



“Sentado al selado eu sorria”: os trabalhos e os dias com Clóvis

“Sitting beside him I smiled”: the works and the days with Clovis

Dra. Livia Flores

Como citar:

FLORES, L. Sentado al selado eu sorria: os trabalhos e os dias com Clóvis. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n.2, p.330-344, mai. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1070>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1070>

Imagem: Puzzlepólis, Espaço Cultural Sérgio Porto, 2002. Fotos: Paulo Jares [detalhe].

“Sentado al selado eu sorria”: os trabalhos e os dias com Clóvis

“Sitting beside him I smiled”: the works and the days with Clovis

Dra. Livia Flores*

Resumo

A partir do convite à participação na exposição *Lugares do Delírio* (Museu de Arte do Rio, 2017), que propôs a retomada da colaboração com Clóvis Aparecido dos Santos, o relato acompanha os trabalhos desenvolvidos com ele em exposição na galeria do Espaço Sérgio Porto (2002) e na 26ª Bienal de São Paulo (2004), apontando condições e implicações deste percurso.

Palavras-chave

Cidade; Lugares do Delírio; Puzzleópolis; Clóvis dos Santos.

Abstract

From the invitation to participate in the exhibition *Lugares do Delírio* (Museu de Arte do Rio, 2017), which resumed the collaboration with Clóvis Aparecido dos Santos, the report accompanies the works developed with him, which were shown at the Espaço Sérgio Porto Gallery (2002) and in 26th São Paulo Biennial (2004) pointing out the conditions and implications of this course.

Keywords

City; Lugares do Delírio, Puzzleópolis, Clóvis dos Santos.

De início, havia pensado em colaborar para a seção Montagem com uma reflexão em forma de relato sobre a experiência e o trabalho desenvolvido para a exposição *Lugares do delírio*, exibida no Museu de Arte do Rio (MAR) entre fevereiro e setembro de 2017. O convite da curadora Tania Rivera incluía uma proposta de residência artística no Ateliê Gaia/Polo Experimental do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, o que em si já configura assunto de interesse pela relação que estabelece com a condição expositiva, na medida em que pressupõe uma experiência do lugar e uma abertura processual na constituição da obra e de seus modos de exibição. O mesmo tipo de convite fora feito também a dois outros artistas participantes da exposição, Gustavo Speridião e Solón Ribeiro.

Integrada ao eixo curatorial do MAR, iniciado por Paulo Herkenhoff, *Arte e Sociedade no Brasil*, que já abordara questões urbanas e da educação no país¹, a mostra recusava uma tematização da relação entre arte e loucura centrada na delimitação de transtornos psíquicos. Em vez disso, apostava na noção de delírio como terreno comum, fértil o suficiente para agenciar aberturas e trânsitos possíveis “na intercessão entre a radicalidade da condição humana e a produção artística”², nas palavras de Tania Rivera.

Consoante com este propósito, a exposição exibiu cerca de 150 trabalhos de mais de 40 artistas, mesclando obras de artistas do circuito artístico dito contemporâneo, como Cildo Meireles, Anna Maria Maiolino, Anna Linnemann, Carlos Bevilacqua, Laura Lima, entre outros, sem maiores relações com o trabalho da loucura, e obras de artistas/clientes de instituições psiquiátricas (adoto aqui a denominação proposta pela Dra. Nise da Silveira: cliente), selecionadas a partir de critérios estéticos em extenso trabalho de pesquisa junto a inúmeras instituições. A estes dois grupos, somaram-se trabalhos oriundos de um campo intermediário onde experiências artísticas e culturais e experiências de cuidado se entrelaçam, borrando limites e expandindo questões em múltiplas direções, não apenas para a clínica mas também para a arte. É o caso da obra de Fernand Deligny e seus colaboradores junto a autistas, dos registros de falas de Stela do Patrocínio recolhidos pela artista Carla Guagliardi, das experiências desenvolvidas por Lula Wanderley e Gina Ferreira no Centro Psiquiátrico Pedro II, do EAT (Espaço aberto ao tempo), do Sistema Nervoso Alterado; assim como do SPA Hotel da Loucura, do Pirei na Cenna Grupo de Teatro do Oprimido, do bloco carnavalesco Tá Pirando Pirado Pirou, da Companhia Teatral Ueinz e de tantas outras experiências nacionais e internacionais que se cruzam em imagens, filmes e relatos, revelando uma pequena multidão de agentes (e formas, métodos, pressupostos) dispersos, porém, afinados pelo desejo-movimento comum do afeto. Quando digo agentes, refiro-me a todos os envolvidos, artistas, clientes, trabalhadores da saúde mental, os “de dentro” e os “de fora” que se propõem a estar juntos.

Algumas experiências resultam de iniciativas isoladas de artistas que se aproximam desta realidade, outras estão intrinsecamente ligadas às lutas antimanicomiais e aos combates – que se poderia dizer utópicos, realizados numa espécie de corpo a corpo, homem a homem –, às sequelas do sistema que se encarrega de conter aqueles que não respondem adequadamente às demandas da sociedade. Ao final do filme da artista espanhola Dora Garcia, *Deviant Majority*, título por si só bastante significativo, já depois dos créditos, surge alguém lendo um texto durante reunião conduzida por Pepe dell’Acqua no Ospedale Psichiatrico di S. Giovanni di Trieste.

Eu não me sinto deficiente, eu não me sinto um ser normal capaz de competir de acordo com as leis do mercado, eu me sinto parte de uma humanidade que se perdeu no caminho ao longo da vida, eu me sinto uma pessoa em contínua procura de si mesmo, eu me sinto uma pessoa, um indivíduo que empurra a psiquiatria e suas disciplinas satélites a fazer a reflexão sobre o que de fato é saúde mental. Eu gosto da loucura porque o louco pressiona a humanidade a se questionar sobre o que é a felicidade, a paz interior e a solidariedade, porque o louco é o rejeito de uma sociedade que deve interrogar a si mesma, um grande ponto de interrogação, um utopista mascarado, um sonhador exaltado, um rebelde numa sociedade de sãos³.

Embora não saiba nada sobre o autor do texto, se o transcrevo aqui é porque ele me conecta com a própria experiência nos meses de residência no ateliê Gaia. Além do mais, de alguma forma me faz lembrar o alerta inscrito em outro texto, *Cruzeiro do Sul*, de Cildo Meireles (1970): “A selva continuará se alastrando sobre o leste e sobre os omissos até que todos que esqueceram e desaprenderam como respirar oxigênio morram, infeccionados de saúde” (Meireles, 1999: 106). A saúde pode ser um vírus perigoso.

Situada em região a oeste de Tordesilhas, Cruzeiro do Sul “não consta dos mapas oficiais” (*idem*). A linha imaginária impõe uma demarcação ao território ocupado por seus habitantes primitivos e a suas vidas – reais.

A parte leste, vocês mais ou menos conhecem; por postais, fotos, descrições e livros. Mas eu gostaria de falar do outro lado desta fronteira, com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, o contrário dos arranha-céus, as raízes, dentro da terra, de todas as constelações. O lado selvagem. A selva na sua cabeça, sem o brilho da inteligência ou do raciocínio. Dessa gente, e da cabeça dessa gente, esses que buscaram ou foram obrigados a enterrar suas cabeças na terra e na lama. Na selva. Portanto suas cabeças dentro de suas próprias cabeças (*Ibidem*).

Os efeitos da divisão perduram até hoje, diz o texto – um hoje que se estende a vastas regiões do agora. Com as cabeças enterradas dentro das próprias cabeças, chegamos ao Hospital Vila de São José Bento Cottolengo, situado em Trindade, na região centro-oeste do país. Da série fotográfica presente na exposição, realizada naquele lugar, *Cottolengo* (1976), Cildo Meireles extrai a imagem de um homem que há 17 anos do momento em que foi fotografado passava as horas do seu dia mirando um canto de parede, como se pudesse encontrar ali seu ponto de fuga virtual. É essa imagem que se estampa em uma das faces de *Zero Cruzeiro* (1974-8). Na outra face, a cédula exibe a imagem de um índio proveniente do dossiê de investigação sobre a ocorrência de dois massacres contra os índios krahô, conduzida por seu pai, indigenista. “Foi a primeira vez na história jurídica do Brasil que alguém foi condenado por matar índio” (Meireles, 2009: 254). Qual o valor dos valores a oeste de Tordesilhas?

Oeste é uma posição relativa, tudo o que desaparece atrás de uma linha demarcatória é oeste. Essas linhas são sempre imaginárias ainda que solidamente ancoradas em marcadores físicos e sócio-psíquicos⁴. Tordesilhas seria uma das primeiras manifestações cartográficas do que Boaventura de Sousa Santos chama de linhas abissais: há sempre um “*outro lado da linha* que desaparece como

realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente” (Santos, 2007). Linhas que desenham abismos. Ao desenhá-los, dão-lhes existência concreta. São linhas operativas.

Através desse alargamento do Oeste, chegamos à Colônia Juliano Moreira, situada na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de expor um mecanismo de funcionamento e um desejo: atravessar a linha, interrompê-la e voltar a tentar rompê-la, ainda que de forma pontual e provisória (sempre), alusiva. Como se apaga uma linha? Como se criam outras? Sabemos que como numa espécie de “língua” geral praticada por seus falantes, palavras novas criadas por indivíduos ou grupos só se estabelecem no tesouro da língua à medida em que passam a ser repetidas por todos⁵ – ou inversamente, deixam de vigorar quando já não há mais quem as fale.

Alguns trabalhos apontados neste texto (e outros que não estarão presentes aqui) operam subtrações no negativo. *Zero Cruzeiro, Fotografia de rua, Bólido Lata, Vagalume, Fantasma, Espaços Imantados*⁶. Como o título de Lygia Pape tão bem indica, criam zonas de imantação. Subtraem coisas, pessoas e acontecimentos à invisibilidade que se estende além da linha. Uma linha que se bifurca a cada ponto. Observo em trabalhos da geração anterior à minha os fundamentos, os movimentos, perguntas, diferenças. Mas não me ocorre nada com tamanha carga de pessoalidade como os trabalhos com Clóvis. Em alguns aspectos, o mais próximo talvez seja o trabalho de Carla Guagliardi com Stela do Patrocínio, a relação um para um, escutar, olhar, guardar⁷; e a infinita precariedade do intento.

O convite para participar da exposição *Lugares do delírio* e da residência na Colônia Juliano Moreira propunha, na expressão da curadora, retomar o “gesto” realizado por ocasião da 26ª Bienal de São Paulo, em 2004. Em que consistira esse gesto, como retomá-lo? Uma exposição dentro da outra, um trabalho dentro do outro. A reflexão sobre a condição expositiva em *Lugares do Delírio* traz as condições da Bienal de São Paulo em seu bojo, que por sua vez trazem as de uma exposição individual realizada na galeria Sergio Porto em 2002; cada uma contém em si os germes da experiência anterior. Assumo o texto que assim se escreve como montagem parcial (o diagrama que me é possível desenhar hoje, nesse tempo e nesse espaço) de reflexões e fragmentos da memória em um percurso de quinze anos, a rememoração sendo ela mesma essa caixa de montagens movente, esse desencaixe nunca apaziguado.

Em 2002, numa visita à Fazenda Modelo, que funcionava então como (des)abrigo para a população recolhida nas ruas do Rio de Janeiro, conheci Clóvis Aparecido dos Santos, morador daquela cidade que o médico Marcelo Antonio da Cunha, seu diretor à época, dizia ser “a pior cidade do mundo” (Cunha, 2008). Considero que sempre esteve implícito em meu trabalho um interesse pela cidade, um olhar em sua direção, intensificado talvez desde essa visita, pelo seu entendimento como potência política, agonística em permanente disputa por territórios e imaginários.

Apesar de a noção de oeste permitir abarcar situações distintas, não há como ignorar diferenças fundamentais entre o manicômio de Cottolengo dos anos 1970 e a Colônia Juliano Moreira hoje, pós reforma psiquiátrica (2001); nem entre esta em seu funcionamento atual e a extinta Fazenda Modelo. Ambas se tornaram pontos cruciais e incontornáveis da geografia da qual emergem os trabalhos com Clóvis, embora a ligação entre elas não seja completamente evidente. Clóvis talvez não estivesse hoje

no ateliê Gaia se seus trabalhos não tivessem ido para o Museu Bispo do Rosário, algum tempo depois da Bienal. Assim, o foco do meu trabalho com Clóvis nunca foi a “loucura”. Pelo contrário, sempre me incomodou o fato de que rápido demais, muito antes de sua frequência da Colônia, esta se tornasse uma explicação recorrente, muitas vezes já embutida nas perguntas a seu respeito. O que só corrobora o quanto a prática de arte no Brasil é um privilégio de classe, assim como o acesso à educação, o direito à vida, à expressão, à criação, ao delírio que não seja imediatamente patologizado, ou carnavalizado. A festa como única fresta nesse sistema tão cerrado.

Naquela visita de 2002 (naquele lugar), sem que eu soubesse, surgia *puzzlepólis*, a interrogação da *polis* como quebra-cabeça. No texto escrito⁸ com a instalação já realizada na galeria do piso superior do Espaço Cultural Sérgio Porto (2002) pouco tempo depois daquele encontro, a metragem da galeria, 97m², é percebida como hiato no tecido urbano. Implícita aí está a pergunta que ecoa na música de Caetano: “A que será que se destina?”



Fig. 1. Puzzlepólis, Espaço Cultural Sérgio Porto, 2002. Fotos: Paulo Jares.

O espaço me fora colocado. O chão de granito da galeria inibia minha imaginação, experimentava ali uma sensação de deserto. Dias antes tropeçara em taco solto do assoalho de uma casa. Tudo começava por um tropeço. Decidi recobrir toda a superfície do chão, os 97m², com tacos de madeira soltos, porém, justapostos, formando padrões variáveis, mutantes, com falhas. Depois da visita, a imagem da pequena casa de papelão reaproveitado de Clóvis não me saía da cabeça [fig. 1], impondo-se ao chão de tacos como a peça que faltava ao quebra-cabeça. Abria-se ali um portal de múltiplas portas, todas abertas ao fora. Quantas salas, quantos quartos, de quantas cidades sustentavam-na? Miséria estava escrito em seu topo.

Clóvis – o(s) Clóvis – na forma multitudinária da enigmática figura do Carnaval da periferia carioca. Seus óculos escuros espelhados formavam a máscara na qual me via (e à cidade) refletida pelo avesso, com todos os sinais trocados [fig. 2]. Troca de olhares. Dois artistas da mesma geração, mas sob que condições?

(pode-se questionar o que faz de alguém um artista, ou de algo uma obra de arte, mas me colocava a questão de forma simples: reconhecia-o como artista a partir do momento em que sua obra passava a fazer parte da imaginação da minha, e desejava seu reconhecimento por terceiros. Embora ele nunca tivesse sonhado com isso. Preferia ser atleta ou músico.)

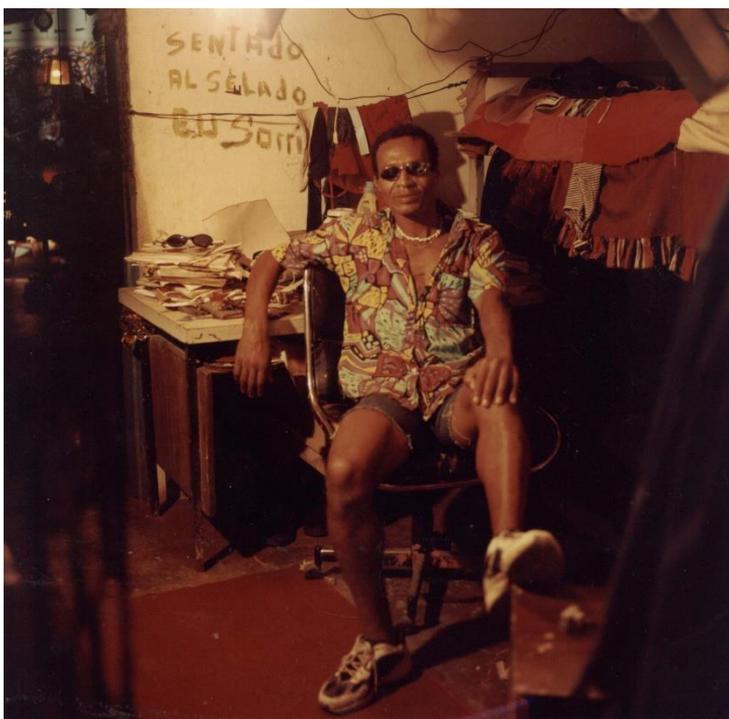


Fig. 2. Clóvis na Fazenda Modelo, 2004. Foto de Wilton Montenegro.

A frase pintada em seu ateliê-moradia na Fazenda Modelo, já em processo de desconstrução, propunha-me um enigma: “sentado al selado eu sorria”. Ao seu lado implicava o selado, a figura do cavalo, nela revezando-se as posições da montaria e do ser montado. Inquietação que em outro diapasão se revela na presença tão sutil quanto insistente da expressão “a cadeia alimentar”, já utilizada por mim em trabalhos anteriores⁹. A meu pedido, Clóvis faz girar essas palavras dentro da lanterna do abajur, signo de acolhimento doméstico e burguês, que habita as duas versões de *Puzzleópolis*. A partir da primeira, dezenas de lanternas com essas palavras inscritas passam a girar no ateliê de artes e artesanato da Fazenda Modelo, iluminando a lógica que naturaliza operações de captura capitalista. Esta proliferação inesperada permite pensar no estabelecimento de uma via de mão dupla, algo do meu trabalho é incorporado por Clóvis.



Fig. 3. Puzzleópolis, Espaço Cultural Sérgio Porto, 2002. Fotos: Paulo Jares.

Entre aquele ano de 2002 e o atual, 2017, o Espaço Cultural Sérgio Porto, o Museu Oscar Niemeyer, a 26ª Bienal de São Paulo, o Museu de Arte do Rio, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e o Museu Histórico Nacional exibiram obras¹⁰ minhas que contaram com sua participação. Poderia inverter os termos e dizer: obras suas que contaram com minha participação. Mas até que ponto essa inversão não falsearia as reais condições de acesso ao circuito que institui e faz circular obras de arte? Numa relação de tamanha assimetria como a que se estabelece entre Clóvis e eu, os modos de participação (gosto da palavra colaboração, de co-labor) – assim como seus efeitos e implicações afetivas, artísticas e institucionais, são complexas. O que uma relação tão desigual propõe quando instalada no meio de arte? Na Bienal de São Paulo, por exemplo.

Não é a Fazenda Modelo que se transforma em site da Bienal, mas o contrário. É a Bienal de São Paulo que se transforma em *site specific* do trabalho com Clóvis. O curador Alfons Hug desejava mostrar o

trabalho da exposição de 2002. Mas à medida que o ateliê da Fazenda Modelo se esvaziava por conta do processo que extinguiria suas funções de abrigo naquele ano de 2004, Clóvis ia preenchendo todo o espaço do galpão; fabricava prédios iluminados e outros seres (ateliê sempre lhe foi uma palavra estranha, dizia: fábrica). *Puzzleópolis* se expandia propondo uma inevitável ampliação no escopo do projeto. A Bienal apresentava-se como uma feliz ocasião de salvaguarda daquela produção. Tornava-se necessário retirar as peças do galpão, guardá-las, já que o fechamento da instituição se encaminhava para um desfecho. Muitos meses antes do período de montagem, 58 peças de Clóvis foram fotografadas, embaladas e transportadas para o prédio da Bienal [figs. 4 e 5].

Em São Paulo, São Paulo iluminada, duplicada e atravessada. Prédios vazados com mil janelas – padrão arquitetura moderna – sobre pilotis com cobertura no topo: heliporto, penteadeira, cara, abajur com imagem de mulher ordenhando vaca, apartamento de cobertura, capela destruída, barco de iemanjá com planta de plástico, carro de boi, carro com garagem, barraco, conjunto de casas, helicóptero. Prédio gigante, prédio em chamas, igreja, casinha, prédio-embarcação festiva, prédio com teclado de criança e discos de vinil, motocicleta-abajur, carro-tubarão, carro-coração, carrinho de bebê-animal, moldura de quadro com correntes, animal estranho, velocípede. A cidade de quem a vê de fora.

Por dificuldades às vésperas da montagem, os tacos foram descartados. Minha intervenção no espaço consistiu em recobrir de vinil preto o lado externo do pano de vidro da sala que me coube, intensificando o jogo entre duplicação dos reflexos da cidade em escala de Clóvis e o transparecer durante o dia de aspectos da cidade real do lado de fora do prédio. Queria criar uma miragem, uma pós-imagem que reverberasse ao se olhar a cidade entendendo-a como lugar de projeção e reflexão de imagens. Cinema sem filme. Cedi o espaço inteiramente ao trabalho de Clóvis, mas não ao nome próprio, embora estivesse claramente indicado que as peças eram de sua autoria. Ao que Clóvis respondeu com a inscrição de seu nome completo em algumas delas e uma carteira de identidade presa ao carro que insistira em pendurar no espaço. “No coração de uma hospitalidade que sempre deixa a desejar” (Derrida, 2003: 117)¹¹.

Em 2016, convidada a residir temporariamente no Polo Experimental para desenvolver um novo trabalho com Clóvis, passava à condição de hóspede. Invertiam-se as posições, bem como as condições, indicando outros movimentos – do individual para o coletivo, do fora para o dentro. No centro de convivência acontecem muitas coisas, ateliê Gaia¹², residência artística (Casa B), oficinas de música, dança, mosaico, costura, refeitório, ensaios do bloco Império Colonial, comemorações, projetos, aulas, festas, rádio, cantina. Lugar de trocas, conversas, circulação e produção. À saída da primeira visita, Luiz Carlos me interpelou com um sorriso maroto: “quem você acha que será o novo Bispo? Clóvis ou Arlindo?” Ele estava ligado na parada. Dali em diante, no convívio intenso no Gaia, já não era mais a cidade refletida, mas o mundo da arte, suas cadeias de transmissão (suas potências de colonização) e na outra ponta, as vidas dos artistas, eu inclusive.

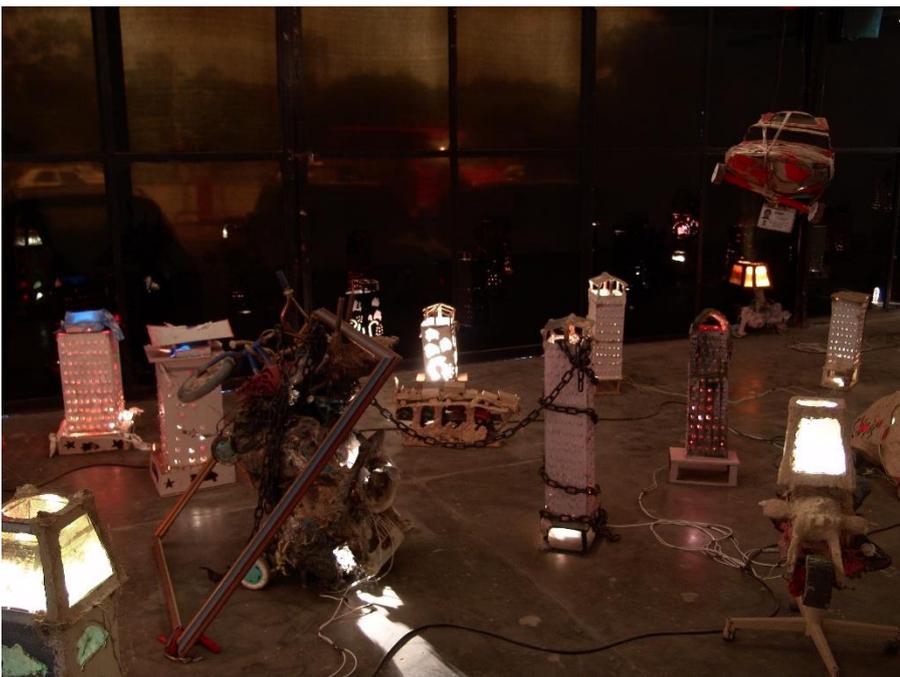


Fig. 4 e 5. *Puzzlepólis*, 26ª Bienal de São Paulo, 2004. Fotos: Wilton Montenegro.

Persistia no pré-texto. A antiga fazenda, depois cidade hospitalar, foi perdendo seus contornos e se constituindo ao longo dos anos como bairro, Colônia, guardando marcas e ruínas das suas várias

camadas históricas. Agora acrescentava-se mais uma. Partido e atravessado pela Transolímpica, se transformara num novo labirinto às vésperas do megaevento que expulsou a maior parte dos moradores da Vila Autódromo, não muito distante dali. Muitos deles viviam agora nos blocos de apartamentos recém-construídos do Minha Casa, Minha Vida. Uma outra paisagem impunha ser reconhecida nem que fosse pela confusão das rotas. A rua que ligava Museu, Polo e centro histórico foi brutalmente interrompida, restando apenas um estreito túnel para pedestres sob a via expressa. Muitas terras revolvidas, cortadas, planificadas, desarborizadas, deixadas como resto de canteiro de obras.

Entre as peças de Clóvis que não foram para São Paulo, em 2004, constava um carro de cimento do tamanho de uma picape 4x4 [fig. 6]. No momento em que o espaço da Fazenda Modelo se fechava e seu destino era incerto, Clóvis instalava ali um paradoxo: um carro, o signo máximo da mobilidade moderna tornado imóvel e inamovível, espécie de monumento cuja retirada implicaria na destruição do “patrimônio”, como me assinalava a nova diretora encarregada de finalizar o processo. Ele lá ficou por muitos anos. Não mais em 2016.



Figs. 6 e 7. *Carro na Fazenda Modelo*, Clóvis, 2004; *Carro alegórico*, Clóvis, 2017. Fotos: Livia Flores.

Propus a reconstrução do carro como marco rememorativo do processo de remoções: *carro alegórico* [fig. 7]. No que ele de fato se tornou – só que de carnaval. Entre projeto e realização, muitos fatores contribuíram para a metamorfose, embora a base se mantivesse a mesma: um chassi de carro e certa tendência ao emperramento. À medida que se revelavam os impasses para fundear o projeto – as

“dificuldades fundiárias” propriamente ditas – o carro ia sendo pensado como monumento móvel a ser rebocado pela cidade (proposta minha) , utilitário (“carro-bar”, segundo proposta de Clóvis, lugar de encontro, música, festa) e por fim – as datas da exposição e do Carnaval tendo se aproximado – carro alegórico do Bloco Império Colonial [fig. 8]

Talvez o trabalho tenha sido isso, um parangolé ¹³.



Fig. 8. Integrantes do Bloco Império Colonial com trabalhos produzidos para o desfile de Carnaval, Colônia Juliano Moreira, 2017. Foto João Wladimir.

Em conversa com a pesquisadora Michelle Sommer, peço-lhe para assinalar um marco temporal para o “furor da margem”, expressão sua no texto “Nós, os bugres das baixas latitudes de adjacências” (Sommer, 2017) cujo ponto de chegada é o projeto de Mario Pedrosa para um Museu das Origens¹⁴, pensado como proposta de reconstrução do MAM pós-incêndio. Ela responde: Museu de Imagens do Inconsciente.

Penso numa imagem. Diante do Rio cosmopolita do recém-inaugurado museu de arte moderna, H.O. faz correr outro rio, o rio das latas e parangolés.

O passado torna-se miragem do presente.

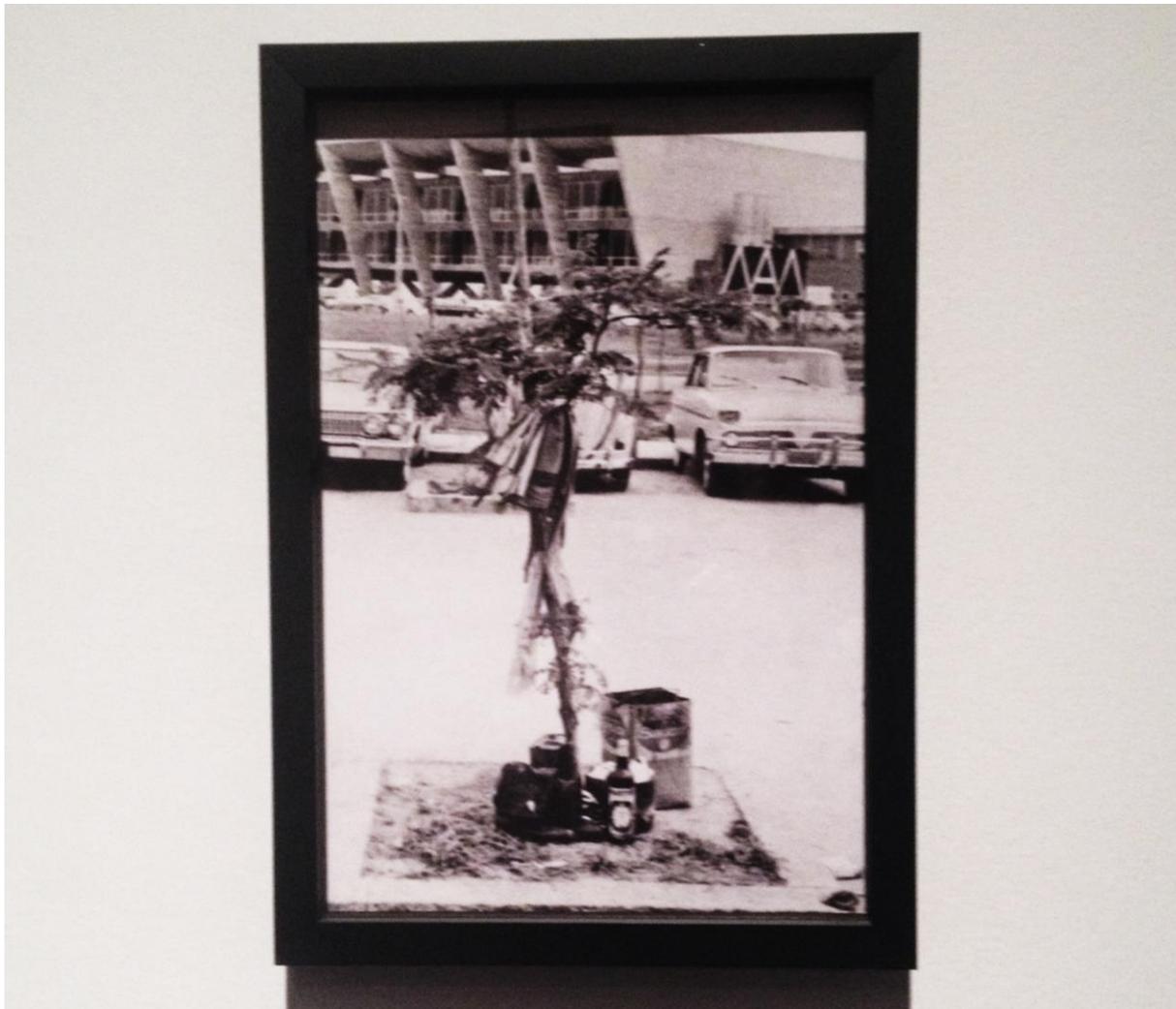


Fig. 9. *Fotografia de rua*, Hélio Oiticica, 1965, exposta no MAR em 2015. Foto: Livia Flores.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.

CUNHA, Marcelo A. *No olho da rua: a vida na Fazenda Modelo, um dos maiores abrigos de*

mendigos do mundo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

DERRIDA, Jacques. “Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade”. São Paulo: Escuta, 2003.

FLORES, Livia; MELLO, Marisa; MELLO, Luiza (orgs.). *Livia Flores*. Coleção Arte Bra. Rio de Janeiro: Automatica, 2013.

FLORES, Livia. “Sob o signo do vagalume: artistas observadores de cidades”. In: *Redobra* n.13, Salvador: UFBA, 2014.

MEIRELES, Cildo. “Cruzeiro do Sul”. In: *Cildo Meireles*. HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo; CAMERON, Dan. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

MEIRELES, Cildo. In: SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

OITICICA, Hélio. “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”. In: Cat. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes”. In: *Novos Estudos* n. 79, São Paulo: Cebrap, 2007.

SCHWARCZ, Lilia M. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOMMER, Michelle F. “Nós, os bugres das baixas latitudes e adjacências”, In: BORGES, F.; BERTOLOSSI, L.; SOMMER, M. *Desterros, terreiros – pós cadernos 2* (coletâneas). Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.

Notas

* É artista e pesquisadora. Doutora em Artes Visuais pela EBA/UFRJ. Professora adjunta da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, ambos da UFRJ. Realizou exposições individuais entre as quais se destacam as realizadas na Galeria Progetti, Rio de Janeiro, MAMAM no Pátio, Recife e Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona; participou de mostras coletivas no Brasil e no exterior, tais como *Lugares do Delírio*, *Passagens: Coleção Serralves*, *Prêmio Situações Brasília* e 26ª Bienal de São Paulo. O livro *Livia Flores* (2013) é uma referência importante sobre seu trabalho.

¹ Respectivamente nas exposições *O abrigo e o terreno* (2013) e *Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas* (2014/2015)

² Tania Rivera em “Conversa de Galeria da exposição *Lugares do delírio*”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ye9gBLRyk-l>>. Acesso em: nov. 2017.

³ O vídeo *Deviant Majority* encontra-se disponível em: <<https://vimeo.com/60874476>>. Acesso em: nov. 2017.

⁴ Podemos observar claramente os traços imaginários (e políticos) que, especialmente no Brasil, permearam as teorias do século 19 sobre a loucura em sua associação a estímulos de cor (Schwarcz, 2017).

⁵ Em sua aula inaugural da cadeira de semiologia literária no Collège de France, Barthes escreve: “Não vemos o poder que reside na língua porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jakobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer” (Barthes, 1996: 11).

⁶ *Zero Cruzeiro* (Cildo Meireles, 1974-78), *Fotografia de rua* (Hélio Oiticica, 1965), *Bólido Lata* (Hélio Oiticica, 1966), *Fantasma* (Antonio Manuel, 1993) *Vagalume* (Antonio Manuel, 1983), *Espaços Imantados* (Lygia Pape). Sobre os trabalhos de Antonio Manuel e de Hélio Oiticica, ver (Flores, 2014).

⁷ Lembro aqui o poema de Antonio Cícero, *Guardar*: “Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la./Em cofre não se guarda coisa alguma./Em cofre perde-se a coisa à vista./Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por/ admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado./Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,/isto é, estar por ela ou ser por ela./Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro./Do que um pássaro sem vôos./Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,/por isso se declara e declama um poema:/Para guardá-lo:/Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:/Guarde o que quer que guarda o poema:/Por isso o lance do poema:/Por guardar-se o que se quer guardar.” Disponível em: <http://www.releituras.com/antoniocicero_menu.asp>. Acesso em: out. 2017.

⁸ “Puzzle-Pólis/ (A)miséria (nunca fecha as portas),/a cadeia alimentar/contém dúzias de ovos selecionados,/LIF(e)/Nivaldo nunca fora à Copacabana. Clóvis ameaça voltar para Copacabana. /Grupo nacional de serviços:/Mosca. O uniforme faz o homem./Nos tacos, todas as possibilidades de encontros e combinações/(todos os dramas, os dramas de todos nós). A gente fica remoendo aquele som./O(s) Clóvis./À luz do abajur roda (gigante) a cadeia alimentar./Silenciosamente....aliment....aliment....aliment..../Gerações. O menino diz: odeio madeira./No trânsito intenso, os carros rapidamente se encaixam nos espaços vazios./Falhas móveis, mudanças de sentido, incessantemente. Como na linguagem,/Fluxos, hiatos, padrões modificáveis. A própria galeria é um hiato no tecido urbano./97

m². Não importa ordem nem desordem. Escala simultânea. /1:3. O salão, a intimidade do canto, a casa na paisagem, fora./Paisagem sonora, pagode chinês./A antena aponta para o chão, é fio de prumo/Detector de instabilidade./Ruído./Livia Flores, agosto de 2002.”

⁹ A cadeia alimentar nomeia série de três filmes (16mm) e um vídeo e todas as instalações em que foram exibidos, isoladamente ou em conjunto, em diferentes modos de espacialização: *Mistura + Confronto*, Central Elétrica do Freixo, Porto, 2001; *Côte à Côte*, CAPC Bordeaux, 2001; *Love's House*, Rio de Janeiro, 2002; *Mídia-arte*, 3º Prêmio Sergio Motta, MAC, Goiânia, 2003 e MIS, São Paulo, 2003 e *Cadena Alimentaria*, CASM, Barcelona, 2004. Para maiores informações sobre meu trabalho, ver: <Flores; Mello; Mello; 2012; disponível em http://www.automatica.art.br/livros/artebra_liviaflores2.pdf>

¹⁰ *Puzzleópolis* foi exibida em exposição individual no Espaço Cultural Sergio Porto (Rio de Janeiro, 2002) e na coletiva *Matéria-prima* no Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 2002); *Puzzleópolis II* na 26ª Bienal de São Paulo (2004). Em 2017 desenvolvi o Projeto *carro alegórico* durante residência artística no Polo experimental do Museu Bispo do Rosário para a exposição coletiva *Lugares do Delírio* no Museu de Arte do Rio (2017). Peças produzidas pelos artistas do Ateliê Gaia para o projeto, incluindo a peça central, o *carro-coração* de Clóvis, estão desde maio de 2017 em exposição no saguão do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (Rio de Janeiro, 2017). A exposição coletiva *Histórias fora de ordem* no Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, agosto-novembro 2017) exhibe registro em vídeo realizado em novembro de 2016 no Ateliê Gaia. Nele, Clóvis canta canção de sua autoria em que memórias de um cotidiano de trabalho rural se mesclam a acontecimentos imaginários, fazendo ressoar vozes e fantasmas de um passado sem representação.

¹¹ Derrida contrapõe os protocolos da hospitalidade que passam pela pergunta sobre a identidade do hóspede à possibilidade de uma hospitalidade absoluta que, entretanto, implica um apagamento do nome próprio. “Já nos aconteceu de perguntarmos-nos se a hospitalidade absoluta, hiperbólica, incondicional, não consistiria em suspender a linguagem, uma certa linguagem determinada, e mesmo o endereçamento ao outro. Sendo assim, não seria preciso submeter a uma espécie de contenção essa tentação de perguntar ao outro quem ele é, qual é o seu nome, de onde ele vem, etc.? Não seria preciso abster-se de colocar essas questões, que anunciam um tal número de condições requeridas, portanto limites a uma hospitalidade assim constrangida e confinada num direito e num dever?” (Derrida, 2003: 111).

¹² O ateliê Gaia é local de trabalho dos artistas Patricia Ruth, Pedro Motta, Leonardo Lobão, Clóvis Aparecido dos Santos, Arlindo de Oliveira, Luiz Carlos Marques, e outros que, por razões diversas, estiveram menos presentes no período.

¹³ “Parangolé: expressão idiomática, oriunda da gíria no Rio de Janeiro que possui diferentes significados: agitação súbita, animação, alegria e situações inesperadas entre pessoas” (Oiticica, 1996: 88).

¹⁴ “Entre as fumaças do incêndio do MAM-RJ, o Museu das Origens é uma proposta de produção de associação em contaminação híbrida entre nossas matrizes culturais – indígenas, negras, populares e regionais – ao lado de contextualização sobre as imagens do inconsciente e a arte moderna, sem excluir as influências européias na configuração da historiografia da arte no Brasil. O projeto expositivo nunca foi executado” (Sommer, 2017).

Artigo recebido em novembro de 2017. Aprovado em fevereiro de 2018.