



DESCOLONIZANDO A CAPITAL: CARTOGRAFIA POLÍTICO-AFETIVA DE CORPOS ERRANTES PELA CIDADE DE BRASÍLIA

GABRIELA FREITAS

Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro – Instituto Central de Ciências, Ala Norte. Sala ASS-615 (Subsolo). CEP: 70 910-900 – Asa Norte – Brasília, DF
<https://orcid.org/0000-0002-6195-3871>
E-mail: gabriela.freitas@fac.unb.br

Recebido: 16/02/2023

Aprovado: 24/11/2023

RESUMO

A partir da análise de intervenções urbanas de quatro artistas e coletivos do centro e da periferia do Distrito Federal, proponho a elaboração de uma breve cartografia político-afetiva de Brasília, cujo projeto urbanístico original se caracteriza por constituir um dispositivo urbano segregacionista que confere à cidade, até hoje, uma das maiores desigualdades sociais do país. Para tanto, recorro inicialmente à concepção de estética decolonial como aporte teórico-epistemológico para descentralizar o papel da representação e do estímulo visual nas artes de modo a priorizar outras formas de produção de sentido pela *aisthesis*, colocando o corpo como agente de ocupação da cidade, conforme proposto pela prática do *delirium ambulatorium* em Hélio Oiticica. Encontro, nos artistas abordados, reverberações do pintor e escultor tropicalista na prática estética do caminhar e da errância como possibilidade de fundir o corpo ao espaço, constituindo um modo subversivo de compreender a formação de subjetividades no contexto urbano neoliberal.

Palavras-chaves: Cartografia. Intervenções urbanas. Estética decolonial. Errância. Brasília, DF.

ABSTRACT

Based on the analysis of urban interventions by four artists and collectives from both the central and peripheral areas of the Federal District, I propose the development of a brief political-affective cartography of Brasília, whose original urban design is characterized by constituting a segregating device that, to this day, grants to the city one of the greatest social inequalities in the country. To achieve this, I initially turn to the concept of decolonial aesthetics as a theoretical-epistemological framework to decentralize the role of representation and visual stimulation in the arts, prioritizing other forms of meaning production by *aisthesis*, placing the body as an agent of city occupation, as proposed by the practice of *delirium ambulatorium* in Hélio Oiticica's work. I find in the discussed artists echoes of the tropicalist painter and sculptor in the aesthetic practice of walking and wandering as a possibility to merge the body with space, constituting a subversive way of understanding the formation of subjectivities in the neoliberal urban context.

Keywords: Cartography; Urban interventions; Decolonial aesthetics; Wandering; Brasília, DF.



INTRODUÇÃO

Neste artigo, procuro abordar novas formas de ocupação e de diálogo com o espaço urbano por meio do trabalho de dois artistas e dois coletivos do Distrito Federal, problematizando a capital modernista e suas características segregacionistas entre o centro da cidade, o Plano Piloto, e a periferia. Para repensar essas dinâmicas urbanísticas, parto do pressuposto de que é necessário iniciar a discussão de um ponto de vista epistemológico, articulando as práticas artísticas de ocupação e intervenção com novas formas de ser e estar no mundo contemporâneo, compreendendo como ambas as dinâmicas se afetam. Assim, tenho por premissa de que as ações discutidas aqui se inserem no contexto da estética decolonial — partindo principalmente do ponto de vista de Mignolo e Gómez (2012). A estética decolonial abrange diversas manifestações, deixando de lado a tradição representacional e eurocêntrica da arte, abrindo espaço para práticas participativas que colocam o corpo como o centro da experiência estética, ampliando o papel político da arte, em que subjetividades mais plurais se desenrolem em âmbito urbano.

Compreender tais intervenções de um ponto de vista decolonial, em que o corpo supera a supremacia europeia do olho, implica pensar as relações que se estabelecem na cidade por meio das ações abordadas, levando a elaborar uma cartografia dessas intervenções e seus desdobramentos afetivos e subjetivos na urbe. Para tanto, a cartografia passa a ser um importante referencial metodológico na compreensão de tais mudanças que confrontam as características da cidade modernista: grandes distâncias dificultando os encontros, diferenças sociais geograficamente localizadas, entre outros. Na cidade feita para carros e monumentos, o caminhar é não só uma ação, mas uma prática artística importante e insurgente, desafiando a ocupação de espaços com vocação para o vazio. Portanto, o caminhar, por meio da noção de errância — trabalhada por Édouard Glissant (2021) e por Paola Berenstein

Jacques (2012), na relação com o conceito tropicalista de *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica — é tanto metodologia de pesquisa (que implica numa pesquisa ativa na relação com a cidade e as ocupações abordadas) quanto metodologia de ocupação artística que se complementa a uma cartografia político-afetiva para traçar esse mapa das manifestações artísticas e decoloniais em Brasília.

Liberar a aisthesis pela estética decolonial

Início a discussão teórica deste artigo a partir da compreensão de uma estética decolonial como norteadora das práticas artísticas de intervenção e ocupação urbana, que, por sua vez, potencializam a constituição de cartografias político-afetivas na relação com o corpo e a cidade, sobretudo em Brasília. As perspectivas decoloniais se relacionam principalmente a novas formas de pensar o contemporâneo a partir de países que foram colônias e se situam na América Latina, Ásia e África. Quijano destaca que o colonialismo levou à configuração de um sistema de relações intersubjetivas no mundo, cujos reflexos ecoam até hoje nas questões geopolíticas e culturais:

Os colonizadores [...] reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. A repressão neste campo foi reconhecidamente mais violenta, profunda e duradoura entre os índios da América ibérica, a que condenaram a ser uma subcultura camponesa, iletrada, despojando-os de sua herança intelectual objetivada. Algo equivalente ocorreu na África. Sem dúvida, muito menor foi a repressão no caso da Ásia, onde, portanto, uma parte importante da história e da herança intelectual, escrita, pôde ser preservada. E foi isso, precisamente, o que deu origem à categoria de Oriente (QUIJANO, 2005, p. 111).

Vários teóricos discorrem sobre esse tema, mas focalizamos a discussão deste artigo principalmente nos escritos de Mignolo e Gómez (2012), por seu lugar de fala sobre o tema a partir da América Latina. Também trazemos relações com a discussão sobre a errância estabelecida pelo teórico da Martinica, Édouard Glissant (2021).

A opção decolonial procura tencionar a dinâmica de subordinação e liquidação da vida proposta pelas práticas coloniais e, neste campo, a estética tem uma tarefa importante, como propõem Mignolo e Gómez (2012, p. 14). A partir da noção de *aisthesis* (percepção do mundo pelos sentidos), busca-se articular a estética como dispositivo de reinvenção do sensível e da própria existência que resiste à opressão dos modelos tradicionais impostos pela arte ocidental, estabelecendo novas formas de “re-existência” (MIGNOLO; GÓMEZ, 2012, p. 19). Schlenker (2019) destaca que boa parte do poder colonial se estruturou por formas estéticas. Daí a importância de repensar as maneiras e experiências de ser e estar no mundo por meio da arte no contemporâneo.

Para tanto, a discussão epistêmica é crucial, pois tal esfera regula as relações de poder em todos os âmbitos da sociedade, gerando dinâmicas de controle e submissão. Sob um modelo epistêmico europeu, o controle é exercido a partir de uma divisão dicotômica entre conceitos que se colocam como opostos, tornando contundente a distinção entre o que é certo e errado, bem e mal, bom e ruim, entre outros pares de contrários. Nesse sentido, opõe-se a razão ao sentir, sobrepondo a razão ao sentir, e, conseqüentemente, subestimando um tipo de conhecimento que parte da experiência do vivido — como propõe a *aisthesis*.

Dessa forma, uma abordagem decolonial da estética propõe uma geopolítica do sentir, do pensar e do fazer para liberar a *aisthesis*, procurando “empenhar-se na celebração das formas comunais — não imperiais

— de vida” (MIGNOLO; GÓMEZ, 2012, p. 40). Para tanto, é preciso desconstruir a cosmogonia dicotômica europeia e visitar cosmogonias outras, ancoradas em conhecimentos ancestrais amefricanos¹ (GONZÁLEZ, 1988) em que os contrários não se opõem, mas se complementam numa visão integradora de mundo que torna possível cooptar diferenças, e não as rechaçar. Nesse contexto, a concepção de verdade, como defendem Mignolo e Gómez (2012, p. 42), é colocada entre parênteses, assumindo a consciência de que outras opções se apoiam também em suas verdades. A opção decolonial, portanto, procura se afastar de uma visão universal e totalizante para estabelecer sua ética, sua estética, sua epistemologia, sua política e sua economia e se tornar urgente diante de um contexto em que, como aponta Quijano (2005), apesar do fim do colonialismo, a América Latina não vive ainda o fim da colonialidade.

Mignolo e Gómez (2012, p. 43-44), ao questionarem como se estabelece a estética europeia, destacam a valorização que a civilização ocidental conferiu ao olho, como se pode perceber no uso de palavras como “perspectiva”, “cosmovisão” ou “visão de mundo”, por exemplo. Uma das conseqüências desse alijamento dos demais sentidos em detrimento da visão recai na compreensão da imagem como representação, mitigando suas potencialidades criativas e reforçando, portanto, uma concepção de mundo a partir da noção platônica do ideal ou do essencial que, por sua vez, fomentam o pensamento dicotômico. Presumível que, numa sociedade assim, a vigilância se tornasse um mecanismo de controle tal como descrito por vários teóricos ao abordarem o dispositivo do panóptico, por exemplo, como o fez Foucault (2018). “Descolonizar a estética para libertar a *aisthesis* implica liberar todas as formas de vigilância incrustadas no padrão colonial de poder. [...] Isto requer, em primeiro lugar, a decolonização dos saberes sobre os sentidos que foram normalizados em sua regulação” (MIGNOLO; GÓMEZ, 2012, p. 43-44).

¹ O conceito de amefricanidade proposto por Lélia Gonzalez se refere à resistência de mulheres e homens negros na diáspora e de mulheres e homens indígenas contra a dominação colonial que “floresceu e se estruturou no decorrer dos séculos que marcaram a nossa presença no continente” (GONZÁLEZ, 1988, p. 76).

Parte importante desse processo consiste em retirar a primazia do “olho” como órgão central de uma estética ocidental típica dos processos culturais de colonização patriarcais e religiosos com vistas à domesticação dos corpos originalmente livres. O entorpecimento dos demais sentidos, além da visão, promove um crescente desconhecimento das potencialidades do corpo e um distanciamento cada vez maior entre os corpos, tornando-os mais dóceis e facilmente controláveis. Além disso, os dispositivos visuais de vigilância procuram estabelecer critérios para a diferenciação, hierarquização, punição e vigilância de modo a constituir um regime de biopoder² que atribui privilégios a determinados corpos em função de sua raça, classe e gênero, construindo uma estrutura que propicia o avanço e o sucesso de poucos sobre a exploração de tantos. Dessa forma, a epistemologia decolonial procura “liberar o pensamento das regras e princípios disciplinares que implicam numa concepção de mundo na qual o benefício, o desenvolvimento e o êxito são os horizontes que guiam a produção e transformação de conhecimentos” (MIGNOLO; GÓMEZ, 2012, p. 46).

Ao quebrar a primazia do olho e trazer o corpo para o centro da prática artística, assim como analisaremos nas ocupações abordadas adiante, podemos pensar a noção de errância como metodologia tanto de pesquisa quanto artística. É nos escritos de Édouard Glissant, poeta e filósofo, grande pensador da diáspora na Martinica, que encontramos o conceito de relação, que consegue unir as perspectivas dessa cartografia rizomática de possibilidades criativas para a constituição de subjetividades insurgentes na cidade pela arte pública, como discorreremos a seguir. Para o pensador, a ideia de relação está ligada à multiplicidade e à errância:

Tratar a realidade como deslocamento e não como fixação caracteriza uma das linhas dessa teia em devir permanente, e ao mesmo tempo estruturante, daquilo que a poética pensante de Glissant toma como questão, método e convite:

como se pode aumentar a potência e o desejo de (re)imaginarmos o mundo? Como imaginar o mundo pode se inscrever como método corpóreo movente, desalojando a imaginação no espaço metal ali fixada como fantasia, fantasia ali enquadrada como algo menos sério, menos relevante, desprovido de ferramentas — mesmo quando móveis e cambiantes — para refazer o desenho geopolítico e afetivo do mundo? (KIFFER; PEREIRA, 2021, p. 14).

Glissant mostra como as relações possíveis entre os povos colonizados, indígenas e africanos em diáspora se pautaram pela potência da imaginação de outros cenários, bem como pela noção de errância e nomadismo que povoava esse imaginário como oposta à noção de território, fundante das expansões nacionalistas coloniais. Portanto, enquanto a ideia de território, para Glissant, representa o pensamento fixo e dual — em que há separação entre o eu e o outro diferente e apartado de mim —, a ideia de errância pressupõe o movimento, a fluidez e o reconhecimento do outro como diferente, porém integrante de uma lógica relacional e dialética: “O pensamento do Outro só deixará de ser dual quando as diferenças forem reconhecidas” (GLISSANT, 2021, p. 41).

A errância seria, portanto, uma das formas de transformar o espaço de território em lugar vivido pelas experiências e subjetividades de forma plural, combatendo a lógica do inconsciente-colonial-capitalístico (ROLNIK, 2019) que embota a multiplicidade em favor de modelos padronizados e estritos de sujeito. Deve o artista e o pesquisador, portanto, comportar-se como esse ser errante, que só pode *ser, sendo*:

O errante recusa o édito universal e generalizante que resumia o mundo em uma evidência transparente, reivindicando-lhe um suposto sentido e finalidade. Ele mergulha nas opacidades da parte do mundo que acessa. A generalização é totalitária: ela seleciona no mundo um conjunto de ideias ou de constatações que ela separa e tenta

² Biopoder é uma forma de governar a vida baseada no controle dos corpos dos indivíduos por meio do controle e da disciplina que constituem uma biopolítica, presente no governo das populações em geral. Há uma gestão da vida: “Agora é sobre a vida e ao longo de todo o seu desenrolar que o poder estabelece seus pontos de fixação. A morte é o limite, o momento que lhe escapa. Ela se torna o ponto mais secreto da existência, o mais privado” (FOUCAULT, 2012, p. 151).

impor, fazendo viajarem modelos. O pensamento da errância concebe a totalidade, mas renuncia, de bom grado, à pretensão de invocá-la ou possuí-la (GLISSANT, 2021, p. 44).

Dessa forma, o errar (por aí) é tido como método de vivência e prática artística e de pesquisa na busca pelas relações e afetos na cidade, gerando essa cartografia decolonial e relacional. Ao conceito da errância destacamos, em seu aspecto etimológico, a ligação dele à noção do erro, que nos é tão cara numa perspectiva de pensar tanto a pesquisa quanto a prática artística pelo viés da experimentação, valorizando mais o processo que o resultado. Não nos interessa o sucesso como meta — grande bordão meritocrático da racionalidade neoliberal. Nossa metodologia é errante por priorizar um corpo desobediente que insiste em errar, em criar possibilidades outras de engendramento de subjetividades plurais, e não apenas daqueles que foram escolhidos para habitar a cidade da utopia modernista.

A errância como metodologia e prática artística nas cartografias político-afetivas

Ao analisar algumas intervenções e obras de artistas e coletivos do Distrito Federal, é possível traçar uma cartografia político-afetiva — ou, como propõe Rolnik, uma cartografia sentimental³ — de Brasília que subverte os dispositivos previsíveis na configuração urbana modernista e colocam em disputa o direito à cidade. Harvey (2008) destaca que o surgimento da cidade por si só já é considerado um fenômeno de classe, pois depende da produção de excedentes para emergir, o que implica compreendê-la como relacionada a um sistema capitalista de exploração. Nesse contexto, segundo o autor, o direito à cidade extrapola apenas o acesso às infraestruturas necessárias para o urbanismo, mas reflete o “direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum

antes de individual, já que essa transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização”.

Justifica-se, portanto, a escolha da cartografia como metodologia para compreender os engendramentos de subjetividades na cidade como forma de constituir um lugar social (SANTOS, 2006). Busco compreender, numa perspectiva geopolítica afetiva, esse espaço vivido e ocupado como possibilidade de resistência à imposição estéril da concepção do espaço modernista, dissociado do aspecto humano. Para Rolnik (2011), a cartografia sentimental consegue mapear as formações do desejo no campo social, mostrando as estratégias de e para a vida no âmbito das micropolíticas que confrontam as formas hegemônicas de poder.

Como observadora participante dessa configuração social, também minha subjetividade está em campo, como moradora do Plano Piloto, região privilegiada nesse cenário urbano, problematizando os distanciamentos e as estratificações impostas pelo plano urbanístico de Brasília. Procuo dissecar o espaço além de sua configuração física, compreendendo os territórios que se sobrepõem ao traçado da cidade por meio da arte e dos afetos constituídos por sua mediação. Escolho o procedimento de caminhar pelo espaço urbano como forma de contextualizar alternativas de práticas artísticas às práticas cotidianas, diante de adversidades impostas pelo projeto da cidade. E, nessas andanças, encontro, registro e reflito sobre as intervenções que tomam os muros e as paredes da cidade, como é o caso do coletivo Transverso, que trago adiante. Verifico ampla presença de lambes do coletivo por todo Plano Piloto. Já a distância de uma maior vivência das ruas da Ceilândia me afasta de um conhecimento mais próximo das ações do coletivo Risofloras, do qual obtive conhecimento em pesquisas on-line e de campo sobre

³ “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.” (ROLNIK, 2011, p. 23).

a participação de mulheres nas pichações e grafites pelas ruas de Brasília e que deu origem a um artigo sobre o tema (FREITAS, 2020a).

Além disso, ser pesquisadora na Universidade de Brasília (UnB), investigando os processos urbanísticos e artísticos dessa cidade me permite ter acesso às dinâmicas e aos atores que interferem nesse cenário. Acompanhei diretamente a formação e trajetória dos artistas que abordo aqui, Gu da CEI⁴ e Lorena Figueiredo⁵, como professora e orientadora de ambos (desde a graduação), podendo verificar seu amadurecimento nos questionamentos em relação à cidade onde nasceram e vivem, e como as dinâmicas desse dispositivo urbano impactam na formação de suas subjetividades e temas que povoam hoje suas pesquisas e trabalhos artísticos, sendo, ambos, amplamente reconhecidos, respectivamente, no campo das artes visuais e do cinema.

Aliado, portanto, à metodologia cartográfica, implico também o caminhar como problemática tanto pessoal quanto dos e das artistas e coletivos aqui analisados. Numa cidade que impõe a necessidade do se deslocar como forma de segregação social, proponho que a mesma ação sirva para ocupar e subverter espaços originalmente não destinados a gerar o encontro, a estimular o afeto e a engendrar subjetividades mais plurais. Francesco Careri (2013) discorre sobre como alguns movimentos artísticos se apropriaram do cami-

nhar como prática artística ao longo do século XX. Além do posicionamento antiarte, assumido pelos dadaístas, Careri destaca como os surrealistas utilizaram a mesma prática para se expandir rumo à psicologia; os situacionistas, rumo à política; e a land art, em direção à paisagem e à arquitetura. Para o autor italiano, o caminhar se converteu em ação simbólica que permitiu ao homem habitar o mundo (CARERI, 2013, p. 15). Na atualidade, podemos considerar o próprio ato de caminhar como prática artística de intervenção urbana, capaz de promover transformações estéticas nos espaços e tencionar o próprio projeto neoliberal contemporâneo na urbe.

Tal movimento de caminhar pela cidade em nada se parece ao tão celebrado *flâneur* europeu do século XIX, disseminado na literatura de Charles Baudelaire e pelos estudos de Walter Benjamin. Pretendo também me distanciar da deriva situacionista francesa proposta pelo grupo de Guy Debord na década de 1960. Pensei tal prática a partir do meu lugar ao sul (FREITAS, 2020b), banindo a postura do observador modernista, por vezes distanciado do lugar social, como encontramos no *flâneur*, ou de um curioso que explora espaços antes desconhecidos da cidade, tal como nas derivas situacionistas, mas num movimento errático, possuída pelo alento do *delirium ambulatorium* tropicalista, como propõe Hélio Oiticica.

⁴ Gu da CEI (<https://www.gudacei.art.br/>). Prêmios recebidos pelo artista: Prince Claus Seed Awards. Amsterdã. 2023.
50º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto. Santo André (SP). 2022.
Prêmio FAC Brasília 60. Secretaria de Cultura e Economia Criativa do DF. Brasília, DF. 2020.
7º Prêmio EDP nas Artes. Instituto Tomie Ohtake. Seleção. São Paulo. 2020.
17º Território da Arte de Araraquara. Fundart. Araraquara (SP). 2020.
Transborda Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea. Brasília, DF. 2018.

⁵ Lorena Figueiredo (<https://www.imdb.com/name/nm8059497/>). Participações em mostras e festivais de cinema do filme A cidade que afeta, abordado neste artigo e fruto da pesquisa de mestrado orientada sob minha supervisão no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB):
– Toronto International Women Film Festival. 2021.
– Prague International Indie Film Festival. 2021.
– Vienna Indie Short Film Festival – Best Experimental Winner. 2021.
– Onyko Films Awards – Estonian and Ukrainian. 2021.
– San Francisco Indie Short Festival. 2021.
– Kalakari Film Fest – India. 2022.
– Vancouver Indie Festival – Best Director Winner. 2022.
– Mostra Cinema Urbana – Brasília, DF. 2022.
– Mostra SESC de Cinema – Brasília, DF. 2022.
– Paella Film Festival. 2022.

A referência ao artista tropicalista procura colocar em prática a vivência corporal e a proposta da estética decolonial sobre a qual discorreremos acima. Tirar a predominância racional da teoria para experimentá-la e senti-la também com o corpo, enfraquecendo a primazia do sentido da visão nas práticas artísticas. Encontramos no conceito de *delirium ambulatorium* desenvolvido por Hélio Oiticica uma expressão radical dos Parangolés, série de obras formada por capas que Oiticica iniciou na década de 1960 e na qual afirmava o corpo frente ao mundo. A expressão foi cunhada pensando numa performance em protesto contra a I Bienal Latino-Americana de São Paulo: Mitos e Magia, em 1978. A performance se chamava Mitos vazios. No roteiro da performance escrito por Oiticica ele reforça esse questionamento à ideia de mito e desenvolve o conceito do *delirium ambulatorium* como prática e poética urbana:

“MITOS VADIOS SÃO MITOS VAZIOS:
evocam de outro modo o VAZIO PLENO⁶
tão clamado em outras épocas e circunstâncias
por Lygia Clark:
eles se fazem e desfazem como o andar nas ruas
do *delirium ambulatorium* noturno:
como o colher fragmentos-tokens nas andanças
de vadiagem:
ao propor MITOS VADIOS
à geral IVALD GRANATO abre em cada um
de nós uma espécie de *poetizar do urbano*
AS RUAS E AS BOBAGENS DE NOSSO
DAYDREAM DIÁRIO SE ENRIQUECEM
VÊ-SE QUE ELAS NÃO SÃO BOBAGENS
NEM TROUVAILLES SEM CONSEQUÊN-
CIA SÃO O PÉ CALÇADO PRONTO PARA
O DELIRIUM AMBULATORIUM RENO-
VADO A CADA DIA” (OITICICA, 2021,
PHO 0066.78-p.3).

Waly Salomão relata que Oiticica iniciou sua performance num estado demencial, girando, dançando, numa espécie de transe que pretendia manifestar escárnio diante da pretensa seriedade dos artistas comprometidos com o mercado da arte (ANJOS, 2012). Esse estado de transe, destaque, é uma vivência importante para diversas práticas cerimoniais, dançantes e espirituais do corpo encarnado em comunhão com as diversas dimensões que nos cercam, como nos ensinam os saberes ancestrais amefricanos.

Hélio Oiticica concebia o *delirium ambulatorium* como uma espécie de “meditação conduzida pelo pé” (ANJOS, 2012). Desde adolescente, o artista gostava de andar pelas zonas boêmias da cidade em que o moralismo burguês e religioso, bem como as normas usuais que regulavam os corpos, eram mais flexíveis. É assim que Oiticica encontra o samba no morro da Mangueira, e o corpo passa a ter importância crucial em sua obra, inicialmente com os *Parangolés*. Sua arte não visava a contemplação no espaço institucional do museu, mas o encontro do corpo com a cidade: “O museu é o mundo”, é uma das frases mais célebres do artista.

Nos escritos (alguns de próprio punho) que podemos consultar no acervo do Projeto Hélio Oiticica (PHO) é possível encontrar o texto que o artista escreveu para promover a performance do *delirium ambulatorium*, no qual se lê:

“A – caminhar pela periferia da área-baldia demarcada durante a duração da performance: caminhar to and fro sem *linearidade* ambulatoriar: inventar ‘coisas para fazer’ durante a caminhada” (OITICICA, 2021, PHO 0066.78-p.2).

⁶ Conceito desenvolvido em 1960 por Lygia Clark em que ela diz: “O Vazio-Pleno Uma forma só tem sentido por sua estreita ligação com seu espaço interior (vazio-pleno). A percepção do que chamo de vazio-pleno me veio no momento em que abrindo uma cesta compreendi bruscamente a relação de totalidade que unia o interior à forma externa”. Disponível em: www.portallygiaclark.org.br/acervo/59269/do-vazio-pleno. Acessado em: 16 nov. 2023.

Hélio propunha levar elementos que ele recolhia nas “andanças de vadiagem” pelo Rio de Janeiro para a performance em São Paulo, como pedaços de asfalto da avenida Presidente Vargas, terra do Morro da Mangueira, água da praia de Ipanema, pequenos objetos de bazares da rua Larga (OITICICA, 2021). O delirium ambulatorium é, para Oiticica, um delírio concreto [daydream], feito no confronto atento com o cotidiano da cidade, poetizando o cotidiano e a cidade e criando situações criativas por meio de “andanças de vadiagem” (ANJOS, 2012), ou, como também proposto aqui, pela errância, em diálogo com as noções trazidas tanto por Britto e Jacques (2009) quanto pela perspectiva decolonial de Édouard Glissant (2021). Portanto, pensar tal movimento de caminhar pela perspectiva do delirium ambulatorium como prática artística implica colocar todo o corpo em posição central, tornando-se um com a cidade, gerando o que Britto e Jacques (2009) chama de corpografia, quando há uma recíproca inscrição de experiência e memória: do corpo na cidade e vice-versa. É, portanto, no delirium ambulatorium que encontro a expressão da experiência que toma o corpo durante o processo metodológico da cartografia ao andar pela cidade em busca dessas manifestações artísticas, bem como durante os processos dos e das artistas e coletivos abordados a seguir.

Intervenções urbanas: descolonizar o corpo e a cidade no distrito federal

Planejada para ser a capital do país, Brasília se funda sobre um processo higienista que exclui do centro, o Plano Piloto, logo após sua inauguração, muitos daqueles trabalhadores que vieram de todos os cantos do país para erguê-la. Tais cidadãos não pertenceriam à categoria de moradores desejados para habitar a utopia modernista. Uma de suas maiores cidades satélites, por exemplo, tem a origem de seu nome a partir da sigla que explicita tal propósito: Ceilândia vem de CEI, Centro de Erradicação de Invasões, ou seja, para onde eram enviados, a 35 quilômetros do centro, os “inva-

sores” da cidade não prometida a eles, mas construída por eles. Tal dispositivo urbano de segregação social estabelece uma cartografia do isolamento, do não contato e de longos deslocamentos diários para a população apartada.

Dessa forma, problematizo neste artigo, e em todas as obras trazidas aqui, justamente a questão do deslocamento ou da errância como prática artística e de pesquisa imbuída do espírito tropicalista do delirium ambulatorium, como discorrido antes, na subversão da lógica modernista e segregacionista de Brasília, gerando outros espaços ou heterotopias (FOUCAULT, 2009) em que se abrem possibilidades para o afeto, para o encontro e para a formação de subjetividades não previstas no projeto original da cidade.

Em trânsito pelas grandes distâncias da cidade, deparo-me com as videoperformances do artista Gu da CEI, que, em sua obra *Furar passagens* (2021)⁷, propõe que o deslocamento seja uma forma de arriscar-se, ou de “marcar passagens que marcam”, criando uma espécie de memória do percurso. O artista propõe uma videoperformance durante a qual tatua a própria pele com a técnica de *handpoke* — técnica milenar de tatuagem, disseminada principalmente entre povos indígenas — enquanto percorre o trajeto de uma das linhas de ônibus que liga Ceilândia ao Plano Piloto. Por estar situada a mais de trinta quilômetros de distância do centro de Brasília, onde estão a maior parte dos empregos, os moradores de Ceilândia passam, diariamente, contando o tempo de ida e volta para casa, em torno de três a quatro horas nos transportes públicos para conseguirem trabalhar. As condições do transporte são bem conhecidas, de ônibus cheios nos horários de rush e tarifas altas em relação ao serviço oferecido.

Ao tatuar a sensação espacial do trajeto percorrido pelo ônibus em seu deslocamento, Gu da CEI problematiza o espaço desse meio de transporte cotidiano como lugar social (SANTOS, 2006) no qual seus

⁷ Disponível em: <https://www.gudacci.art.br/?pgid=j11mwfma-b8a346ff-71fa-4e36-94c4-a5e6d06d8f72>. Acesso em: 2 ago. 2022.

concidadãos convivem e compartilham grande parte do dia, todos os dias. O artista subverte ainda a lógica neoliberal do dispositivo de transporte usado pelo trabalhador para ir e voltar ao trabalho, transformando-o num espaço de experimentação artística e delírio, de “andanças de vadiagem”, como propunha Hélio Oiticica, assumindo uma postura não aceita, ou tida como “erro” pelo sistema. Nesse processo, a pele recebe um mapa que se funde, literalmente, ao próprio corpo — corpocidade —, assumindo a experiência desse transitar como prática amalgamada à experiência de vida de todos que atravessam as fronteiras da segregação diariamente imposta desde o plano original de Brasília. A cartografia dessas relações é aqui transferida para a pele do artista de forma definitiva, marcando uma memória que forma a sua subjetividade e a de sua comunidade.

Também de Ceilândia é o coletivo Risofloras (@risofloras), que surgiu em 2014, formado por três artistas visuais mulheres e grafiteiras a partir de um projeto de arte e educação chamado Mapa Gentil⁸. Suas intervenções urbanas por meio de grafite, estêncil e pintura estimulavam o olhar criativo, gentil e solidário, além de pregar a sororidade, união e empoderamento femininos. O coletivo Risofloras tinha ainda a proposta de trazer a arte para o cotidiano da cidade, resignificando o espaço coletivo ao intervir em muros, ruas e prédios, sobretudo nas cidades do entorno do Plano Piloto, menos favorecidas por recursos do governo do Distrito Federal.

Além de trazer arte para o muro das ruas no cotidiano de seus moradores, a ação também promove uma valorização do espaço que estimula o prazer, o cuidado e a sensação de pertencimento a um local, fatores que impactam nas questões de direito à cidade e da formação de subjetividades de seus habitantes. A intervenção urbana nesses cenários, portanto, é capaz de converter o trajeto em caminho, o deslocamento

em errância, o percurso em experiência, criando uma relação do errante com seu espaço. O coletivo de artistas, também a partir do projeto Mapa Gentil, realizou diversas oficinas com outros artistas urbanos da cidade, encorajando jovens a intervirem no espaço urbano pela arte, criando uma consciência do espaço público como bem comum do qual se é parte junto com a coletividade. As artistas ainda criaram uma galeria de arte em Ceilândia (@galeriarisofloras), estimulando a produção cultural fora do centro de Brasília. A presença da galeria também criou um território cultural e de valorização da arte sobre o espaço físico da Praça do Cidadão, onde está situada, e engendrou um lugar para o encontro e divulgação de jovens artistas locais. Ao caminhar e intervir nesses espaços, bem como criar territórios outros de errância em torno da cultura e da arte, esses corpos se inserem num novo espaço-paisagem, sensibilizando seu próprio cotidiano e criando um mapa afetivo que reorganiza a cartografia da cidade. A ação dessas artistas acaba, portanto, subvertendo a cartografia da arte e da cultura na cidade; desloca também para a periferia fluxos de exposições, pessoas, festas, eventos que antes se concentravam apenas no Plano Piloto; inverte as rotas; e cria pontos nesse rizoma, o que gera os movimentos de errância, confrontando as políticas higienistas de distanciamento e segregacionismo tão características de Brasília.

Participante também do projeto Mapa Gentil, trago o caso do Coletivo Transverso⁹, criado em 2011 com o objetivo de proporcionar um olhar poético para o cotidiano aos passantes por meio de intervenções no espaço público. Suas manifestações se dão basicamente por lambes, mas também com projeções de frases. No site do coletivo compreendemos que sua identidade estética procura aliar “plasticidade e conteúdo, inspirada pelo haikai oriental e pelo poema-objeto concretista”. Os poemas e desenhos são fruto de trabalho colaborativo que surgem dos encontros do coletivo.

⁸ Projeto cultural de arte e educação com base na ética da gentileza realizado entre 2012 e 2015 para estimular um olhar criativo sobre a cidade do Distrito Federal e entorno por meio de diversas linguagens artísticas com realização de oficinas, obras e manifestações artísticas. Disponível em: <https://mapagentil.com.br/>. Acesso em: 2 ago. 2022.

⁹ Disponível em: <https://www.coletivotransverso.com.br/oquesomos>. Acesso em 2 ago. 2022.

Os e as artistas que compõem o coletivo afirmam querer promover trocas na cidade a partir do poema que capta a atenção de um transeunte, propondo novos olhares e indagações sobre a relação consigo mesmo e com a cidade: “Andamos pela rua não mais contando os minutos que escorrem de nossos pulsos, mas procurando a poesia que se esconde nos espaços compartilhados. Não andamos apenas à procura da poesia que existe, passamos a perceber aquela que poderia haver, e onde um novo poema caberia”. A postura do coletivo é a que mais se aproxima do *delirium ambulatorium* proposto por Hélio Oiticica, num movimento errante, de vagabundagem meditativa que estimula a relação criativa do corpo com a cidade.

Dois dos lambes mais conhecidos do coletivo contém as seguintes frases: “Isto pode ser um poema”; “Aqui cabe um poema”. Suas intervenções buscam os espaços de falta ou os espaços de potência para gerar o motivo do encontro, da parada no cotidiano tumultuado de uma capital. Podemos destacar aí uma dupla errância: a do artista, que vagueia em busca de uma reconfiguração do espaço, transformando-o em território do afeto; e a do transeunte comum, que em sua caminhada corriqueira é levado a diminuir o passo, a fazer uma reflexão, transformando seu movimento automático num *delirium ambulatorium* com a cidade: corpo entorpecido que sofre um convite a se transformar em corpo errante.

Errante também é o corpo da personagem Juliana no curta *A cidade que afeta* (2021), de Lorena Figueiredo, que constitui a última manifestação artística que abordou aqui. Ao se deparar com um cartaz pelas ruas de Brasília, “Trago seu amor em 3 dias”, a personagem do filme questiona sua relação com os amores, consigo mesma e com a cidade, estabelecendo diferentes relações com os espaços urbanos no decorrer de seu *delirium ambulatorium*. Juliana transita entre as mensagens de intervenções urbanas que parecem falar com ela, desbravando espaços centrais e isolados da cidade, algumas vezes resignificando-os, imersa na solidão de seus próprios pensamentos — meditação conduzida pelo pé? —; outras vivenciando experiências coleti-

vas no contato com o outro, como em um bloco de carnaval de rua, por exemplo. A escolha das locações demandou também da diretora uma errância própria pela cidade, para encontrar esses lugares de afeto ou para a construção do afeto. Antes desse filme, Lorena também já havia discutido, no curta *Intervenções urbanas* (2016), a relação entre os afetos e cidade por meio do caminhar delirante que promove pequenos deslumbramentos cotidianos na cidade, planejada com amplos espaços para distanciar, e não para gerar afetos.

Cabe ressaltar que todos esses e essas artistas e coletivos fazem parte de uma geração nascida no Distrito Federal — assim como esta pesquisadora —, uma cidade nova, com apenas 62 anos, cuja identidade está sob disputa entre o centro mais abastado, o Plano Piloto, e as chamadas cidades satélites, a ponto de se colocar em discussão, mesmo entre seus moradores, se Brasília seria apenas o Plano Piloto ou se seria o Distrito Federal inteiro. Não há consenso. No entanto, o imaginário de uma cidade, consolidado conforme o plano urbanístico de Lúcio Costa, em que há priorização dos carros em detrimento dos pedestres, acaba sendo reivindicado e reconfigurado pela geração desses artistas e coletivos, não apenas do centro, mas também da periferia.

Nesse cenário, a errância, configurada como se propõe no *delirium ambulatorium* é uma forma de subversão política contra os dispositivos higienistas que constituíram a cidade desde sua inauguração: desafiar a ausência de calçadas, as largas vias para carros que passam em alta velocidade, as poucas passagens de pedestres, levar a periferia para o centro e o centro para a periferia, bem como criar motivos para tornar a caminhada do outro mais apazível, apta ao encontro e aos afetos. Caminhar sem pressa, sem rumo, sem objetivo, seja para agir, seja para contemplar. Provocar uma pausa no ritmo frenético. Também essas ações desafiam a racionalidade neoliberal que nos impele ao entorpecimento, à velocidade, ao individualismo, ao sucesso, e não ao erro. A descolonização estética é chave nesse contexto e transcende a visão; passa pelo corpo e leva ao errar, à errância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essas experiências constituem, portanto, parte da cartografia político-afetiva da cidade, que pressupõe um corpo desobediente que insiste em errar, em gerar afetos e relações (como propõe Glissant pela perspectiva decolonial), em oferecer possibilidades outras de engendramento de subjetividades plurais, e não apenas daqueles que foram escolhidos para habitar a cidade utópica. Numa capital planejada como Brasília, os dispositivos urbanos refletem, a princípio, sua vocação política e burocrática; as distâncias e a escala de seu projeto urbano ressaltam os espaços vazios, os monumentos, os percursos pensados aparentemente apenas para os carros e as praças isoladas. A prática artística da errância, imbuída do caráter experimental proposto por Hélio Oiticica no *delirium ambulatorium*, tanto no fazer do artista quanto na proposta para a vivência do participante, coloca todo o corpo, e não apenas o órgão do olho, na experiência estética com a cidade, gerando uma corpocidade, como propõe Paola Berenstein Jacques.

A arte sai dos espaços restritos do museu e invade as ruas da cidade, a qual, por sua vez, torna-se palco para manifestação dos mais variados desejos, para a geração de um saber estético decolonial e consequentemente mais diverso, constituído também pelo sentir e não apenas pela razão. Ao darmos visibilidade para essas intervenções, criamos outras camadas narrativas, interferimos na cartografia urbana sobrepondo o espaço físico da urbe com territórios de afeto coletivo que partem das subjetividades e interferem no imaginário urbano (SILVA, 2014). A cidade é, dessa forma, transformada em lugar social habitado e significado e, consequentemente, se torna palco para a geração dos pontos de fuga necessários para descolonizar a estética, a arte e o corpo e a própria capital.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. As ruas e as bobagens: anotações sobre o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica. *ARS*, São Paulo, v. 10, p. 22-45, 2012.
- BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpocidade: arte enquanto microrresistência urbana. *Fractal: Revista de Psicologia*, Niterói, RJ, v. 21, p. 337-349, 16 set. 2009.
- CARERI, Francesco *et al.* *Walkscapes*: el andar como práctica estética. Barcelona: Editorial GG, 2013.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- FREITAS, Gabriela. Mulheres e cidade: uma cartografia dos grafites e pichações feministas pelas ruas de Brasília. *Iber@/*, Paris, n. 18, p. 191-205, 2020a.
- FREITAS, Gabriela. Reconfigurações do conceito de flâneur pelas práticas artísticas do caminhar na artemídia contemporânea. *Acta Poética*, Ciudad de México, v. 41, n. 2, p. 131-148, 2020b.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo: 2021.
- GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural de americanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.
- HARVEY, David. Direito à cidade. *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 29, p.73-89, jul./dez. 2012.
- JACQUES, Berenstein Paola. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012.
- KIFFER, Ana; PEREIRA, Edimilson de Almeida. Édouard Glissant e o mar sem margens do pensamento. In: GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 9-22.
- MIGNOLO, Walter. *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo (ed.). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- OITICICA, Hélio. PHO: *Projeto Hélio Oiticica*. 16 dez. 2021. Disponível em: <https://projetofo.com.br/pt/home/>. Acervo recebido sob demanda em: dez. 2020.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p 107-130
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: sugestões para o combate à cafetinagem da vida. São Paulo: n-1, 2019.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- SCHLENKER, Alex. Alex Schlenker: descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida. Entrevista concedida a Maicon Rodrigo Rugeri, Marcela Lindarte, María Camila Ortiz e Oswaldo Freitz Carrillo. *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, PR, v. 3, n.1, p. 22-35, 2019.
- SILVA, Armando. *Atmosferas urbanas*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.