

Invisibilidade

por Carolina Nóbrega
Programa Vocacional Interlinguagens
CEU Capão Redondo

Um dia aprendi
uma arte secreta,
Invisibili-Dade, era seu nome.
Acho que funcionou
pois ainda agora vocês olham
mas nunca me vêem
Só meus olhos ficarão para vigiar e assombrar
e transformar seus sonhos
em caos.

Meiling Jin – *Strangers on a Hostile Landscape*¹

1.

Preciso falar sobre a invisibilidade. Começarei por Ana Mendieta (1948-1985).



¹ JIN apud BHABHA, 2010, p.78

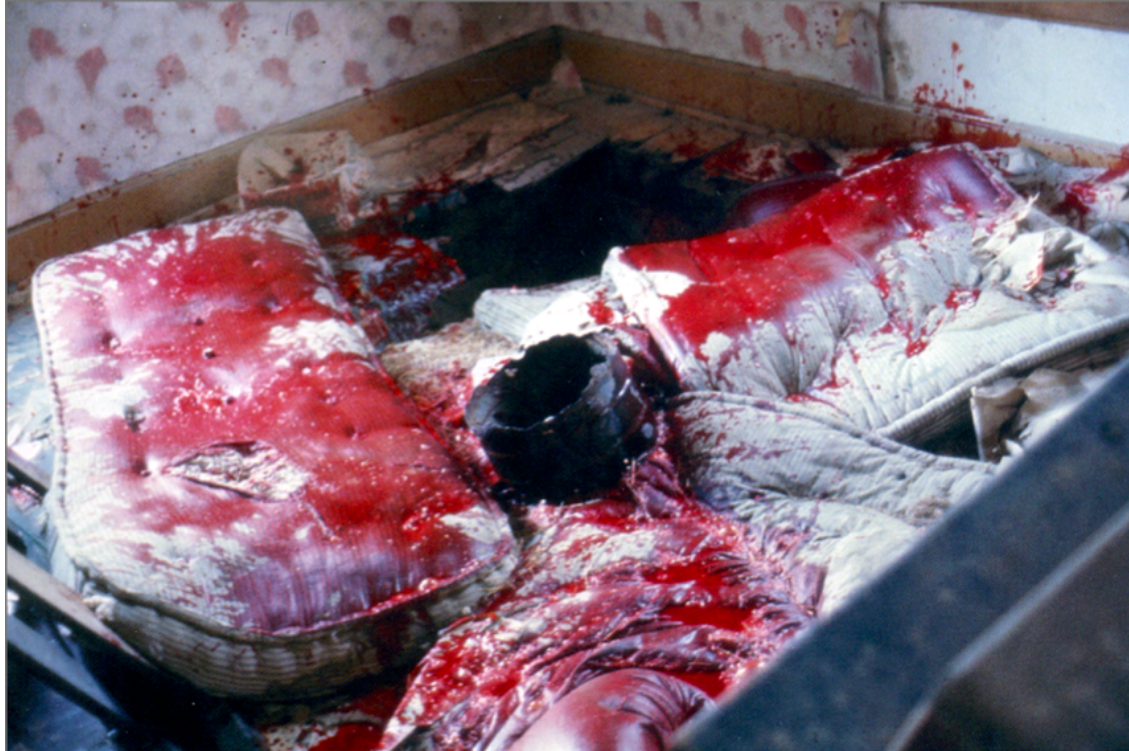
Essas fotos são parte da obra “Untitled (Rape Scene)” (1973), de Mendieta. O corpo das imagens é dela. O espaço das imagens é seu apartamento em Iowa – quando era estudante universitária. Um mês antes da criação dessas imagens, uma mulher, Sara Ann Otten, havia sido violentada e assassinada na Universidade de Iowa. Um mês depois, Mendieta convidou colegas para irem a seu apartamento. Quando chegaram, encontraram sua porta propositalmente aberta e ela semi-nua, ensanguentada e amarrada à mesa – da mesma maneira como a policia narrou ter encontrado Sara.

Ana Mendieta, amarrada a mesa, criava naquele momento, portanto, um ato artístico performativo. Entretanto, ele não havia sido anunciado como tal e, no momento em que aconteceu, para o público desavisado de seus colegas de faculdade, não estava circunscrito por qualquer galeria ou ambiente oficial das artes visuais. Seu ato performativo fora, portanto, invisível para o meio artístico, concretizando-se mais enquanto ato do que enquanto obra de arte. Além disso – uma vez que o corpo de Ana Mendieta estava diretamente dialogando com um estupro e assassinato recentes e presentes no imaginário coletivo, devido a ampla veiculação da notícia pela mídia –, menos do que ressaltar a presença do corpo da artista, o trabalho convocou a dolorosa ausência de Sara Ann Otten.

“Untitled (Rape Scene)” apenas atingiu o meio artístico, ganhando público oficial, a partir de algumas fotografias tiradas em seu apartamento. Essas fotografias, por sua vez, não possuíam qualquer qualidade estética especial, parecendo retratar mais uma cena real de estupro do que uma performance artística. A priori, portanto, as imagens em questão poderiam ter sido produzidas por um perito e fazerem parte de um arquivo policial qualquer. É justamente o fato dessas fotos retratarem um ato performativo-ficcional de uma artista e não uma cena real que permitiram a elas adentrar o espaço da galeria.

Percebe-se assim que Mendieta, a partir de um deslocamento performativo, forçou a entrada de um estupro para dentro do protegido universo das artes a partir da criação de uma foto criminal ficcional. Mais do que isso, a criação de uma fotografia realista de uma cena de violência contra a mulher que não havia ocorrido, permitiu simplesmente que esse tipo de imagem fosse vista, uma vez que imagens reais como essa são cotidianamente ocultadas e disponíveis apenas à perícia policial. Em outras

palavras, “Untitled (Rape Scene)” deu visibilidade àquilo que convencionalmente se mantém invisível, escancarando a invisibilidade como uma operação política também violenta que pode, inclusive, auxiliar na perpetuação diária de réplicas não ficcionais dessa mesma cena.



Em “Matresses” (1973), Ana Mendieta também gerou uma cena que poderia ser oriunda de um arquivo policial. Nesse caso, entretanto, ela não se colocou como parte da imagem. Em uma fazenda abandonada, Mendieta fotografou um colchão e outros objetos ensanguentados e revirados, que criaram a imagem de uma possível cena criminal, na qual os participantes não estariam mais presentes. Entretanto, a força visual das marcas performativamente criadas por Mendieta, é tecida nessa obra a partir da construção de vestígios, que dão ao observador a incomoda sensação de um ato de violência que haveria ocorrido antes do clique fotográfico. Em “Matresses”, o corpo e a violência foram convocados a partir de sua ausência. Percebe-se que, nesse trabalho, Mendieta apresenta o próprio ambiente como cicatrizado, marcado pela presença sinistra de corpos que não estão mais lá, indicando uma relação corpo-espacial impactante, na qual os objetos ferem os corpos e são por eles feridos, numa relação co-traumática. Mendieta, assim, materializa a ausência enquanto marca e a invisibilidade como operação política-cultural.

O que me impulsiona, agora, em novembro, a escrever sobre a invisibilidade, enquanto ato de fazer não-ver algo ou alguém por escolha política, é porque quando tento recair meu olhar sobre o processo de 2013, ele me escapa... e mais do que conquistas, objetos ou ganhos, me deparo com as marcas de ausências sobrepostas, ausências muitas vezes dolorosas e violentas. Tudo que ao longo do ano foi furtado, negado, desaparecido, evaído, abandonado, silenciado, despido, ocultado, é o que agora fala comigo. Mais do que isso, o que me constitui agora é essa ausência, ou, melhor, o que impossibilita minha constituição. É que aquilo que não está não é inexistente pois marca a face inexata do real.

Rodarei um pequeno filme de acontecimentos entrecortados (fotogramas) de um 2013 epopéico e confuso. No CEU Capão Redondo, o Vocacional esteve ausente por dois anos. Inicio ali com uma dupla, Juliana. Em nossa chegada, os funcionários estavam presentes, mas ausentes, pois que iriam embora dentro de poucos meses. O final de semana, período que nos foi designado, era tão vazio, que nem a piscina o preenchia. Os novos funcionários chegam aos poucos. Explicar o que haveria de ser o projeto interlinguagens criava uma ausência em suas faces. Não entendiam. Enquanto isso, nas reuniões de equipe, de fato ocorriam espaços de pesquisa, rodeando a potencialidade da borra entre as fronteiras de linguagem e da ação artístico-pedagógica. No CEU, entretanto, não havia ninguém. Eu e Juliana demoramos a poder começar qualquer coisa. O que quer que fosse o ano e a pesquisa Interlinguagens a ser desenvolvida, estava mergulhado em uma nuvem incerta – “plano total da ficção”. Crio um site, para pesquisa e divulgação, a ver se o universo em debate as segundas estendia seus braços em concretudes para além do encontro entre meus pares. Eu e Juliana buscamos superar aquela ausências com panfletos amarelos distribuídos em salas de aula cheias em escolas vizinhas ao CEU. Criamos um manifesto, um convite ao incerto. Os alunos em algumas salas nos aplaudem. Pensávamos que muitos viriam nos buscar. Poucos vão. Mudo de dia, quartas-feiras. Elas são mais cheias e me garantem o teatro nos primeiros meses. Os sábados seguem vazios. Francisco, o coordenador de cultura fala para Juliana que ela não sabe o que é um teatro. Sua vida dedicada a isso corre em sua frente. Pouco tempo depois ela sai do Programa Vocacional. Encontro no bairro um grupo de mulheres artistas, articuladoras culturais que organizam um sarau. Proponho parcerias com elas. Elas

topam. Mas a vida corre e elas, buscando dar conta de uma vida de demandas, não conseguem fazer valer esses novos projetos. A turma de quarta parece se estabilizar em quinze Vocacionados. No plano total da ficção, tudo pode acontecer, dissemos. Queremos teatro, eles dizem. Cedo nas pesquisas (inter)linguagem e ofereço o que eles pedem. Retorno pois a uma linguagem que eu mesma abandonei em minha carreira artística, o teatro, para não perdê-los. Consigo apenas mesclar linguagens quando ofereço referências de dança, artes visuais ou música para a criação de cenas – ainda um abismo entre isso e o que discutíamos em reunião. Era uma turma viva, o teatro parecia aparecer para eles como um território de encontro de outros possíveis. A turma pede para montar um espetáculo, queriam falar sobre amor e morte. Crio encontros para adentrarmos nessa pesquisa, um processo contínuo que se apontava. Perco o teatro nas quartas do CEU Capão Redondo, pois decidem ser o teatro lugar para reuniões pedagógicas banhadas a projeções de cinema. Resta-me um entre lugares – entre teatro, entre quadra com jogo, entre aula de capoeira e aula de axé, corredores e galerias dispersas e barulhentas. No CEU, diante das demandas da Educação, a cultura se torna invisível. Os adolescentes, largados ao corredor disperso, além de pressionados pelas exigências normativas do ensino médio e pelas necessidades de trabalho de um adolescente da periferia, vão abandonado o sonho e deixando o programa. Escrevo para eles uma carta dizendo para eles não deixarem de se galgar território para seus desejos, para virmos juntos. Eles respondem que vem. Mas os quinze viram cinco. A pesquisa, que era amor e morte, vira absurdo, o absoluto surreal do cotidiano. Os vocacionados escrevem textos, dentre os quais aparece o termo subrealismo. Subrealismo de fato, abaixo do real, é o espaço que pudemos conquistar naquele CEU. Uma dupla em processo de criação de uma versão do Arena Conta Zumbi me procura em busca de uma orientação, criamos um plano de preparação corporal pautado no Maracatu Rural, corpo entre a guerra, a festa e a elaboração de programas performativos. Eles me resgatam de um vazio. Entretanto já tão ao fim do ano, que também só é possível dar um pontapé assustado naquilo que poderia ter sido um processo. Enquanto isso, o Programa Vocacional explode suas demandas políticas acumuladas por anos diante do cinismo de uma gestão de governo municipal que se fundamenta em slogans de diálogo. As reuniões pedagógicas se convertem em assembléias gerais, o espaço de pesquisa pedagógica se transforma em fórum político, pois urgia galgar concretudes que criassem estruturas mínimas de visibilidade ao Programa, para diminuir o abismo entre o projeto e sua concretização.

Mobilizados estamos, até hoje, até esse momento, esse fim, esse novembro. Um pequeno aumento salarial foi conquistado. Mas das infundáveis discussões políticas realizadas, pouco conseguimos de fato cavar, e o abismo segue como presença palpável até o presente.

3.

As artes, a margem das políticas estaduais, em muito se estabelecem, apropriando-me de termos de Homi Bhabha (2010), como *outridades* diante do *normativo*. A inutilidade do fazer artístico diante da máquina sistêmica pode ser encarada como sua potência política, simultaneamente detonadora e sensível. Entretanto, as artes não estão fora do jogo do *normativo*, mas estão postas a margem, ocupando o lugar do resto. Além das artes, a periferia de uma cidade como São Paulo ocupa também, de maneira ainda mais evidente, o lugar da margem, do *outro*. O Programa Vocacional, nesse sentido, conjuminaria em sua proposta de ação – de criação artística na periferia – o trabalho em torno de fortalecer e criar campo para duas diferentes *outridades*. Seria portanto, uma via de abrir picada no meio do mato/norma.

A antropóloga Mary Douglas, em seu livro “Pureza e Perigo” (2010), investiga processos de criação e manutenção de sistemas simbólicos e sociais de diferentes comunidades a partir das noções de *pureza e perigo*. Esses processos, conforme ela descreve, seriam basicamente coordenados por demarcações territoriais criadas a partir de algum princípio lógico-ordenador – sistêmico –, que articularia padrões de sentido que sustentassem e justificassem a criação dessas fronteiras simultaneamente simbólicas, morais, sociais e corporais, à serviço de “forçar o outro a uma boa cidadania” (p.14). A partir desse processo, Douglas (2010, p.15) indica que:

Lançam-se poderes para prosperar e poderes para retaliar ataque. Mas a sociedade não existe num vácuo neutro, sem comando. Está sujeita a pressões externas; o que não está com ela, não é parte dela e não está sujeito às suas leis, é potencialmente contra ela. (...) ideias sobre separar, purificar, elencar e punir transgressões, têm como função principal impor sistematização numa experiência inerentemente desordenada. É somente exagereando a diferença entre dentro e fora, acima e abaixo, fêmea e macho, com e contra que um semblante de ordem é criado.

A fundação, portanto, de sistemas simbólicos, se daria a partir da criação de um *dentro puro* – sagrado – em oposição a um *fora impuro* – profano – que, necessariamente, se apresentaria em forma de ameaça e perigo, a ser sistematicamente contido.

Onde há sujeira, há sistema. Sujeira é um subproduto de uma ordenação e classificação sistemática das coisas, na medida em que a ordem implique rejeitar elementos inapropriados. Essa ideia de sujeira leva-nos diretamente ao campo do simbolismo e promete uma ligação com sistemas mais obviamente simbólicos de pureza. (...) Podemos reconhecer nas nossas próprias noções de sujeira, que estamos usando uma espécie de omnibus compendium que inclui todos os elementos rejeitados de sistemas ordenados (...) nosso comportamento de poluição é a reação que condena qualquer objeto ou ideia capaz de confundir ou contradizer classificações ideais. (DOUGLAS, p.141)

A necessidade de estabelecer uma coerência sistêmica afim de conter uma experiência desordenada é compreendida por Douglas, portanto, como um anseio por pureza – tudo aquilo que não fosse possível de ser classificado dentro de um sistema seria sujeira a ser expulsa e controlada como um perigo iminente. “Ter estado nas margens é ter estado em contato com o perigo (...)” (DOUGLAS, 2010, p.120). Nosso sistema – contemporâneo, global, sob as rédeas do capitalismo tardio –, do ponto de vista de Douglas, se fundamentaria a partir dos mesmos princípios lógico-ordenadores das sociedades ditas tradicionais, criando, portanto, fronteiras, margens, regiões de poder e regiões de perigo. Esses princípios, entretanto, se camuflam em organizações difusas, defendidas por argumentos científicos – que se forjam neutros – e burocratizados por anos de acúmulos rituais. Nesse sentido, ocupar o papel da invisibilidade no *status quo*, indica a ocupação de um lugar de perigo, por se tratar, justamente, da presença daquilo que é impensável e inclassificável e que, portanto, ameaça a ordenação simbólica e prática do real.

A invisibilidade, assim, diria respeito ao irrepresentável, ao inclassificável, ao que escapa ao sistema, diria respeito às políticas de exclusão repetidas sutilmente ao ponto de se tornarem quase imperceptíveis – micropolíticas culturais que determinam lugares e não-lugares, aquilo que será visto e aquilo que escapará à visão. Estou olhando para a invisibilidade, portanto, como *outridade*, como aquilo que não pode ter uma identidade unívoca, aquilo que sobra.

Cada vez que o encontro com a identidade ocorre no ponto em que algo extrapola o enquadramento da imagem, ele escapa à vista, esvazia o eu como lugar da identidade e da autonomia e – o que é mais importante – deixa um rastro resistente, uma mancha do sujeito, um signo de resistência.

Já não estamos diante de um problema ontológico do ser, mas de uma estratégia discursiva do momento da interrogação, um momento em que a demanda pela identificação torna-se, primeiramente, uma reação a outras questões de significação e desejo, cultura e política. (BHABHA, 2010, p.83)

Deixar de tentar jogar o jogo de identidade promovido pelo sistema, e permitir-se ser visto invisível, seria, para Bhabha, um signo de resistência que, além de questionar a autonomia do EU, esvazia e questiona os próprios sentidos do EU, criando rastros e manchas no quadro-puro-normativo – negar a possibilidade de olhar seria negar a possibilidade de enquadramento. A “elisão do olho, representada em uma narrativa de negação e repetição – não ... não ... nunca – insiste que a frase da identidade não pode ser pronunciada, exceto se se coloca o olho/eu (eye/I) na impossível posição da enunciação” (BHABHA, 2010, p. 80). O *outro*, permitindo ser visto como invisível, se ofereceria então como um contra-olho, um mau-olhado, assombração, pois escaparia do olho vigia da norma – “Se os efeitos discriminatórios permitem às autoridades vigiá-los, sua diferença que prolifera escapa àquele olho, escapa àquela vigilância.” (BHABHA, 2010, p.163)

Se o Programa Vocacional necessariamente trabalha articulando campos de invisibilidade sistêmica, o Programa Vocacional Interlinguagens, opera um mergulho ainda mais radical nas políticas da invisibilidade. Afinal, ele busca fraturar inclusive as próprias limitações sistêmicas criadas dentro do próprio universo artístico – que também termina, quando não dotado de sua invisibilidade como potência, agindo como um feudo – Olho/Eu, eye/I legitimador e vigia. Afinal, quando propõe-se pensar a criação artística para além dos limites/fronteiras das linguagens, propõe-se pensar a criação artística dentro das poéticas desviantes da invisibilidade que escapa a rotulação.

4.

Ao longo do atribulado ano de 2013, a equipe do Interlinguagens se propôs a, entre outras coisas, buscar como fonte para a criação pedagógica, a *Odisséia*, de Homero. Assim que li o livro, logo ao início do Programa, a primeira impressão que me deu, foi a forte presença de relações de hierarquia e poder – dos deuses em relação aos homens, dos homens em relação aos serviçais e dos homens em relação às

mulheres. Essas relações de sujeição, submissão e ordem me foram mais fortes e impactantes do que a idéia de rito de iniciação e jornada de descoberta – aspectos, a princípio, mais chamativos para a equipe. Naquele momento esses elementos que me saltaram do texto pareceram estar muito desconectados de possíveis motores criativos, mas percebo hoje, justamente, o quanto essas relações de poder intensamente marcaram a carne do processo vivido em 2013.

A proposta de nortear a pesquisa pedagógica a partir do material suscitado pela Odisséia nunca foi inteiramente aprofundada, mas ricocheteou de alguma forma nos processos e direcionamentos dos Artistas Orientadores da equipe, findando por nortear a única ação cultural que fizemos juntos em 2013 – uma experimentação conjunta e final realizada no CCJ, na qual diferentes espaços do CCJ viraram episódios da Odisséia. Para a construção de tal percurso-viagem, cada um de nós da equipe desenvolveu procedimentos para a criação um desses portos-espços. Coube a mim e a Teth Maiello conceber as sacadas, episódio das sereias...

Nesse episódio, Odisseu sabe que irá passar pelas sereias em sua viagem, e que por isso ele e sua tripulação corriem risco de vida, uma vez que as sereias – grandes pássaros com cabeça e busto de mulher – possuíam um canto belo e hipnótico, que levava os homens a loucura, ao ponto de se lançarem em auto-mar, sendo, por fim, devorados por elas. Odisseu, fascinado pelas narrativas acerca desses seres, decide que quer ouvir seus cantos sem, entretanto, arriscar a sua vida. Arma, então, um plano: Ordena que toda a sua tripulação coloque cera nos ouvidos para, assim, não ouvir o canto e seguir remando, e que o amarrem no mastro do barco, pois assim não conseguiria se lançar ao mar. Assim, toda a tripulação sobrevive, por não ouvir o canto das sereias e Odisseu se torna o único homem que ouviu o canto e viveu para contar.

Pesquisando para a criação de nosso programa para a criação performativa dos Vocacionados, eu e Teth nos deparamos com o artigo “Resistir às Sereias”, de Jeanne Marie Gagnebin, professora de filosofia na PUC e na Unicamp, escrito para a Revista Cult, no qual ela analisa essa passagem dessa epopéia, a partir da leitura que Adorno e Horkheimer fazem da mesma. Em primeiro lugar, a autora aponta o quanto a narrativa imemorial e inúmeras vezes repetida da vitória de Ulisses sobre as sereias, manifesta, paradoxalmente, o quanto as sereias continuam a nos subjugar. Uma vez que furtar-se

do enlouquecimento e suicídio provocados pelo poder mágico de seus cantos, apoiado em um plano estratégico, significaria uma “vitória” da racionalidade sobre o instinto, a partir da repressão do mesmo como forma de conservação da vida. Essa narrativa, portanto, serviria como uma alegoria – “a partir de uma velha história do passado, de repente convertida em descrição da condição humana, essa leitura da Odisséia nos dá a pensar e nos interroga sobre o processo de civilização e de subjetivação que ainda nos constitui.” (GABNEBIN, 2010). A autora não para por aí e segue desenvolvendo quais seriam, então, as questões reveladas por tal alegoria.

O primeiro motivo dessa alegoria consiste em interpretar o triunfo de Ulisses sobre as Sereias como o de uma forma emergente de racionalidade sobre o mito, mais precisamente, como a transformação da magia em arte. Enquanto monstros imemorais, aquáticos e femininos, as Sereias encarnam os poderes mágicos anteriores ao surgimento do sujeito como identidade racional e determinada. Sua força mágica de sedução provém da atração ou da saudade que continua exercendo a representação de uma indistinção feliz entre o si (selbst) e o mundo (...); mas sucumbir à sedução dessa felicidade também significa desistir da individuação e, portanto, arriscar a própria existência: os viajantes que se entregaram às Sereias foram por elas devorados. Ulisses resiste às Sereias, mas não abdica do gozo (incompleto) de escutar seu canto: reconhece o encanto, mas não cede ao encantamento. Neste gesto, os poderes da magia são condenados à ineficácia e, simultaneamente, reconhecidos e mantidos como expressão da beleza e da transcendência: são transformados em expressão artística. Se a arte surge, então, da magia como sua forma mais racional e mais pura, ela também emerge como beleza impotente, sem eficácia, uma expressão sem conseqüências práticas, uma mera forma separada da ação. Adorno e Horkheimer enfatizam tanto a beleza quanto a impotência da arte. O que a estética clássica caracterizou como sua grandeza, a saber sua relação com o nobre exercício da contemplação (em grego, *theoria*), ou seu caráter de “finalidade sem fim” (Kant), também é sinônimo de sua fraqueza maior: não ter mais poder de ação. Somente assim, aliás, a arte é tolerada numa sociedade fundada sobre a dominação. (GAGNEBIN, 2010)

Ora, se a magia era dantes perigosa porém visível, posicionada em um local de perigo, a sociedade ocidental, fundamentada pela dominação, a teria, assim, a transformado em arte, tornando-a invisível – tolerada porque inútil, despida de seu poder de real mudança das formas, seu poder de trans-formação. Além disso, outro aspecto da alegoria é ressaltado por Gabnebin, o fato de Ulisses, o capitão, escutar sozinho (e impotente) o canto das sereias, mantendo sua tripulação a salvo, mas também, impedindo-a de ouvir o maravilhoso canto.

Ulisses, o chefe, só pode escutar o canto das Sereias porque tapou os ouvidos de sua tripulação, condenada a trabalhar sem nenhum gozo, e porque pediu para ser atado ao mastro, isto é, escolheu sua própria prisão. Mas essa dupla repressão – do dominador sobre os dominados e do dominador sobre si mesmo – não marca somente de uma melancolia

incurável o sujeito burguês adulto “bem-sucedido”. Assinala também uma tristeza infinita na origem da possibilidade mesma da experiência artística: Ulisses “escuta, mas amarrado impotente ao mastro”, “o que ele escuta não tem conseqüências para ele”, “amarrado, Ulisses assiste a um concerto, a escutar imóvel como os futuros freqüentadores de concertos, e seu brado de libertação cheio de entusiasmo já ecoa como um aplauso”. (GAGNEBIN, 2010)

A alegoria revelaria, portanto, a arte como um gozo inconcluso, oferecido à poucos – um privilégio de classe. Esse privilégio seria fundamental a sua própria organização social, afinal, uma vez despida de seu poder de ação, sua inutilidade se explicitaria na forma de um artigo de luxo. Buscar, portanto, escapar desse esquema de injustiça social, seria propor uma quebra radical com o esquema de legitimação da própria arte, correndo, assim, risco de morte. A manutenção da arte como privilégio inútil seria, assim, constantemente realizado não apenas pelas classes dominantes, mas também pelos artistas, e também pela classe trabalhadora.

de ouvidos tapados, eles [os remadores] remam sem parar e conseguem, assim, salvar a si mesmos e a seu chefe, porque não escutam. As Sereias míticas tinham poderes mágicos sobre a vida e a morte. Mas basta colocar bolinhas de cera nos ouvidos para transformar esses poderes em artigo de luxo, em produto artístico do qual se sabe que existe, que é belo, mas do qual se prescinde muito bem para continuar vivo. Deve-se, aliás, prescindir dele se o trabalhador quiser continuar a trabalhar, produzir, descansar e recomeçar; não é permitido se deixar distrair e desviar do caminho sob pena de morte (de fome, de desemprego). Saber que algo belo existe e, simultaneamente, saber que se pode e se deve viver sem essa beleza testemunha (...) a pouca importância real da arte (...). Signo de uma outra vida, mais verdadeira, como o afirmam os poetas, a arte também é signo da distância abissal entre o verdadeiro e o real, ou ainda da injustiça da realidade e da impotência da verdade. (GAGNEBIN, 2010)

Os remadores, ressalta a autora, não são surdos, mas tiveram os ouvidos tapados. Haveria, portanto, o risco constante da decisão de uma mudança radical de rumo, que consistiria na decisão por se retirar a cera para enfim ouvir o canto. Em outras palavras, haveria o risco de desmoronamento do ordenamento sistêmico, sendo os trabalhadores, retomando os conceitos de Douglas, uma constante ameaça poluidora à pureza da norma.

O encontro desse artigo logo ao final do meu processo em 2013, devolveu inesperadamente a Odisséia como metáfora ativa daquilo que aconteceu ao longo do Programa, possibilitando que o episódio das sereias se tornasse também alegoria do Vocacional.

Em primeiro lugar, o Programa Vocacional estaria a propor, ao defender o desenvolvimento de processos artísticos emancipatórios, a busca por devolver à arte seu poder mágico, enquanto mobilizadora ativa do real, capaz de conduzir a identidade sistêmica à morte. Em última instância, proporia retirar da arte seu papel de arte, apresentando-se como uma não-arte violentamente revolucionária. Esse processo, portanto, consistira na retirada da cera dos ouvidos dos trabalhadores, abrindo espaço ao gozo, à perda da identidade cristalizada, e à liberdade da morte social.

O Programa, entretanto, financiado e fomentado pelo governo, estando a serviço dele, tem seus pés amarrados, e o governo, como seu patrono, seu Ulisses ao mastro, insiste em sua invisibilidade como essencial e fundamental, garantindo a manutenção de seu gozo inútil a partir de amarrações burocráticas insistentemente reatadas.

Além disso, ao se deparar com contextos como os do Capão Redondo, esculpido em processos contínuos de exclusão, torna-se evidente o quanto a ‘arte oficial’ é sim privilégio de classe, uma vez que se escancara a distância abissal entre as discussões artístico-pedagógicas estabelecidas no seio do programa e a compreensão de arte que a maioria das pessoas dessas comunidades possui. Nesse contexto, a discussão em torno das potencialidades desviantes da quebra de fronteiras entre as linguagens artísticas, também apresenta-se como artigo de luxo compartilhado por um círculo restrito de artistas e apreciadores de arte contemporânea.

Haveria ainda, a presença constante das ceras nos ouvidos e a dificuldade ou mesmo impossibilidade de tirá-las. Os adolescentes com os quais trabalhei são pressionados cotidianamente por uma série de demandas constantemente reafirmadas – a escola, o dinheiro, a casa, o emprego. A arte, totalmente apartada de suas “vidas comuns”, apareceu para eles direta e claramente a partir seu potencial mágico, ou seja como uma via sedutora de desvio de uma trajetória de vida linear, como um risco de quebra com os padrões normativos do homem comum. A exigência de sobre-vivência a partir da correspondência aos padrões normativos é para eles, entretanto, tão forte, que muitos após um tempo se afastaram, com suas ceras no ouvido para seguir dando conta do dia seguinte.

Os Artistas Orientadores, portanto, soltos em contextos extremamente vigiados e controlados por sistemas de exclusão, desenham sua figura anti-heróica e patética na paisagem, insistindo em lutar contra um gigante visto como muinho (ou seria o contrário?).

5.

Talvez a única saída para as artes sejam a de simplesmente assumir a sua invisibilidade a ver se de fato assombram com sua ausência a insistência do normativo. Simplesmente estar como vácuo, buraco a se projetar como cicatriz e resto no corpo da paisagem. Vagando entre a norma – governo – e a radicalidade subversiva – processos de criação em comunidades devastadas –, o Programa Vocacional oscila entre querer-se visível ou insistir em sua invisibilidade ativa, caíndo muitas vezes em proposições auto-referentes que mais alimentam a distância entre seu discurso e suas ações do que cavam espaço para rompê-la. Necessário, portanto, seria simplesmente cair no chão para além do verbo.

para interromper a estereotomia ocidental – dentro/fora, espaço/tempo – é preciso pensar fora da sentença, **simultaneamente de modo muito cultural e muito selvagem**. O contingente é contigüidade, metonímica, tocar as fronteiras espaciais pela tangente, e, ao mesmo tempo, o contingente é a temporalidade do indeterminado e do indecidível. É a tensão cinética que mantém essa dupla determinação coesa e separada do discurso. (BHABHA, 2010, p.259) [grifo meu]

Resta, entretanto, a incerteza de qual seriam as vias para de fato vivenciar as proposições desse Programa em sua máxima potencialidade, diante de todas as suas inúmeras contradições e espinhos. Exausta de um ano de infindáveis murros e pontas de faca, mesmo diante do resultado surpreendente que ainda conseguiu nascer daquele CEU (qual um mato que vence o asfalto), sinto-me, reafirmo uma vez mais, diante da evidência do invisível enquanto processo violento de exclusão, e lembro-me de um artigo da artista norte-americana Andrea Fraser, no qual ela evidencia que a participação do artista na economia da arte é de apenas um por cento. Termino com a sensação, portanto, de que enquanto ainda nos portarmos quanto o “um por cento”, que se sente simultaneamente injustiçado, porém protegido pelo sistema, esse Programa jamais poderá de fato ocorrer fazendo jus a potencialidade tecida por sua retórica, uma vez que estará sempre a reboque dos fluxos da máquina pública.

BIBLIOGRAFIA

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BLOCKER, Jane. *Where Is Ana Mendieta? – Identity, Performativity and Exile*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

FRASER, Andrea. *L'1%, C'EST MOI*. Artforum Magazine, p. 431. New York, NY, Summer 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Resistir às Sereias*. Revista Cult, Edição 72. São Paulo, SP, 2010.

VISO, Olga. *Unseen Mendieta*. Berlin, London, Munich, New York: Prestel, 2008.

Sites

Visitado no dia 17 de novembro de 2013, às 14h –

<http://gravidilucidi.tumblr.com/post/48815643499/ana-mendieta-untitled-rape-scene-1973-this-is>

Visitado no dia 17 de novembro de 2013, às 14h10 –

<http://www.studyblue.com/notes/n/conceptual-art--art-acts-review/deck/2120197>

Visitado no dia 20 de novembro de 2013, às 21h00 –

<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/resistir-as-sereias/>