - MOISÉS DOMINOS SOBRINHO, vêm, através do cinema como "arma política", tentando influenciar a comunidade universitária, sindicatos, federações e associações, exibindo filmes, os mais variados, carregados de ideologias, sendo alguns passados na TV-Universitária, em programa nobre aos domingos, e outros em locais reservados (filmes da guerra revolucionária) nos auditórios da Universidade, SESC ou Diretórios Acadêmicos.

A elaboração do programa, todavia, é realizada por um Grupo de Professores formados em Sociologia, Comunicações, Psicologia, Estudos Sociais, Antropologia e História, composto dos Professores: [REDACTED] e esposa [REDACTED] HERMANO MACHADO FERREIRA LIMA e esposa MAURINETE FERREIRA LI-

SECRETO

Figura 151 - Informe N9 054/80-ASI/UFRN (Natal, 1980).

SECRETO

1426/80 5

- INFORMAÇÃO Nº 054/80-ASI/UFRN -

05.09.80

de cineastas que utilizam a **técnica** de JEAN LUC, como LOUIS MALLE, diretor e **roteirista** do grupo maoista GODARD que, em seus filmes, concentra-se em desmoralizar a família que rotula de "sociedade de consumo". Ou como JEAN PIERRE MELVILLE, diretor e produtor, filiado ao Partido Comunista **Francês**, autor do "CÍRCULO VERMELHO" e cujo artista principal, YVES MONTAND, também **é filiado** ao Partido Comunista ligado à área da juventude universitária, ou ainda ALAIN RESNAIS e tantos outros.

Há três anos o clube **é** dirigido por [REDACTED] estudante, ex-Presidente do Diretório **Acadêmico** do Centro de **Ciências** Eumanas, Letras e Artes, envolvido em todos os movimentos de contestação na Universidade, liderado do comunista [REDACTED], eleito recentemente para um período de mais um ano. Também, exercendo o cargo de Diretor **do Cine** Clube Tirol, há bastante tempo, e controlando principalmente a parte cultural, encontra-se [REDACTED], liderado de [REDACTED]

COMENTÁRIOS

Um filme pode ser o pretexto para uma propaganda marxista-leninista e seu roteiro pode ensinar as fórmulas de agir politicamente dentro das técnicas mais ousadas; ou de certa forma influir sobre o comportamento de grupos sociais, sua dominação pelo Estado mostrando uma sociedade decadente, incriminando as condições de vida, acusando as injustiças e tocando nas **feridas** do **subdesenvolvimento** econômico e cultural.

Dentro dessas técnicas **podem** ser usadas as mensagens justapostas, subliminares, colocadas estrategicamente no desenrolar do filme no intuito de acionar estímulos pre-estabelecidos, infiltrar condicionamentos subversivos, visando provocar no espectador reações específicas. Ditas mensagens **visam** deturpar valores hierárquicos da sociedade, criando **insatisfação** geral e promovendo ou aumentando a agressividade nos jovens **contra** tudo: família, escola e autoridades.

**SECRETO**

COMENTÁRIOS:

Um filme pode ser o pretexto para uma propaganda marxista-leninista e seu roteiro pode ensinar as fórmulas de agir politicamente dentro das técnicas mais ousadas; ou de certa forma influir sobre o comportamento de grupos sociais, sua dominação pelo Estado mostrando uma sociedade decadente, incriminando as condições de vida, acusando as injustiças e tocando nas feridas do subdesenvolvimento econômico e cultural.

Dentro dessas técnicas poderão ser usadas as mensagens justapostas, subliminares, colocadas estrategicamente no desenrolar do filme no intuito de acionar estímulos pré-estabelecidos, infiltrar condicionamentos subversivos, visando provocar no espectador reações específicas. Ditas mensagens visam deturpar valores hierárquicos da sociedade, criando insatisfação geral e promovendo ou aumentando a agressividade nos jovens contra tudo: família, escola e autoridades.⁵

O informe foi elaborado pelo ASI na Universidade do Rio Grande do Norte, Natal, onde meus pais Hermano Machado e Maurinete Lima davam aula no departamento de Ciências Humanas. Como pode-se perceber, o informante parecia fazer parte das aulas ou do corpo administrativo. O relatório é sobre uma programação de filmes “subversivos”, em “um fazer revolucionário”. O informe foca na programação de filmes proposta pelo grupo de professores em relação ao Cineblube Tirol e na criação do Centro de Estudos Afro-brasileiros. Os filmes circulavam na universidade, cineclubes mas também na TV Universitária, que na época era a única opção à Rede Globo no Estado do Rio Grande do Norte. O informe traz um desenrolar de clichês da paranoia do inimigo interno e do combate ao comunismo e todo discurso popular, “predispondo principalmente a mulher e o negro a um estado de insatisfação”.

Vale pensar em refazer este ciclo de filmes na UFRN, em cruzamento de uma nova lista de filmes contemporâneos. Docentes que organizaram e participaram na época, em diálogo com novos docentes da universidade. Um debate que continua latente na nossa sociedade hoje: militarização, censura, vigilância e radicalização política.

A citação que abre o informe secreto 054/80-ASI/UFRN foi retirada do artigo “A Guerra Política” da “Revista da Aeronáutica” de março de 1977 escrito pelo General de Divisão RR

⁵ COMISSÃO DA VERDADE. *Relatório final*. Natal, RN: EDUFRN, 2015. Documento “Processo-anexo nº1426-80”. A transcrição do documento passou por uma revisão de erros gramaticais para melhor fluência. Os outros nomes citados no relatório, para além do pai e mãe do autor, por regras de publicização da Comissão da Verdade, foram omitidos.

Adolpho João De Paula Couto⁶. A revista, entre reportagens, notícias e propagandas sobre aviação, abre espaço para artigos assinados. Neste contexto, o General Couto prega sobre a perigosa “desmoralização” do capitalismo, do anticomunismo e da polícia, como estratégias “subversivas” para a “degradação dos valores do mundo ocidental”. Para tanto o “cinema político” estaria no rol de atividades de estímulo à “conspiração vermelha de âmbito mundial”:

*Cooperando eficientemente na deterioração dos valores morais através da disseminação do erotismo e da moralidade dos padrões de comportamento, o cinema acrescenta a esses ingredientes da subversão a disseminação de mensagens políticas cuidadosamente estudadas e preparadas, em obediência à diretriz de Lenine, assim expressa: “O cinema é a mais importante de todas as artes ... ; desmoralize-se a mocidade de um país e a revolução estará vitoriosa.”⁷ Um estudo de profundidade sobre o grave problema do cinema político conduziu à feitura de um relatório, de onde extraímos trechos essenciais:
“O iniciador da utilização do cinema como ‘arma política’ foi Jean Luc-Godard, autor, diretor, produtor e roteirista do cinema francês, para o qual “a arte de fazer cinema é uma ação intelectual engajada, com objetivos revolucionários, os quais, na prática, só se realizam pela violência.”⁸”*

A citação de Jean Luc-Godard do cinema como “arma política”, provavelmente, se refere ao diálogo entre Godard e o, também cineasta, Fernando Solanas publicada primeiramente no número um do periódico uruguaio “Cine del tercer mundo”⁹ em 1969. A afirmação nasce de Solanas mas também é colocada por Godard no decorrer do texto. Neste diálogo, baseado no lançamento do filme “La hora de los hornos”¹⁰ de Solanas, questões sobre militância política e o fazer estético são confrontados no contexto da década de 60, pouco depois dos levantes de Maio de 68 na França:

Godard: - *Os cubanos dizem que o dever do revolucionário é fazer a revolução. Qual é o dever do cineasta revolucionário?*
Solanas: - *Utilizar o cinema como uma arma ou uma espingarda,*

⁶ O General Adolpho João De Paula Couto nasceu em Porto Alegre em 1913. Coursou Artilharia na Escola Militar do Realengo. Foi Subchefe do Estado-Maior do Exército de 1970 a 1972, tendo comandado interinamente o atual Comando Militar do Sul em 1972. O General Adolpho João De Paula Couto, ademais de diversos artigos, é o autor dos livros: “A face oculta da estrela: retrocesso, falsidade e ilusões” (2001) que “trata do partido político, o PT, penetrando em sua intimidade e definindo suas origens, sua natureza, seus reais objetivos os instrumentos de que dispõe para atingi-los.”; e do livro “O PT em píLULAs” (2002), “dedicado aos desinformados que se deixam seduzir pelo dourado das píLULAs petistas. As pesquisas mostram que eles são em número suficiente para colocar em risco a sobrevivência da democracia no Brasil pela sua própria força eleitoral, contrariando paradoxalmente a essência espiritual de sua grande maioria.” Importante perceber esta continuidade das teorias conspiratórias do regime ditatorial ao regime democrático.

⁷ Tal citação a Lenin encontra respaldo na primeira parte “o cinema é a mais importante de todas as artes” no livro “A forma do filme” de Sergei Eisenstein. Já a segunda parte da frase não parece ter respaldo na biografia de Lenin. EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 70.

⁸ O autor não encontrou referência bibliográfica que dê suporte à segunda parte da fala de Jean Luc-Godard. O relatório a que se refere o General Couto também não foi localizado na pesquisa.

⁹ GODARD, Jean Luc; SOLANAS, Fernando. *Cine del tercer mundo*. Ano 1. Número 1. Montevideo: Cinemateca Del Tercer Mundo, 1969. p 48 - 63.

¹⁰ LA HORA DE LOS HORNOS. Direção: Fernando Solanas e Octavio Getino. Argentina, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z2HRWWyQ-kY> Acesso em: 25 jan. 2023.

converter a própria obra num facto, num acto, numa ação revolucionária. Qual é para ti esse dever ou compromisso?

Godard: - *Trabalhar plenamente como militante, fazer menos filmes e ser mais militante. Isto é muito difícil porque aqui o cineasta foi educado no individualismo. Mas também em cinema é necessário voltar a começar.*¹¹

(...)

Godard: - *Dei-me conta de que estava oprimido, de que existe uma repressão intelectual menor do que uma repressão física mas que também faz as suas vítimas, e então sentia-me oprimido. Quanto mais queria lutar mais me apertavam o pescoço para me silenciarem, e além disso eu mesmo me autorreprimia completamente.*

Solanas: - *É a situação de que padecem todos os cineastas da América Latina, com a agravante de que existem leis de censura muito mais duras e até delitos de opinião, como no Brasil e Argentina. Hoje é tão grotesca a situação do cineasta, que se definiram bem os campos e as opções. Se o cineasta aprofunda qualquer tema, seja o amor, a família, a relação, o trabalho, etc., revela a crise da sociedade, mostra a verdade despida. E a verdade, dada a temperatura política do nosso continente, é subversiva. Por isso, o cineasta está condenado a autorreprimir-se, autocondenar-se, autocastrar-se criativamente e continuar o impossível jogo de ser «autor» dentro do sistema, ou romper com ele e tentar um caminho próprio e independente.*

A este “voltar a começar” que esta tese abarca. Um recomeço dos princípios do audiovisual, do pré-cinema como busca de uma recomeço do cinema, de contar outras histórias por caminhos tortos. Passamos por trabalhos que parecem “tentar um caminho próprio”, tatear um outro caminho para configurar outra forma de produção audiovisual. Mesmo tendo estudado as formas tradicionais do cinema, era necessário voltar a um estado mais inesperado e orgânico:

*O cinema, mesmo o cinema stricto sensu, ou seja, o cinema que se constitui a partir do cinematógrafo de LeRoy, Edison, Paul, Skladanowsky e dos Lumière, não era ainda, nos seus primórdios, o que hoje chamamos de cinema. Ele reunia, na sua base de celulóide, várias modalidades de espetáculos derivadas das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a magia e a prestidigitação, a pantomima, a feira de atrações e aberrações etc. Como tudo o que pertence à cultura popular, ele formava também um outro mundo, um mundo paralelo ao da cultura oficial, um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambiguidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata.*¹²

Como “obscenidades, grossuras e ambiguidades” entenda-se, na nossa história, a desestabilização produzida pelo encontro com espaço público dinâmico e contraditório numa metrópole como São Paulo. O campo de ação na cidade atraía em suas for-

¹¹ TORRES, A Roma. (org.). *Cinema, arte e ideologia*. Porto: Afrontamento, 1975. p. 257.

¹² MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Ebook. Campinas: Papyrus Editora, 2014. p. 104.

ças e situações inesperadas. Expressamos, principalmente nos primeiros capítulos um encontro com urgências sociais e políticas que moviam também uma urgência em produzir uma obra audiovisual de uma outra gênese mista, mutante e aberrante. Em um mundo em radical transformação, com crescimento de desigualdades e violências, como garantir este “corpo vibrátil” num contexto de arte institucionalmente tóxico e igualmente violento? “É isso que eles querem. Matar a gente no cansaço, na depressão, na tristeza e na raiva.”¹³ colocava Jaider Esbell¹⁴. Nesta ética da auto invenção, cada um forja suas “armas políticas” mas na saída de emergência só existe no coletivo.

Godard: - *Nem nos jornais nem nos filmes estão as palavras das pessoas que constituem oitenta por cento da humanidade. Há que forçar a maioria que tem a palavra a cedê-la aos oitenta por cento, fazer com que a palavra da maioria se possa expressar. Por isso não quero pertencer à minoria que fala e fala todo o tempo ou à que faz o cinema, mas quero que a minha linguagem expresse estes oitenta por cento. É por isso que não quero fazer cinema com gente do cinema, mas com pessoas que compõem a grande maioria.*¹⁵

(...)

*Por exemplo, pode fazer um belo poema sobre o Terceiro Mundo, mas não foi o Terceiro Mundo quem fez o poema. Então, creio que é necessário ser o Terceiro Mundo quem canta no poema, e se és tu quem o faz é simplesmente porque és poeta e sabes fazê-lo.*¹⁶

A perspectiva de auto representação afro-brasileira, deste grupo historicamente excluído da construção narrativa do que nos constitui como nação, fez parte da investigação nestes capítulos e procuramos mostrar na “história de nossa escrita” como ao existir, agir, investigar, criar desta perspectiva negra inauguramos outras equações de forças e outras ocupações conceituais da teoria e outras articulações poéticas.

Nesta conclusão, retornamos a Natal, ao contexto político militar, à herança autoritária no Brasil, mas também à herança de luta por justiça social reconhecida na nossa ancestralidade. E

¹³ TAVARES, Artur. “O que são 70 anos diante de 521, meu querido? Entrevista com Jaider Esbell.” *Elástica*. São Paulo, 3 out 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/> Acesso em: 20 jan. 2023.

¹⁴ Jaider Esbell (1979-2021) “*Artista, escritor e produtor cultural indígena da etnia Makuxi. Nasceu em Normandia, estado de Roraima, e viveu, até aos 18 anos, onde hoje é a Terra Indígena Raposa – Serra do Sol (TI Raposa – Serra do Sol). Antes de ser artista, habilidade descoberta na infância, Esbell percorreu diversos caminhos, acreditava, levariam à plena condição de manifestar suas habilidades. Deixou a casa dos pais e chegou na capital Boa Vista com o Ensino Médio concluído. Como todo adolescente indígena, fez contatos com pares, vilas, cidades e aldeias.*”

Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/sobre-o-artista/> Acesso em: 25 jan. 2023.

Jaider faleceu em 2 de novembro de 2021, aos 42 anos no auge da sua carreira como artista em destaque da 34ª Bienal de São Paulo e curador da exposição “Moquém_Surari: arte indígena contemporânea” no MAM-SP.

¹⁵ TORRES. Idem. p. 264.

¹⁶ Ibidem. p. 262.

através do informe 054/80-ASI/UFRN, recuperamos, no diálogo de Solanas e Godard, o debate ético sobre o fazer audiovisual:

Godard: - *Uma tomada de posições políticas deve corresponder a uma tomada de posição estética. Não é um cinema de autor que se tem de fazer, mas um cinema científico. A estética também deve ser estudada cientificamente. Toda a investigação, em ciência como em arte, corresponde a uma linha política, ainda que o ignores. Assim como há descobrimentos científicos, também há descobrimentos estéticos. Por isso há que ter claro, conscientemente, o caminho que se escolheu e com o qual se está comprometido.*¹⁷

A maior contribuição no campo acadêmico desta tese está em propor esta aliança, nada tranquila, como propõe Godard, entre a elaboração de reflexão científica em um processo poético. Esta tese encontrou sua maior singularidade, contribuição própria, ao desenvolver os projetos Palavras Cruzadas e Terra de Gigantes envolvendo docentes, colegas estudantes, profissionais e técnicos da universidade, em uma produção transversal com diversos outros profissionais fora da universidade. Processos que instauram um campo de conhecimento sistematizado e público de como foi realizado, propondo apontamentos aos “descobrimientos científicos” e também aos “descobrimientos estéticos”.

Com entrevistas com protagonistas que puderam compartilhar conosco seus saberes – “protagonistas”, esta dramática palavra que na sua etimologia carrega o combate e à agonia: aquele que combateu na primeira fila não por heroísmo mas pela sua existência. Esperamos ter conseguido atravessar por um novo paradigma científico como desafio do “caminho que se escolheu” e com o qual estamos comprometidos:

*A ciência pós-moderna, ao sensocomunizar-se, não despreza o conhecimento que produz tecnologia, mas entende que, tal como o conhecimento se deve traduzir em autoconhecimento, o desenvolvimento tecnológico deve traduzir-se em sabedoria de vida. É esta que assinala os marcos da prudência à nossa aventura científica. A prudência é a insegurança assumida e controlada.*¹⁸

Boaventura de Souza Santos propõe, em seu breve “Discurso sobre as ciências”, a imaginação sociológica sobre um novo paradigma científico que surge entre as tradicionais estruturas acadêmicas: “*Todo o conhecimento científico-natural é científico-social; Todo o conhecimento é local e total; Todo conhecimento é autoconhecimento; Todo conhecimento científico visa constituir-se em senso comum.*” Desta forma, buscamos fazer do processo artístico e científico nesta tese, a expressão destas possibilidades.

Assim, o que produzimos nesta tese ocorreu *por* estímulo do encontro com o debate do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, em relação ao campo

¹⁷ Ibidem. p. 261.

¹⁸ SANTOS. Boaventura de Souza. *Discurso sobre as ciências*. 5ª Ed. São Paulo: Cortez, 2008. p. 91.

audiovisual expandido, com as diferentes provocações, reflexões e contribuições. O que produzimos nesta tese foi *com* a participação ativa desta estrutura institucional envolvendo ativamente a rede de docentes e discentes, técnicos e funcionários. E o que produzimos nesta tese foi *em* formato audiovisual – nossa “arma política” – como uma biblioteca em movimento do nosso tempo. E o que produzimos nesta tese foi *para* abertura de novas linhas do fazer audiovisual.

Como que diante um fractal, ao buscar novas formas de escrita audiovisual, produzimos fricções narrativas a partir das quais performatizamos a nossa história através de novas escritas.

Figura 152 - Assinatura visual do autor.



12. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

12.1 Livros

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

ANDERSON, Barbara e Joseph. Motion perception in motion pictures. In LAURETIS, Teresa de; HEATH, Stephen. *The Cinematic Apparatus*. Milwaukee: Macmillan Press, 1980.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004. p. 20.

BAMBOZZI, Lucas; BASTOS, Marcus; MINELLI, Rodrigo. *Mediações, Tecnologia e espaço público: panorama crítico da arte em mídias móveis*. São Paulo: Conrad, 2010.

BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. 2nd Edition. New York: Oxford University Press, 1993.

BASTOS, Marcus; MENOTTI, Gabriel; MORAN, Patrícia. *Cinema apesar da imagem*. São Paulo: Intermeios, 2016.

BATISTA, Vera Malaguti. *O medo na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

BATTCKOCK. Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BORGES, Fabiana; DURANTE, Milena; LIMA, Daniel. Org. *Copas: 12 cidades em tensão*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

BRYANT, Kobe. *The Mamba Mentality: How I Play*. Melcher Media, 2020.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. 2ª Ed. São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 2000.

CONTRAFILÉ. *A Rebelião das Crianças*. São Paulo: VAI, 2007. p 5. Disponível em: <https://desarquivo.org/node/1094/> Acesso em: 12 jan. 2023.

COUCHOT, Edmond. *Da fotografia à realidade virtual*. Editora UFRGS, 2003.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. 1ª Ed. Contraponto: Rio de Janeiro, 2012.

DERRIDA, J. *The post card: from Socrates to Freud and beyond*. Trad. A. Bass. Chicago:

University Press, 1987.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOWBOR, Fátima Freire. *Quem educa marca o corpo do outro*. Editora Cortez, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 70.

FANON, Frantz. *The wretched of the earth*. Cape Town: Kwela Book, 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREIRE, Marcelino. “Da paz” In: *Rasif: mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FREMONT-BARNES, Gregory. *A history of counterinsurgency: From South Africa to Algeria, 1900 to 1954*. Vol. 1. Santa Barbara: Praeger, 2015.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*. 1ª Ed. São Paulo: VAI, 2006.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*. 2ª Ed. São Paulo: Invisíveis Produções, 2018.

FREYRE, Gilberto. *The masters and the slaves: a study in Brazilian civilization*. Nova Iorque, 1946.

GARCÍA, Jaime Barroso. *Realización de los géneros televisivos*. 1ª ed. Madrid: Editorial Síntesis, 1996.

GRUPO DE ARTE CALLEJERO. *GAC: Pensamientos prácticas acciones*. - 1ª ed. Buenos Aires : Tinta Limón, 2009. p. 371. Disponível em: <https://archive.org/details/GacPensamientosPracticasYAcciones>. Acesso em: 02 de maio 2022.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 1ª edição, São Paulo: Aleph, 2008.

KIAROSTAMI, Abbas. *Duas ou três coisas que sei de mim*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano* Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado. Gávea*, Rio de Janeiro: PUC-Rio, N° 01, 1984.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LIMA, Daniel; BORGES, Raquel. *Teranga*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2017.

Disponível em:

https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/cartografia_teranga_08_media_resolu. Acesso em: 16 mar. 2022.

LIMA, Daniel; CARVALHO, Pedro; BARNABÉ, Roger. *Trilho*. São Paulo: Colégio Equipe, 1989.

LIMA, Daniel; TEIXEIRA, Felipe. *Mundo Brasil, Brasil Mundo*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2010. Disponível em:

https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/mundo_brasil_brasil_mundo. Acesso em: 18 mar. 2022.

LIMA, Daniel; TEIXEIRA, Felipe. *Não vamos obedecer*. São Paulo: Invisíveis Produções,

2016. Disponível em: https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/nou_pap_obeyi_web Acesso em: 22 jan 2023.

LINKER, Kate. *Love for sale*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1990.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Ebook. Campinas: Papyrus Editora, 2014. p. 104.

MACHADO, Arlindo. Org. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac. São Paulo, 2008.

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

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Watchmen*. São Paulo: Abril, 1999.

OLIVEIRA, Sebastião. *Ocupação Prestes Maia*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2019.

PALLAMIN, Vera M. *Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: Annablume / Invisíveis Produções, 2015.

PAQUET, Marcel. *René Magritte: 1898-1967*. Köln: Benedikt Taschen, 1992.

PEASE, Allan e Bárbara. *A linguagem corporal no trabalho*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A.; HERÁCLITO, A.; MENEZES, H.; SCHWARCZ, L.; TOLEDO, T. *Histórias Afro-Atlânticas*. Volume 2. Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; Masp, 2018.

PINTO, Lenine. *Natal, USA: II Guerra Mundial: a participação do Brasil no teatro de operações do Atlântico Sul*. Natal: Sebo Vermelho Ed, 2015.

RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Editora Topbooks, 1998.

RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol*. Organização: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2011.

SANTOS, Boaventura de S. *Um discurso sobre as ciências*. 5.ed. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. 1ª Ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SHAFFER, Kay. *O Berimbau de barriga e seus toques*. Ministério de Educação e Cultura: Secretaria de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional do Folclore, 1977.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed UFMG, 2010.

SZANIECKI, Barbara. *Outros monstros possíveis: disforme contemporâneo e design encarnado*. São Paulo: Annablume, 2014.

TORRES, A Roma. (org.). *Cinema, arte e ideologia*. Porto: Afrontamento, 1975.

VIVEROS. Paulo Pinheiro de. *História da aviação no Rio Grande do Norte*. 1ª Ed. Natal: Ed Universitária da UFRN, 1974.

ZATZ, Joana. *O espaço como obra*. São Paulo: Invisíveis Produções/Annablume, 2014.

12.2 Artigos de revista acadêmica

ALMAS, Almir; BARAÚNA, Danilo. Corpo 4K: processos de espacialização e hibridação na poética live e tecnologia 4k. *Revista GEMInIS*. Ano 6. Nº 1. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos. Jan./jun. 2015. p. 296. Disponível em:

<https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/231/202>. Acesso em 13 dez. 2022.

ARRUDA, Angela; JAMUR, Marilena; MELICIO, Thiago; BARROSO, Felipe. “De pivete a funqueiro: genealogia de uma alteridade.” *Cadernos de Pesquisa*, v.40, n.140, maio/ago. 2010. p. 407-425. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/cp/a/Nnz9mgzBcKnvzY3n59rRsMS/?lang=pt>. Acesso em: 30 abr. 2022.

CASTRO, J. C. L. “Fetichismo e fantasmagoria no mundo do consumo”, em *Revista Alceu*, volume 13, número 25, 2012, pp. 144-153.

CASTRO, Viveiros de. “O medo dos outros”. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2011, V. 54 Nº 2. p. 889.

D’ANGELO, M. “A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin” em *Revista Estudos Avançados*, número 20(56), 2006

GIMENES, Gabriela Xabay. “A Exposição Universal de Chicago (1893): reflexões sobre o lugar dos Estados Unidos no mundo na virada do século XIX para o XX” em *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, Nº. 22, Jan./Jun., 2017. p. 147-181. Disponível em: <http://revista.anphlac.org.br> Acesso em 12 dez. 2022.

KARARI,, Peter (2018) *Modus Operandi of Oppressing the “Savages: The Kenyan British Colonial Experience, Peace and Conflict Studies*. Vol. 25 : No. 1 , Article 2. Disponível em <https://nsuworks.nova.edu/pcs/vol25/iss1/2>. Acesso em: 23 maio 2021.

MBEMBE, 2018, op. cit., p. 51. apud BAUMAN, Zygmunt. Wars of the Globalization Era. *European Journal of Social Theory*. V.4, N.1, 2001. p. 15.

ROLNIK, Suely. *Pensamento Corpo e Devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. In *Cadernos de Subjetividade*, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós Graduated em Psicologia Clínica da PUC-SP. v1, n.2. São Paulo, 1993.

SCHWARTZ, Christian L. M. *Futebol em tradução: língua nacional e estilo de jogo em relatos da imprensa argentina nos anos 20*. *Revista ALED*, Brasília, n. 15, 2015, p. 93 – 108.

12.3 Artigos e matérias de periódicos

ALECRIM, Giulia. “Incêndios no Pantanal mataram quase 17 milhões de animais vertebrados em 2020”. *CNN Brasil*. São Paulo, 15/09/2021. Disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/incendios-no-pantanal-mataram-quase-17-milhoes-de-animais-vertebrados-em-2020> Acesso em: 21 jan. 2023.

ALEIXO, Ricardo. “Daniel Lima.” *Revista Roda: Arte e cultura do Atlântico Negro*. Belo Horizonte, Nº 04, Março, 2007.

ARAÚJO, Thiago de. “Polícia brasileira é a que mais mata no mundo, diz relatório”. *Exame*, 08 set 2015. Disponível em: <https://exame.com/brasil/policia-brasileira-e-a-que-mais-mata-no-mundo-diz-relatorio/> Acesso em 12 mar. 2022.

BARRETO, Lima. “Bemdito futebol!”, *Careta*, Edição 693, 01 de outubro de 1921, p. 5. Grifo do autor.

BARRETO, Lima. “Macaquitos”. *Careta*, Edição 644, 23 de outubro de 1920, p.17.

BOY, Zero. Hakim Bey: the temporary autonomous zone: maximizing the potential for emergence. *High Times*, Los Angeles, p. 58 -60. jun. 1995. Disponível em: <https://archive.ihightimes.com/article/1995/6/1/hakim-bey> Acesso em: 28 mar. 2021.

CESAR, Cesarino. “A exclusão de negros e mulatos”. *O Paiz*, Edição 13481, 17 de setembro de 1921, p. 8.

FERRER, Isabel. “A Holanda afunda mais depressa que o previsto”. *El País*, Espanha, 22 nov 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/21/internacional/1542832552_518195.html Acesso em: 02 mai. 2022.

FONTES, Cristiane. “Crime ambiental e crime organizado andam juntos na Amazônia, diz pesquisador.” *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17.jan.2023. Ambiente. <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2023/01/crime-ambiental-e-crime-organizado-andam-juntos-na-amazonia-diz-pesquisador.shtml> Acesso em: 21 jan 2023.

GIL, Gilberto. “Aceito + recuso = recito”. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, Edição 39, p. 6, mar 1970. p 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=702> Acesso em: 05 abr 2022.

LABRA, Daniela. *O homem nu e o helicóptero: intervenções de baixo impacto numa cidade grande*, 2002. Disponível em: rizoma.net. Acesso em 12 jan. 2022.

LIMA, Daniel. “Ativistas usam bandeiras para cobrar museus sobre ausência de negros”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 03 set. 2007. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1914852-onde-estao-os-negros-perguntava-faixa-estendida-em-museu-do-rio.shtml> Acesso em: 13 dez. 2022.

LIMA, Daniel. *Carta a Sidney Amaral*. ArteBrasileiros, São Paulo, 18 jun 2021. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/sidney-amaral-viver-ate-o-fim-o-que-me-cabe/> Acesso 10 de dez. 2022.

LIMA, Daniel. “Guerrilha urbana: investigações sobre os riscos e rabiscos que circundam a cidade sem horizonte.” *Simples?* São Paulo, Ano 2, Número 11, p. 52-59, jul./ago. 2001.

LIMA, Diane. “Agora Somos Todxs Negrxs?” *Revista Bravo!* Aug 18, 2017. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/agora-somos-todxs-negrxs-2673f09ba940> Acesso em: 12 jan. 2023.

LOVINK, Geert. *Interview with Kodwo Eshun*. Disponível em: <http://www.nettime.org/nettime.w3archive/200007/msg00112.html> Acesso em: 17 jan. 2005.

MACHADO, Ana Maria Machado; BEDINELLI, Talita; BRUM, Eliane. ““Não estamos conseguindo contar os corpos”” *Sumaúma*. Altamira, 20 jan 2023. Disponível em: <https://sumauma.com/nao-estamos-conseguindo-contar-os-corpos/> Acesso em: 21 jan 2023.

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave; GAIMAN, Neil. A Portal to Another Dimension: Alan Moore, Dave Gibbons, and Neil Gaiman. *The Comics Journal*. Nº 116, Seattle: Fantagraphics Books Inc. Julho, 1987. Disponível em: <https://www.tcj.com/a-portal-to-another-dimension-alan-moore-dave-gibbons-and-neil-gaiman/> Acesso em: 11 jul. 2022.

MORAES, Fabiana. “Programas policiais: se for preto, se for pobre, liga a câmera e mete o microfone na cara.” *The Intercept Brasil*. Agosto, 2021. Disponível em: <https://theintercept.com/2021/08/24/programas-policiais-preto-pobre-liga-camera-microfone-cara/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

“Mau Mau uprising: Bloody history of Kenya conflict”. *BBC News*. 7 Abr 2011. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-12997138> Acesso em: 12 maio 2021.

NASSIF, Luís. “O racismo negro”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 04 mar. 2005. Mercado. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi0403200513.htm> Acesso em 04 de dez. 2022.

NETO, Dionisio. “Em Antiga, decifrem-me e devorem-me!”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 26 out. 2001. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2610200138.htm> Acesso em: 14 abr. 2022.

PINHEIRO, Ester. “Há 13 anos no topo da lista, Brasil continua sendo o país que mais mata pessoas trans no mundo”. *Brasil de Fato*, São Paulo, 23 jan 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/01/23/ha-13-anos-no-topo-da-lista-brasil-continua-sendo-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo> Acesso em 25 abr. 2022.

ROLNIK, S. *A hora da micropolítica*. Goethe Institut, 2016. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html>. Acesso em 28 jun. 2022

ROSAS, Ricardo. *Entre o antiespetáculo e o arrastão semiótico*. Artigo/Ensaio publicado em 2005 no “Dossiê 014 - Daniel Lima” no site Videobrasil. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/541953/1777455>. Acesso em: 05 maio 2022.

SALGADO, Diego; MAGALHÃES, Vagner. “Racismo e prisão em campo. Caso Grafite e SIQUEIRA, Leandro. “Earthrise: a primeira foto da Terra feita por um astronauta faz 50 anos”. *Revista Zum*. São Paulo, 21 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/earthrise-50-anos/> Acesso em: 16 mar. 2022

SONINHA. De baixo calão. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21 abr. 2005. Esportes. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/esporte/fk2104200518.htm> Acesso em 15 de dez. 2022.

TAVARES, Artur. “O que são 70 anos diante de 521, meu querido? Entrevista com Jaider Esbell.” *Elástica*. São Paulo, 3 out 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/> Acesso em: 20 jan. 2023.

“Caso Grafite e Desábato completa 10 anos”. *UOL*, São Paulo, 13 abr 2015. Disponível em: <https://www.uol.com.br/esporte/futebol/ultimas-noticias/2015/04/13/racismo-e-prisao-em-campo-caso-grafite-e-desabato-completa-10-anos.htm?cmpid=copiaecola> Acesso: 15 dez. 2022.

“Nos anos 90, arrastões nas praias da Zona Sul do Rio levaram pânico aos banhistas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 nov 2013. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/nos-anos-90-arrastoes-nas-praias-da-zona-sul-do-rio-levaram-panico-aos-banhistas-10838744> Acesso em: 30 abr. 2022.

“O presidente da República não quer ‘homens de côr’ no nosso ‘scratch’”. *Correio da Manhã*, Edição 8233, 17 de setembro de 1921, p. 5.

“O velho Cadopô vai ser centro cultural”. *Istoé*, São Paulo, 31 mar 2004. Disponível em: https://istoe.com.br/27979_O+VELHO+CADOPO+VAI+SER+CENTRO+CULTURAL/ Acesso em: 19 mai. 2022.

“ONU questiona delegação do Brasil sobre muro em favela”. *Estadão*, São Paulo, 09 mai 2009. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,onu-critica-construcao-de-muro-em-favelas-do-rio,366593,0.html> Acesso em: 22 jan 2023.

“Os G-Men do D.I. desfecharam uma verdadeira blitz”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 abr 1947. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=36418&keyword=BLITZ&anchor=5125303&origem=busca&originURL=&pd=598e160d27ff14b2df0a12ca98399da2>. Acesso em: 25 abr. 2022.

“PMS matam dentista apontado como ladrão”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 09 de fev. de 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0902200417.htm> Acesso em: 02 maio 2022.

“Prefeitura rejeita pedido de muro entre Morumbi e Paraisópolis”. *Estadão*. São Paulo, 20 jul. 2020. Disponível em: <https://summitmobilidade.estadao.com.br/compartilhando-o-caminho/prefeitura-rejeita-pedido-de-muro-entre-morumbi-e-paraisopolis/#:~:text=Alguns%20locais%20do%20bairro%2C%20como,Humano%20nas%20Regi%C3%B5es%20Metropolit%20Brasileiras.&text=Parais%C3%B3polis%2C%20por%20sua%20vez%2C%20tem,co mo%20Nam%C3%ADbia%20e%20Cabo%20Verde>. Acesso em: 16 mar. 2022.

“Saramago compara obra nas favelas do Rio ao muro de Berlim”. *Lusa*, Lisboa, 04 abr 2009. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/ultnot/lusa/2009/04/04/ult611u81060.jhtm> Acesso em: 22 jan. 2023.

“Stockhausen compara atentado à arte e é repreendido.” *Estadão*. São Paulo, 18 set 2001. <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,stockhausen-compara-atentado-a-arte-e-e-repreendido,20010918p6156> Acesso em: 13 abr. 2022.

“Total de mortes violentas no Brasil é maior do que o da guerra na Síria.” *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 6 jun 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/06/total-de-mortes-violentas-no-brasil-e-maior-do-que-o-da-guerra-na-siria.shtml> Acesso em 15 abr. 2022.

“Um regresso ao passado em Gorée. Não em nosso nome.” *Diário de Notícias*. Portugal, 19 abr 2017. Disponível em: <https://www.dn.pt/portugal/um-regresso-ao-passado-em-goree-nao-em-nosso-nome-6228800.html> Acesso em 16 mar. 2022.

“Um sádico em terras baianas: a história da crueldade na Casa da Torre.” *Carta Capital*. São Paulo, 03.07.2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/justica/um-sadico-em-terras-baianas-a-historia-da-crueldade-na-casa-da-torre/> Acesso em: 16 mar. 2022.

12.4 Artigos na internet:

AKOTIRENE, Carla. *Carla Akotirene explica o conceito de Interseccionalidade*. Disponível em: <http://casefala.com.br/site/a-interseccionalidade/> Acesso em 10 jan 2023.

PINHO, Márcio Sarroglia; KIRNER, Cláudio. Uma Introdução à Realidade Virtual. Grupo de Realidade Virtual / Instituto de Informática / PUCRS; Grupo de Pesquisa em Realidade Virtual / Departamento de Computação / UFSCar. (Documento em constante atualização). Disponível em: <https://grv.inf.pucrs.br/tutorials/introducao-a-realidade-virtual> Acesso em: 12 jan 2023.

REBELO, Samantha Cardoso. Forró. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/FORRO.pdf> Acesso em: 22 jan. 2023.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. São Paulo: Portal do Núcleo de Estudos da Subjetividade/PUCSP, 2006. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf> Acesso em: 23 jan. 2023.

STARLING, Heloisa. *Órgãos de Informação e repressão da ditadura*. Belo Horizonte: Brasil Doc/Projeto República/UFMG, 2001. Disponível em: <https://www.ufmg.br/brasildoc/temas/2-orgaos-de-informacao-e-repressao-da-ditadura/> Acesso em: 23 jan. 2023.

12.5 Relatórios:

IPEA. *Atlas da violência 2019*. Organizadores: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes/50/atlas-da-violencia-2019> Acesso em 20 jan. 2023.

IDDD. *Porque eu? Precisamos falar de racismo nas abordagens policiais*. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://iddd.org.br/projetos/porqueeu-precisamos-falar-sobre-o-racismo-nas-abordagens-policiais>. Acesso em: 25 abr. 2022.

COMISSÃO DA VERDADE. *Relatório final*. Natal, RN: EDUFRN, 2015.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Relatório*. Brasília: CNV, 2014. p. 962.

Disponível em:

http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf. Acesso em: 09 maio 2022.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. *1º Batalhão de Polícia de Choque – Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA)*. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa. Disponível em:

<http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/primeiro-batalhao-de-policia-de-choque-rondas-ostensivas-tobias-de-aguiar-rot/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

CONSÓRCIO DE VEÍCULOS DE IMPRENSA. *Números de mortes por covid divulgados em 13 de Março de 2022*. Disponível em:

<https://g1.globo.com/saude/coronavirus/noticia/2022/03/13/brasil-tem-146-mortes-por-covid-19-em-24-horas-total-chega-a-655-mil.ghtml>. Acesso em 15 mar. 2022.

IBGE. Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira: 2012. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2018.

Dados estatísticos disponíveis em: <http://observatorioseguranca.com.br/cor-da-violencia-negros-sao-o-alvo-da-letalidade-policial/>. Acesso em 28 maio 2021.

COMISSÃO DA VERDADE. *Transcrição de Entrevista com Hermano Machado Ferreira Lima*. Natal: UFRN, 2013. Disponível em:

[https://bczm.ufrn.br/comissaodaverdade/DEPOENTES%20CV-UFRN%20\(CAIXAS%2003A%20e%2003B\)/DEPOENTES%20-%20CAIXA%2003A/Ficha%20Catalogr%C3%A1fica%20-%20DEPOENTES%20-%20CAIXA%2003A.pdf](https://bczm.ufrn.br/comissaodaverdade/DEPOENTES%20CV-UFRN%20(CAIXAS%2003A%20e%2003B)/DEPOENTES%20-%20CAIXA%2003A/Ficha%20Catalogr%C3%A1fica%20-%20DEPOENTES%20-%20CAIXA%2003A.pdf) Acesso em: 23 jan. 2023.

12.6 Sites:

- <https://www.youtube.com/@CanalDasBee/videos> Acesso em: 21 jan. 2022.
- www.daiaratukano.com/arte Acesso em: 21 jan. 2022.
- <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala> Acesso em: 19 jan 2023.
- <http://www.corintimao.com.br/pavilhao-9.php> Acesso em: 21 jan. 2022.
- <https://apublica.org/2021/03/brasil-registra-duas-vezes-mais-pessoas-brancas-vacinadas-que-negras/> Acesso em 06 dez. 2022.
- <https://apublica.org/2021/03/brasil-registra-duas-vezes-mais-pessoas-brancas-vacinadas-que-negras/> Acesso em 06 dez. 2022.
- <https://bahiamam.org/mam-ba/>. Acesso em: 16. mar. 2022.
- <https://curiozzzo.com/o-dia-de-panico-em-que-os-habitantes-do-rn-pensaram-que-o-mundo-estava-se-acabando/> . Acesso em: 16 mar. 2022.
- <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao222696/instituto-tomie-ohtake>. Acesso em: 16 mar. 2022.
- <https://holtsmithsonfoundation.org/biography-robert-smithson>. Acesso em: 16 mar. 2022.
- <https://marcelinofreire.wordpress.com/marcelino-freire/> Acesso em: 20 jan 2023.
- <https://nanavasconcelos.com.br/biografia/> Acesso em: 21 jan 2023.
- <https://open.spotify.com/artist/74PBfm6hR8w1StnVKSac3i> Acesso em: 20 jan. 2023.
- <https://pontepreta.com.br/a-familia-da-macaca/> Acesso em: 21 dez. 2022.
- <https://site.videobrasil.org.br/news/2206487>
- <https://sites.usp.br/labartemidia/sobre-nos/> Acesso em 09 dez. 2022.
- <https://sites.usp.br/labartemidia/sobre-nos/> Acesso em 09 dez. 2022.
- <https://www.anf.org.br/16-anos-depois-massacre-da-se-e-exemplo-de-violencia-contrapopulacao-de-rua/> Acesso em: 08 ago. 2022
- <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-vertical-earth-kilometer-kassel-germany>. Acesso em: 16 mar. 2022.
- <https://www.greenpeace.org/brasil/blog/o-que-e-o-marco-temporal-e-como-ele-ameaca-os-direitos-indigenas> Acesso em 10 dez. 2022.
- <https://www.unicamp.br/unicamp/logotipo>. Acesso em 10 de mar 2022.
- <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI> Acesso em: 22 jan. 2023.
- https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/desenvolvimento/informacoes/atlas_municipal/. Acesso em: 16 mar. 2022.
- http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1172. Acesso em: 16. mar. 2022.
- <http://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/epd/pt15607453.htm>. Acesso em: 16 mar. 2022.
- <http://www.choquecultural.com.br/pt/artista/coletivo-bijari/>. Acesso em: 18 abr. 2022.
- <http://www.mariantonia.prceu.usp.br/sobre-2/>. Acesso em: 21 abr. 2022.
- <https://www.geledes.org.br/policial-brasileira-e-a-que-mais-mata-no-mundo/>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- <https://casadalapa.net/portfolio/portfolio-2020/>
- <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/2002/01/10/homenaje-a-los-caidos-por-la-represion-policial-del-20-de-diciembre-de-2001/>
- <https://www.gov.br/capes/pt-br/aceso-a-informacao/servico-de-informacao-ao-cidadao/sobre-a-lei-de-aceso-a-informacao>. Acesso: 06 de Jun. 2022.
- <https://www.anf.org.br/16-anos-depois-massacre-da-se-e-exemplo-de-violencia-contrapopulacao-de-rua/> Acesso em: 08 ago. 2022
- <https://www.geledes.org.br/mito-da-democracia-racial-faz-parte-da-educacao-do-brasileiro->

diz-antropologo-congoles-kabengele-munanga/. Acesso em: 29 abr. 2022.
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/sergio-de-oliveira-cabral-santos-filho>. Acesso em: 03. maio 2022.
http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/noticias/mostraNoticia.php?id_content=517 Acesso em: 29 abr. 2009.
<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/2719/resultado-do-edital-arte-e-patrimonio-2009> . Acesso em: 18 mar. 2022.
<http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?equipe=paola-berenstein-jacques>. Acesso em: 21 mar. 2022.
<http://www.prourb.fau.ufrj.br/margareth-aparecida-campos-da-silva-pereira/>. Acesso em: 21 mar. 2022.
<https://dissolve.com/video/1940-Havana-Conference-republics-Americas-vow-royalty-free-stock-video-footage/001-D378-72-551> Acesso em: 16 mar. 2022.
<http://www.jaideresbell.com.br/site/sobre-o-artista/>

12.7 Redes Sociais:

AKOTIRENE, Carla. *Querido Mestre Carlos Decotelli*. 30 de Junho de 2020, Instagram: @carlaakotirene. Disponível em :<https://www.instagram.com/p/CCFR7LileQH/> . Acesso em: 18 abr. 2022.

NARDELLI, Thereza. *Ninguém solta a mão de ninguém*. 28 de Outubro de 2018, Instagram: @zangadas_tatu. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BpflwZtj35m/?utm_source=ig_embed&ig_rid=432269ee-a618-4a35-9894-bd4d523c7eb6. Acesso: 29 nov. 2022.

12.8 Catálogos e Anais:

CENTRO CULTURAL TELEMAR. *Prog: ME: programa de mídia eletrônica*, 2005. Rio de Janeiro: CCT, 2005.

COELHO, Mário César. *Panoramas do século XIX: olhares do alto, cenários de batalhas*. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005.

FABRIS, Annateresa. *Memória dos desaparecidos: algumas estratégias visuais*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.25. n.1. p. 261-278. jan.-abril 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/q7zXtGLXZ3rnCywFMYV3yPx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 mai. 2022.

GOMES, Máira Síman; SANTOS, Victória. *Primeiro a ordem, depois o progresso: os limites das pacificações no Haiti e no Rio de Janeiro*. In Seminário 13 Anos do Brasil na Minustah: Lições Aprendidas e Novas Perspectivas, 1., 2018, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Rio de Janeiro: Centro de Instrução Almirante Sylvio de Camargo, 2018. p. 138 - 142. Disponível em: <https://igarape.org.br/13-anos-do-brasil-na-minustah-lico-es-aprendidas-e-novas-perspectivas/> Acesso em: 05. abr. 2022.

INTERNATIONALE ARCHITECTUUR BIËNNALE ROTTERDAM. 2nd Internacional Architecture Biennale, 2005. Rotterdam: IABR, 2005. Disponível em: <https://iabr.nl/en/editie/the-flood>. Acesso em: 06 mai. 2022.

LEMOS, Beatriz. RIBAS, Cristina. *Pedregulho: residência artística no Minhocão*. Rio de Janeiro: Instituto Cidades Criativas / ICC, 2010.

LIMA, Daniel; LIMA, Élide; TEIXEIRA, Felipe; LABARTEMÍDIA. “Palavras cruzadas: lugares de fala contemporâneos”. In: *Palavras Cruzadas*. Folder. São Paulo: Sesc Vila Mariana, 2018.

OPAZO, Claudio. *ARTE, funa ARTE...* Galeria Posada del Corregidor, Municipalidade de Santiago. Departamento de Cultura, 2001.

PAÇO IMPERIAL/ MINC IPHAN. *Pedregulho: residência artística*. Rio de Janeiro: Paço Imperial/MinC IPHAN, 2010.

PRADO, Pilar Monsell; SUÁREZ, Pablo de Soto. *Proyecto Fadaiat*. Catálogo disponível em: <https://straddle3.net/old/constructors/projects/51.en.html>. Acesso em 16 mar. 2022.

RAMALHO, Ricardo. *Tudo Cem Reais*. In: Exposição E(x)tra pH. São Paulo: 2002.

ROSAS, Ricardo. *Daniel Lima: lançando um raio de consciência multiplex?* in FARKAS, Solange. Org. *Mostra Pan Africana de Arte Contemporânea*. Salvador: Videobrasil, 2005

12.9 Exposições:

BIENAL NAÏFS DO BRASIL 2016. Piracicaba: Sesc São Paulo, 2016.

CONTRAMEMÓRIA. São Paulo: Fundação Theatro Municipal de São Paulo, 2022.

ESTÚDIO BIJARI. “Estão Vendendo Nosso Espaço Aéreo”. Disponível em <https://bijari.com.br/arte/estao-vendendo-nosso-espaco-aereo/>. Acesso em 18 jun. 2022.

EX-ARGENTINA LA NORMALIDAD. Buenos Aires: Goethe-Institut Buenos Aires, 2006.

HISTÓRIAS AFRO-ATLÂNTICAS. São Paulo: MASP e Instituto Tomie Ohtake, 2018.

LIMA, Daniel. *Palavras Cruzadas*. São Paulo: Sesc Vila Mariana, 2018.

LIMA, Daniel; COSTA, Luciana; VERDERAME, Eduardo. *ARTE, funa ARTE...* Santiago: Galeria Posada del Corregidor, 2001.

ROMERO, Juan Carlos. In: *Memorias Disruptivas Red Conceptualismos De Sur: Intolerancias*. Museo Reina Sofia: Madrid, 2010.

SAÍDA DE EMERGÊNCIA. Direção: Daniel Lima. Brasil: Invisíveis Produções/Sesc Campo Limpo, 2016.

TEORIA DEL COLOR. MUAC, Ciudad de Mexico, 2014.

ZONA DE AÇÃO. São Paulo: Sesc São Paulo, 2004.

12.10 Filmes e Séries de Televisão:

A REVOLUÇÃO NÃO SERÁ TELEVISIONADA; São Paulo: TV USP, 02 de setembro, 2002. Programa de TV. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=mXOf_J2QTUo&t=44s. Acesso em: 14 abr. 2022.

ARQUITETURA DA EXCLUSÃO. Concepção e realização: Afrofuturismo e Frente 3 de Fevereiro. Secretaria do Audiovisual / Ministério da Cultura, Brasil, 2010. Texto retirado da sinopse. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nUZBkMDm8zU&t=7s>. Acesso em: 18 mar. 2022.

CURTA SARAUS. Direção: David Alves da Silva. Brasil: Secretaria do Audiovisual/Ministério da Cultura, 2011. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=2g7DHBABdDI>. Acesso em: 20 jan. 2023.

DIÁLOGOS NA MÁRIO: A VIDA É SONHO ENTRE KAKÁ WERÁ E SIDARTA RIBEIRO. Brasil: Biblioteca Mario de Andrade, 2020. Disponível em:
<https://youtu.be/PHckv5XgoaE> Acesso em 10 dez de 2022.

HOMENAJE 19/20 DE DICIEMBRE. Direção e Produção: GAC Grupo de Arte Callejero. Buenos Aires: Independente, 2017. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=6IcTRYQqb84>. Acesso em: 03 maio 2022.

JE VOUS SALUE SARAJEVO. Direção: Jean-Luc Godard, 1993. Disponível em:
<https://revistazum.com.br/radar/haviv-godard/> Acesso em: 18 abr. 2022.

KOYAANISQATSI - UMA VIDA FORA DE EQUILÍBRIO Direção e Produção: Godfrey Reggio. EUA, 1982. Disponível em: https://youtu.be/nq_SpRBXRmE. Acesso em: 05. maio 2022.

LA HORA DE LOS HORNOS. Direção: Fernando Solanas e Octavio Getino. Argentina, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z2HRWWyQ-kY> Acesso em: 25 jan. 2023.

NA COVA DOS LEÕES. Direção: Daniel Lima. São Paulo, 2001. Disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1BWvY_UbmDm61tC1c1YQL9HwZmMHIS96/view?usp=sharing. Acesso em: 19 abr. 2022.

O PODER DO MITO. Direção: Bill Moyers. Produção PBS, 1988. 2 DVD (474 min). Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=f3Hk44Cj9Kc&ab_channel=CaioFelixMandalas Acesso em 23 mar. 2022.

O QUE O CABELO FEZ PARA SER CHAMADO DE RUIM. Direção: Frente 3 de Fevereiro. Brasil: Independente, 2008. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Eer1X7U77TA&t=24s>. Acesso em 23 mar. 2022.

PALAVRAS CRUZADAS. Direção: Daniel Lima. Produção: Invisíveis Produções. Brasil: Sesc São Paulo, 2018. Disponível em: https://youtu.be/EV9e0mGG_Fg. Acesso em 07 dez. de 2023.

CIDADE DE QUEM? Direção: Política do Impossível. Brasil: MinC, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JpcfFA4L5mw&ab_channel=DanielLima Acesso em: 16 mar. 2022.

QUILOMBO BRASIL. Direção: Política do Impossível, Rede Mocambos e Casa de Cultura Tainã. São Paulo: Funarte/Ministério da Cultura, 2008. DVD com 09 episódios. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PL9HY-dFAduBxDN7Q5VXz9Ccc7MD4EJKV-> Acesso em 19 jan. 2023.

RACISMO POLICIAL. Direção e Produção: Frente 3 de Fevereiro. Brasil, 2005. Disponível em: <https://youtu.be/0T29NBkrpHo> Acesso em: 15 dez. 2022.

THE PRUITT-IGOE MYTH. Direção: Chad Freidrichs, Unicorn Stencil Documentary Films, EUA, 2011. Disponível em: <http://www.pruitt-igoe.com/about.html>. Acesso em 28 mar. 2022.

ZUMBI SOMOS NÓS. Direção: Frente 3 de Fevereiro. Produção: Gullane Filmes. Brasil: DOC TV/ TV Cultura, 2008. 1 DVD (52 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jVHmoqHciD8&t=2s>. Acesso em 23 mar. 2022.

12.11 Obras:

MUNIZ, Vik. *59th bridge*. Fotografias em preto e branco, dimensões variadas. Disponível em: <http://vikmuniz.net/gallery/clouds>. Acesso em: 01 abr. 2022.

OPPENHEIM, Dennis. 1973. *Whirlpool - Eye of the Storm*. Fotografias em preto e branco e coloridas, 127 x 325.1 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486096> . Acesso em: 01 abr. 2022.

12.12 Músicas e Álbuns Musicais:

AFROFUTURISMO; CEACA. *Afrofuturismo*. São Paulo: Invisíveis Produções/MinC, 2015.
BEN, Jorge. Zumbi. In: BEN, Jorge. *A tábua de esmeralda*. Rio de Janeiro: Philips, 1974. Faixa 8. 1. Disco de vinil.

DEXTER. “Como vai seu mundo”. In: *Flor de Lótus*. São Paulo: iMusics/Dexter, 2016. Faixa 6. CD.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Futebol*. São Paulo: Videobrasil, 2005. (Performance). Roteiro da apresentação, grifos e ênfases do coletivo.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi somos nós: diáspora afronética*. São Paulo: Kalakuta, 2008. CD. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5mvxPokUvhThjEakFL5XWS?si=dyYkCY5qTnO6jXqO4C GI6A> Acesso em: 06 jan. 2023.

GIL, Gilberto. Aquele abraço. In: GIL, Gilberto. *Cérebro Eletrônico*. Rio de Janeiro: Philips, 1969. Faixa 3. 1. Disco de vinil.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Haiti. In: GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. *Tropicália 2*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1993. Faixa 1. CD.

MIRIM, Katu. *Avisa lá*. In: MIRIM, Katu. *Nós*. São Paulo: Katu Mirim, 2020. Faixa 3.

MIRIM, Katu. *Sem Silêncio* In: MIRIM, Katu. *Revolta*. São Paulo: Katu Mirim, 2022.

THE WAILERS. “Get Up, Stand Up” In: *Burnin’*. Gravado em Harry J. Londres: Island, 1973. Faixa 1. Disco vinil.

VASCONCELOS, Naná. “Africadeus (concerto para mãe bio)”. In: VASCONCELOS, Naná. *Africadeus*. Paris: Editions Saravah, 1973. Faixa 1. Disco vinil.

VELOSO, Caetano. “It’s a long way”. In: *Transa*. Londres: Philips Records, 1972. Faixa 1.2. Disco de Vinil.

12.13 Monografias/Dissertações/Teses:

BORGES, Fabiane. *Domínios do demasiado*. Orientador: Prof. Dr. Peter Pál Pelbart. Dissertação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Psicologia Clínica, 2006.

FRANZINI, Fábio. *Raízes do país do futebol: estudo sobre a relação entre o futebol e a nacionalidade brasileira (1919 – 1950)*. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: USP, 2000.

GARZON-TONET, Vinicius. *Mario Rodrigues Filho: democracia racial, violência e futebol (1919 – 1955)*. Dissertação (Mestrado em História). Orientadora: Profª. Drª. Heloisa Maria Murgel Starling. Belo Horizonte: UFMG, 2020.

LIMA, Daniel. (Monografia de Graduação em Escultura pelo curso de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo). Orientadora: Profª Drª Ana Maria Tavares, defendida em 2000, Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1g94pelN4_L5943odFD8rGzjKcDAI4rlN/view?usp=sharing . Acesso em 10 dez. 2022.

LIMA, Daniel. *Nós: Microcrises*. Orientadora: Suely Belinha Rolnik. 2010. Dissertação de Mestrado (Núcleo de Estudos da Subjetividade) - Psicologia Clínica, PUC-SP, São Paulo, 2011. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1ZbrXT1jYvl_8ljRuPWFpNM3MPoA2otBb/view?usp=sharing g Acesso em 12 dez. 2022.

LIMA, Daniel. *Daniel na cova dos leões*. Orientadora: Ana Maria Tavares. 2001. 201 f. TCC (Graduação) – Curso de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 2001. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1g94pelN4_L5943odFD8rGzjKcDAI4rlN/view?usp=sharing . Acesso em: 14 abr. 2022.

NASCIMENTO, Luna Maria Pacheco do. *No território do passinho : transculturalidade e ressignificação dos corpos que dançam nos espaços periféricos*. Orientador. Erly Wieira Jr. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades). Universidade Federal do Espírito Santo, 2017.

MACHADO, Bruno Rogerio Silva Passos. *A Experiência do Interator: mídias digitais, interatividade e suportes imersivos no campo do documentário*. Orientador Prof. Dr. Almir Antonio Rosa. São Paulo, 2019.

RAMOS, Paulo Cesar. *Gramática negra contra a violência de estado: da discriminação racial ao genocídio negro (1978-2018)*. 2021. 251 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, 2021.

12.14 Palestras:

LIMA, Daniel. et *(Re)Sounding Visions*, CSU San Marcos, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NoiXmb0PQYU&ab_channel=CSUSMArts%2CMediaandDesign. Acesso em: 29 abr. 2022.

