

DERIVAÇÕES POÉTICAS DO REAL

POETICAL DERIVATIONS OF THE REAL

Dinah de Oliveira / UFRJ

RESUMO

A arte contemporânea se inscreve como um campo de desorganização do espaço de produção imaginária. Podemos pensar os modos de transmissibilidades poéticas como incorporações de enfrentamento dos fantasmas históricos? O artigo apresenta possibilidades de produção de saberes transmissíveis que enfrentam o apagamento de uma memória espiralada (RUFINO, 2018) em duas peças-performances *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos* e *Altamira 2042*, apoiando-se na proposição de uma episteme que se elabora juntamente com os trabalhos de arte. A discussão parte da possibilidade da transmissão em Walter Benjamin para elaborar seu cruzamento teórico.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Visuais; Arte Contemporânea; Transmissibilidade; Ficção; Walter Benjamin.

ABSTRACT

Contemporary art inscribes itself as a disorganization field of the space of imaginary production. Can we think the ways of poetical transmissibility as incorporations to confront the historic phantoms? The essay presents production possibilities of transmissible knowledge that confronts the erasure of a spiral memory (RUFINO, 2018) in two performances-plays titled "Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos" and "Altamira 2042", based on the proposition of an episteme that is elaborated along with artworks. The discussion starts on the transmission possibility in Walter Benjamin's thought to elaborate its theoretical intersection.

KEYWORDS

Visual Arts; Contemporary Art; Transmissibility; Fiction; Walter Benjamin.

Sabe-se lá o que vai acontecer¹

De fato, já é meio caminho andado na arte da narração reproduzir uma história libertando-a de explicações (BENJAMIN, 2013, p. 130).

Suely Rolnik no texto “Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer” exhibe uma visada dos efeitos do extrativismo capitalista, não somente sobre a vida biológica, mas também no que diz respeito ao multiculturalismo e vida subjetiva, evidenciando esta última como uma “fonte exuberante de investimento para o capital” (ROLNIK, 2001, p.3), que se vê reificada em suas diversas manifestações, enfatizando a produção de subjetividades clonadas. Como linha de fuga, Rolnik nos apresenta o dispositivo “instauração” na obra de Tunga, em que estão presentes na criação componentes do meio que mais propriamente verificam as singularidades do território com o qual o trabalho se confronta. O ato estratégico desta operação é que ela se dá como possibilidade de subverter cooptações de subjetividades investidas pelo capital quando, distintamente deste, opera uma “quebra invisível, uma macumba para os novos tempos” (ibid., p. 8).

Nossos tempos de produção acadêmica e artística não estão dissociados da ordem imperativa do real. As políticas de morte (MBENBE, 2018) radicalizadas na atualidade, enfatizam a característica de um tempo espiralado com o da colonialidade. Segundo Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, o tempo colonial é um carregamento produtor de precarização da vida no seu desencantamento que “afeta múltiplas camadas de existência” (SIMAS:RUFINO, 2019, p.22), proliferando dicotomias de vida e morte e uma teologia política instituinte da catequese e da militarização. As vozes entrelaçadas de Suely Rolnik e desses pedagogos da vida nos dizem que precisamos de novas macumbarias.

Nesse artigo gostaria de pensar algumas possibilidades para ir além dos discursos massivos que confinam as subjetividades e a ameaça que eles representam. Será que conseguimos inventar outros modos de presença, recriar a dimensionalidade a partir de experiências poéticas que nos trouxeram até aqui? Proponho realizar um assentamento crítico como rasura (RUFINO, 2018) em direção aos possíveis da transformação (FANON, 2018), partindo de alguns vetores epistemológicos a fim de produzir uma visada que somente pode ser elaborada no contato com o poético.

A ordem do real é ponta de lança metodológica para as escolhas dos pares nesta conversa, cuja emergência se situa em diversas formas do conflito entre a história e a natureza. Uma noção epistêmica como enfrentamento que se experimenta neste texto é a de encruzilhada, conforme nos apresenta Luiz Rufino, ou seja, uma epistemologia como projeto político que utiliza a ferramenta do corte para

montagem conceitual. As encruzilhadas são “como versos cruzados de uma mesma amarração” (RUFINO, 2018, p. 22), são perspectivas de mundo no fundamento que deriva da presença dos saberes das diversas comunidades de sentidos, remanescentes do empreendimento colonial.

A encruzilhada neste artigo se dá inicialmente pela confluência entre os campos das Artes Visuais e das Artes Cênicas, tomando a performance em seu aspecto de hibridismo. Jean-Luc Nancy em seu livro *Las musas* (2008), no qual defende que a ideia de uma essência da arte é problemática, senão, abstrata, aponta que as práticas artísticas se fazem em uma relação de proximidade e de distância uma das outras. Esse pensamento está na contramão da noção mais tradicional da existência de um fundo para a arte de onde partiriam suas variações.

Neste sentido, reivindico uma experimentação teórico-crítica dirigida ao teor documental implicado na narrativa ficcional de duas peças performativas: *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos* (2015) e a performance-instalação *Altamira 2042* (2019), ambas idealizadas e realizadas pela artista Gabriela Carneiro da Cunha². A argumentação inicial se aproxima de uma visada sobre um referente de indeterminação baseado na forma temporalizada da narrativa ficcional e na incorporação do corpo como imagem. O cruzo epistemológico necessário me parece ser com a possibilidade de transmissão a partir da revitalização de memórias estruturadas não linearmente. Neste sentido toma-se Walter Benjamin por meio da visada fundamental de que a transmissibilidade moderna (BENJAMIN, 1996) pode ser efetivada sob a vivência, ou seja, como sensibilidade coletiva. Gostaria ainda de aliar a tal posição, o caráter destrutivo (BENJAMIN, 2013) como contraponto pulsional fragmentário à aglutinação sensível do vivido, em uma dialética infinita de forças.

Duas tensões podem ser salientadas nesta rede epistêmica. Uma delas encontra suporte no conjunto dos textos de Benjamin sobre a transmissibilidade, “Experiência e Pobreza” (1933,1996) e “O Narrador” (1936, 1996). Do primeiro, conhecemos a fábula inicial e o atrito que provoca com um mundo do segredo, junto a morte produtora daquilo que é dito pelo moribundo, mundo do qual nada sabemos e, portanto, coberto pelo imaginário e magia. É o ser encantado na experiência próxima da morte que se dirige a nova geração, orientando a produção de vida. Outra perspectiva teórica que emerge neste constructo é a de que as palavras do pai escondem uma imperiosa necessidade de reviramento voltada para suas próprias terras. Isso nos incita a reconhecer uma imposição destrutiva de certos campos de conhecimento tradicionalmente acionados e construtores de políticas de saberes.

Assim, articulo os referidos trabalhos de arte na intenção de observar as possibilidades do aparecimento de um campo de subjetividades desejantes em direção ao encantamento da memória revivida, e pela dimensão de futuro que tal operação invoca. Me parece crucial o fato de que se tratam de dois trabalhos realizados por uma poética que gostaria de nomear como do feminino. Tomo o significativo feminino, não como acepção de gênero, mas na forma de um projeto de trabalho que se realiza como uma cartografia vivente, ou como nos diz Suely Rolnik, algo “que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK. 2014, p.23). Reivindico esse termo livremente para referir a um modo de enunciação de vozes e objetos agenciados nas peças-performances na direção de uma vivência coletiva. Daí a importância da narrativa e da incorporação destrutiva das formas.

Os dois trabalhos partem de um arquivo de vozes, cujo tratamento poético dado aos depoimentos, atualiza o enunciado original do sujeito da experiência como produtor de sentidos, a partir das condições de construção ecológica na qual vivem e produzem seus significantes, sem que se direcione a uma visão de dominação semântica ou estrutural na linguagem. Produz-se assim, uma quebra na separabilidade entre discursos e corpos, problematizada ainda pela temporalidade não sequencializada, em que as vozes criam suas histórias. Entendo que a noção de instauração nos termos trazidos por Rolnik, perpassa os dois trabalhos na medida em que se conformam a partir de traços dos territórios - a região do Araguaia e a cidade de Altamira nas margens do rio Xingu - justamente por serem indicativos de encarnação³ de potências invisibilizadas. Processos que abrem fissuras para investimentos intersubjetivos de criação ficcional como cena tensionada pelo real.

Na obra de Tunga, o conceito material de instauração está ligado, por exemplo, a presença de corpos retirados de seus anonimatos e dos recorrentes processos de apagamento gerados pelo capital, convocados a realizar suas atividades laborativas ao mesmo tempo em que exercem suas subjetividades no campo de visibilidade da arte contemporânea⁴. Para além de uma ideia de deslocamento, está colocada em jogo uma cartografia de si como substituição de uma lógica de autodeterminação e sempre em favor da linguagem como campo do desejo.

Lançar-se nas bordas

Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos é um dos resultados do projeto de pesquisa “Margens – sobre rios, Buiúnas e vaga-lumes”, que lança o olhar sobre poéticas de resistência emergentes das formas de vida ritualizadas por mulheres em torno dos rios brasileiros. O gesto desse projeto me parece se encaminhar na direção

de elaborar uma memória "a contrapelo" como nos diz Walter Benjamin, cujos entes centrais transitam entre os humanos e seres extra humanos na intenção de reverter processos de invisibilidade de grupos submetidos aos regimes de violência do capitalismo-militarismo e em sua feição neoliberal. Lembramos aqui que um importante sentido do historiador dialético para Benjamin é sua ação de propositos de modos de existência na percepção dos rastros deixados pelos processos sociais, culturais e artísticos, em favor do reconhecimento dos mecanismos de exclusão e alienação: "Habitar significa deixar rastros" (BENJAMIN, 2006, p.46).

Guerrilheiras, transita entre o documento e a ficção ao performar a histórica participação de doze mulheres desaparecidas na Guerrilha do Araguaia, o conhecido movimento guerrilheiro de luta armada contra a ditadura militar no Brasil que teve vida na região amazônica ao longo do rio Araguaia, entre o final dos anos de 1960 e a primeira metade da década de 1970. Dos corpos desaparecidos, somente um deles foi encontrado. A proposição fundamental do processo de arte foi o deslocamento de toda a equipe artística até a região do Araguaia. Durante a viagem foram realizadas entrevistas com os moradores e moradoras de diversas cidades do Sul do Pará, que conheceram as guerrilheiras e que sobreviveram à Guerrilha. Todo um material bruto de entrevistas, que exercem uma função cartográfica das guerrilheiras, é tratado para a elaboração dramática. Se a ideia de margem como biodiversidade para o resgate na história destes corpos desaparecidos implica um objeto poético-político - mulheres e seus apagamentos -, a voz das mulheres desaparecidas ditas pelas atuantes na primeira pessoa, provoca um corte na representação. Fissura pela qual o real infamiliar irrompe trazendo uma sensação de mal-estar e a evidência da equivocidade presente no par memória-ficção.



Figura 1. *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos*, 2015. Foto: Elisa Mendes

Pensando com Michel Foucault em *Microfísica do poder* (1979), para quem as lutas subjetivas configuram uma esfera de resistência dinâmica, a operação ficcional com as formas subjetivas da memória, atritando justamente seu apagamento imposto historicamente, opera um efeito de sujeito produtor no fruidor dessas vozes. Menos como um preenchimento do espaço vazio deixado pela supressão histórica, a narrativa das vozes apagadas atuam nos lugares de não sentido, não como ato de simbolização, pois se trata do real impossível da morte, sobretudo sob regimes de violência, mas aciona uma operatória de singularidades no fruidor que vem do sempre outro, pois “a ideia não é descobrir quem somos, mas recusar quem somos transformando-nos” (FOUCAULT, 1979, p.241).

Entre muitas ações performativas de *Guerrilheiras* que visam criar uma imagem do corpo para as vozes coletadas, destaco a do envolvimento dos corpos das atuantes em uma matéria plástica transparente para aludir a situação de enterradas e desaparecidas. Metáfora de carne-plástica como resistência ao desaparecimento de seus corpos. Seus apagamentos estão firmados por um paradoxo, criado justamente por corpos encantados na mandinga que a transparência do plástico impõe. O corpo soterrado na transparência, atravessado de luz e exibido, toma uma relação vivida com marcas da diversidade expressiva dos seres encantados (SIMAS;RUFINO, 2018, p. 15). A transparência impulsiona visão crítica da separabilidade que sustenta o capitalismo e os regimes totalitários, justamente quando pensamos as corporalidades políticas nas condições atuais de um poder cada vez mais desmaterializado.

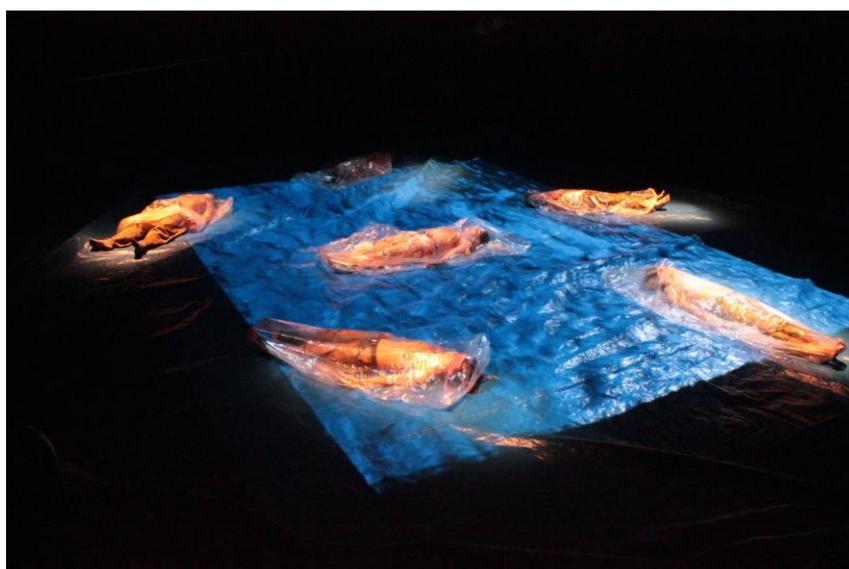


Figura 2. *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos*, 2015. Foto: Elisa Mendes.

Escólio. Espiralar o tempo cotidiano. Transporto-me naquilo que aproxima o distante do aqui. Começo então uma “imaginação percussiva” no próprio corpo. Interessa a difusão de saberes sussurrados. Estender o reinado de suspensão para memórias alheias e brincar com as possibilidades de inventá-las e reinventá-las. Coloco-me em experiência no tempo que o trabalho exige. Temporalizo o tempo com suspensões e alusões ao outro. Encantar a vida com as potências da morte e “verdejar dinâmicas novas” (Exercício de escrita, citações: SIMAS, 2020, p.26).

Denise Ferreira da Silva (2019) pensa o evento racial e sua relação com a criação do sujeito moderno cartesiano tendo como pilares ontoepistemológicos a determinabilidade, a separabilidade e a sequencialidade. Partindo da operação do cogito cartesiano, a determinabilidade é o que distingue um lugar de valor da verdade, não somente do ponto de vista do conhecimento, mas como visada crítica. A capacidade de decidir e assim determinar é o que distingue esse sujeito político do cogito separado da apreensão sensível. A representação vista como uma rede de pontos geometrizáveis e uma noção de tempo sequencial em direção a redenção do espírito, vai separar os corpos, as marcas corporais, as peles e etnias do acesso a verdade, justificando o evento da racialidade. A legitimação do genocídio colonial implica na separabilidade dos processos de morte como fatores epistêmicos. Para o sujeito do cogito, não será do lugar da morte, não daqueles que matamos, do qual receberemos as notícias.

O corpo instaurado em *Guerrilheiras* está inelutavelmente ligado aos processos de conhecimento anexados a uma qualificação da morte, ao seu encantamento como uma poética da imagem do corpo-morto na busca por um gesto de mediação que evoque a renovação da vida expropriada pelo apagamento da memória nacional. Lúcia Santaella remete a presença da imagem, e aqui significando imagem poética, a uma mediação fundamental para os processos de autoconhecimento (SANTAELLA, 2013, p.37). Isso afirma a mediação como ato político, na medida em que no Brasil tivemos uma anistia geral e irrestrita, cujo efeito fundamental é o vazio deixado por uma história não recuperada. O trauma é social e político e nos obriga a lidar com ele, em busca de algo, um ato, tentativas de pensar na direção de elaborar este trauma que volta e não se reduz a violência da ditadura, mas que marca camadas sociais de violência.

Levante ficcional de encantamento

Só quem se interessa na História das águas é que vê.
Sente a magia das águas, entendeu?
o espírito das águas, eles são como o vento, você não vê mas você sente.
Você vê o vento? mas você sente.

É o espírito das águas.
Só que não é todas as pessoas que nasceram pra existir pra ele mas ele existe pra todo mundo.
o xingu é isso, as águas.
herança de mãe, de vó, de tia. Só de mulher? As mulheres são mais na crença. Elas acreditam nos astros, nos ancestrais, nas pessoas que deixaram a biodiversidade pra elas como um espírito. (Raimunda Gomes da Silva. Trecho da dramaturgia sonora de *Altamira 2042*)

A instauração performativa *Altamira 2042* (2019), segunda parte do projeto “Margens”, insinua um inusitado gesto para abordar os efeitos da hidrelétrica de Belo Monte sobre as populações ribeirinhas: o de “escuta do testemunho do rio Xingu”. Belo Monte é visto por Eliane Brum como “símbolo do momento histórico vivido pelo Brasil”. Construída pela Norte Energia S.A em Altamira, no Pará, a hidrelétrica é um empreendimento espiralado no tempo que coleciona “conflitos amazônicos à beira do monumental Xingu” que “já viola os direitos indígenas previstos na Constituição para implantar usinas em mais uma bacia hidrográfica da Amazônia”. Ainda nas palavras de Brum: “Altamira é o centro energético de uma guerra entre dois mundos”⁵. Thais Santi em entrevista à Eliane Brum⁶, diz que Belo Monte “é um mundo aterrorizante, em que o Direito não põe limite”. Dominado por um Plano Emergencial para criação de programas específicos destinados as etnias originariamente possuidoras das terras que, no entanto, referendou políticas de assistencialismo culminando em um etnocídio invisível: “Os indígenas eram a voz que ainda poderia ser ouvida e foram silenciadas”

Na ação poética em direção aos rastros históricos desta narrativa de apagamento, *Altamira 2042* cria uma estratégia para que o mais subalternizado dos agentes desta história possa falar. Expropriado de seu curso, de suas inscrições ético-políticas de desejo e manejo, da performatividade de suas margens, não representável assim em suas figurações econômicas, o Xingu torna-se objeto retido na arquitetura do capital. O que seria escutar um rio (ente), senão a subtração de certos signos sonoros pré-fabricados, uma escuta do silenciado, como nos sugere a experiência de John Cage na câmera anecoica? A escuta para Jean-Luc Nancy traz a noção de incorporação enfatizando o deslizamento de uma finalidade comunicativa de todo enunciado. Para Nancy a escuta é uma ação que nos convoca um trabalho, o que implica dizer que para além da nossa intenção de escutar, existe um som entendido “como o de um si, ou de um sujeito” (NANCY, 2014, p. 22). A escuta envolve tanto o corpo como a instância sensível em sua ressonância, assim como os sons percebidos por Cage (sonoridades da circulação do sangue, batimentos cardíacos) que atuam como pulsão invocante das faculdades abstratas do sentido. A macumbaria do som é sua

invisibilidade. Como nos diz Lacan, o desejo é o desejo do outro, ou em um cruzo epistemológico, o sujeito é um rio em suas agências.

Podemos entender *Altamira 2042* como lançamento de um campo imanente que dá vazão a voz do rio Xingu, em que toda uma diversidade de seres podem falar por meio de um mesmo dispositivo techno-xamânico: caixas de som e pen drives. A artista, na deriva pelas ruas de Belém se depara com a paisagem sonora conformada pelas conhecidas caixas de som – Speakers – que fazem parte do mercado aberto do território urbano da cidade. As caixas são incorporadas a performance, exibindo sua potência de sujeito na posse de vozes humanas e extra humanas: tanto as sonoridades da natureza, quanto as que transitam pelas Speakers nas margens do Xingu. Encontramos ecos de Merleau-Ponty para objetos e suas agências: “é a constituição ativa de um novo objeto que explicita e articula o que era até então apresentado como nada mais que um horizonte indeterminado” (MERLEAU-PONTY, apud LAGROU, 2007).

A dramaturgia do espaço se forma pela polifonia de seres, línguas, sonoridades e perspectivas para abrir a escuta ao complexo da linguagem-rio. É a partir desses sons traçados como uma ecologia das falas de encanto de Raimunda Gomes da Silva – moradora originária do Xingu – de cantos e também imagens, que o trabalho articula uma narrativa ficcional convidando os presentes para a atuação final com *Seu Quebra Barragem*, na destruição de Belo Monte. Para fazer uma imagem na escrita daquilo que ecoa da minha vivência com a performance, reúno momentaneamente duas mulheres, Audre Lorde (2009) e Denise Ferreira da Silva (2019). A primeira pela potência aglutinadora de Eros e a segunda pelo teor destrutivo, Tanatos. Tecendo os enunciados vibrantes de cada uma, imagino um lançar-se ao movimento para chegar nas bordas como gesto de uma poética do feminino que atua como força destrutiva de um mundo que não deixa de se reordenar. O erótico em Lorde é recurso enraizado no poder dos sentimentos que localizo como região transicionante entre o corpo-desejo e a ação política. Se toda opressão precisa operar com a corrupção daquilo que é fonte de poder dos afetos “inerentes à cultura das pessoas oprimidas” (LORDE, 2009, p 9) é porque dessa região é que surgem as transformações capazes de tecer o par desornamento-ordenamento.



Figura 3. *Altamira 242*, 2019. Foto: Nereu Jr.

A tecnologia está incorporada no corpo da performer pela contrição de entidades sonorizadas em quatro movimentos - *Rio y Rua*, *Dona Herondina*, *Seu Quebra Barragem* e *Alienígena*. A imagem-corpo torna-se um dispositivo de encanto transformado em seres technoxamânicos, maquínicos-espirituais, narradores-encantados que mediam uma guerra em curso na cidade de Altamira, por meio de uma narrativa pluriversal de mitos amazônicos. Ao mesmo tempo, tal acoplamento faz emergir um mapa de notícias da usurpação colonial que se expande na sociedade da imagem, des-inscrevendo os limites da modificação biológica desse sujeito como mero produto (MBEMBE, 2008, p. 16).

A insinuação destas imagens é a da destruição dos resquícios de experiências transcendentais em favor da abertura de um lugar de reencontro com a força comunitária substanciada nas narrativas, no acoplamento dos materiais pelo segredo de um campo sintático que não se conhece e que se metaforiza na ficção da entidade do *Seu Quebra Barragem*. Mas nada acontece sem os corpos presentes no espaço. Nada pode acontecer sem um fazer carne nestes corpos também.



Figura 4. *Altamira 242*, 2019. Foto: Nereu Jr

O aparato tecnológico na cena, metamorfoseia o mito da *Cobra Grande*, *paridora* de um povo que não cessa de nascer e que reivindica sua presença em um mundo devastado pela colonização, seja pela retomada do encanto ancestral, seja pela união de todos os povos. O *Alienígena* tem sua cabeça-capacete voltada para trás, assim como o Anjo da História de Klee (BENJAMIN, 1996). No entanto, seu resgate dos mortos é feito pela magia coletiva. A performer desmonta o aparato do corpo *Alienígena* e entrega suas partes aos presentes. São chocalhos, tambores, instrumentos percussivos agora restituídos ao uso dos corpos que, dessacralizados, produzem o potente estrondo sonoro que destrói a barragem de Belo Monte. No cerne de toda esta história está Raimunda Gomes da Silva, a senhora pescadora maravilha de gente, que tendo sua ilha no Xingu usurpada pela Norte Energia SA, se mantém no encanto por ocasião da mudança para a cidade de Altamira. É Raimunda que imanta com suas falas de saberes, juntamente com os extra humanos, as caixas sonoras da performance. *Altamira 2042* nasce daí, da vivência de Raimunda após perder sua terra-rio, que transita entre uma existência mortificada e o encantamento dessa mesma vida.

Considerações Finais

Silvia Federici (2017), analisa o modo de acumulação primitiva centrado nas políticas de repressão do corpo das mulheres na passagem do mundo medieval para o capitalismo, em que enfatiza uma série de processos de exclusão, sob os quais mulheres de todas as classes tiveram suas existências afetadas pela usurpação de seus direitos ao trabalho, pela perda do salário e pela exclusão da posse da terra. Federici entende que a violência é a principal ferramenta do poder econômico no processo de acumulação, que mais precisamente tratou-se de uma apropriação da força de trabalho. Não ao acaso, nas vias estruturantes da cidade de Altamira e do

evento de Belo Monte, evidencia-se igualmente a expropriação da terra-rio como pedra de toque da violência. Uma narrativa ficcional da destruição de Belo Monte constrói possibilidades para uma epistemologia de potência, um golpe na grande engenharia de ausência da vida, alicerçada por uma política que desdobra a *plantation* nas mais diferentes formas de expropriação junto ao rio Xingu. *Altamira 2042* está conectada com o encantamento das práticas de culturas que não negam sua episteme tradicionalmente mágica. Veremos até onde vai a pedra lançada.

Notas

¹ Referência ao texto de Suely Rolnik, “Despachos no Museu: sabe-se lá o que vai acontecer”.

² O projeto é, na verdade, uma produção que reúne muitas vozes de pessoas em um trabalho conjunto. Segue uma ficha técnica básica das peças. Mais detalhes podem ser encontrados em: <https://www.corporastreado.com/>

Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos, idealização: Gabriela Carneiro da Cunha Direção: Georgette Fadel Dramaturgia: Grace Passô. Consultoria e Pesquisa: Paulo Fonteles Filho. Atuantes: Sara Antunes, Mafalda Pequenino, Gabriela Carneiro da Cunha, Fernanda Haucke, Daniela Carmona e Carolina Virguez.

Altamira 2042, concepção e criação: Gabriela Carneiro da Cunha. Direção: Gabriela Carneiro da Cunha e Rio Xingu. Orientação de direção: Cibele Forjaz Diretor assistente: João Marcelo Iglesias. Orientação da pesquisa e interlocução artística: Sonia Sobral. “Tramaturgia”: Raimunda Gomes da Silva, João Pereira da Silva, Povos indígenas Araweté e Juruna, Bel Juruna, Eliane Brum, Antonia Mello, Mc Rodrigo – Poeta Marginal, Mc Fernando, Thais Santi, Thais Mantovanelli, Marcelo Salazar e Lariza.

³ No sentido de “carne do mundo” presente em M. Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, 2009, p. 86.

⁴ Em *Cem terra Office Boys* (1990), Tunga instaura uma centena destes profissionais ocupando um quarteirão da Avenida Paulista, “com a cultura de seus gestos, suas marmitas, as redes onde descansam seus corpos nordestinos, sua facilidade em montar barraca em qualquer lugar a qualquer hora, habituados que estão a nomadizar pela cidade” (ROLNIK, 2001, p. 5).

⁵ Frase incorporada a paisagem sonora de *Altamira 2042*.

⁶ “Belo Monte: a anatomia de um etnocídio”, *El País Brasil*, 01.2014.

Referências

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. *In*: _____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H.M.Ribeiro de Sousa (et al.). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986. p.187-188.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Passagens**. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

_____. **Imagens do pensamento**: sobre o haxixe e outras drogas. Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. *In*: TC. Org. CAPISTRANO. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Trad.: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.155-204.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad.: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2018.

FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 21. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma**. Rio de Janeiro: Topobooks, 2007

LORDE, Audre. **Os usos do erótico**. Trad.: Tatiana Nascimento. Heréticas edições lesbofemininas independentes, 1984. Disponível em: <https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad.: Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

NANCY, Jena-Luc. **Las Musas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

_____. **À escuta**. Trad.: Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2014.

ROLNIK, Suely. **Despachos no museu**: sabe-se lá o que vai acontecer. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

_____. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANTAELLA, Lúcia. **Intersubjetividades nas redes digitais**: repercussões na educação. In *Interações em rede*. Org.: Alex Primo. Porto Alegre: Sulina, 2013.

SEGATO, Rita Laura. **Coronavírus – todos mortais**: do significante vazio à natureza aberta da história. Terra sem Amos. abr. 2020. Disponível em: <https://terrasemamos.wordpress.com/2020/04/21/rita-laura-segato-coronavirus-todos-somos-mortais/>. Acesso em: 12 jun. 2020

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

_____. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Dinah de Oliveira

Professora e pesquisadora do Ensino Superior na Escola de Belas Artes da UFRJ, no curso de Bacharelado em Artes Visuais/Escultura. Doutora em Artes Visuais pela EBA-UFRJ, Mestra em Artes Cênicas e Bacharel em Teoria do Teatro pela UNIRIO, é associada do Corpo Freudiano do Rio de Janeiro. Contato: dinahcesare@gmail.com.