

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

JÓSE LUIZ MARIANO DA SILVA SANTOS

**HETEROTOPIAS: Um estudo de caso sobre os espaços construídos por
Fernando Peres.**

Recife
2023

JOSÉ LUIZ MARIANO DA SILVA SANTOS

**HETEROTOPIAS: Um estudo de caso sobre os espaços construído por
Fernando Peres.**

Dissertação apresentada ao programa de Pós graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em design. Área de concentração: Planejamento e contextualização de artefatos.

Orientador: Prof. Dr. Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho.

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lillian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

S237h Santos, José Luiz Mariano da Silva
Heterotopias: um estudo de caso sobre os espaços construído por
Fernando Peres. / José Luiz Mariano da Silva Santos. – Recife, 2023.
129f.: il.

Sob orientação de Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design,
2023.

Inclui referências.

1. Design. 2. Heterotopia. 3. Arte contemporânea. 4. Fernando Peres.
I. Porto Filho, Gentil Alfredo Magalhães Duque (Orientação). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-143)

JOSÉ LUIZ MARIANO DA SILVA SANTOS

**HETEROTOPIAS: Um estudo de caso sobre os espaços
construídos por Fernando Peres.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico de Artes e Comunicação, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Design. Área de concentração: Planejamento de artefatos.

Aprovado em: 28/04/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Profa. Dra. Oriana Maria Duarte de Araújo (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Profa. Dra. Joana D arc de Souza Lima (Examinadora externa)
Universidade da Integração Internacional Lusófona Afro-brasileira - Unilab

AGRADECIMENTOS

Meu orientador, Professor Gentil Porto Filho, pela confiança e paciência diante de todos os imprevistos durante o trabalho.

A todos os amigos que pude fazer durante minha passagem pelo Programa de Pós Graduação em Design.

Aos membros da Banca de Qualificação, as professoras Oriana Duarte E Joana D'arc, pela atenção e escuta atenciosa que me instigou a dar continuidade a essa pesquisa.

A Fernando Peres, que mesmo atribulado com diversas questões pessoais, me dedicou alguns encontros ricos que me serviram de base para construção da pesquisa.

Aos meus pais que me deram suporte nos momentos em que pensei que não conseguiria continuar na pós-graduação diante de todos os imprevistos.

E a Mariana Marques, minha companheira, que me ajudou significativamente no processo de finalização dessa pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa de caráter exploratório, do tipo estudo de caso, buscou identificar aspectos heterotópicos presentes em dois espaços, “A Menor casa de Olinda” e o “Lesbian Bar”, ambos construídos pelo artista Pernambucano, Fernando Peres, que desde a década de noventa vem desenvolvendo práticas artísticas que se enveredam significativamente pela construção de espaços autônomos, que flui simultaneamente com um trabalho amplo que mescla desenvolvimentos de livros de artistas, fotografias, produção de vídeos, performance e uma prática de desenho incansável que grava muitos aspectos de suas vivências. Para isso foi operada aqui uma revisão bibliográfica do termo posto por Foucault e uma conferência proferida na Tunísia 1967, publicada apenas em 1984, onde afirma que o século XX é o século do espaço, a época do simultâneo, da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado e do disperso. Portanto, afirma Foucault, que estamos em momento em que o mundo se experimenta muito mais como uma rede que religa pontos e entrecruza sua trama no espaço do que como uma grande via que se desenvolve através dos tempos. Somada a essas reflexões, para constituir essa revisão, também me utilizei de pesquisas produzidas por críticos, pesquisadores e curadores do campo da arte que dialogam com o termo proposto pelo filósofo francês, como os trabalhos de Bourriaud (2006) e Reinaldo Laddaga (2006). Na última parte deste trabalho desenvolvo um levantamento documental que serviu de ponto de partida para iniciar as análises que atestam uma presença latente de características heterotópicas nos espaços construídos por esse artista.

Palavras-chaves: Heterotopia; Arte contemporânea; Fernando Peres.

ABSTRACT

This exploratory research, of the case study type, aimed to identify heterotopic aspects present in two spaces, "The Smallest House in Olinda" and the "Lesbian Bar," both built by the artist from Pernambuco, Fernando Peres, who since the 1990s has been developing artistic practices that significantly delve into the construction of autonomous spaces, which flow simultaneously with a broad work that mixes developments of artist books, photographs, video production, performance, and tireless drawing practice that writes many aspects of his experiences. To do so, a bibliographic review of the term proposed by Foucault was carried out here, as well as a lecture given in Tunisia in 1967, published only in 1984, where he states that the twentieth century is the century of space, the era of the simultaneous, of juxtaposition, of the near and the far, of the side by side and the dispersed. Therefore, Foucault asserts that we are in a moment in which the world is experienced much more as a network that reconnects points and intersects its plot in space than as a great road that develops over time. In addition to these reflections, to constitute this review, I also used research produced by critics, researchers, and curators in the field of art who dialogue with the term proposed by the French philosopher, such as the works of Bourriaud (2006) and Reinaldo (2006). In the last part of this work, I developed a documentary survey that served as a starting point for initiating the analyzes that attest to the latent presence of heterotopic characteristics present in the spaces built by this artist.

Key-Words: Contemporary art; Heterotopia; Fernando Peres.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Primeiros registros da Menor casa de Olinda.....	80
Figura 2 -	Interior dos Fundos da Menor casa de Olinda.....	81
Figura 3 -	Primeira fachada pintada da Menor casa de Olinda.....	83
Figura 4 -	Fachada pintada da Menor casa de Olinda.....	83
Figura 5 -	Terceira fachada pintada da Menor casa de Olinda.....	84
Figura 6 -	Fachada da Menor Casa de Olinda.....	84
Figura 7 -	Panfleto da Menor casa de Olinda.....	86
Figura 8 -	Panfleto da última festa na Menor casa de Olinda.....	87
Figura 9 -	Registro de um dos ambientes internos do Lesbian Bar.....	99
Figura 10 -	Registro do ambiente interno do Lesbian bar.....	100
Figura 11 -	Registro do ambiente interno do Lesbian Bar.....	100
Figura 12 -	Cartaz do Lesbian bar.....	102
Figura 13 -	Cartaz divulgação do Lesbian Bar.....	102
Figura 14 -	Terceiro Exemplo de cartaz divulgação do Lesbian Bar.....	103
Figura 15 -	Quarto exemplo de cartaz de divulgação do Lesbian Bar.....	103
Figura 16 -	Planta baixa do deslocamento da "Peluquería carangi".....	105
Figura 17 -	Primeiro espaço habitado pela "Peluqueria".....	105
Figura 18 -	Segundo espaço ocupado pela "Peluqueria".....	106
Figura 19 -	Terceiro espaço habitado pela "Peluqueria".....	106

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	9
2.	A HETEROTOPIA.....	17
2.1	ORIGENS.....	17
2.2	HETEROTOPOLOGIA.....	23
2.3	OUTRAS HETEROTOPIA.....	30
3.	HETEROTOPIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	36
3.1	DAS UTOPIAS A HETEROTOPIAS.....	36
3.1	CONCEPÇÕES HETEROTÓPICAS.....	43
3.3	ESPAÇOS HETEROTOPICOS NO BRASIL.....	52
4.	ESTUDOS DE CASO.....	69
4.1	UM BREVE PANORAMA SOBRE FERNANDO PERES.....	69
4.1.1	“É aqui que eu me perco”.....	69
4.1.2	Um desenhista de histórias em quadrinhos.....	71
4.1.2	Um caminho de encontros, afetos e espaços.....	72
4.2	ANÁLISES.....	80
4.2.1	A menor casa de Olinda.....	80
4.2.2	Lesbian Bar.....	96
4.2.3	Discussões.....	113
4.2.4	Conclusões.....	116
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
6.	REFERÊNCIAS.....	123

1. INTRODUÇÃO

Sobrevivemos em um mundo onde o futuro não é mais percebido como algo “promissor” ou como “fonte de esperança, expansão e crescimento”, como afirma Franco Berardi (2019, p.135), em *Depois do Futuro*, mas em um ambiente labiríntico e vertiginoso, banhado por imagens instantâneas, informações em massa e um consumo desenfreado. Esse panorama gera um lugar disperso que se projeta em uma rede infinita que interliga pontos, fluidifica espaços, embaralha percepções e temporalidades em um imenso e inapreensível sistema que costura, recorta e justapõe várias texturas da nossa vida, configurando “dispositivos” capazes de modelar corpos, subjetividades, saberes e ações. Incidindo também sobre o que convencionamos chamar de arte, pois, segundo Marisa Flório César (2010, p. 223), em uma época onde a vida se espetaculariza, em que o sistema de arte se hipertrofia e o monopólio das visibilidades conquista impérios; é fundamental compreendermos que a arte ocupa um lugar ambíguo, tanto de cumplicidade como de resistência.

Cientes disso, é que nos perguntamos: o que pode fazer o artista nesse contexto distópico apontado? Como é possível fazer eclodir outros espaços e formas de vida neste mundo espetacularizado? Certamente muitas dessas manifestações como afirma Nunes (2013, p.10), não ocorrem ainda de forma grandiosa, desenvolvem-se como guerrilhas, habitando as fraturas desse esquema já posto, mostrando aberturas para novos mundos erigidos sob os desregramentos das ações automatizadas e principalmente propondo novas formas de ocupar outros lugares e ritmos diferentes daqueles já foram demarcados.

O crítico de arte Nicolas Bourriaud afirma que não foi a modernidade que morreu de fato, mas sua versão prospectiva e teleológica, pois se antes a arte anunciava um mundo futuro através de um plano totalizante, agora ela está mais interessada em habitar e modelar universos possíveis. O artista contemporâneo está muito mais interessado em “habitar as circunstâncias dadas pelo presente para transformar sua vida, sua relação com o mundo sensível e conceitual, num universo duradouro.” (2006, p.19).

Tendo isso em vista, o crítico ressalta a presença de um enorme desejo coletivo de construção de outros espaços de sociabilidade, afirmando que a arte

atual, de certo modo, apresenta-se como um “objeto relacional” capaz de demonstrar outras formas de relação entre o artista e o mundo. Portanto, a prática artística, para Bourriaud, encontra-se substanciada na potencialidade de criar formas e inventar encontros possíveis. A obra, nesse contexto, funciona como um “dispositivo relacional”, uma “máquina” capaz de produzir encontros, apresentando-se como um “interstício social”, termo que Bourriaud toma por empréstimo de Marx, para fundamentar sua teoria através da figuração de um espaço que se apresenta como uma fenda, uma brecha que possibilita outras formas de movimentação artística. Em outras palavras, Bourriaud debruça suas investigações por projetos que gritam uma utopia concreta que não pode esperar e precisa desenvolver suas próprias formas singulares para habitar o aqui e o agora, ou seja, heterotopias, conceito utilizado por Foucault em uma conferência proferida na Tunísia 1967, publicada apenas em 1984.

Foucault ressalta que precisamos compreender que o espaço que tanto discutimos e surge constantemente nas teorias que refletimos, tem passado por várias transformações através dos séculos e que tais mudanças influem significativamente sobre nossas subjetividades e assim, consequentemente constituímos nossas vidas no interior de um conjunto de relações que definem “alocações” ou espaços que por vezes são quase intransponíveis.

Porém, o que nos interessa aqui, é atentar o olhar sobre os espaços¹ que tem a específica propriedade de estar em relação com todos os outros, mas de tal modo que suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações por eles definidas, apresentando-se sob dois tipos. O primeiro são as utopias, espaços sem lugar real, que mantêm com a sociedade uma relação de analogia direta ou inversa. Já o segundo apresenta-se como um espaço real, estruturado no próprio corpo da sociedade, estruturando-se como uma espécie de “contra-espaço”² ou heterotopias.

Nesse sentido, podemos supor que certos espaços, construídos, habitados ou movimentados por artistas na contemporaneidade, podem se apresentar como essas espécies de heterotopias, despertando novas condutas, mostrando novas formas de ocupar lugares e apontando novos usos e nos exemplificando, com isso, outras formas de resistência e subversão nesse campo minado da contemporaneidade. Operando, segundo Michel de Certeau, movimentações

¹ tomando como base a ideia de que o espaço se apresenta a nós como formas de relações de alocação.

² Conceito mencionado por Foucault apenas em sua conferência em 1966.

“táticas”, ações que não tem lugar senão o do outro, sendo desenvolvidas no espaço que lhe é imposto, dentro do campo de visão do inimigo e no terreno por ele controlado, e que não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesmo um projeto único e objetivável. Organizando golpe por golpe, sempre atento às ocasiões e as falhas das conjunturas particulares na vigilância do poder para ali criar surpresas onde ninguém espera, é em outras palavras, a arte do fraco contra o forte (1994, p. 100).

Nesse sentido, é possível observar, apesar de todas as contradições internas que o campo da arte vem gestando nessas últimas décadas, experiências que anseiam por uma utopia emergente, que desregulam o funcionamento e o controle sobre os espaços, os tempos e os corpos para fazer surgir outras formas de habitar que não podem mais ser proteladas. Experiências que precisam ser colocadas em foco, pois, segundo Foucault (1979), seria necessário fazer uma "história dos espaços" – que seria ao mesmo tempo uma "história dos poderes" – que estudasse desde as grandes estratégias da geopolítica até as pequenas táticas do habitat (p. 211 e 212).

Portanto, ressalto aqui o trabalho do artista Fernando Peres, carioca de nascença e radicado em Recife, como gosta de afirmar, que desde a década de noventa vem desenvolvendo práticas artísticas que se enveredam significativamente pela construção de espaços autônomos. Foi assim com o coletivo Molusco Lama, grupo artístico que ele integrou durante os anos noventa, baseado em duas casas na Praia dos Milagres, em Olinda, por onde passaram mais de 40 artistas; na Menor Casa de Olinda, espaço que o artista habitou e movimentou de 2002 a 2008; na MauMau, galeria de arte que fundou junto com a Irma brown e no Lesbian Bar, que teve locações diversas pela cidade Recife, gestando festa, encontros, residências artísticas, exposições e performances que por vezes aconteciam em sua própria moradia.

Fernando Peres tem um trabalho amplo que mescla desenvolvimentos de livros de artistas, fotografias, produção de vídeos, performance e uma prática de desenho incansável que grava muitos aspectos de suas vivências. Apesar desse universo vasto de seu trabalho, o que nos interessa aqui são os espaços que criou, movimentou e habitou. São sobre esses espaços autônomos de produção e circulação de arte, criados e habitados por Fernando Peres, mais precisamente sobre o “Lesbian Bar” e a “Menor casa de Olinda”, que essa investigação pretende

se debruçar. Procurando responder a questões como: como se deu a criação desses espaços? Que aspectos heterotópicos estão presentes neles? Como se dá o uso desses espaços? Que táticas o artista utiliza para movimentá-los? Por fim, quais são seus objetivos e propósitos com o desenvolvimento dessa forma de produção?

Os objetivos dessa pesquisa são, sobretudo, tentar explicar os processos de criação dos espaços desenvolvidos pelo artista, caracterizar suas formas e descrever seus usos pelo artista e as táticas que o mesmo desenvolve para movimentá-los. Para tal essa investigação se estrutura metodologicamente como um estudo de caso que se desdobra em cinco capítulos. Forjar esse caminho metodológico para constituição deste trabalho demandou um olhar minucioso, capaz de perceber quais são as ferramentas que tive a mão para captar da melhor forma o objeto em questão. Mesmo tendo em mente que esse caminho seja baseado em todos os procedimentos metodológicos já descritos, ele mantém uma determinada particularidade que é permeada de reflexões processuais, desvios e até a reelaboração de contornos que dão outra roupagem aos traçados metodológicos já configurados.

Tendo isso em mente, segui para uma pesquisa que se orienta também como um estudo exploratório, visando ampliar os conhecimentos acerca do objeto, visto que muitas informações e dados sobre o trabalho de Fernando Peres não foram devidamente preservados e organizados além de haver uma ausência de estudos sistematizados sobre o mesmo. Portanto, a pesquisa encaminhou-se como uma investigação que tinha por finalidade captar particularidades qualitativas em torno das percepções, ações, e processos criativos deste artista em relação a determinados espaços que desenvolveu, tendo como estrutura organizativa algumas etapas principais.

A primeira etapa foi uma revisão bibliográfica sobre os conceitos que circundam parte significativa do trabalho de Peres. Essa etapa corresponde significativamente aos dois primeiros capítulos desta dissertação. O primeiro capítulo compreende especificamente uma revisão bibliográfica do conceito de “Heterotrofia”, categoria central para investigação dos aspectos heterotópicos presentes na produção do artista em questão. Para isso eu procurei não apenas apresentar e explicar o conceito, mas pesquisar as origens e principalmente os momentos específicos em que o autor, Michel Foucault, utilizou de fato este termo.

Levando em consideração que o mesmo não o desenvolveu em uma obra mais extensa, me atentando simultaneamente para traduções que explicam o conceito.

Para isso recorri a comentadores e pesquisadores e aqui destaco o trabalho de Daniel Defert, em seu texto “Hétérotopie”: tribulations d’un concept entre Venise, Berlin e Los Angeles.” No prefácio do livro “Le corps utopique, les hétérotopies. Fécamp (Fr.): Lignes, 2009”, traduzido para português em 2013, que conseguiu relatar com mais clareza o aparecimento desse conceito nas obras, textos e transmissões radiofônicas de Foucault, o que me ajudou a sistematizar melhor as fontes bibliográficas que utilizei para dar continuidade a esse estudo. É importante também ressaltar o trabalho minucioso, porém fragmentado em diversos artigos ainda não traduzidos para o português, de Peter Johnson em trabalhos como “History of the Concept of Heterotopia. Heterotopian Studies” de 2012, em que explana de modo minucioso as origens etimológicas do termo heterotopia como também traz considerações pontuais sobre o uso dele por Foucault.

Na última parte deste capítulo procurei refletir e desenvolver um pouco mais sobre outras formas de heterotopias, diferentes daquelas já exemplificadas por Foucault, juntamente a outros termos que pudessem dialogar com reflexões já postas. Para tal me utilizei de trabalhos como o de Margareth Rago, “Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias.”, de 2015, onde a autora aborda o conceito de heterotopia para pensar os processos e subversões na produção da cidade; e os escritos de Hakin Bey, “TAZ: zona autônoma temporária” que ofereceram outro olhar e outro conceito para operar a análise desta pesquisa.

O segundo capítulo desta pesquisa operou uma revisão bibliográfica orientando-se exclusivamente por estudos, reflexões e conceitos desenvolvidos por artistas, críticos e pesquisadores do campo da arte que estabeleceram um diálogo mais estreito com o conceito de heterotopia. Assim eu aponto a obra de Nicolas Bourriaud, “Estética Relacional”, as reflexões de Reinaldo Laddaga em “Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes” e artigos de Ricardo Fabbrini como “Outros espaços nas artes visuais” como as principais fontes para estruturação dessa segunda parte da revisão bibliográfica, no qual ele traz um leque de reflexões sobre o conceito de heterotopia nas artes visuais.

Foi indispensável também para feitura deste capítulo a riquíssima pesquisa de Camila Nunes, “Espaços autônomos de arte contemporânea” que me ofereceu um mapeamento, mesmo que centrado no eixo sul e sudeste do país, de espaços

autônomos, tema que têm bastante similaridade com os objetos da minha pesquisa e foi fundamental para construção de um olhar panorâmico sobre essa investigação.

Na segunda etapa desta investigação, momento em que se iniciam de fato os estudos de casos, operou-se uma delimitação do universo de estudo a partir de pesquisa exploratória sobre Fernando Peres e sua obra a fim de selecionar os espaços a serem analisados. Este procedimento inclui todo o levantamento documental e de trabalhos do artista em acervos, catálogos, pesquisas de campo através de visitas e principalmente pesquisa mais aprofundada através da realização de entrevistas baseadas na metodologia da história oral, método que irei pontuar mais a frente.

No desenvolvimento da pesquisa, após todo o levantamento bibliográfico, elaborei uma exploração inicial em campo através de entrevistas amplas que pudessem, mesmo que introdutoriamente, mostrar um pouco sobre a trajetória deste artista. Após esse contato inicial percebi que Peres, apesar de ter uma significativa presença no campo artístico local, que se materializam em exposições institucionais, eventos organizados pelo mesmo, parcerias criativas que desaguaram em movimentos e espaços que marcaram a história artística da cidade, não é um artista sistematicamente estudado ou ressaltado nos círculos de pesquisas acadêmicos. Além desse fato, o seu trabalho dialoga com os espaços apontados na pesquisa de Camila Nunes, como também é citado nos trabalhos da mesma, tendo a autora também entrevistado o artista para constituir um mapeamento dos espaços autônomos de arte contemporânea no Brasil. Portanto joguei que os trabalhos de Fernando Peres e consequentemente os espaços escolhidos para a investigação eram um local rico para a produção e continuidade desta pesquisa.

No quarto capítulo desta pesquisa, traço uma breve trajetória do artista em questão procurando expor seus principais trabalhos almejando remontar seus caminhos desde a sua infância, passando pelas memórias de sua adolescência no Rio de Janeiro até o início de suas primeiras experimentações na cidade do Recife, pontuando suas passagens por coletivos de artistas, exposições das quais participou, bem como os espaços que construiu coletivamente. Constituindo bases para realizar uma pesquisa documental acerca do artista que, como já foi dito anteriormente, tem pouco material bibliográfico preservado em instituições e por isso foi necessário fazer uma busca, em acervos particulares, de amigos próximos e até em laboratórios de catalogação baseados no ambiente acadêmico como o LABHOI

(laboratório de história oral e imagem) organizado pelo programa de pós graduação em história da UFPE.

Mesmo após esses procedimentos, percebi que precisaria realizar entrevistas para captar informações mais apuradas acerca de seus trabalhos e observar melhor os casos e espaços a serem analisados e que estabelecem um contato mais crucial com a problemática em questão. Foi inteirado dessa visão e munido de certas experiências de pesquisa durante minha graduação que decidi guiar a parte de análise do objeto desta pesquisa sob os procedimentos metodológicos da História oral, método que se baseia em ouvir atores ou testemunhas de determinados acontecimentos e situações para melhor compreender e analisar os dados obtidos, prática bastante usada no desenvolvimento da escrita da história, mas que oferece novas perspectivas e abordagens que vem sendo sistematizadas e desenvolvidas desde o último século.

Nesse universo metodológico é que me deparo com o pesquisador italiano Alessandro Portelli (2010), que desenvolveu suas pesquisas em torno do estudo das canções populares de seu país, pontua que essa metodologia deve ser vista não só como uma estratégia metodológica, que por vezes pode desviar dos debates acadêmicos descolados da prática concreta da pesquisa, mas também deve ser reconhecida como uma arte do diálogo. Uma arte que combina as habilidades da narração escuta, troca, atenção, imaginação e afeto para o desenvolvimento do que acredita não serem apenas depoimentos, mas estórias, obras de arte que se colhe com cuidado para fazer germinar um estudo e acima de tudo alguma memória fragmentada porém preciosa.

Embasado nessas considerações observei essa metodologia como a principal forma de construir documentos de modo fluido e vivo para a constituição dessa pesquisa, um processo atravessado pela subjetividade do narrador e do ouvinte/leitor, tecendo uma memória como um processo contínuo de elaboração e de reconstrução de significados. Observar a memória sob essa perspectiva é, não apenas compreendê-la como um monumento a ser analisado, mas também como movimento a ser compreendido e construído, filtrando os vestígios das experiências, dando visibilidade àquilo que se interessa e entregando ao esquecimento aquilo que já não tem mais tanto significado na contemporaneidade, arquitetando assim um trabalho de pesquisa “multivocal”.

Assim eu sigo para as análises dos dados obtidos, discutindo o resultado das coletas a partir das categorias teóricas centrais apresentadas na sua primeira parte, me debruçando especificamente sobre os espaços escolhidos para se operar de fato os estudos dos casos. Consequentemente desenvolvo descrições baseadas nas entrevistas concedidas, traçando análises baseadas nas reflexões postas nos dois primeiros capítulos, mas também nas descrições sistemáticas devidamente pontuadas por Michel Foucault (1967), aliadas a seus comentadores e conceitos adjacentes. Em último ponto, elaboro uma breve discussão levantando questões que são compartilhadas por ambos os espaços, pontos em comum, características e táticas compartilhadas bem como considerações que os aproximam ou os afastam.

No quinto e último capítulo desta pesquisa foram apresentadas as considerações finais, indicando os aspectos mais relevantes encontrados durante a feitura da pesquisa, juntamente as limitações que esse trabalho teve, tanto de ordem prática como de ordem teórica. Aqui também foram sugeridas propostas para possíveis desdobramentos do tema, visto que essa investigação caracteriza como um estudo de caso exploratório e ainda há muito a se saber sobre os trabalhos de Peres bem como suas possíveis abordagens dentro da literatura já desenvolvida no campo da arte como da filosofia.

2. A HETEROTOPIA

2.1 ORIGENS

A palavra *Heterotopia*³ foi empregada pela primeira vez no contexto da medicina e da biologia em 1920, para designar a formação de tecidos orgânicos em locais não usuais. Consiste em um fenômeno em que tecidos de um determinado órgão se desenvolvem em outro local do organismo, apresentando-se como um tecido anormal à parte. SOHN (2008) observa que o termo carrega significados implícitos de heterogeneidade e diferença, demonstrando uma anomalia operada através do desvio da ordem normal e correta das coisas, nos apresentando um ponto de partida pertinente para exploração de seus significados e aplicações.

Utilizando-se desse termo técnico foi que Foucault fez uma análise do espaço, realizando um deslocamento de seu significado médico e biológico. No entanto, o mesmo não fez referência em nenhuma das ocasiões que o conceito apareceu em suas pesquisas. O primeiro momento em que o filósofo usou o termo *Heterotopia* foi no prefácio de *As palavras e as coisas* (1966), colocando-o em oposição às utopias, porém sem explicar de forma nítida, apontando-o também como um procedimento literário frequente no texto de Jorge Luís Borges, *O idioma analítico de John Wilkins*. Neste texto, Borges cita o *Empório celestial de conhecimentos Benévolos*, uma antiga enciclopédia chinesa que apresentava uma classificação desconcertante de animais que evidenciava, segundo Foucault (1966), um “limite do nosso pensamento” (p.3), pois se tratava de uma “desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito”, (p.5) rearranjando as coisas de tal modo que não é possível estabelecê-las em um lugar comum ou em um espaço consolador tal qual aqueles imaginados pelas utopias.

“As utopias consolam, porque, se não dispõem de um tempo real, disseminam-se, no entanto, num espaço maravilhoso e liso: abrem cidades de vastas avenidas, jardins bem cultivados, países fáceis, mesmo que o acesso a eles seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida, porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes comuns ou os emaranham, porque de antemão arruinam a ‘sintaxe’, e não apenas a que constrói frases mas também a que, embora menos manifesta, ‘faz manter em conjunto’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. É por isso que as utopias permitem as fábulas e os discursos: elas situam-se na própria linha da linguagem, na dimensão fundamental da fábula: as heterotopias (como as

³ Oriunda da junção da palavra *hetero* (outro) e *Topos* (lugar).

que se encontram tão frequentemente em Borges) dissecam o assunto, detêm as palavras sobre si mesmas, contestam, desde a sua raiz, toda a possibilidade de gramática; desfazem os mitos e tornam estéril o lirismo das frases" (FOUCAULT, 1968 [1966], p. 5-6).

O termo também foi utilizado, em oposição às utopias, em dois outros momentos: primeiramente na transmissão radiofônica realizada em sete de setembro de 1966⁴ e no texto que serviu como base para a conferência em um *Círculo de estudos arquitetônicos* em março de 1967⁵, apenas autorizado pelo filósofo para publicação em 1984 (DEFERT, 2009). Porém é apenas neste último texto que Foucault apresenta uma análise introdutória do espaço mais alongada e discorre de forma mais estruturada sobre o conceito de *heterotopia*, no qual afirma de forma categórica que o século XX é o século do espaço, a época do simultâneo, da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado e do disperso; contrariando a obsessão sobre o tempo que ocupou a maioria das mentes do século XIX, que se fixaram em temas como o desenvolvimento, estagnação, crises e acumulações de passado.

Portanto, estamos em um momento, segundo Foucault (1984), em que o mundo se experimenta muito mais como uma rede que religa pontos e entrecruza sua trama em um tecido social complexo do que como uma grande via que se desenvolve através dos tempos. Contudo, essa perspectiva analítica não tem o intuito de negar o tempo; ela apenas apresenta-se como uma das diversas maneiras de tratar o que se chama de tempo e o que se chama de história. (2009, p.413) Visto isso, Foucault nos alerta que é preciso compreender o espaço que tanto discutimos e que constantemente é posto nas teorias que refletimos, o espaço da experiência Ocidental, tem sofrido significativas transformações, que foram grosseiramente apontadas na análise feita em seu texto publicado em 1984. Primeiramente, na idade média, o espaço era constituído por um conjunto hierarquizado de lugares: lugares sagrados, profanos, protegidos, os sem defesa, os lugares rurais e urbanos. Havia também, para a teoria cosmológica do período, os lugares supra-celestes que se encontravam em oposição aos lugares terrestres, assim como os lugares onde as coisas encontravam-se dispostas porque tinham

⁴ A transcrição da intervenção radiofônica encontra-se em *Le corps utopique, les hétérotopies* (FOUCAULT, 2009) publicado em edição bilingue francês-português pela Edições n-1 (FOUCAULT, 2013). Há uma gravação dessa transmissão disponível na internet, em <https://www.youtube.com/watch?v=lxOruDUO4p8> (acesso em 14/8/2021).

⁵ O texto da conferência de 1967, publicado em 1984, foi reproduzido com o título "Des espaces autres" na coletânea *Dits et écrits* (FOUCAULT, 2001, p. 1571-1581).

sido violentamente deslocadas e os lugares, que pelo contrário, as coisas permaneciam em sua localização e repouso natural. Todo esse entrecruzamento hierarquizado que ordena essas localizações bem definidas dos lugares na idade média foi denominado por Foucault como “*espaço de localização*”. (FOUCAULT, 2009, p.412)

Porém esse “*espaço de localização*” é superado pelo espaço moderno, marcado pela extensão, após os estudos revolucionários de Galileu Galilei, que instaurou um verdadeiro alvoroço, não apenas por ter redescoberto que a terra girava em torno do sol, mas por ter dissolvido, de certo modo, uma percepção de espaço constituída durante dez séculos. Provando que o suposto repouso de uma coisa não passava de um movimento lento e infinito, bem como o lugar de algo não passa apenas de um ponto em sua constante trajetória. Em outros termos, Galileu nos lançou, teoricamente ao menos, em um espaço infinito onde tudo está em movimento. (FOUCAULT, 2009, p.412)

Hoje, entretanto, afirma Foucault, nossas vidas se desenvolvem em um espaço heterogêneo, marcado e construído por relações que, por sua vez, geram uma série de “alocações”⁶, (*emplacement*). Em outras palavras, a questão da “alocação” substituiu a “extensão” do espaço moderno, que por sua vez superou a “localização” hierárquica do espaço medieval e constitui um espaço que se oferece a nós através de relações de “alocações”. Apontando o problema de saber “que relações de vizinhança, circulação, localização e classificação de elementos humanos devem ser mantidos de preferência de tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim”. Acentuando que os nossos maiores desafios se referem fundamentalmente ao espaço, muito mais do que ao tempo, que se apresenta como “um dos jogos de distribuição possíveis entre os elementos que se repartem no espaço”. (1984, p. 413)

Citando a obra de Bachelard, *A poética do espaço* (1958), em 1967, bem como em sua conferência radiofônica em 1966, Foucault reforça o fato de que não vivemos em um espaço vazio e homogêneo, como a superfície de uma folha em

⁶ De acordo com a tradução mais recente para o português (FOUCAULT, 2013b), utilizo aqui o termo “alocação” como correspondente ao termo francês “*emplacement*”, pois não considero satisfatória sua correspondência ao conceito de lugar, localização, localidade ou posição, concordando portanto com a argumentação de Peter Johnson (2006 e 2013) e de Dehaene & De Cauter (2009). Embora a palavra alocação seja mais utilizada no sentido de distribuição localizada de recursos, assume também o sentido de alocar como colocação ou disposição de coisas em um conjunto, em uma série, sequência ou listagem de lugares, conforme o Dicionário Online de Português (<http://www.dicio.com.br/>)

branco. Amamos, vivemos e morremos de fato em um espaço que se apresenta sob diversas formas, podendo ser leve, etéreo, turvo, altos e claros como os grandes cumes, ou esquivos e escuros como os becos e vielas de uma grande cidade, um espaço recortado, matizado, fluído como uma água viva ou imóvel como uma pedra ou um cristal. Porém, essas descrições fenomenológicas tecidas por Bachelard dizem respeito, sobretudo, ao espaço de dentro, ao lugar de nossos devaneios, e o que interessa a Foucault, para análise que está construindo, é o espaço de fora, “esse espaço que corrói e nos sulca” e que apesar todas as transformações e técnicas nele investidas, ainda não se encontra inteiramente dessacralizado. (2009, p.414)

De fato, ocorreu certa dessacralização teórica do espaço (aquela sinalizada pela obra de Galileu), mas talvez não tenhamos ainda alcançado uma dessacralização prática do espaço. E, talvez, nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, e que a instituição e a prática até agora não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas - por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todas elas são animadas ainda por uma surda sacralização. (2009, p.414)

Consequentemente, constituímos nossas trajetórias no interior de um conjunto de relações que definem “alocações” irredutíveis umas às outras e quase impossíveis de serem sobrepostas. Foucault define três tipos de “alocações” básicas: as de “passagem” - ruas, praças, estações, metrô entre tantos outros; as de “parada provisória” - cafés, cinemas, teatros e afins e aqueles “fechados” - casas, quartos, apartamentos, etc. Mas o que chama a sua atenção são “alocações” que têm a específica propriedade de estar em relação com todas as outras, mas de tal modo que a suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações por elas definidas. Estas “alocações” apresentam-se através de dois grandes tipos. O primeiro são as utopias, espaços sem lugar real, que mantêm com a sociedade uma relação de analogia direta ou inversa. Em contrapartida, existem espaços reais e efetivos que por vezes são delineados na própria instituição da sociedade; espaços “absolutamente outros”, espécies de utopias efetivamente realizadas onde todos os outros espaços encontram-se ao mesmo tempo contestados, representados ou invertidos. São espécies de “contra-espaços”⁷, que e em oposição às utopias, foram denominados pelo filósofo de *Heterotopias*.

⁷ termo utilizado por Foucault apenas em sua conferência radiofônica em 1966.

Este termo é apenas utilizado por Foucault no décimo quarto parágrafo de seu texto desenvolvido em 1967, depois de ter realizado uma breve análise do espaço na experiência ocidental, almejando categorizar um novo tipo de espaço que era absolutamente diferente dos “espaços de localização” hierarquicamente ordenados na idade média, bem como dos “espaços de extensão” infinita, inaugurados por Galileu na modernidade, e também incompatíveis com os espaços usuais da vida cotidiana ou com os espaços irrealis das utopias e distopias.

Em 1966, em sua conferência radiofônica, Foucault nos exemplifica, argumentando de uma forma um tanto poética, que as crianças têm um conhecimento empírico dessas heterotopias. Podendo ser o fundo de um jardim que se transfigura em uma grande floresta onde é possível se esconder de todos; ou um celeiro que se transforma numa grande aldeia indígena. Pode ser até a grande cama dos pais, em qualquer dia corriqueiro da semana, onde se pode sentir um oceano nadando entre as cobertas; ou o céu, saltando sobre as molas até o infinito; pode ser até a noite, pois ali se pode virar um fantasma sob os lençóis; é, enfim o prazer que se instaura no rearranjo dos espaços operados pelas brincadeiras inventivas das crianças. (2013, p.20)

Já em seu texto utilizado para a conferência arquitetônica de 1967, o filósofo afirma que o espelho representa muito bem uma experiência mediana que conjuga os espaços irrealis das utopias e os espaços concretos das heterotopias, pois:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe... O espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (2009, p.415)

Como observou Johnson (2016), Foucault parecia particularmente interessado pelos efeitos dos espelhos. Em uma palestra proferida anos depois em Túnis⁸, o filósofo realiza uma análise sobre *Un bar aux Folies-Bergère* (2009), uma pintura de Manet que representa uma mulher com um enorme espelho atrás dela, refletindo

⁸ Foucault, M. (2009) [1971] *Manet and the Object of Painting*, translated M. Barr, London: Tate Publishing.

suas costas e os ocupantes do bar; explicando como a composição deste quadro figura uma série intrigante de incompatibilidades e distorções espaciais. Esta obra é vista pelo filósofo como um “lugar ao mesmo tempo vazio e ocupado”, constituído por um arranjo pictórico que “joga com a propriedade da imagem de não ser um espaço normativo, por meio do qual a representação nos fixa em um ponto único a partir do qual podemos olhar” (2009, p.78). Em outras palavras, ele argumenta que o pintor produziu “pinturas de objetos” inquietantes que anteciparam não apenas o impressionismo, mas também, uma arte não representativa, que se centrava significativamente no jogo e no rearranjo das “propriedades materiais” que, por vezes, figuravam outros espaços que deslocavam constantemente o olhar do observador.

É possível observar análises como estas, que centram-se significativamente sobre o espaço, em diversos momentos da trajetória de pesquisa de Foucault, porém ele não desenvolveu mais o conceito de heterotopia após 1967. Tendo apenas se referido a essas ocasiões em que utilizou o termo, em dois outros momentos, segundo Defert (2013, p.52). O primeiro momento foi em 1977, em uma entrevista sobre o panóptico de Bentham⁹, onde afirma que:

Seria preciso fazer uma ‘história dos espaços’ – que seria ao mesmo tempo uma ‘história dos poderes’ – que estudasse desde as grandes estratégias geopolíticas até as pequenas táticas do habitat. (“...”) Lembro-me de ter falado, há uns dez anos, destes problemas de uma política dos espaços e de me terem respondido que era bastante reacionário insistir tanto sobre o espaço e que o tempo, o projeto, era a vida e o progresso.” (FOUCAULT, 1979, p. 212-213).

Já em 1982, Foucault faz uma referência direta ao termo, em um entrevista concedida a Paul Rabinow, publicada na revista de arquitetura *Skyline*¹⁰, desenvolvendo reflexões referentes à arquitetura e urbanismo, na qual apontou que o espaço é o local privilegiado de compreensão de como o poder opera. (FOUCAULT, 2001, p. 1101).

“Seja dito entre parênteses, fui convidado por um grupo de arquitetos, em 1966, a fazer um estudo do espaço; foi o que chamei, na época, as heterotopias, esses espaços singulares que encontramos em certos espaços sociais em que as funções são diferentes daquelas em outros [espaços], de fato totalmente opostas.

⁹ L’oeil du pouvoir, entrevista a J. P. Barou e M. Perrot, in Bentham, J., Le panoptique, Paris, Belfond, 1977, p. 9- 31. Reproduzido em Dits et écrits (FOUCAULT, 2001b, p. 190-207) e traduzido para o português em Microfísica do poder (FOUCAULT, 1979, p. 209-227).

¹⁰ traduzida e reproduzida em Dits et écrits, com o título Espace, savoir e pouvoir (FOUCAULT, 2001)

Na mesma entrevista, referindo-se à representação de forças libertárias ou de resistência em projetos arquitetônicos, afirmou:

“Não creio na existência de algo que seja funcionalmente – por sua natureza própria – radicalmente libertadora. A liberdade é uma prática. (...) não pertence jamais à estrutura das coisas garantir o exercício da liberdade. A garantia da liberdade é a liberdade. (...) Penso que a arquitetura pode produzir, e produz, efeitos positivos desde que as intenções libertadoras do arquiteto coincidam com a prática real das pessoas no exercício de sua liberdade.” (id. *ibid.*, p. 1094-5) Os homens sonharam com máquinas libertadoras. Mas não há, por definição, máquinas de liberdade. O que não quer dizer que o exercício da liberdade seja totalmente insensível à distribuição do espaço. (id. *ibid.*, p. 1096).

Porém, Foucault alertou, em diversos momentos de suas pesquisas, que seu processo de escrita era permeado por uma experimentação constante e seu pensamento se movimentava juntamente a esta prática, sempre revisitando e reinterpretando o que havia sido desenvolvido anteriormente. Quando começava uma investigação, o filósofo não só não sabia o que pensaria no final, mas também não sabia, nitidamente, que método iria empregar. Cada uma de suas pesquisas era uma maneira de recortar um objeto e de forjar um método de análise (FOUCAULT, 2010 [1980], p. 290) Portanto, não seria absurdamente estranho ele não ter retomado o conceito de heterotopia nos anos que se sucederam. No entanto, o pouco que apresentou em sua breve análise do espaço, nos meados dos anos sessenta, não só apontou um conceito a ser destrinchado e um possível campo a ser investigado, como também esboçou uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto as heterotopias.

2.2 HETEROTOPOLOGIA

Apesar de afirmar ter inventado uma ciência que teria por objeto as heterotopias, em sua transmissão radiofônica em 1966, Foucault retifica essa consideração em 1967, argumentando que a “ciência” é uma palavra muito depreciada atualmente e seria melhor supor que desenvolveu uma espécie de descrição sistemática denominada de *heterotopologia*, estruturando seis princípios que nos permitem, de modo inicial, realizar uma leitura das inúmeras *heterotopias* que surgiram e ainda surgem no mundo contemporâneo.

2.2.1 Crise e desvio

O primeiro princípio elaborado da heterotopologia seria a de que não há, provavelmente, nenhuma sociedade ou cultura que não constituiu sua heterotopia ou

suas heterotopias. Elas são uma constante em qualquer grupo humano e assumem, certamente, variadas formas em diversos momentos da história, e talvez não seja possível encontrar uma única forma de heterotopia que seja absolutamente universal. Contudo, é possível classificá-las, segundo Foucault, em dois grandes tipos.

As primeiras, bastante comuns nas sociedades ditas “primitivas”, são as *heterotopias* de crise, lugares privilegiados, ou sagrados ou proibidos que são reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade que vivem, em estado de crise. Por exemplo, o colégio, em seu formato do século XIX, ou o serviço militar que desempenharam um papel de controle sexual para os rapazes que não poderiam demonstrar sua virilidade dentro do seio da família. Assim como a “viagem de núpcias” para as moças, um evento bastante delicado para moral patriarcal familiar, e que não deveria ocorrer em lugar nenhum e é justamente no trem, no hotel de passagem que se constituiu esse lugar de nenhum lugar, essa heterotopia sem referências geográficas. (2009, p.416)

Supostamente, segundo Foucault, as heterotopias de crise desapareceram, afirma Foucault, e deram lugar às heterotopias de “desvio”: aquelas na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida. São as clínicas psiquiátricas, as prisões e também as casas de repouso ou asilos, visto que, em nossa sociedade em que o trabalho é a regra, a ociosidade constitui uma espécie de desvio significativo.

É importante ressaltar que os exemplos iniciais utilizados pelo filósofo corresponderam, naturalmente, às heterotopias que funcionaram como “dispositivos”, espaços e práticas que agem como modeladores de condutas e gestos dos indivíduos, condicionando os corpos e desejos individuais a partir de técnicas de disciplina e controle; e que estão envolvidas em seus interesses investigativos, tanto anteriores como posteriores à palestra no ciclo de estudos arquitetônicos. Segundo Johnson (2016), cerca de seis anos antes de sua palestra para os arquitetos, em sua *História da Loucura*, Foucault descreveu os planos de 'casas ideais de correção' em termos que são notavelmente heterotópicos, envolvendo 'fortalezas ideais' que eram inteiramente fechadas em si mesmos e apresentavam um microcosmos independentes como um “espelho invertido” da sociedade '(2006, p. 428).

2.2.2 Diferentes Funções

O segundo princípio indica que no curso dos acontecimentos uma determinada sociedade pode operar mutações em uma heterotopia que existe, e não deixou de existir, e fazê-la funcionar de uma maneira muito diferente. Ou seja, cada heterotopia tem um funcionamento bem determinado no interior de uma sociedade, e a mesma heterotopia pode, de acordo com as movimentações da cultura no qual ela se encontra, assumir outras funções. (FOUCAULT, p.417)

O cemitério é um exemplo nítido para ilustrar essas mutações, pois no decorrer da história eles assumem funções e localizações diferentes refletindo atitudes mais amplas na sociedade. Foucault discorre sobre esse exemplo, de acordo com Johnson (2016), ensaiando uma das principais pesquisas de Philippe Ariès¹¹, indicando que na cultura ocidental o cemitério sempre existiu, apesar de ter sofrido diversas alterações.

Inicialmente o cemitério medieval era localizado no centro da cidade, estreitamente acoplado a igrejas e constituía uma tranquila coexistência entre os mortos e os vivos. Nestes espaços haviam vários tipos de sepulturas, algumas eram simplesmente lajes com inscrições, outras eram mausoléus com grandes estátuas que se encontravam dentro das igrejas, e haviam também os grandes ossuários onde os corpos eram amontoados e perdiam qualquer traço de individualidade. Contudo foi apenas nas civilizações modernas que se inaugurou o culto aos mortos, sobre isso Foucault (2009) afirma o seguinte:

No fundo, era bem natural que, na época em que se acreditava efetivamente na ressurreição dos corpos e na imortalidade da alma, não se conferisse uma importância capital aos restos mortais. Ao contrário, a partir do momento em que não mais se tem tanta certeza de se possuir uma alma, de que o corpo ressuscitará, seja talvez necessário dar muito mais atenção a esses restos mortais, que são, afinal, o único traço de nossa existência no mundo e nas palavras. (2009, p.417)

Porém, é apenas no século XIX que os cemitérios foram gradualmente para fora das cidades, devido às preocupações crescentes com a questões sanitárias que evoluíram juntamente ao processo de individualização da morte. A burguesia também nutria uma certa obsessão da morte como uma “doença” que estava próximo demais de suas casas e quase no meio da rua. Portanto, o cemitério agora não simboliza mais o “espaço sagrado e imortal” da cidade, mas a outra cidade, a “cidade dos mortos, o anverso da sociedade dos vivos, ou melhor do que o anverso,

¹¹ Ariès, P. (1976) *Western Attitudes Toward Death*, London: Marion Boyers

é a sua imagem, a sua imagem intemporal¹², que já não podia mais ser alocado no centro das cidades burguesas.

2.2.3 Justaposição

O terceiro princípio diz respeito ao poder das heterotopias têm de aglutinar em um só lugar real vários espaços que são incompatíveis. É possível observar esse princípio facilmente em heterotopias como o teatro, que altera rapidamente o retângulo das cenas em poucos segundos, bem como no cinema que elabora diversos recortes espaciais em uma tela plana que se estende em três dimensões. Porém Foucault centra-se, sobretudo, no jardim, essa criação milenar que tinha no Oriente sentidos muito profundos.

O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro de seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como um umbigo, o centro do mundo em seu meio (era ali que estava a taça, o jato d'água) ; e toda vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. Quanto aos tapetes, eles eram, no início, reproduções de jardins. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço (2009, p.418)

O jardim, como foi descrito pelo filósofo, é a menor parte do mundo mas ao mesmo tempo a sua totalidade aglutinada em um espaço que se constitui através da justaposição de espaços heterogêneos e apresenta-se como uma das mais antigas heterotopias, um espaço onde o mundo inteiro vem materializar em uma idealização plena e reconfortante.

2.2.4 Heterocronías

O quarto princípio da heterotopologia refere-se a sua característica de estar ligada a um recorte temporal, ou seja, elas funcionam plenamente quando os indivíduos instauram uma espécie de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional, constituindo assim, utilizando a frase de Defert, "unidades espaço-temporais" (1997: 275). Podendo ser chamadas, por pura simetria, de heterocronias. Os exemplos são extremamente diversos, mas todos eles se referem de uma forma ou de outra a um recorte no tempo e no espaço, pois em um ambiente social complexo como o nosso as heterotopias e heterocronias se organizam de maneiras muito diferentes.

As bibliotecas e museus são os exemplos dados por Foucault de espaços que elaboraram não apenas um recorte temporal, construindo espaços específicos para preservação desses materiais, estruturados pela própria sociedade, como

¹² Áries (1976, p.74)

também opera uma acumulação infinita de informações; preservando livros, objetos, obras de arte e por vezes até restos mortais com o intuito de constituir uma espécie de arquivo geral da humanidade, contendo todos os gostos, formas e épocas; ressaltando um desejo de erigir um espaço que não estaria suscetível ao tempo. São, segundo Foucault (2009), heterotopias próprias da cultura ocidental do século XIX.

Em contrapartida, há aquelas heterotopias que se relacionam com o tempo no que ele tem de mais passageiro, principalmente sob a formas de festas e eventos que não tem o objetivo de se eternizar e se constituem como “momentos crônicos”. Heterotopias como as feiras, construções totalmente transitórias e fugazes: 'maravilhosos locais vazios nas periferias das cidades que se enchem uma vez ou duas vezes por ano com cabines, baias, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres cobras, videntes (Foucault, 2009, p.419). Por fim o filósofo aponta, ainda sobre as heterocronias.

Bem recentemente também, inventou-se uma nova heterotopia crônica, que são as estâncias de férias; essas aldeias polinésias que oferecem três semaninhas de uma nudez primitiva e eterna aos habitantes das cidades. E vocês observam, aliás, que, pelas duas formas de heterotopias, se juntam aquela da festa e a da eternidade do tempo que se acumula; as cabanas de Djerba são, em certo sentido, semelhantes a bibliotecas e museus, pois, ao se encontrar a vida polinésia, abole-se o tempo, mas é, da mesma maneira, o tempo que se reencontra; é toda a história da humanidade que remonta à sua origem, como uma espécie de grande saber imediato. (2009, p. 419)

2.2.5 Abertura e fechamento.

O quinto princípio da heterotopologia aponta a curiosa característica das heterotopias de elaborarem uma sistema de acessibilidade, já que a entrada em determinados espaços nunca é direta. Em outras palavras, só se pode entrar com uma certa permissão e depois de se submeter a certos ritos ou ao cumprimento de determinados gestos. Ao exemplificar essas heterotopias Foucault se refere principalmente às cerimônias de purificação associadas aos banhos muçulmanos tradicionais. O filósofo também chega a afirmar que o tradicional bordel francês, ou a 'casa da ilusão', também é uma ilustração clara desse aspecto, revelando aberturas e fechamentos, prazeres ocultos com uma série de rituais de purificação e exclusão. No entanto, há outras heterotopias que aparentam uma simples abertura mas que, em geral, disfarçam algumas exclusões, sobre isso, Foucault observa:

Penso, por exemplo, nesses famosos quartos que existiam nas grandes fazendas do Brasil e, em geral, da América do Sul. A porta para neles entrar não dava para o cômodo central onde vivia a família, e todo indivíduo que passava, todo viajante tinha o direito de empurrar essa porta, entrar no quarto e então ali dormir por uma noite. Ora, esses quartos eram tais que o indivíduo que por aí passava não tinha jamais acesso ao seio mesmo da família; ele era simplesmente o hóspede de passagem, ele não era verdadeiramente o convidado. (2009, p.420)

Porém, esse tipo de heterotopia praticamente desapareceu em nossa sociedade, e talvez possamos encontra-la, segundo Foucault (2009), certamente reelaborada, fenômeno apontado no segundo princípio da heterotopologia, se observarmos esses famosos hotéis americanos a beira de estrada, onde a identidade de seus habitantes transitórios é resguardada no interior de seus carros, bem como a sexualidade ilegal que se encontra “ao mesmo tempo absolutamente abrigada e absolutamente escondida, mantida afastada, sem ser, no entanto, inteiramente deixada ao ar livre”.

2.2.6 Compensação e ilusão

A última característica, e não menos importante, das heterotopias é a relação que estabelecem com o espaço restante, desenvolvendo uma função que se encaminha para duas possibilidades distintas. A primeira tem o papel de criar um espaço que espelha todos os outros espaços reais, todos os sítios em que a vida é repartida, e expondo-os como ainda mais ilusórios. Podemos encontrar esses tipos de heterotopias nos famosos bordéis onde a vida, as festas e os desejos eram concretizados em um momento de euforia e libertação. Já a segunda, pelo contrário, constrói um outro espaço tão perfeito e meticulosamente ordenado que escancara o quanto o nosso é desorganizado. Constituindo-se assim não como uma heterotopia de ilusão, mas uma heterotopia de “compensação”, sobre isso, Foucault (2009) observa que :

...é um pouco dessa maneira que algumas colônias funcionaram(...) Penso também nessas extraordinárias colônias de jesuítas fundadas na América do Sul: colônias maravilhosas, absolutamente regradas, nas quais a perfeição humana estava efetivamente cumprida. Os jesuítas do Paraguai tinham fundado colônias nas quais a existência era regulada em cada um de seus aspectos. A aldeia era distribuída segundo uma disposição rigorosa em torno de uma praça retangular, no fundo da qual havia a igreja; de um lado o colégio, de outro o cemitério, e ainda, diante da igreja, abria-se uma avenida cruzada por outra em ângulo reto(...) A vida cotidiana dos indivíduos era regida não pelo apito, mas pelo sino. O despertar era fixado para todo mundo na mesma hora; o trabalho começava para todo mundo na mesma hora; as

refeições, ao meio-dia e às cinco horas da tarde; depois se dormia, e à meia-noite havia o que se chamava de despertar conjugal, significando que, ao toque do sino do convento, cada um cumpria seu dever. (2009, p. 421)

Apesar de distintos, tantos os bordéis como as colônias são heterotopias que encontram-se em relação com todos os outros espaços ordenadamente alocados na sociedade, contudo, o invertem em busca de um possível espaço de felicidade e libertação ou um espaço onde se possa erigir um mundo devidamente ideal, organizado e pacífico.

Apesar dos inúmeros exemplos apresentados, no decorrer de ambos os textos onde abordou o conceito de heterotopia, Foucault aglutina, no final de sua análise, todas as feições heterotópicas na figura do navio, que se apresenta como um espaço que carrega consigo todas as características disruptivas das heterotopias. Um espaço nitidamente ambivalente com características inquietantes que se assemelham aos efeitos de deslocamento do espelho: “um lugar sem lugar”, uma “alocação” que é fechada em si e ainda aberta para os mundos em que transita. Apresentando-se também como uma passagem para outras heterotopias, como os bordéis, as colônias, os jardins e assim por diante, constituindo relacionamentos entre esses espaços ao mesmo tempo que os reflete e os incorpora; sendo, certamente, não apenas “o maior instrumento de desenvolvimento econômico, mas a nossa maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência, pois nas civilizações sem barcos os sonhos definham, a espionagem substitui a aventura, e a polícia, os corsários.” (FOUCAULT, 2009, p.422)

Segundo as observações de Johnson (2016), existem similaridades significativas entre essa descrição da heterotopia “por excelência” e sua descrição anterior do “nau dos loucos” nas primeiras páginas de sua História da Loucura. A nau dos loucos, além de ser uma das mais populares imagens literárias da Renascença, é também uma descrição de barcos que existiram, transportando os loucos de porto em porto. Foucault analisa as possíveis razões para esse estranho meio de dispersar esses indivíduos e conclui que é por segurança e utilidade social, que as instituições governamentais decidem removê-los das cidades e alocá-los em outro lugar. Para tanto, os loucos eram despachados em uma viagem ambígua, onde o espaço é ao mesmo tempo uma prisão e uma entrada, um jogo de interior e exterior.

“A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil

caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. É esse ritual que, por esses valores, está na origem do longo parentesco imaginário que se pode traçar ao longo de toda a cultura ocidental? Ou, inversamente, é esse parentesco que, da noite dos tempos, exigiu e em seguida fixou o rito do embarque? Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu.” (FOUCAULT, 1978 p.17)

A nau dos loucos nos apresenta uma metáfora intensa, ressaltando um jogo de ambigüidades espaciais, apresentando um local inquietante onde os passageiros, alocados 'dentro ou fora, ou vice-versa', são afastados ou expulsos dos espaços tradicionalmente ordenados. Portanto, o navio, descrito em suas análises nos meados dos anos sessenta, tanto como no início de seu livro, *História da Loucura*, nos oferece uma imagem potente e inventiva para alimentarmos o nosso "reservatório de imaginação" na busca por outros espaços.

2.3 HETEROTOPIAS OUTRAS

Parte significativa das pesquisas realizadas por Foucault se encaminharam para investigação de heterotopias que correspondem aos “dispositivos”, termo que, segundo Agamben (2009), é usado com frequência, sobretudo a partir da metade dos anos setenta, no momento em que o filósofo se interessa pelo que ele chamava de “governamentalidade” ou de “governo dos homens”. Embora nunca tenha de fato desenvolvido uma definição do conceito, Foucault o aborda, de forma mais nítida, em 1977, em um entrevista¹³, categorizando-o como um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguística e não linguística no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. Constituindo-se como uma rede que se estabelece entre esses diversos elementos, desenvolvendo uma função estratégica que se inscreve em uma relação de poder.

Podemos observar isto em trabalhos como a *História da Loucura*, publicado em 1961, onde filósofo apresenta um estudo, sob o método “arqueológico histórico”; das ideias, práticas, instituições, arte e literatura concernentes ao tema da loucura na história ocidental; como também em seu livro *Vigiar e Punir: Nascimento*

¹³ In *Dits et écrits*, 3.

da prisão, publicado originalmente em 1975, no qual realiza uma análise das práticas de vigilância encontradas em diversas entidades estatais como hospitais, prisões e escolas.

No entanto, como já dito pelo próprio filósofo, precisamos realizar não apenas uma investigação dos poderes e espaços que estão atrelados a grandes estratégias geopolíticas, mas também voltar nosso olhar para as pequenas táticas do habitat que elaboram resistências criativas frente ao grande número de dispositivos que se proliferam na sociedade contemporânea. Em outras palavras, trata-se de enfatizar as análises das subversão dessas estruturas e dos espaços singulares que se formam nos interstícios da sociedade, pois, segundo Foucault, onde há poder há resistência.

Nesse sentido podemos observar, segundo o jornalista e escritor argentino Raúl Zabechi (2014, p.291), que novas formas de organização e manifestações políticas vêm emergindo no mundo de forma significativa, de Chiapas em 1994, à praça Taskin, em 2013, de Seattle ao *Ocuppy wall street*, em 2011, em Nova Iorque; além dos movimentos de ocupação da praça Tahir, bem como o movimentos dos "indignados" na Espanha e às movimentações na Grécia. As novas formas de dominação do mundo contemporâneo fizeram eclodir novas formas de ativismos e protestos que se encaminharam por um “desejo de rua” e por uma ânsia de ocupar e rearranjar os espaços da cidade. Sobre isso o filósofo Peter Pál Pelbart, discorrendo sobre a ocupação do parque Augusta, aponta:

A constatação simples é apenas esta: há um desejo de rua crescente e incontido em nossa cidade, e para além dela! Sim, as “pessoas” — e sei o quanto essa palavra pode irritar nossos cientistas sociais — querem ocupar espaços, ruas, praças, ciclovias, minhocões, sair de seus buracos privados ou telinhas virtuais e ensejar situações de encontro ou fricção dos mais diversos tipos, seja na cólera ou na alegria, em todo caso em situações menos codificadas, mais indeterminadas, abertas àquilo que hoje pede para ser inventado a fim de tornar respirável o dia a dia na cidade e no planeta, numa nova ecologia ambiental mas também subjetiva, como dizia Guattari.¹⁴

Assim eclodem espaços mais lúdicos e alegres, onde os corpos potencializam os seus encontros e ganham força através das experimentações libertárias nos usos do tempo e do espaço. A ocupação do Parque Augusta é um exemplo disso, sendo uma das experiências mais frutíferas surgidas na cidade de São Paulo, apresentando-se como uma ação ecológica, artística, coletiva, libertária, numa das poucas áreas verdes remanescentes nessa grande metrópole brasileira.

¹⁴ <http://feeds.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/210833-laboratorio-libertario.shtml>

O movimento de defesa e ocupação do Parque Augusta iniciou-se mediante lutas e protestos, conseguindo que o prefeito Haddad sancionasse uma lei que viabilizasse a construção de um parque no local, dias depois a população se deparou com uma interdição do espaço por iniciativa de empreiteiras que planejavam a construção de outro grande empreendimento imobiliário, três grandes torres imensas que iam de encontro a todos os planos traçados pelo movimento de defesa do parque. Portanto, diante da impossibilidade de negociação, o movimento decidiu ocupar o local e instaurar um espaço que gestava ações de sensibilização empreendidas por vários coletivos e pela população local, sem lideranças partidárias a frente, com a intenção não de apropriar-se do terreno, mas abri-lo a um “uso comum”.

Experiências similares podem ser constatadas também na cidade do Recife, com o movimento Ocupe Estelita, que ocupou um terreno a beira do Capibaribe, arrematado por um preço subfaturado pelo Consórcio Novo Recife, formado por empreiteiras que planejavam construir 12 torres de cerca de 40 andares de uso estritamente privado no local. O movimento Ocupe Estelita desenvolveu diversas ações de formação e sensibilização sobre o espaço ocupado, promovendo eventos, shows e vivências que aglutinavam diversas lutas anticapitalistas, feministas, anti-especistas, dos trabalhadores do comércio informal, da moradia popular, dos movimentos cicloativistas e de tantas outras que buscam outras forma de habitar a cidade que são constantemente ameaçadas pela perspectiva privada da construção do espaço.

Segundo Rago (2016), esse movimentos sociais, lúdicos e por vezes irônicos alargam a noção de público e de cidadania e desafiam a lógica disciplinar e modeladora da cidade, transformando o espaço urbano e subvertendo algumas formas visíveis e invisíveis de exclusão social, operando uma dessacralização de alguns espaços nas cidades e propondo outras formas de habitar os espaços lugares. Ou seja, são nesses espaços, permeados por certas práticas, que está em jogo a invenção ética e libertária da subjetividade dos indivíduos, potencializadas a partir de experiências coletivas e individuais e de formas de sociabilidade que permitam a expansão dos afetos e desejos. Ainda sobre isso Rago afirma:

Não se trata apenas dos “sujeitos de direito” que clamam por se fazerem ouvir e serem reconhecidos perante o Estado, mas de novas subjetividades que acenam em busca da ética e do sentido de suas próprias vidas: da renúncia de si e da culpabilização dos desejos, passa-se à afirmação de

existências estetizadas, construindo declarada ou imperceptivelmente suas artes do viver e suas heterotopias.” (RAGO, 2016, p.60)

É nessa luta pela cidade que também se evidenciam outros espaços, heterotopias libertárias, diferentes daquela que correspondem aos dispositivos, que edificam uma cidade das artes, da música, do prazer, cada vez mais alegre e viva, buscando espaços cada vez mais livre dos interesses do capital e do espaço cinza do trabalho e da racionalidade econômica. Um espaço onde não sejamos simples indivíduos obedientes que respeitam os limites e ordenamentos espaciais impostos pelas grandes empresas, pelas forças policiais e nem pelos gestores públicos; onde a experimentação nos impulse a pensar novas formas de subversão dos espaços e nos oxigene com um ânimo vital para construção de outros modos de existência.

Portanto se faz necessário pensar em dispositivos que façam frente a essas formas de controle, ou melhor, em *contra-dispositivos*, conceito mencionado por Agamben, em seu ensaio *O que é um dispositivo*, para se referir a processos que atuam na contramão de qualquer tentativa de controle social. Processos de profanação da ordem estabelecida, compreendendo esse conceito como o oposto da sacralização, pois: “Se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (2007, p. 65). Portanto profanar significa recuperar aquilo que foi tomado do uso comum e livre dos indivíduos, significa nesse contexto agir na produção de novos sujeitos alimentando outros espaços que possibilitem a construção de heterotopias que nos permitam disseminar centelhas de liberdade e criatividade nos âmbitos mais triviais de nossas vidas, direcionando a sensibilidade social para acolhê-las e sustentá-las; mesmo sabendo que por menores e fugazes que sejam, elas evidenciam um anseio por uma forma de vida que não pode ser mais adiada, e sobre isso HAKIM BEY (2004) se indaga :

Estamos nós, que vivemos no presente, condenados a nunca experimentar a autonomia, nunca pisar nem que seja por um momento sequer, num pedaço de terra governado apenas pela liberdade? Estamos reduzidos a sentir nostalgia pelo passado, ou pelo futuro? Devemos esperar até que o mundo inteiro esteja livre do controle político para que pelo menos um de nós possa afirmar que sabe o que é ser livre? (BEY, 2004, p.13)

Certamente não, tendo em vista os exemplos abordados aqui; pois é nítido constatar o surgimento dessas Zonas Autônomas Temporárias (TAZ), conceito desenvolvido por Hakim Bey em um pequeno livro manifesto, que tem sido bastante

difundido nos meios artísticos e que estabelece uma certa aproximação com o conceito de heterotopia proposto por Foucault. O conceito de (TAZ) converge para a ideia de utopias reais e localizadas, pressupondo a ideia de “zona” a uma definição espacial no qual se opera uma espécie de levante que não confronta o estado diretamente, configurando-se como “uma operação de guerrilha que libera uma área – de terra, de imaginação – e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la.” (1991. p. 15)

O conceito de Zonas Autônomas Temporárias, assim como de Heterotopias, afasta-se das perspectivas utópicas, que se comprimiam em um futuro incerto e das narrativas totalizantes de um futuro ideal. Propõe também, assim como a heterotopologia, uma psicotopologia ou uma psicotopografia, que se apresenta como uma “arte de submergir em busca de potenciais TAZ”, ou seja, rastrear espaços geográficos, sociais, culturais ou virtuais, traçando “um tipo de mapa de peregrinação no qual os lugares sagrados são substituídos por experiências de pico” (BEY, 1991, p. 32), pois a (TAZ) se desenvolvem nas lacunas e arestas de liberdade do sistema, no âmbito da vida cotidiana, constituindo enclaves que escapam momentaneamente do controle do estado, e sobre isso, Bey alerta:

Apesar de sua força sintetizadora para o meu próprio pensamento, não pretendo, no entanto, que a TAZ seja percebida como algo mais do que um ensaio (“uma tentativa”), uma sugestão, quase que uma fantasia poética. Apesar do ocasional excesso de entusiasmo da minha linguagem, não estou tentando construir dogmas políticos. (...) a TAZ é uma tática perfeita para uma época em que o Estado é onipresente e todo-poderoso mas, ao mesmo tempo, repleto de rachaduras e fendas. E, uma vez que a TAZ é um microcosmo daquele “sonho anarquista” de uma cultura de liberdade, não consigo pensar em tática melhor para prosseguir em direção a esse objetivo e, ao mesmo tempo, viver alguns de seus benefícios aqui e agora. (p.17)

Portanto, é possível identificar nos argumentos apresentados por Hakim Bey, bem como em algumas passagens proferidas por Foucault, traços da distinção que Michel de Certeau faz entre estratégia e tática, ao tratar da vida cotidiana. A estratégia é pontuada por CERTEAU (1998) como um gesto cartesiano, fruto da racionalização estratégica circunscrita aos que exercem o poder: as instituições, corporações, estado. É, em outras palavras, o gesto principal da modernidade científica, é a “arte do forte”. (1998, p.100)

Contudo, o que é mais latente ao se observar esses espaços que refletimos, essas heterotopias libertárias ou zonas autônomas temporárias, são as táticas

engendradas em suas construções, é a “arte do fraco” exercida por aqueles que estão constantemente sob o campo de visão do inimigo. Segundo CERTEAU (1998), é uma arte que se opera golpe por golpe, onde o terreno que se ganha pode ou não se conservar por muito tempo, articuladas de um não lugar, de frestas onde é possível estar atento e identificar falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder, criando ali levantes e motins de forma astuta onde ninguém espera e multiplicando os espaços que edificam-se como formas de experimentação libertária, tão necessárias para o contexto atual que vivemos.

3. HETEROTOPIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

3.1 DAS UTOPIAS AS HETEROTOPIAS

Tanto a percepção de tempo como consequentemente a de espaço já vêm sendo discutidas e trabalhadas desde muito tempo no campo da arte. O crítico e pesquisador, Ricardo Fabbrini, aponta que essas reflexões remontam uma trajetória que parte de uma noção de tempo teleológica e espaços utópicos, percorrendo por vezes caminhos distópicos, até uma percepção heterotópica de espaço que vem sendo mobilizada desde os anos noventa por críticos, curadores e artistas.

A percepção dos artistas de vanguarda do século XX era banhada por uma noção de tempo fragmentada e teleológica no qual um “presente passageiro”, desprovido de um passado regulador, mira um futuro sempre inalcançável”. (FABBRINI, 2021). Um imaginário que é fruto de um abrupto processo de modernização, oriundo da esfera da técnica e da ciência que, de certo modo, disseminou-se nas esferas da arte e da cultura, fazendo com que os artistas também partilhassem das ideias de progresso e de uma percepção positivista, constituída por uma ideia de tempo linear, sucessivo, cumulativo, homogêneo e “vazio”, onde tudo precisa ser construído e conquistado.

Somado a esse panorama, podemos também constatar, na esfera econômica, uma série de modificações que ao mesmo passo que libertavam os indivíduos da subordinação senhorial, os lançaram no “mundo livre” do mercado, onde suas escolhas estavam restritas ao que poderiam fazer nessa economia capitalista em ascensão que os separavam do fruto de seu trabalho almejando lucros em detrimento da vida. Ao mesmo passo que o mercado se aliava um estado que se desenvolvia através do monopólio da legislação e da coerção, regulando cada vez mais a vida dos indivíduos.¹⁵ É neste contexto também que a arte se autonomiza, afastando-se cada vez mais do ambiente religioso e de suas funções de culto, caminhando em direção ao mecenato e posteriormente ao mercado até ser compreendida como uma expressão de liberdade frente a vida severa da modernidade. Segundo WEBER, (1982) a principal função da arte, a partir da

¹⁵ (Ver também MARX, 1980, passim)

modernidade, seria a de proceder como uma compensação frente a natureza hostil da vida racionalizada e aos imperativos da competição econômica,

(...) arte torna-se um cosmo de valores independentes, percebidos de forma cada vez mais consciente, que existem por si mesmos. A arte assume uma função de salvação nesse mundo, não importa como isso possa ser interpretado. Proporciona uma salvação das rotinas da vida cotidiana, e especialmente das crescentes pressões do racionalismo teórico e prático. (WEBER, 1982, p. 391.)

A arte, neste momento, passa a ser vista como emancipadora, apresentando-se como os espaços ideais para a realização da utopia e os artistas alimentaram-se cada vez mais dessa concepção teleológica, consolidada nos manifestos e nas práticas de vanguardas artísticas que atribuíam a arte o papel de construir uma sociedade ideal. Se levarmos em consideração que a arte não tem o poder de transformar de forma direta o mundo, ela poderia, ao menos, segundo Herbert Marcuse (1986), atuar sobre o fruidor, que, sendo modificado pela experiência estética, alteraria a sua maneira de se relacionar com os demais homens e com mundo, de tal modo que teríamos a transformação da totalidade da sociedade. Segundo FABBRINI (2021), artistas como os construtivistas russos em 1920 e os futuristas italianos em 1910, possíveis herdeiros de uma tradição romântica, apostaram igualmente nos poderes transformadores da arte, apesar de assumirem posições distintas no plano político ideológico.

Portanto, segundo o imaginário utópico das vanguardas artísticas, a experiência artística tem a potência necessária para atuar sobre as faculdades subjetivas dos indivíduos, propiciando-lhe uma experiência única, capaz de diluir e até extinguir o mundo hostil da vida cotidiana. Essa suposta experiência transformadora, no qual as vanguardas artísticas apostaram tanto, já foi explanada por Friedrich Schiller (1990), em 1874, nas Cartas sobre a educação estética do homem, bem como nas reflexões de Stendhal e Baudelaire, que endossaram as ideias de emancipação através da arte alimentando conceitos como a “promesse de bonheur”, promessa de felicidade, no século XIX.

Assim, o projeto artístico moderno buscou, antes de tudo, um espaço em um futuro vindouro onde os indivíduos seriam plenos e felizes, um espaço ideal que deveria ser construído pelas vanguardas artísticas com todos os seus recursos, e

essa função revolucionária de se projetar tal paraíso foi atribuída também, de forma significativa, à arquitetura funcionalista, englobando tanto o design como o urbanismo, até mais ou menos o advento da segunda guerra mundial. Não apenas por ela ser compreendida como uma unidade criada a partir de todas as artes, mas também porque, em virtude de sua própria materialidade, ela teria o poder de condicionar um novo modo de vida dos indivíduos em um novo mundo onde tanto a arquitetura e os objetos seriam belos e úteis, constituindo com isso uma obra de arte total e, portanto, vigoraria nos indivíduos uma plenitude para edificação de um novo espírito, nos termos descritos do manifesto Neoplasticista.

Há dois conhecimentos dos tempos: um antigo e um novo. O antigo se dirige para o individualismo. O novo se dirige ao universal. A luta do individual contra o universal se revela tanto na guerra mundial quanto na arte de nossa época.(...) . Trabalhando coletivamente, examinamos a arquitetura como unidade criada de todas as artes, indústria , etc., e descobrimos que a consequência disso será um novo estilo. Examinamos as leis do espaço e suas variações infinitas (isto é, os contrastes de espaço, as dissonâncias de espaço, os complementos de espaço, etc.) ... e descobrimos que todas essas variações do espaço devem ser governadas como uma unidade de equilíbrio(..) Damos à cor seu verdadeiro lugar na arquitetura e declaramos que a pintura separada da construção arquitetural (isto é, o quadro) não tem nenhuma razão de ser. A época da destruição está totalmente superada. Uma nova época começa a da construção..¹⁶

Assim, podemos observar que a utopia começa a ser esboçada nas pranchetas dos arquitetos modernos, e constatamos que o espaço, para além da percepção temporal, é indiscutivelmente uma questão latente nas reflexões das vanguardas artísticas do último século. Nessa trilha, pensando a cidade como uma síntese das artes, segundo o ideário funcionalista, não só os neoplasticistas intentaram sobre esse ideal de construção de uma utopia, o arquiteto e pintor suíço, naturalizado francês Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier, também acreditava que a “arquitetura é a chave de tudo”¹⁷ Em 1924 o arquiteto apresentou pela primeira vez um plano urbano chamado de *Ville Radieuse*¹⁸ (Cidade Radiante), um projeto grandioso, desenhado para conter meios eficientes de transporte, bem como estruturas arquitetônicas que ressaltam

¹⁶ Paris 1923 Van Eesteren / Theo van Doesburg / G. Rietveld. (grifo próprio)

¹⁷ Prescreveu no tópico 92 da Carta de Atenas, publicada apenas em 1941

¹⁸ Publicado no livro homônimo em 1933.

espaços verdes e luz solar. Uma cidade do futuro que seria composta de três setores integrados que atenderiam às necessidades básicas de seus habitantes: “assegurar aos homens moradias saudáveis” (Habitar); “sanear seus locais de trabalho” (Trabalhar); e prever “a boa utilização das horas livres” (Recrear-se), o que só seria possível mediante uma “rede circulatória” que “assegura as trocas” entre estes três setores Circulares) (LE CORBUSIER, 1989, p. 77). Le Corbusier ainda reitera que “A cidade de hoje vem morrendo porque seu planejamento não está na proporção geométrica de um quarto. O resultado de um verdadeiro layout geométrico é a repetição, o resultado da repetição é um padrão, a forma perfeita” uma cidade com aspectos urbanos cartesianos, simétricos e padronizados que, em teoria, deveria emergir de uma tabula rasa, como as cidades europeias vernaculares destruídas pela guerra. O arquiteto não só almejava uma vida melhor para seus residentes, mas de algum modo contribuir para uma mudança no modo de vida da sociedade.

Segundo Fabbrini (2021) É possível estabelecer uma analogia entre a Cidade Radiante e a República (Kalè pólis) de Platão (1983), levando-se em consideração, inclusive, as referências de Le Corbusier ao mundo grego. A República de Platão não apenas vislumbrava como deveria ser a cidade ideal, mas também os métodos adequados para erigi-la, que no caso deveria ser operado por uma instituição estatal, que inicialmente deveria projetar um método educacional a fim de desenvolver ou identificar aptidões naturais de cada um dos membros dessa suposta comunidade, tendo como objetivo, após sucessivas avaliações, determinar a posição que cada indivíduo deveria ocupar nessa estrutura social utópica. Bem como a República de Platão, a Cidade Radiante de Le Corbusier tinha germes tecnocráticos, pois fundamentava a ordem social na especialização de funções, como é possível constatar tópico 15 da Carta de Atenas, onde o mesmo afirma que “o zoneamento é a operação feita pelo plano de cidade com o objetivo de atribuir a cada função e a cada indivíduo seu justo lugar.”

É possível também constatar esta relação observando como o seu projeto, de certo modo, parece ignorar as condições materiais do contexto social em que essa cidade irá ser edificada, tendo sempre como partida para sua utopia um indivíduo abstrato, ou como um ser universal, no qual todas as suas posturas estavam

resumidas a três atividades humanas naturais a serem desempenhadas durante uma vida inteira: descansar em moradias saudáveis; trabalhar em locais igualmente salubres; e distrair-se ou consumir nas “horas de lazer” (LE CORBUSIER, 1976, p. 165). Portanto, sem desconsiderar toda intenção humanista do arquiteto e nas suas aspirações inicialmente nobres, é ingênuo não observar o seu caráter impositivo, não apenas sobre o espaço, mas também sobre como os indivíduos deveriam alocar-se nesse suposto paraíso. Le Corbusier visava, afirma Fabbrini (2021), “legislar sobre algo ingovernável, a saber, a imponderabilidade do devir”, e mesmo almejando estetizar a vida na constituição de obra de arte total, o seu projeto encaminhou-se no curso dos acontecimentos para uma posição mais totalitária do que libertária.

A Internacional Situacionista, de 1958 a 1972, foi uma das principais críticas a esse urbanismo tecnocrático, afirmando de modo categórico que os urbanistas profissionais, do período em questão, resumiam suas atividades a um estudo prático e superficial da habitação e do trânsito, como problemas distintos e isolados, ressaltando ainda a falta de capacidade dessa perspectiva urbanística de projetar soluções lúdicas e menos mecanizadas para a vida nas grandes cidades. Essa perspectiva tecnocrática endossa cada vez mais um aspecto estéril e insípido de desenvolvimento das cidades que é constatado na maioria dos bairros edificadas durante o período dito moderno, portanto, é necessário pensar na exploração do jogo e prazer.

Nosso conceito de urbanismo não se limita à construção e suas funções, mas também ao uso que dela se faz ou se imagina fazer. É claro que esse uso terá de mudar com as condições sociais que o permitem; por isso nossa concepção de urbanismo é, sobretudo dinâmica. Recusamos a implantação de prédios em uma paisagem fixa, que atualmente constitui o novo urbanismo. Ao contrário, pensamos que todo elemento estático e inalterável deve ser evitado.¹⁹

Assim é que constitui o que os situacionistas denominaram de “urbanismo unitário”, que apresentasse inicialmente como uma crítica ao urbanismo moderno e sobretudo a sua percepção estéril e estática de uma cidade fragmentada em funções e zonas urbanas defendidas por Le Corbusier na Carta de Atenas. O Urbanismo unitário se posiciona contra qualquer fixação de indivíduos em pontos específicos da

¹⁹ Constante, Pottatch n30, julho de 1959. In Apologia da deriva.

cidade, qualquer tipo de controle que impeça um movimento livre e lúdico pelo espaço. Ao mesmo passo que não separado do atual espaço da cidade e de suas condições materiais, ele gesta-se a partir das experiências e construções existentes nesse terreno. Portanto, não seria concebível um modelo de cidade Situacionista, mas um “uso situacionista da cidade” existente, que, acolhendo a mutabilidade do mundo da vida, ou seja, o que há nela de contingência ou imprevisão favorece a “realização de uma vida mais rica e completa.” (JACQUES, 2003, p. 105).

A crítica situacionista aos espaços utópicos de viés funcionalista desenhados nas pranchetas modernas disseminou-se após a segunda guerra mundial. Ao mesmo passo, houve uma profunda transformação na percepção de espaço e temporalidade, na medida em que o futuro não era mais percebido como algo “promissor” ou como “fonte de esperança, expansão e crescimento”, como afirma Franco Berardi (2019, p.135), em Depois do Futuro. Tudo parece ter sido virado pelo avesso, talvez pelo excesso de velocidade que projetou um futuro turvo e distanciou-se de um passado utópico.

Assim, desde muito antes se gestou um ambiente caracterizados pelo horror e ascensão de regimes totalitários, e posteriormente por tragédias que abriram cicatrizes irreversíveis, como as bombas de Hiroshima e Nagasaki, que não só dizimou mais de setenta mil pessoas como contribui para a ruína, de certo modo, das percepções utópicas e de progresso e emancipação, à qual nos referimos acima. Portanto, segundo a expressão de Max Horkheimer (1976), nos adentramos no período da “eclipse da razão” resultado de um desequilíbrio produzido no curso da história entre as duas dimensões que constituem a razão, a dimensão técnica ou instrumental, que em tese, teria prevalecido em relação a sua dimensão objetiva.

A razão técnica é, segundo Horkheimer, a razão utilitária, pragmática, relativista e de certo modo imediatista, puramente voltado para a operacionalidade de uma atividade com um propósito, por vezes cego. Uma razão que não tem por objetivo compreender de forma mais ampla e menos fragmentada as relações entre o homem e a natureza, como é o caso da razão objetiva, visto que ela toma a natureza como uma exterioridade a ser manipulada ou dominada, ou seja, o que importa para essa perspectiva racional não é de fato o que os indivíduos chamam de

verdade, mas o proceder de um processo eficaz para atingir determinado fim. (HORKHEIMER, 1976, p. 31).

É na esteira desta percepção racional que teríamos perdido nossos horizontes utópicos, em meio a mundo imerso numa lógica tecnocrática que descarrilou o trem das utopias e transformou os sonhos em farsas. Como já dito antes, caímos em mundo mais perverso ainda onde a crescente razão instrumental acabou, entre outras consequências, por implicar a morte em larga escala, inicialmente nas trincheiras cruentas da Primeira Guerra Mundial, e, em seguida, nas câmaras de gás da Segunda Guerra. E como afirma Fabbrini (2021), evidenciou-se que, se o progresso técnico pode libertar afirmando a vida (Éros), ele também pode oprimir enquanto pulsão de morte (Thánatos). Nessa esteira o futuro tornou-se algo nebuloso e incapaz de abarcar as idealizações de perfeição e consequentemente o imaginário dos artistas, e do público, acabou por projetar “utopias negativas” ou distopias, termo cunhado pelo historiador Gregory Claeys, em 1740, para descrever uma sociedade imaginária opressiva, projetada em um futuro próximo ou distante que não se deseja construir, mas a qual se chegará se os rumos da sociedade em que vivemos não forem alterados.

Haja vista o fato, que alertava Deleuze, a partir da década de setenta, que estava em curso não apenas um avanço desenfreado tecnológico, mas uma significativa mutação no capitalismo que instaurou novos dispositivos de controle, para além das estruturas da dita “sociedade disciplinar”, tal como descreveu Michel Foucault em *Vigiar e Punir*, de 1975. DELEUZE, (1992), p. 223. O que houve de fato foi uma substituição dos mecanismos de controle corporal para novas formas de estratégias imateriais, configurando com isso uma “sociedade do controle”, que não opera apenas por estratégias de confinamento e coerção, mas sim por dispositivos que atuam através do mercado, da mídia e de estruturas que veiculam e alimentam um percepção de que influem sobre nossas construções subjetivas.

É nesse espaço nebuloso em construção que as narrativas distópicas ganham força, habitando desde os romances literários até os roteiros cinematográficos e nesse panorama é plausível se perguntar como é possível manter uma visão positiva e esperançosa do futuro? Apesar de todas as armas e dedos apontados para as narrativas que mostram a nossa queda do penhasco, nos alertando para os

caminhos que não devemos tomar, se fez necessário agir sobre o espaço em que vivemos. Neste caminho é que diversos críticos, artistas e curadores almejando propor outras formas de habitar o mundo, começaram a mobilizar diversos conceitos como o de heterotopia, para ensaiar, exercitar ou construir novas modalidades ou possibilidade de se viver junto. FABRINNI (2021)

Assim se instauram os novos desafios e questionamentos para os artistas contemporâneos, o que significa ser um artista hoje? O que pode criar um artista neste mundo onde as utopias das vanguardas desaguaram na “farsa” em que vivemos?

O artista contemporâneo brinca de pega-pega com o dispositivo do capitalismo reificante, ou, mais grave do que isso: dedica-se a uma luta de guerrilha contra esse dispositivo, propondo ações e abordagens perturbadoras, frequentemente com os recursos do adversário (patrocínios estatais ou de grandes empresas, etc.), travando um combate cruel, dialético e sutil, sem campos definidos, no qual o mesmo posicionamento e o mesmo signo podem, de acordo com o contexto, o tom e o momento, significar resistência ou rendição, provocação ou colaboracionismo, liberdade ou traição.²⁰

É com esta contrapartida tática que podemos observar alguma ruptura, ou suspensão, ainda que temporária, com a vida ordinária, capaz de potencializar imaginários e representações polifônicas da vida e sobre tudo transformar de forma objetiva, mesmo que provisoriamente ou parcialmente o espaço em que construímos nossas trajetórias. (FOUCAULT, 2013, p. 52).

3.2 CONCEPÇÕES HETEROTÓPICAS

Lançando um olhar mais minucioso sobre o campo da arte, podemos notar que no mesmo ano em que Michel Foucault escrevia o seu texto, *Outros espaços*, o artista visual carioca Hélio Oiticica já ensaiava a construção e produção de outros espaços nas artes visuais, seja na proposição de ambientes, como o foi o desenvolvimento de seu trabalho *Tropicália*, na exposição *Nova objetividade Brasileira*, realizada no museu de arte moderna do Rio de Janeiro (MAM,RJ) até a ideia de “crelazer” desenvolvida anos sessenta. Parte significativa de suas obras orientavam-se como uma série de proposições sensoriais para a construção de um

²⁰ REZENDO, Renato. Entre a tragédia e a farsa: estratégias contemporâneas de artistas. p. 12. In: Nunes, camila. Espaços Autônomos de arte contemporânea. 2013.

“lazer ativante não repressivo” pois sua preocupação, acima de tudo, era mobilizar esse “ex espectador”, lançado agora como participante ativo da obra, em um constante estado inventivo.

Para dar cabo a essas propostas, Oiticica se interessou primeiramente em desenvolver estruturas como os “penetráveis, os labirintos e os núcleos” a fim de esboçar algum tipo de arquitetura que pudesse movimentar o comportamento e alimentar práticas descondicionadas de habitar o espaço. Essa sua investigação estética também pode ser notada em seu conceito de “Suprasensorial”, desenvolvido em 1967, onde o artista se encontra cada vez mais comprometido em desenvolver proposições que fossem capazes de dilatar as capacidades sensoriais de cada participante da obra, abolindo cada vez mais o privilégio da visão.

É possível observar o corpo dessas investigações na “cama bólide”, uma estrutura em formato de caixa majoritariamente em madeira ou vidro, mas também em plástico, podendo conter diferentes materiais como pigmento, terra, água, espelhos, conchas, pedaços de tecido ou papel, fotografias ou poemas, que apresentava-se como “uma cabine onde as pessoas se deitavam experimentando sensações e modos de viver, de estar no mundo.” (FAVARETTO, 1992, p. 185). Observando mais atentamente poderíamos nos questionar se essa “cama bólide” também não seria a grande cama dos pais, que Foucault exemplifica em sua transmissão radiofônica em 1966, esse espaço onde é possível imergir e por alguns instantes se vivenciar outras formas de habitar o agora, onde o prazer e a sensibilidade é o catalisador de outros modos de vida?

Essas experiências artísticas que almejavam inventar novas relações com o mundo existente, ao invés de imaginar utopicamente um mundo novo, estabelecem proximidades entre o conceito de heterotopia e a dita “arte relacional”, expressão trabalhada por Bourriaud na década de noventa, em seu livro “Estética relacional”, no qual afirma que se antes a arte anunciava um mundo futuro através de um plano totalizante, agora ela está mais interessada em habitar e modelar universos possíveis. O artista contemporâneo não tem mais o objetivo de construir um mundo segundo uma ideia preconcebida da evolução histórica, mas “habitar as circunstâncias dadas pelo presente para transformar sua vida, sua relação com o mundo sensível e conceitual, num universo duradouro.” (2006, p.19)

É nessa esteira que o crítico se debruça sobre práticas artísticas contemporâneas e o seu projeto cultural nos anos noventa, observando um desejo coletivo de construção de outros espaços de sociabilidade e mais que isto, afirmando que a arte atual, de certo modo, apresenta-se como um “objeto relacional capaz de demonstrar outras formas relação entre os indivíduos e diversos grupos bem como entre o artista e o mundo. Em seu livro, *A Estética Relacional* (2006), ele deixa nítido, em um glossário minuciosamente estruturado, que a “arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo através do auxílio de signos, formas, gestos e objetos” (2006, p.147). No mesmo glossário está também definido o conceito de “arte relacional” e “estética relacional”. A arte relacional é o “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo de relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privado” e a estética relacional apresenta-se como uma “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que figuram, produzem ou criam” (2006, p.151). Portanto, podemos compreender a arte contemporânea, baseada nas definições de Bourriaud, sujeito e objeto de uma ética que se envereda nas tramas do espaço social. Por isso, para o mesmo, a arte é antes de tudo um estado de encontro.

As reuniões. meetings, os encontros as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos as festas, os lugares de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais . (2006,p,40)

Nesse panorama também é preciso ressaltar que a estética relacional, segundo o crítico, não é apenas uma teoria de arte, porque sua preocupação não é uma origem e um destino, mas também uma teoria da forma, compreendendo a “forma” como “uma unidade estrutural que imita o mundo”. Ou seja, a prática artística, para Bourriaud, consiste em criar uma forma capaz de produzir encontros de entidades heterogêneas em um espaço coerente para produzir relações com o mundo. (2006, p.149).

Porém, é preciso saber que a obra de arte não detém o monopólio da forma, ela é apenas um subconjunto numa totalidade existente e que a forma da arte contemporânea está além de sua forma material. A obra de arte é antes de tudo uma amálgama, um princípio aglutinante, ou seja, a forma existe de fato quando entram

em jogo as interações humanas em determinado espaço. Em outros termos, a essência dessa teoria da forma reside na relação entre os sujeitos onde “ cada obra de arte em particular seria a proposta para habitar um espaço em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia uma feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito” (2006, p.31)

A essência da prática artística, para Bourriaud, assim como a essência da estética relacional, é a intersubjetividade, a potencialidade de criar formas e inventar encontros possíveis. A obra, nesse contexto, funciona como um “dispositivo relacional”, uma “máquina” capaz de produzir encontros, apresentando-se como um “interstício social”, termo que Bourriaud toma por empréstimo de Marx, que designava comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas e afins, figurando a obra como uma fenda, uma fresta ou um pequena espaço que possibilita outras formas de vida. Nesse sentido é que o curador coloca algumas questões cruciais, no que diz respeito à obra de arte.

Esta obra me dá possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura? O espaço-tempo sugerido ou descrito por esta obra, com as leis que a regem, corresponde a minhas aspirações na vida real? Ela critica o que julgo criticável? Eu poderia viver num espaço-tempo que lhe correspondesse na realidade? (2006,p.80)

Para o crítico, as proposições artísticas potentes são aquelas que funcionam como interstícios, conceito recorrente em seu texto *Estética Relacional*. E o que é um interstício se não uma espécie de outro espaço, um possível heterotopia que eclode entre as frestas das instituições e sobre a monotonia do cotidiano, um “contra espaço” onde é possível estabelecer outro intercâmbio de afetos diferentes daqueles já acordados dentro da lógica ordinária da vida. A noção de interstício é fundamental para o entendimento das reflexões postas por Bourriaud, ao mesmo tempo em que o crítico recorre a Nietzsche, para reiterar que “a função da arte, perante tal fenômeno, consiste em apropriar-se dos hábitos perceptivos e comportamentais criados pelo complexo tecno-industrial e transformá-los em possibilidades de vida”. (2006, p.96)

Isto significa pôr abaixo a autoridade da técnica com o objetivo de criar outras maneiras de pensar, viver e habitar. Apesar das tecnologias interativas usadas pelos artistas dos anos noventa, o horizonte teórico e prático desses artistas se apoia na esfera das relações humanas, ressaltando cada vez mais a construção de “micro-utopias” e de interstícios abertos no corpo social.

Portanto o que se vislumbra com essa teoria da forma não é, como já dito antes, representar utopias, mas sim construir espaços concretos, “relações sociais mais justas, modos de vidas mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas”. (2006, p.63) Bourriaud é guiado por um ímpeto de constituição de uma utopia não totalizante que é urgente, de uma utopia localizável e de certo modo, de uma *heterotopia*, um outro espaço onde ao menos é possível vislumbrar, ensaiar ou exercitar outras formas de habitar o espaço em que vivemos.

Podemos ressaltar, nessa trilha, o conceito da “estética da emergência” desenvolvido por Reinaldo Laddaga, argentino nascido Rosário, foi curador pedagógico em inúmeras mostras internacionais e esteve no Brasil lecionando na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2006 e, atualmente, é professor na Universidade da Pensilvânia. Parte significativa da sua trajetória o levou a investigar não apenas as produções norte-americanas e europeias, mas também a ação de artistas latino-americanos, procurando sempre evidenciar propostas de artistas que estão mais interessados em expandir seus processos produtivos para e com comunidades experimentais de intervenção urbana do que em processos institucionalmente fechados e individuais.

Para o pesquisador vivemos um momento de transição na cultura e nas artes comparável ao que aconteceu passagem do século XVIII para o XIX, ou seja, do período correspondente às configurações dos paradigmas e postulados da modernidade estética.

...se organizaba en torno a las diversas figuras de la obra como objetivo paradigmático de prácticas de artista que se materializaban en las formas del cuadro o el libro, que se ponían en circulación en espacios públicos de tipo clásico y se destinaban a un espectador o un lector retraído y silencioso, al cual la obra debía sustraer” (Ladagga, 2006 pag 7).

Tal movimento nos levaria a uma constatação do esgotamento do paradigma moderno das artes e coincidentemente a um exercício de enfrentamento ao

paradigma da sociedade disciplinar, acarretando no aparecimento, na contemporaneidade, de práticas e projetos de artistas “dos quais não saberíamos, verdadeiramente, como falar” (LADDAGA, 2006, p. 11). Laddaga parece ir um pouco mais além a investigação de práticas colaborativas, investigando projetos irreconhecíveis da perspectiva da autonomia das disciplinas; produções de difícil categorização e que gestam espaços de questionamento das ordens comunitárias e culturais, transitando por línguas, corpos, modos de fazer, imagens e tradições, apresentando-se como colaborações horizontais entre artistas e não artistas, articulando redes de colaboração entre pessoas de diversas origens e formações, operando as relações de alteridade no reconhecimento da diferença dos sujeitos coletivos. Essa suposta negatividade conceitual ou epistemológica, ou ainda, esse não-saber justificaria uma estética diversa, que ele então nomeia de “estética da emergência”.

A estética da emergência evidencia a ânsia pela construção de outros espaços frutos de uma crise da sociedade disciplinar e capitalista descrita por Foucault, que começam a entrar em vias de colapso, mesmo resistindo, cedendo cada vez mais a novas formas de organização e produção cultural mais participativas. Observa-se, de modo mais latente, o despontar ainda tímido de novas ecologias culturais que oxigenam outras formas de organização do espaço e socializações experimentais produzidas na coletividade, gerando um fluxo de troca de saberes e compartilhamento diferentes da organização disciplinar de nossa sociedade.

Segundo Laddaga, em seu livro, “A estética da emergência” organizado em nove ensaios, há uma transição emergente entre um antigo regime estético, na abordagem de Jacques Rancière, e um novo “regime prático das artes” que defende como a ‘formação de uma nova cultura das artes’. Portanto, o pesquisador ressalta essa estética em trânsito que nas últimas décadas vem reorientando o regime das artes pelas vias da emergência de um regime prático que se gesta na aproximação da arte com a vida, um regime heterogêneo e que se prolifera simultaneamente em diversos espaços do mundo; um regime em que “as imagens, os textos, as arquiteturas do espaço e do som” se desdobram de maneira a favorecer “a exploração, por parte de coletividades cada vez mais numerosas, de nebulosas

sociais nunca condensadas, de seus veículos, moradas ou mundos comuns.” (LADDAGA, 2006, p. 293).

A sua pesquisa tem por base a análise de alguns projetos artísticos compostos através da diversidade de linguagens que reformulam as regras de representação e produção nas artes. Projetos que se guiam muito mais como “comunidades experimentais”, experiências engajadas politicamente dadas em uma determinada localidade que geram uma aproximação mais estreita entre a arte e a vida cotidiana, projetos como :What’s the time in Vyborg? (Vyborg/Rússia); Wu Ming (Itália); The Venus Project (Vênus/Flórida/EUA) e o Park Fiction (Hamburgo/Alemanha).

Este último projeto citado, o Park Fiction, em Hamburgo na Alemanha é um exemplo central de um projeto artístico colaborativo e engajado, pois se trata de processo de reinvenção coletiva do planejamento urbano, que astutamente ousa enfrentar um processo institucional de construção de cidade baseadas em altos e caros prédios para um setor ínfimo da população. Um processo de gentrificação iniciado na década de 1980 provocou uma série de malefícios à população dessa região que começou a se articular não somente entre si, mas também entre os artistas da região para criação de uma rede de trocas capazes de gerar alternativas criativas para o enfrentamento daquela situação, e a assim se desenvolveu o Park Fiction.

“Park Fiction organiza produções coletivas de desejos para um parque no distrito da luz vermelha de Hamburgo, St.Pauli, desde 1995. Hoje o parque do bairro foi realizado. Projetado pelos moradores, está localizado com vista para o porto, em um lugar significativo e bonito que o governo da cidade queria vender para investidores privados. Um edifício caro foi planejado aqui originalmente, mas o bairro parou o desenvolvimento em 1997. Após dez anos de lutas, o parque foi inaugurado em 2005...”²¹

Em vez de fazer o ativismo propriamente dito, o Park Fiction fez com que a luta e o processo de planejamento conjunto funcionassem como uma plataforma de troca e produção. Palestras, debates, exposições e exhibições de filme ativaram inicialmente o conhecimento local juntamente a colaboração de artistas da região. Essa Postura desaguou em novas formas de se pensar o planejamento conjunto daquele espaço, assim, ao invés de distribuir folhetos textuais explicando como

²¹ <https://park-fiction-net> Acessado em marco de 2023.

acessar o processo, distribuíram um tabuleiro de jogo mostrando todas as possibilidades de se tornar parte do projeto bem como os rumos que aquele movimento poderia tomar. O projeto contava com elementos lúdicos, como a ilha do Teagarden (jardim de tomar chá), (baseada em um desenho de um menino chamado Yusuf feito em 1997) apresenta palmeiras artificiais (você pode pendurar sua rede entre elas e apreciar a vista sobre o porto) que apresenta palmeiras artificiais e é rodeada por um banco de 40 metros de comprimento, vindo de Barcelona; um solário e um tapete voador, que é uma área gramada, inspirada no palácio de Alhambra, localizado em Granada, na Espanha.

Os residentes da localidade se articularam a ponto de organizar um teatro de rua, pintura de murais e diversas outras práticas culturais para o uso contínuo do espaço, com a intenção de desafiar a política e ganhar a atenção da mídia procurando afastar qualquer tentativa de reintegração de posse ao mesmo tempo encorajar uma adesão ao movimento juntamente a um senso de solidariedade ao bairro sitiado. Os integrantes desta ocupação reivindicam esse espaço como um parque público, que deve ser gerido e administrado pelos residentes, estando cientes de que tal modelo de habitar e estruturar o espaço desafiava a lógica institucional disciplinar e capitalista da cidade, pois não tratava de uma esquina alternativa ou um parquinho social, mas um lugar caro e altamente simbólico para os representantes do poder. (KESTER, 2006, p.25)²²

O Park Fiction aglutinava essa potência de construção de um espaço divertido, preenchido por espírito de luta e necessidade de uma população almejava mudanças no espaço em que viviam diariamente e construíam suas vidas. Tudo Foi possível através de uma sensibilidade tática de uma série de artistas que em diálogo e movimento conjunto fez frente aos interesses econômicos que almejam outra maneira de habitar e construir o espaço, constituindo assim uma espécie de heterotopia libertária, um interstício um espaço outro emergente que não pode ser

²² KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. Caderno Vídeo Brasil número 02 – Arte Mobilidade Sustentabilidade – CAPÍTULO II, p 10 - 35. São Paulo: Associação Cultural Vídeo Brasil, 2006, 144p. disponível em: www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_130507_Caderno VB02_P.pdf. acessado em 23 de março de 2023.

protelado, similares àquelas experiências do parque Augusta e do Ocupe Estelita, já citadas no capítulo anterior.

Experiências como a do Park Fiction evidenciam, não só diferentes formas de uma arte colaborativa e engajada, mas também um movimento capaz de nos demonstrar como é possível, mesmo que de forma reduzida, alterar o curso da construção de espaço e o direciona-lo para produção de novas formas de existência, desenvolvendo novos contextos onde seja possível habitar, viver e construir, mesmo que momentaneamente, fora da lógica capitalista de produção do espaço. Guattari define esse movimento como uma práxis da “Ecosofia” social, que consiste em desenvolver acontecimentos específicos que tendem a modificar e a reinventar espaços e modos de ser em grupo (GUATTARI, 1991, p.15). Ou seja, a prática artística colaborativa tem a potencialidade de transformar e recriar, ainda que de forma pontual, formas de relação tão enrustidas pelo território do mercado, em um esforço pela busca de outras linguagens, imagens e espaços.

Observando essa experiência sob outra perspectiva, podemos compreender essa produção colaborativa interessada em desenhar outras arquiteturas para a comunidade como um movimento de colaboração mútua entre artistas e não artistas, capaz de produzir espécies de heterotopias na arte e na vida. São movimentos que mesclam trabalhos de artes visuais, artes cênicas, produções cinematográficas e literatura que se voltam acima de tudo sobre a vida comum e os locais da cidade historicamente determinados para a construção de projetos onde se é possível viver outro espaço, desenvolvendo-se através de experimentações de sociabilidade que configuram outras ecologias sociais e consequentemente o próprio espaço comum.

Experiências como esta tem a capacidade de gerar mundos em comum em contextos onde é possível constituir um processo de aprendizagem coletiva, um verdadeiro laboratório ao ar livre, onde um espectador, agora colaborador ativo, e devidamente integrado ao processo de produção, se vê como construtor de outra ecologia social, de outras formas de se pensar e de fazer arte nas vias das práticas cotidianas. O resultado disso são objetos, ações e espaços fronteiriços, que possibilitam novos canais de comunicação, habitação e expressão em uma dada estrutura estético-social.

Observando o nosso país através dessas vias de emergências, o que se percebe é um progressivo dismantelamento do processo de democratização e diversificação ao acesso e produção artística e cultural, especialmente nesses tempos de crise política, econômica e sanitária, agravadas por um governo neoliberal e facistóide que muitas vezes direciona exclusivamente o desenvolvimento de propostas midiáticas e espetaculares ao invés de ações e projetos artísticos e culturais que possam criar um real diálogo e uma participação efetiva e inclusiva do corpo social. Frente a esse contexto é possível observar grupos autônomos e de iniciativas independentes que de forma pioneira se projetam para desenvolvimento de experiências com o objetivo de criar espaços e práticas na contramão das imposições institucionais. Grupos e coletivos que se recusam a ficar em uma zona de silêncio e construíram nas frestas do planejamento institucional um circuito paralelo e caminhos alternativos para o desenvolvimento de experiências e movimentações artísticas capazes de reorganizar o lugar de nossa experiência com o mundo. É nesse movimento que esses espaços autônomos de arte podem se projetar como possíveis heterotopias.

3.3 ESPAÇOS HETEROTOPICOS NO BRASIL

O movimento de construção desses outros espaços de circulação, produção e experimentação em arte dentro do contexto nacional, majoritariamente fora dos âmbitos ordenados e institucionais, nos leva a constatar a importância histórica desses espaços autônomos²³ desde sua postura de enfrentamento e contestação às políticas públicas e estatais até a astúcia de gestar um ambiente onde arte pudesse ser experimentada e potencializada em um espaço de encontros e afetos.

Partindo de pesquisas realizadas por Camilla Nunes (2013), sobre os espaços autônomos de arte contemporânea no Brasil, nos quais é possível observar características heterotópicas, tanto em seu processo de articulação como de

²³ Ao utilizar esse termo no título de sua pesquisa, Camilla Nunes reconhece as complexidades em definir dentro de um quadro o que seriam esses espaços autônomos no contexto brasileiro, e ressalta que não há uma só terminologia que os identifique como parte de um mesmo movimento, visto que pretender ser espaços “experimentais”, “independentes” e consequentemente “auto-nomeados”. E essa questão da terminologia só reflete o seu caráter fronteiro e suas possíveis formas de atuação. Mas o que é possível observar de forma majoritária e não unânime, é que esses espaços são geridos de forma independente pelos seus articuladores e depende dos mesmos e das relações estabelecidas para sua perpetuação. Nunes ressalta nesse contexto um conceito cirúrgico cunhado por Newton Goto, “circuitos autodependentes” para se referir a espaços e fluxos que depende dos seus gestores e das relações estabelecidas por eles para movimentação dos espaços.

desenvolvimento. São espaços que merecem uma atenção especial e de fato uma apuração e pesquisa mais detalhada para identificar e observar suas formas singulares sob o olhar da heterotopologia, bem como de outros conceitos que dialogam com as reflexões de Foucault. Porém, essa tarefa não é objetivo desta pesquisa, visto que aqui proponho observar apenas alguns desses espaços proposto pelo artista Fernando Peres. Mesmo assim se faz necessário explicar, mesmo que introdutoriamente, existência desses outros espaços e posteriormente apontar os que dialogam minimamente com o objeto dessa investigação a fim de gerar aproximações e alimentar reflexões para um análise mais inteirada e ciente das iniciativas e experiências já produzidas.

Os primeiros espaços registrados em pesquisas acadêmicas foram idealizados por artistas que se projetavam através de uma perspectiva de enfrentamento desde a década de trinta, tais como: o Clube dos Artistas Modernos (CAM), a REX Gallery&Sons e o Espaço N.O., quanto iniciativas autônomas organizadas dentro de instituições oficiais de arte: o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC), o Domingos de Criação (MAM Rio) e a Jovem Arte Contemporânea (JAC).

Tais iniciativas tinham como objetivo fazer frente ou propor outras formas de atuação às instituições oficiais de arte, desenvolvendo com isso suas próprias estratégias para veiculação e produção cultural. É possível constatar isso através do manifesto do CAM, um dos primeiros espaços registrados com origem em 1932, segundo Flávio carvalho:

Este clube não tem limites dentro destas paredes claras. Vivemos no mundo, e num mundo hoje estreitamente ligado pela radiotelefonia, pelo telefone, pela aviação, pela "Graf Zeppelin". Embora o Brasil seja um dos países mais longínquos da terra eu penso que nós devíamos centralizar em São Paulo, neste clube, um intercâmbio de informações e realizações com todos os meios cultos universais, com os seus intelectuais e artistas. A série de conferências que nós anunciamos incluirá nomes de estrangeiros que terão que descobrir a América e o Brasil, aqui. Convidaremos Picasso, convidaremos Chagall, convidaremos até o diabo. Conferências, debates, exposições, revistas, tudo! Iremos a fundo em todos os problemas da arte

moderna, infundindo aqui as novas noções. Lutaremos, e aí de quem se opuser ao nosso esforço.²⁴

As posturas iniciadas pelo Clube dos Artistas Modernos não só oxigenou um circuito paralelo de produção e circulação de arte como deslocou as formas tradicionais de recepção produção de arte naquele contexto, alterando também as possibilidades de criação com as diversas linguagens artísticas dentre desse espaço de experimentação.²⁵ Essa movimentação também serviu de referência para outros grupos posteriores que recuperam essa postura experimental de desenvolvimento de outros espaços de produção de arte e assim surge a Rex Gallery&sons.

Criada em São Paulo pelos artistas Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser, em junho de 1966, e encerrou suas atividades em maio de 1967. Tinha como proposta questionar os modelos institucionais de formação e recepção da arte no Brasil, o mercado de arte vigente, o papel do artista e do espectador, bem como propor novas dinâmicas de ensino, criar uma alternativa à circulação de arte contemporânea experimental e, sobretudo, “apontar para outras possibilidades de referências artísticas baseadas na autonomia e não na atualização de iniciativas externas”.²⁶

Infelizmente a Rex Gallery&Sons teve uma breve atuação de onze meses, porém conseguiu articular a criação de um jornal que produziu cinco edições com lançamentos acompanhados de exposições, além de ter organizado palestras com artistas como Flávio Carvalho e Mário Schenberg. Partes significativas dessas ações tinham o ímpeto de questionar os modelos tradicionais e institucionais de divulgação e produção artística, mostrando-se significativamente como um espaço que alimentava uma atitude de resistência ao recente golpe de 1964, uma vez que a Rex Gallery&Sons proclamava, antes de tudo, a liberdade de expressão.

A década seguinte foi marcada por projetos que, ao contrário dos anteriores, desenvolveram-se no âmbito institucional, mas que mesmo assim potencializaram e ampliaram a pesquisa e o experimentalismo, gestando espaços inovadores. Projetos como “Jovem arte contemporânea” e os “Domingos de criação”, que contribuíram

²⁴ Publicado originalmente no Jornal Diário da Noite, em 24/12/1932. In: GREGGIO, Luzia Portinari. Flávio de Carvalho. A revolução modernista no Brasil. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 41.

²⁵ LOPES, Fernanda. A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009, p. 142.

²⁶ NUNES, Camilla. Espaços autônomos de arte contemporânea. 2013, p.20.

para o confronto aos formatos tradicionais de exibição e geraram uma reconfiguração de práticas operada por críticos curadores e artistas interessados em aproximar experiências consideradas marginais de espaços institucionais, gerando com isso um contexto inédito até então no cenário artístico brasileiro.

Assim, devido a consciência e articulação política de curadores e gestores como Walter Zanini E Frederico Moraes, que buscaram movimentar e articular o espaço do museu como uma instituição cada vez mais aberta à sociedade foi que surgiram projetos que tencionaram esses espaços e questionaram as posturas que um museu deveria assumir frente a sociedade e a arte de seu tempo. Nessa trilha foi que em 1971, o Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro, sob gestão do crítico e curador Frederico de Moraes, implementou o projeto Domingos de criação .

Entre janeiro e julho de 1971, sempre no último domingo de cada mês, o Museu de Arte Moderna realiza seis manifestações de livre criatividade com novos materiais, organizadas por Frederico Moraes e denominadas Domingos de Criação. Do ponto de vista artístico, os Domingos de Criação têm os seguintes pressupostos teóricos: 1) todo e qualquer material, inclusive o lixo, pode servir à realização de trabalhos de arte; 2) todas as pessoas, independente de sua condição social,econômica ou cultural, são inatamente criadoras e podem exercitar sua criatividade se não forem impedidas a isso; 3) em seu estado atual, a arte substitui o objeto pela atividade; 4) na arteatividade, é cada vez menor a distância entre o artista e o público; 5) o museu de arte não se limita mais à guarda e conservação de obras-primas, mas deve criar espaços para propostas de arte pública abertas à participação coletiva.²⁷

É importante ressaltar que apesar das ações desenvolvidas por Zanini e Moraes estivessem inseridas no contexto institucional e terem ampla divulgação e reconhecimento, elas não foram as únicas. Segundo NUNES (2013) alguns espaços autônomos de arte estavam desaparecendo, enquanto outros já estavam sendo articulados, como a Escola Brasil, fundada em São Paulo por Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli, Frederico Nasser e José Resende, em 1970, e do Espaço N.O., fundado em Porto Alegre em 1979. Além disso, o NAC (Núcleo de arte contemporânea) permanecia com sua programação formativa a todo vapor na Paraíba.

²⁷ MORAIS, Frederico. Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816-1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, pp. 319-320.

A década de setenta também foi o cenário para o desenvolvimento de espaços como o N.O, Espaço Nervo Ótico, que caracterizava-se como um centro alternativo de cultura e produção criativa sem fins lucrativos, que foi inaugurado em 1979 pelos artistas plásticos: Vera Chaves Barcellos, Telmo Lanes, Ana Torrano, Heloisa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Regina Coeli, Simone Basso e artistas oriundos de outras áreas, como teatro e música. Tinha como objetivo inicial desenvolver um intercâmbio e veiculação de trabalhos artísticos e ao mesmo tempo criar uma rede capaz de aglutinar artistas visuais, teatrais, músicos, poetas e outros criadores, assim como qualquer indivíduo que tivesse intenção de dialogar com o espaço e seus integrantes.²⁸

Nos seus dois anos de atividade, entre outubro de 1979 e 1982, o Espaço N.O. organizou e apresentou 22 mostras coletivas e 19 individuais, onde se incluem quatro apresentações de performance – além de oito participações, como equipe, em eventos tais como a XVI Bienal de São Paulo, IV Salão Nacional de Artes Plásticas/MAM-RJ – , 12 encontros com artistas e intelectuais, entre os quais o lançamento do livro “Arte na América Latina: do Transe ao Transitório”, de Frederico Moraes e um ciclo de palestras com Aracy Amaral sobre “Arte Latino-Americana”, ambos em 1980. O “Espaço N.O.” também promoveu várias atividades, palestras e cursos na área de teatro, dança, música e literatura, em um total de 18 eventos, além de sessões de filmes e audiovisuais e/ou sobre arte em geral.²⁹

Nunes (2013) ressalta que este espaço não se caracteriza como uma galeria comercial, e muito menos como a sede de um determinado coletivo, mas um espaço gerido por artistas, sem vínculos institucionais formais e com um objetivo nítido de criar um circuito de veiculação e produção paralelo. Este espaço foi desenvolvido inspirado em um espaço cultural organizado pelo artista Ulisses Carrión, chamado Other Books and So, sediado em Amsterdam. “Esta rede de contatos chegou a Porto Alegre através de uma carta endereçada por Ulisses à Vera Chaves Barcellos, entregue através de Ana Torrano, artista vinculada ao Instituto de Artes da UFRGS que, na época, reuniu um grupo de jovens alunos e artistas interessados e atuantes, promotores de diversos eventos significativos de arte postal”, para dar cabo as

²⁸ Apud CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.). Espaço N.O., Nervo Ótico. Rio de Janeiro.

²⁹ CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.). Espaço N.O., Nervo Ótico. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 53.

primeiras atividades que posteriormente daria origem a ideia do coletivo Nervo Óptico. NUNES (2013. p.26)

Assim é possível observar de forma breve, nessa explanação sobre os primeiros espaços autônomos que se desenvolveram nos cenários nacional, seja por uma necessidade de desenvolver circuito paralelo de uma produção experimental que era rechaçada pelos grandes circuitos institucionais, ou por uma iniciativa astuta de gestores, críticos e curadores de articular espaços de livre experimentação em ambientes institucionais, é, segundo Nunes (2013), uma urgência artística em criar espaços onde seja possível construir práticas experimentais e libertadoras, que não podem ser extintas ou ficar a mercê de políticas culturais que inúmeras vezes não tem continuidade, transformando-se e extinguindo-se a cada troca de governo.

Portanto, é preciso ressaltar que conceber um espaço de produção, formação e divulgação de arte, tanto dentro como fora dos âmbitos institucionais é atuar nas frestas de um sistema, ou melhor, nos interstícios das estruturadas devidamente ordenadas do âmbito institucional, podendo assim, criar um espaço a ser exercitado capaz de potencializar outras formas de produção, formação e divulgação. Em outras palavras, gestar um espaço singular, que apesar das inúmeras dificuldades para a sua perpetuação, nos oferece outro sistema de trocas de afeto e construção no mundo da arte, constituindo com isso uma possível heterotopia ou usando as palavras de Camila Nunes, “um lugar que já é parte de uma utopia: a liberdade”.

É importante ressaltar que muitos outros espaços e coletivos surgiram entre as décadas de 1960 e 1980 , mesmo que se saiba pouco ou nada sobre eles, devido a dificuldade de documentação e todos os obstáculos que enfrentaram para sua sobrevivência. Principalmente aqueles que estavam localizados em regiões periféricas do eixo de produção e veiculação de arte nacional, como as regiões norte- nordeste³⁰.

Já Durante a década de noventa essa movimentação no cenário nacional não seria tão diferente, muitos artistas e coletivos de artistas, segundo NUNES (2013),

³⁰ Porém os estudos da pesquisadora Joana Darc de Souza Lima, como a Cartografia das artes plásticas no Recife nos anos oitenta, lança luz sobre alguns espaços e coletivos que movimentaram o cenário artístico da cidade durante este período fora dos circuitos oficiais de produção e divulgação de arte.

com o intuito de viver a arte de uma forma mais coletiva e menos individual, continuaram traçando críticas não só ao âmbito institucional como também ao crescente mercado da arte que se desenvolvia a longos passos enquanto. O investimento estatal em políticas culturais era mínimo e agravou-se ainda mais com a dissolução da Funarte em 1990, durante a presidência de Fernando Collor de Mello. Diante de todo esse contexto adverso, sem muitos espaços institucionais para veiculação e produção de seus trabalhos e determinados ao menos a questionar a lógica do mercado de arte daquele período, muitos artistas de diversas regiões do país apostaram no encontro e agrupamento em torno de um interesse comum: construir um espaço de atuação fora dos locais sagrados de legitimação de arte. A esses agrupamentos, deu-se o nome de coletivos de arte, segundo a pesquisadora Fernando Albuquerque.

Em meio a esse contexto, as estratégias empregadas pelos coletivos já não são embaladas pela vontade confessa de mudar o mundo, transformar por completo o sistema das artes ou mesmo implodi-lo. Não são mais as grandes utopias da modernidade que as alimentam. Ainda assim, elas traduzem um posicionamento crítico e reflexivo frente às dinâmicas e valores não só do sistema das artes, mas da própria sociedade, expresso por meio de ações capazes de provocar pequenos curtos-circuitos na realidade, ao indagarem sobre o presente e apontarem outras possibilidades de se imaginá-lo.³¹

A atuação desses coletivos foi essencial para a reoxigenação de um circuito paralelo de arte durante os anos noventa, conduzindo a criação de espaços autônomos que geraram diversas práticas que incidiram diretamente sobre o tecido social da cidade, gerando espaços de debate, encontros, exposições e até mesmo a formação de jovens artistas, apostando em táticas de divulgação e circulação que pudessem dar vazão a forma de produção própria. Uma postura que foi identificada pela pesquisadora Claudia Paim, no livro: *Táticas de Artistas na América Latina*:

Coletivos são os agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica. O processo de criação pode ser inteira ou parcialmente compartilhado e buscam a realização e visibilidade de seus projetos e proposições. Os coletivos podem ser mais ou menos fechados. Alguns possuem uma formação

³¹ ALBUQUERQUE, Fernanda. Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil. Tese de Mestrado. Programade Pós-graduação em Artes Visuais da UFGRS, Porto Alegre, 2011, p. 28.

fixa e determinada internamente, outros, um núcleo central em torno do qual se agregam distintos parceiros de acordo com os projetos de execução. Iniciativas coletivas são projetos com autogestão de equipes de trabalho constituídas por artistas ou mistas, que se formam para um determinado fim que não pretendem estabelecer vínculos como nos coletivos nem têm o propósito de formar um coletivo.³²

Muitos espaços foram fundados entre o final dos anos 90 e o início dos anos 2000, juntamente ao fortalecimento das políticas públicas, principalmente durante a posse do ministro da cultura Gilberto Gil, na primeira gestão do presidente Luís Inácio Lula da Silva. Sobre isso Claudia Paim (2009) pontua que o fim das ditaduras militares na América Latina juntamente aos movimentos de redemocratização acabou por acelerar algumas micro associações que serviram de base para a formações de organizações que tinham como tônica projetos colaborativos. Somado a esse contexto há também um certo agravamento da crise econômica nos países latino-americanos e o sucateamento das instituições públicas que deveriam contemplar a cultura.

Diante desse contexto, parte significativa desse tipos de agrupamentos de artistas carregou um discurso cada vez mais distanciado do ambiente institucional e consequentemente acabou por alimentar práticas cada vez mais atreladas a liberdade de atuação conceberam espaços onde as trocas entre o artista e o público era cada vez mais íntimas, gerando com isso outra economia de trocas afetiva e espaço cada vez mais híbridos, de difícil categorização, mas que compartilhavam de características em comum.

O pesquisador e artista Newton Goto, em seu texto “Circuitos compartilhados”, nos traz uma importante reflexão para observarmos essas especificidades desses coletivos de artistas. Os espaços e os fluxos de produção gerenciados por esses coletivos ou os trabalhos construídos a partir da participação criativa são apenas umas das possibilidades políticas para o que o Goto chama de “circuitos heterogêneos”³³, pois o mesmo acredita que a política é capaz de instaurar

³² PAIM, Claudia. Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012, p. 7-8.

³³ De acordo com Goto: “o termo circuito heterogêneo é inspirado no conceito de política heterogênea, de Alain Badiou, cujos alicerces são a singularidade afirmativa e a lógica heterogênea.

distintos circuitos de arte. Portanto, esses “circuitos heterogêneos” não são necessariamente práticas vinculadas a uma categoria bem definida, “estão, diferente disso, abertos a multi-padronagens culturais, são supra-linguagens, constituídas pelo agenciamento coletivo e em rede de afinidades, criando um campo singular e aberto à participação.”

Tal possibilidade de atuação e construção de espaço aberto a práticas menos atreladas às necessidades do mercado levou os coletivos a construir uma atitude cada vez mais insubordinada frente às instituições que ditavam a legitimidade da arte, surgindo assim a possibilidade de uma articulação mais criativa de conteúdos críticos. Goto (2002) destaca algumas iniciativas que foram pioneiras para a formação desses circuitos heterogêneos, como: Arquivo Bruscky (formado pelo artista Paulo Bruscky em Pernambuco desde o final dos anos 60 até os dias atuais), Torreão (Rio Grande do Sul, 1993 a 2009), Arte de Portas Abertas (Rio de Janeiro, 1996) e Interferências Urbanas (Rio de Janeiro, 2000), Galeria do Poste (Rio de Janeiro, 1997 a 2008), AGORA – Agência de Organismos Artísticos (Rio de Janeiro, 1999 a 2003), Capacete Entretenimentos (Rio de Janeiro, 1998), CEP 20.000 (Rio de Janeiro, 1990), Museu do Botão (Curitiba, 1984) e Linha Imaginária (São Paulo, 1997 a 2007). Depois surgiram o Alpendre (Ceará, 1999 a 2012), Atrocidades Maravilhosas (Rio de Janeiro, 2000 a 2002) e Zona Franca (Rio de Janeiro, 2000 a 2002).

Devemos observar, segundo NUNES (2013), que Goto está propondo uma leitura mais ampla na criação desses circuitos, baseada em uma lógica de possibilidades políticas, portanto, todos os exemplos citados acima são construídos a partir de um agenciamento coletivo, porém apenas alguns deles tem um “espaço físico”, isso não quer dizer que ele não possa vir a ser um espaço independente. Pois poderá haver situações em que o espaço possa ser tratado ou gerido tal qual um “processo” artístico, uma “obra” em processo ou a “ação” de um artista.

Dentro dessa perspectiva podemos citar a Galeria do Poste, a Menor casa de Olinda (Pernambuco, 2002 a 2008), um dos objetos de análise desta pesquisa, o

Adapte o conceito à atividade artística, tendo como referência as anotações que fiz da fala de Alain Badiou, em conferência realizada no Colóquio Interdisciplinar Resistências, Cine Odeon, Rio de Janeiro, 2002”. (GOTO, Newton. Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura. Curitiba: Epal,

803 804 (Santa Catarina, 2003 a 2004), a Casa da Grazi – Centro de Contracultura de São Paulo (São Paulo, 2001 a 2003), a Orlândia, Nova Orlândia e Grande Orlândia (Rio de Janeiro, 2001 a 2003) e o Espaço de convivência e autonomia experimental Rés-do-Chão (Rio de Janeiro, 2002 a 2005).

É possível observar que todos os seis projetos citados anteriormente surgiram praticamente no mesmo período e foram desenvolvidos pelos artistas em espaços residenciais. E é importante ressaltar que exercitar o lugar da casa como um espaço de experimentação é um movimento complexo que envolve diversas facetas e disposição do artista que precisa mediar acordos, limites e por vezes regras, que são cobertos por afetividades e a necessidade do encontro para construção desse espaço, portanto, segundo NUNES (2013) é quase impossível separar a obra (ou espaço) da gestão (ou artista), onde a experiência da arte passa a habitar também o lugar da experiência cotidiana, constituindo assim um sentimento topofílico³⁴, um elo afetivo entre o indivíduo e lugar que pratica, em outras palavras, o espaço que lhe possibilita infinitas atuações assim como propõe diversas possibilidades para aqueles que o habitam.

Além da presença desse sentimento topofílico é possível observar hibridismos, certamente porque esses espaços não obedecem a nenhum padrão de estrutura específica. São construções resultantes do encontro afetivo daqueles que se lançam a procura de um lugar onde possam experimentar algum tipo de liberdade, mesmo que momentânea, em seu processo criativo, por vezes se afastando das esferas de legitimação e comercialização de arte, ao mesmo passo que alimentam um espaço que minam o lugar do discurso tradicional. Ou, nas palavras de NUNES (2013), “são brucas invasões destrutivas ao conformismo e ao comodismo da vida e da arte.

Observando sob essa perspectiva; são espaços de difícil categorização, ou seja, não há uma unidade classificatória que contemple o diversos modelos de gestão desses espaços, diferentemente dos espaços legitimados, sejam eles públicos ou privados, que para serem reconhecidos como tal geralmente carregam

³⁴ Para a pesquisadora Livia de Oliveira, “conhecer um lugar é desenvolver um sentimento topofílico ou topofóbico. Não importa se é um local natural ou construído, a pessoa se liga ao lugar quando este adquire um significado mais profundo ou mais íntimo”. (OLIVEIRA, Livia de. “O sentido de Lugar”. In: MARANDOLA, Eduardo Jr., HOLZER, Werther, LÍVIA, de Oliveira (Org.). Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 12.)

em seu nome categorizações como um “museu”, uma “fundação”, um “instituto”, um “centro cultural”, uma “casa cultural”, entre outros. Esses espaços autônomos, por sua vez, segundo NUNES (2013), instauram um novo modo de agir e de estar no mundo, gerido por suas próprias leis e se denominam das mais diversas formas. Entre as terminologias mais correntes, que pressupõem a existência de um “espaço físico”, estão: Centro, Espaço, Lugar, Dispositivo, Iniciativa, Zona, Casa, Galeria, Sala, Associação, Fundação, Agência, Território, Plataforma, Ateliê, Projeto, Organismo e Estúdio. Ainda há situações em que o nome desses espaços não vem acompanhado de sigla ou adjetivação alguma, é o caso ‘caso da “1m2”, “Neblinaº”, “Mau Mau”, “Lesbian Bar”, “B3”, “CEP 20000” , “Beco da Arte” e “Phosphorus”.

Toda essa reflexão referente a uma terminologia que possa englobar todos esses espaços reflete cada vez o hibridismo³⁵ e a mutabilidade com que os mesmos tocam as suas atividades. Porém, o artista Newton Goto cunhou um termo cirúrgico capaz de identificar esses espaços dentro do que o pesquisador chama de “circuito autodependente”, no qual se inclui não apenas esses espaços, mas também fluxos autogeridos. É importante salientar que o conceito de autodependência é usado por Werner Herzog como uma alternativa para a compreensão das produções do “cinema independente”, pois, ao contrário de imaginar esse âmbito produtivo como algo desvinculado de parcerias e relações – independente – o cineasta vê esse campo de atuação como algo que fundamentalmente depende do próprio autor para existir, inclusive nas articulações de parcerias. (GOTO, 2005, p. 2.)

Nesse sentido, podemos ressaltar projetos como o Torreão que surgiu no Brasil no início da década de 1990 foi o Torreão, em Porto Alegre, idealizado pelos artistas Jailton Moreira e Élide Tessler, o Torreão permaneceu ativo de 1993 a 2009. Seu nome faz referência à torre que havia na casa e que, gradualmente, foi ocupada por diversos artistas através de intervenções na arquitetura. Este lugar se projetava como um espaço híbrido, entre um ateliê de artistas e ao mesmo tempo um espaço

³⁵ O sentido de “hibridismo” empregado proposto aqui é em consonância com as reflexões do antropólogo argentino Néstor García Canclini, que compreende a “hibridação” como um “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.¹ (CANCLINI, Nestor García. Culturas Híbridas. São Paulo, EDUSP, 3ª ed., 2000, p. 19.)

aberto a investigações coletivas, eventos, exposições e tudo o que pudesse ser desenvolvido para sua movimentação. O torreão é uma das referências mais antigas de espaço autônomo para muitas iniciativas posteriores, principalmente porque se tornou um espaço de diálogo, produção e reflexão. Os artistas ocupava uma torre com propostas que criavam fricções entre obra e arquitetura, atendendo às suas próprias necessidades de experienciar, espacialmente, uma multiplicidade de linguagens. NUNES (2013).

Situação similar aconteceu com a casa de Barrus, quando transformou seu apartamento em um espaço de experimentação de arte, no qual produziu ocupações, intervenções, performances, festas, exposições, grupos de estudo e um lugar de vivências artísticas. Segundo Barrus o espaço “40 metros quadrados, dividido em dois andares, mas comporta-se também como um coletivo de desempenhos, que atua livremente em diversos lugares, com diferentes práticas”, era um lugar compreendido como um espaço precário, como já anunciava o seu nome, o Rés do Chão, que caracterizava-se, sobretudo, como :

“...um espaço de convivência situado em meu apartamento no bairro da Lapa/RJ, como outras iniciativas grupais que surgiram no Brasil nos últimos dois anos, foi uma alternativa política, encontrada como forma de “alcançar por fora” e driblar esse sistema controlador de vigilância e punição que se baseia num verdadeiro jogo de bajulações e submissão ideológicas. Distinguindo-se da maioria dos grupos e espaços alternativos, que funcionam geralmente dentro de uma estrutura sindical com estratégias de inserção do circuito de arte, o Rés do Chão, constituído por um grupo heterogêneo de indivíduos afins, através de estudos, convivências e trocas de experiências, procurou enfatizar sua ação dentro de uma articulação espontânea, horizontal e aberta à diversidade de experimentação criativa, desprezando pré-requisitos raciais/sociais e de orientação sexual, tão evidentes na bem-sucedida comunidade artística brasileira. (BARRUS, 2006, p. 239-240.)

Barrus é assumidamente anti-institucional e ainda denunciou de modo veemente durante sua trajetória os “controladores de posturas” da cultura oficial por tentar desclassificar o Rés do Chão, tanto quanto outras iniciativas similares, na obscuridade da “produção cultural oficial”, que ele postula como hierárquica, autoritária e centralizadora. Se observamos as estruturas dos projetos citados até agora podemos constatar que a maioria deles tenciona os espaços e formas de produção convencionais bem como os limites entre o público e o privado, construindo um espaço capaz de afrontar e por vezes subverter as barreiras

institucionais e de pertencimento de todas as pessoas envolvidas e assim cada projeto encontra caminhos distintos para tornar seus espaços receptivos à criação de esferas públicas, ou seja, de um “lugar, físico ou discursivo, onde indivíduos se engajam para realizar algum debate crítico”.

Nessa mesma perspectiva o “CAPACETE ENTRETENIMENTOS” se constitui como uma plataforma de construção artística experimental colaborativa, fundada por Helmut Batista em 1998, bem como o AGORA , Agência de Organismos Artísticos, idealizada por pelos artistas Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum. Esses espaços se uniram em 2001 mas mesmo assim permaneceram com autonomia para desenvolvimentos próprios. Quanto ao Capacete entretenimentos, é possível perceber suas motivações e propósitos no seguinte trecho extraído de se site oficial:

CAPACETE entretenimentos propõe ser um “espaço-tempo” de convergências, multidisciplinar, através do formato “salão de conversas”. CAPACETE parte do princípio que os momentos mais importantes acontecem nos “entre-espaços” e “entre-tempos” e de formas flutuantes e instáveis e, portanto, de forma imprevisível e incontrolável. Instigamos: o café da manhã pode ser o fórum central de convergências de ideias e trocas? ou sempre foi o nervo central de trocas? Como construir perspectivas de troca do saber de forma não linear e não hierárquica e de maneira contínua? Para tal o CAPACETE administra duas sedes com diferentes lógicas de funcionamento. Desde sua inauguração em 1998, o CAPACETE instiga e apóia as diferentes pesquisas realizadas por seus artistas/curadores/críticos, convidados, inserindo-os na lógica do imprevisível. O que nos interessa é esta noção do sistema instável que gera incertezas e, portanto, provoca conexões possíveis. CAPACETE entretenimentos tem como proposta expor e produzir trabalhos conceituais e contextuais inéditos, abrangendo múltiplas estratégias artísticas. CAPACETE entretenimentos se propõe a viabilizar e agenciar produções que explodem com a ideia do referencial de uma sede fixa. O interesse é o espaço entre a galeria e a cidade como histórico urbano, em suas múltiplas manifestações.³⁶

Segundo a curadora Teresa Riccardi, a Capacete Entretenimentos procura desenvolver atividades afastando-se cada vez mais dos circuitos comerciais e aproximando de propostas que desafiam as estruturas hegemônicas da comunicação e discursividade em arte, desenvolvendo suas propostas sem o imediatismo comunicacional que os dispositivos de exibição nos impõe na maioria

³⁶ (Disponível em: < <http://www.capacete.net/>>. Acesso em: 01 de outubro de 2013.)

das vezes, procurando mostrar ou construir os trabalhos artísticos em seus espaços, movimentos e fluxos.³⁷

Nessa mesma trilha, em Florianópolis, o Projeto Contramão, de 2005 a 2007 (2005 a 2007 marcou o circuito local. O “Contramão” foi criado por três artistas: Bruna Mansani, Adriana Barreto e Tamara Willerding, que fizeram de suas casas espaços para contemplar a prática experimental que surgia como potência.

O caráter experimental de curadoria e a imaterialidade de sua sede são particularidades marcantes do projeto, que surgiu a partir do desejo de fortalecimento e criação de novos vínculos através do contato e troca artística, vivência em arte entre e com a comunidade artística e seu público, articular e compartilhar novas ideias, vontade de festa e arte, amigos e espaço-casa é que a ideia tomou forma, e, importante dizer, foi bem aceita, funcionando como tal por 13 edições.³⁸

Já o espaço ARCO, na mesma cidade, de 2004 a 2009, abriu as portas da casa do artista Roberto Freitas, onde aconteciam exposições, oficinas, conversas, cursos e festas, uma das possíveis alternativas que o artista encontrava para subsidiar financeiramente o espaço. A concretização desse projeto surgiu a partir de um desejo de criar novos vínculos através do contato e da troca artística, através de vivências tanto com a comunidade artística local quanto com o público, compartilhando ideias, festas, o espaço da casa e tudo aquilo que se gestava em um ambiente até então inédito na localidade.

Se voltarmos nossos olhos para nossa cidade também é possível encontrar projetos que tem características análogas, como é o caso do “SPA das Artes”, que nasce de fato em 2002 na cidade do Recife, mas que apenas carregara esse título a partir de 2007, oriundo de uma brincadeira com a ideia de essa semana seria um espaço de relaxamento para as artes visuais da cidade. O “SPA das Artes” surge com o objetivo principal de preencher lacunas no campo das artes da cidade detectadas pelos próprios artistas locais, que em conjunto com políticas institucionais elaboraram taticamente um projeto visando ativar espaços através de

³⁷ (RICCARDI, Teresa. “Microestado Capacete Village”. In: livros para ler: 10 anos de capacete. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2008, p. 41. 34 35 Fragmento retirado da cronologia das ações da Agência Agora, por Ricardo Basbaum.

³⁸ Massani, Bruna. Irreconhecível e Sutil no espaço de convivência cotidiana: Análise de situações e procedimentos performativos de uma prática artística. Tese de mestrado. Centro de artes da Universidade do estado de Santa Catarina, 2008,p. 101.

um movimento com intuito de produção, exibição e discussão de arte contemporânea.

O “SPA das artes” foi pensando inicialmente como um evento que ocuparia toda a cidade, se apossando prédios municipais em desusos, criando mapas para guiar as pessoas até as casas e ateliês dos artistas que estavam participando do evento, bem como criar encontros e fortalecer uma possível rede produção alternativa ao circuito institucional já bastante consolidado. É possível observar isso, por exemplo, em um dos depoimentos de Maurício Castro, um dos participantes e idealizadores do projeto, na *reviSPA*, uma de suas ferramentas de publicação.

O SPA nasceu da carência de espaços expositivos do Recife, da pobreza iniciativas que revelam a diversidade de propostas em artes visuais da cidade e da grande necessidade de realizar algo que fosse na contramão da tendência de restringir os artistas ao Polo de consagração, situação que se tornou hegemônico no circuito de arte nos últimos 10 anos em todo Brasil. Necessitávamos de alguma ação concreta capaz de potência alisar as iniciativas não institucionais dos grupos de arte e dos artistas que produzem sem estar inseridos nos grandes esquemas acadêmicos institucionais. Queríamos estabelecer, ao menos por uma semana, O movimento sem recortes no qual os artistas e o público pudesse entender noção da diversidade de propostas existentes nessa cidade, trocar a lente objetiva pela grande angular. (Depoimento publicado na revista, *ReviSpa*, publicação anual do SPA das artes)³⁹

A ideia inicial era que os eventos sempre tivesse uma característica mutante, aberto a intervenções dos artistas em toda sua totalidade, inclusive em sua concepção. Porém à medida que esse evento foi se ampliando, alcançando certa importância na agenda cultural da cidade, foi que se tornou necessária certa reconfiguração desta primeira iniciativa e foi a partir deste momento, em meado de 2004, que o “Spa das Artes começou a receber incentivos institucionais para desenvolver suas atividades. Portanto as ações de desenvolvimento começou a ter uma estrutura definida composta por elementos que estavam presentes em todas as edições com palestras, workshops, artistas convidados, bolsas de incentivo e a edição anual de sua revista. Porém esse financiamento durou apenas alguns anos e em 2009 esse projeto anunciou o seu fim motivado pela falta de verba da prefeitura da cidade.

³⁹ In: RIBEIRO CAVALCANTI, Raíza. SPA das Artes: entre a utopia e a ideologia: uma análise das relações entre práticas discursivas no interior do SPA das Artes do Recife. 2011. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. p.59.

Já em 2010, o Ateliê 397, espaço que desenvolve suas atividades desde 2003 na cidade de São Paulo, lançou um livro no qual desenvolve uma reflexão e justificativa sobre o uso do termo “Espaços independentes, afirmando que o uso se pretende investigativo a possibilidade de um circuito de arte contemporânea, ou a viabilidade uma atuação autônoma definida pelas nítidas diferenças em relação a um circuitos que se realiza somente no mercado, no qual a ideia de valor está atrelada somente a maior precificação de um trabalho de arte”. Ainda reitera que tais espaços independentes, em tese, deixam de estar submetidos a injunções de diferentes ordens – econômica, política ou social – para atuarem de maneira mais livre. Isso implicaria novas articulações a partir de uma atitude reflexiva sobre o papel que esses lugares assumem no contexto contemporâneo. (RIVITTI, 2010, p. 11.)

Podemos entender esse movimentos, espaços ou iniciativas como catalisadores de fissuras que foram encontradas na ordem estabelecida da vida social, política e econômica, no campo da arte e da cultura, táticas e formas de produção artísticas de difícil categorização, que minam a ordem estabelecida e respondem de imediato à vida com a oposição ou a interrogação sobre as verdades aceitas. Reflexão que se assemelha bastante a primeira percepção de Foucault sobre o que ele denominou de heterotopias, quando a identifica como um procedimento literário presente nos textos Borges, já explanado no início do primeiro capítulo, no qual afirma que são espaços outros que minam secretamente a linguagem, impedindo de categorizar isto ou aquilo, porque quebra os nomes comuns ou emaranham, arruinando a sintaxe e consequentemente a categorização ordenada das palavras e as coisas, as heterotopias dissecam o assunto, detêm as palavras sobre si mesmas, contestam, desde a sua raiz, toda a possibilidade de gramática; desfazem os mitos e tornam estéril o lirismo das frases. FOUCAULT (1968 [1966], p. 5-6).

Estes espaços estão constantemente se desenvolvendo de forma mutável frente a sociedade e ao circuito do qual fazem parte e não seria estranho constatar que seu gestores, além de serem artistas, são também pesquisadores, críticos articuladores, jornalistas, e consequentemente indivíduos interessados não só em proporcionar um espaço para divulgação e propagação de arte como também em compartilhar dinâmicas e criar redes de colaboração capazes de manter algum tipo

de autonomia diante dos sistemas de produção cultural ao qual estão imersos. É nítido que caberia uma análise e pesquisa muito mais minuciosa e detalhada para categorizarmos os exemplos apontados como heterotopias segundo as breves considerações de Foucault sobre esse conceito. Contudo, podemos afirmar, segundo Nunes (2013), que a criação desses espaços está atrelada a uma urgência artística em estabelecer outras configurações de troca e possibilidade de encontro no mundo em que vivemos.

4. ESTUDO DE CASO

4.1 UM BREVE PANORAMA SOBRE FERNADO PERES

4.1.1 “É aqui que eu me perco”

É exatamente aqui onde eu começo a imergir no universo do artista plástico Fernando Peres, que têm uma trajetória que percorre desde a produção de vídeos, passando pela construção de espaços até uma prática de desenho incansável, tendo produzido inúmeros desenhos aglomerados em suas “agendas”, adentrando consequente na pintura e não deixando de perambular pela fotografia. Ou seja, um artista que não tem medo de mesclar e experimentar as diversas linguagens em seu espaço de vivência e criação, tendo feito algumas exposições coletivas e individuais em capitais do Brasil, fato que irei desenvolver no decorrer de meu trabalho.

Porém sua trajetória pessoal é pouco conhecida apesar de habitar por muito tempo o circuito artístico e cultural pernambucano, pouco se sabe sobre seus caminhos, antes de lançar seu corpo nesse espaço e começar a se expor de fato. Portanto, fui ao encontro do artista para que assim pudesse compreender melhor sua trajetória até os dias atuais. Ao passo que adentrei de fato para a feitura da pesquisa e fui descobrindo aos poucos a sua história, eu me senti cada vez mais imerso pelo universo próprio que Peres criou e o inunda constantemente.

O primeiro encontro que tive com Fernando foi em julho de 2021, inicialmente entrei em contato com o artista pela única rede social que ele utilizava no momento: o Instagram no qual usava o pseudônimo de Lara Neon, nome que deu título a uma de suas exposições individuais mais recentes. Ele foi bastante solícito e se mostrou bem animado em me receber para que pudéssemos conversar um pouco mais sobre sua história, até me alertou que estava sem celular desde 2006 quando foi roubado em Olinda, segundo o artista:

"Eu achava chato ficar atendendo telefone. Hoje, sei que as pessoas quase não se telefonam, e que muitas vezes são chamadas de São Paulo, de telemarketing. Mas uso muito o computador. Divulgo e organizo exposições e trabalhos. Acho que, se eu tivesse um celular, ficaria usando em todo canto, como todo mundo "Acho que deixei na hora certa, para não ficar viciado na maneira nova, com Google, câmeras e grupos

de conversa. Quando estou na rua, gosto sempre de estar mais livre".⁴⁰

Confesso que não fazia ideia do que encontraria assim que chegasse a casa de Peres, mesmo tendo habitado algumas de suas inúmeras residências durante a realização das famosas festas que o Lesbian Bar proporciona. Porém seu endereço atual já não era aquela saudosa casa a Beira do Rio no bairro do Poço da panela. Seu novo espaço de vivência localiza-se no bairro de Casa Amarela em Recife. Devido a pandemia e a uma série de situações de sua vida pessoal, o artista precisou se mudar. Já fazia algum tempo que estava em busca de lugar para assentar os seus processos artísticos e esse lugar era ideal, próximo a um antigo mercado em uma rua bem pacata e calma.

Recordo-me que assim que cheguei a sua casa já consegui visualizar um mundo inteiro de quinquilharias, livros, objetos e pinturas no terraço, percebi curiosamente um manequim trajado com roupas excêntricas de qual me lembro de ter visto algumas vezes nas festas do Lesbian Bar. Assim que adentrei a sala me deparei com outro mundo, mais vasto e repleto de objetos por todos os cantos, miniaturas de personagens de filmes de ficções científicas clássicas, milhares de livros empilhados em uma estante, que recobria toda a parede do fundo da sala, discos antigos, saltos altos, chapéus, roupas empilhadas que mais pareciam figurinos de um filme a ser produzido, uma cama sofá com um adesivo escrito "exposição", que segundo o artista foi resultado de um furto ou melhor falando, de uma falcatrua que fez quando realizou uma exposição coletiva, denominada de Caos e Efeito em 2011, e o mais inusitado era uma bicicleta gigante que foi projetada para ter um bagageiro frontal que comportasse uma cadeira de rodas na qual Olívia, a filha de Peres, pudesse dar umas voltas pela cidade.

Tudo aquilo inicialmente parecia ser um grande relicário, um arranjo um tanto desordenado de objetos que compunham um espaço próprio de liberdade. Assim que nos acomodamos em sua sala e paramos para conversar rapidamente sobre o que de fato eu estava fazendo ali, me encontrava vagando o olhar de uma forma confusa para tudo naquele ambiente e não prestei tanto atenção nas palavras

⁴⁰ <https://g1.globo.com/pe/peernambuco/noticia/2021/11/04/sem-celular-desde-2006-artista-desafia-vida-sem-conexao-fora-de-casa-mas-se-diz-hiperconectado-achava-chato-ficar-atendendo-telefone.ghtml> Acessado em 01/02/2023

iniciais de Fernando, e por fim comentei de forma despretensiosa: “Nossa, quando eu entrei aqui eu me perdi nas milhares de coisas que tu tens...” e ele rapidamente respondeu: “ É aqui que você se perde e eu me acho...”, rimos, e foi com essa frase que iniciamos a nossa primeira entrevista, que tinha como objetivo principal captar de forma ampla aspectos gerais de sua vida até chegarmos no ponto central dessa pesquisa.

4.1.2 “Um desenhista de história em quadrinhos”

Apesar de haver inúmeras entrevistas com o artista em vários sites, pouco se sabe sobre sua trajetória na juventude. Fernando Peres nasceu em 1972, no hospital do Grajáú, mas morou a maior parte de sua infância em Santa Tereza, no Rio de Janeiro, Filho de Sebastião de Barbosa, fotógrafo da revista Manchete, originário de Manaus e Rogélia uma renomada arquiteta, mineira de nascença, ambos criaram Peres juntos até os cinco anos de idade quando se separam. Segundo o artista, ele já não era um carioca nato, visto que era filho de um amazonense com uma mineira, e parte significativa da sua infância foi marcada por duas cidades, Rio de Janeiro e Recife.

Sua mãe, Rogélia, participou do projeto de construção do Shopping Recife, mais ou menos no fim dos anos setenta, na época um dos primeiros shoppings da América latina e para tal ela precisava estar acompanhando a obra e resolveu se mudar para a capital de Pernambuco. Peres, que tinha apenas oito anos nesse período, conversando com seus pais, optou por ficar na cidade do Rio de Janeiro, no bairro de Santa Tereza, e daí em diante passou a morar parte significativa da sua infância com o seu pai.

Mesmo morando no Rio de Janeiro, Peres, passava a maior parte das férias escolares no Recife, ou seja, duas vezes ao ano ele vinha visitar sua mãe e passar uma temporada nessa cidade em que escolheu para desenvolver grande parte de sua trajetória. Em 1987 passou um ano inteiro em Recife, morando com sua mãe e estudando na escola Parque, mas optou temporariamente por voltar ao Rio de Janeiro no ano seguinte, onde continuou seus estudos no Centro educacional Anísio Teixeira, uma escola de referência no desenvolvimento educacional e artístico.

Peres teve uma formação escolar bastante inusitada, ele nunca se adaptou às formas de aprendizado das escolas em que passou e desde a oitava série abandonou diversas vezes o colégio. Segundo o artista, ele nunca conseguiu cumprir de forma minimamente adequada todos os deveres, nunca se adequou aos livros e a forma como tudo era transmitido, o que lhe chamava mais atenção eram assuntos específicos que despertavam seu interesse e por vezes conseguia relacionar suas temáticas preferidas com as demandas do colégio.

Não houve na sua vida um ponto de decisão sobre o que ele queria fazer de fato, na verdade ele sempre alimentou esse seu lado criativo. Há uma história segundo o artista, na qual houve um dia em que estava na casa de sua mãe durante a manhã e Nilda, uma das figuras muito presentes da sua infância e que participou ativamente da sua criação, ligou desesperada para Rogélia para falar que Peres não queria ir de jeito nenhum para o colégio e Fernando retrucou a ordem da sua mãe afirmando que:

“ as pessoas vão para o colégio para descobrir o que querem fazer da vida e ele já sabia muito bem que queria ser desenhista de histórias em quadrinhos e que já sabia fazer isso muito bem e que não fazia sentido ir ao colégio...”

Já em 1991 ele veio definitivamente morar em Recife, são mais de 30 anos na cidade e quase 18 anos no Rio de Janeiro. Como costuma falar, ele é um carioca radicado em Recife. Parte significativa do seu trabalho, desde a década de noventa, é marcada pela sua presença em coletivos e grupos que se lançavam no cenário das artes plásticas no Recife e principalmente pela construção de espaços em que habita, mas também produz e expõe suas obras.

4.1.3 Um caminho de encontros, afetos e espaços.

É inegável que a trajetória de Fernando Peres é permeada por coletivos e espaços como o “Molusco Lama”, que era localizado em duas casas na Praia dos Milagres, em Olinda, por onde passaram mais de 40 artistas; bem como no período em que esteve à frente da “Menor Casa de Olinda”, uma mistura de residência, ateliê, espaço cultural e galeria no bairro histórico de Olinda ; nessa mesma trilha, em parceria com Írma Brown ajudou na construção e desenvolvimento da MauMau, um local de produção, formação e exibição das artes visuais e sociabilidade. Criou o Lesbian Bar em Recife, no ano de 2011, espaço que funciona como bar e ambiente

expositivo e que , de certo modo, vem funcionando até meados de 2023. Além de ter constituído sua trajetória também participando de alguns grupos e ateliês coletivos como o “Submarino” e a “Telephone Colorido”. Sobre sua chegada a Recife e sua percepção sobre o campo artístico da época Peres Comenta:

“...quando eu vim morar em recife em 91 era uma época que é bem de mudança mesmo, tá acabando o quarta zona de arte, eu tinha uma porrada de artistas fudas, Mauricio Silva, Maurício castro, zé Paulo, uma porrada. Mas Recife sempre teve uma vida boêmia bem intensa. Tinha já o início de figuras novas já chegando, do que essa outra turma, que tinha quase a minha idade na verdade. Mas enfim, já em 93 eu fiz minha primeira exposição que foi no banheiro do panekas no espinheiro, que era um lugar que ia e namorava com uma gatinha que trabalhava lá ou não kkk, mas frequentava e tinha vários outros artistas lá, Aurélio velho, que era artista plástico, não era design ainda, Vários, vários, Flávio Emanuel, Paulo Meira, Oriana. Recife é um lugar que tem muito artista plástico, produtor e músico, é quase insuportável eles estão em todo lugar!”⁴¹

Sobre esse mesmo período Peres também comenta, em parte do documentário, “Paranãpuca onde o mar se arreventa ”, que as movimentações institucionais das artes plásticas em Pernambuco estavam meios defasadas, as galerias já não apostavam tanto em adquirir acervos de artistas para disponibilização de venda a longo prazo. Esse contexto acarretou em certo esfriamento de um possível mercado de arte que pudesse dar certa estabilidade para os novos artistas, como de certo modo foi nos anos oitenta. Sobre essa mesma questão, Claudia Paim(2009) reitera essa visão sobre uma retração no mercado da arte e consequentemente um desestímulo para o trabalho voltado para as galerias de arte, pontuando.

...o fim das ditaduras militares na América Latina e subsequentes movimentos de redemocratização com o fato de vir à tona várias micro associações que serviram de base para a formação de organizações representativas e como exemplo de ação colaborativa. Há ainda o agravamento da crise econômica nos países latino-americanos e o sucateamento das instituições públicas que deveriam contemplar a cultura. Por outro lado, houve incremento na implantação de cursos de artes que fomentam a convivência e possibilitam a crítica e a atuação. Devem ser consideradas ainda outras formas de sociabilidade que surgem com a aceleração e a simultaneidade das comunicações, com a flexibilização do trabalho e a globalização econômica.” (Paim, 2009, p. 15).

⁴¹ Trecho extraído do documentário “Paranãpuca onde o mar se arreventa”(2014) .

Portanto, no início dos anos noventa, a cena das artes plásticas pernambucanas propiciou, devido a ausências, o surgimento de alguns coletivos de artistas, como o já citado “Molusco lama”, no qual Peres integrou durante os períodos iniciais de sua trajetória. O coletivo originou-se na cidade de Olinda sempre se movimentando sobre um processo criativo híbrido, se utilizando de diversas linguagens e métodos para escoar suas produções, os “moluscos” gostavam de afirmar que estavam “sempre fazendo muito de nada.”

Com bastante irreverência, criatividade e ousadia o “Molusco Lama” desenvolveu ações de intervenção, performances, happenings para dar vazão a suas ideias que eram preenchidas de um certo deboche ao mesmo tempo que criticavam também o estatuto da arte, seus agentes legitimadores e os espaços institucionais que retroalimentam essa estrutura. Segundo LIMA (2017),⁴² mais que um grupo, o Molusco Lama foi um fluxo que ocupava os espaços e cenários das duas cidades, por vezes o espaço do museu e dos salões de arte para provocar e desestabilizar o senso comum já cristalizado nessas instituições.

O molusco lama foi integrado inicialmente por Lourival Cuquinha, Daniela Brilhante, Paulo do Amparo, Ernesto Teodósio e posteriormente por Fernando Peres, que se juntou ao grupo depois de sua fundação. O coletivo era também aglutinado por uma rede de amizades que se entrecruzam e geram afetos que foram cruciais para alavancar a entrada desses jovens no campo das artes em Pernambuco e consequentemente no âmbito nacional.

Os “moluscos” encerraram suas atividades a cerca de trinta anos e é importante ressaltar o quanto esse movimento cultural era criativo e ao mesmo tempo ignorado pelas instituições do período, fato que pode ser sentido através da escassez de registros institucionais ou mesmo pela falta de apoio das mesmas para reverberação de seus trabalhos. O molusco Lama foi um dos primeiros coletivos quando nem se mencionava em coletivos multiculturais em Pernambuco e apesar de finalizado o seu movimento ainda reside no trabalho individual de alguns de seus integrantes como o de Grilovsky, Lourival Cuquinha e Fernando Peres, que sobre o coletivo comentou:

“Aí foi do caralho sabe, o molusco lama, era muito bom, era bem controverso, era um bocado do que gente é até hoje só que a gente

⁴² <http://livretroca.redelivre.org.br/pernambuco/>. Acessado em 07/02/2023

era mais jovem e tinha uma porrada de gente que moravam juntos, todo mundo produzia o que fosse. Agora também acabou e ficamos como os mangue boys sabe ficaram com um pouco do apelido associado, assim não tem como dizer que não sou molusco lama, o negócio acabou, não existe mais, mas eu fazia parte disso aí. Assim eu acho que o nome existia a mais anos, mas a coisa engrenou de fato muito mesmo quando a gente passou a morar na mesma casa, em duas casas vizinhas. Aí foi fuderoso, agora durou um tempo, porque que ninguém se aguenta tanto tempo, é como você estar casado com 20 pessoas, é impossível.”⁴³

Parte significativa dos integrantes do Molusco Lama também se enveredaram pela produção audiovisual através do diálogo com outros coletivos como o “Telephone Colorido”, seu nome completo é “Telephone Colorido Produções Imaginárias e Guerrilha”. Foi fundado em 1997, por Grilo e Ricardo Brandão, logo se tornou um coletivo integrado também por Jura Capela, Ernesto Teodósio e Fernando Peres, também integrante do Molusco Lama como também contou com a participação de Lourival Cuquinha, Raoni Valle, Juliana Freitas, Lia Letícia, Gustavo Melo, entre outros.

Foi uma produtora de filmes bastante ativa, sempre desenvolvendo trabalhos provocativos. Teve seu início através da produção de vídeos institucionais, como casamentos, batizados e encontros de formatura. O coletivo despontou sua produção experimental por meio do contato com artistas do campo das artes plásticas que também compunham o coletivo e que aos poucos começaram a desenvolver pequenos curtas com o intuito de testar os equipamentos e a ilha de edição na época da Super VHS, em alguns dos relatos dos integrantes do coletivo, Gustavo de Melo explica,

“A partir do momento que tínhamos ideia e tínhamos equipamentos e mais pessoas iam se chegando, nós íamos produzindo nossos curtas metragens e eram bastante legais, porque também era uma época que pouca gente fazia filmes experimentais. Alguns de ficção sim, mas umas coisas mais ainda ligadas à produtoras, utilizando Beta Max. Enfim... com um apoio de produtoras maiores...e a gente corria pelas beiradas, pelo underground desse nicho” (MELO, 2018)⁴⁴

⁴³ Trecho do documentário “Paraná Puca, onde o mar se arrebenta”

⁴⁴ MELO, Gustavo. Entrevista concedida a Nathália Zuppardo Moreira por e-mail, em 28 de junho de 2018 in Nathalia ZUppardo Moreira, tradução e inovação: um novo olhar sobre a cultura popular nordestina.

Assim o coletivo foi aos poucos desenvolvendo trabalhos cada vez mais experimentais, transitando também pelas produções ficcionais e documentários ligados quase sempre a cultura popular bem como obras realizadas em ligação direta com direitos humanos, causas indígenas e pesquisa etnográfica em parcerias com diversas organizações como o Centro Josué de Castro, CIMI, Comissão Pastoral da Terra, OPIM, Comunidades Xucuru do Ororubá e Kambiawá.⁴⁵

Mas foi colaborando com o Molusco Lama que o coletivo engatou em uma produção cada vez mais irreverente, criativa e ligada ao campo das artes plásticas no Recife. O contato desses dois coletivos se deu através da conexão de Gustavo Melo com Rodrigo Habitantes, integrantes da banda “Gnomos da metrópole”, este segundo era também integrante do Molusco Lama, no qual grande parte de seus integrantes perambulavam pelo Centro de filosofia e ciências humanas. Assim era quase inevitável uma troca de experiências entre esses dois grupos e foi de fato o que aconteceu. A Telephone colorido tinha o domínio técnico de edição e a Molusco Lama já acumulava certos conhecimentos e experimentalismos em torno das artes visuais e assim logo se partiu para um processo de construção compartilhado de produção de videoarte e curtas metragens onde o improviso e a experimentação eram as características mais latentes.

“muitas coisas assim, a gente apenas pegava a câmera e ia registrar e ia vendo o que tinha...Vários filmes foram feitos assim. De chegar, ligar a câmera...deu a ideia, às vezes sem roteiro também...então era mais um processo free...E quanto às questões estéticas, elas tinham realmente muitas coisas do meio do que podíamos dizer assim... era bem o momento mesmo. Então não tinha aquela coisa de fazer pesquisa de figurino, esse tipo de coisa... era bem free.” (MELO, 2018)

Foi assim que essa parceria desaguou em uma de suas produções mais emblemáticas, no que diz respeito a cultura popular, o curta-metragem “Resgate cultural”, tendo participação direta de Fernando Peres, responsável pelo som direto. O filme foi produzido no ano de 2001, teve por roteiro o sequestro de Ariano Suassuna por forças rebeldes, que solicitavam um resgate cultural para libertá-lo. Parte significativa dessa produção audiovisual foi gravada na cidade de Olinda nas proximidades das residências dos “moluscos” na praia dos Milagres. O curta teve participação em quatro festivais nacionais e duas premiações, levando como: Melhor

⁴⁵ <https://cinematecapernambucana.com.br/diretores/telephone-colorido/>

Filme no Festival de Cinema de Goiás, edição de 2001; e Destaque em Pesquisa de Linguagem, no Festival Brasileiro de Cinema Universitário, de 2002.

Neste mesmo período, provavelmente concomitantemente ao desenvolvimento das ações da Telephone colorido, Peres também integrava o coletivo Submarino. Um coletivo fundado em meados dos anos 2000 por Maurício Castro, e que foi posteriormente agregando outros integrantes como Renata Faccena, Daniela Brilhante, Juliana Calheiros e Juliana Freitas. Assim foi surgindo um grupo que tinha um interesse em comum de se lançar e alimentar suas práticas no campo das artes visuais em Pernambuco ao mesmo passo que não tinham trabalhos necessariamente alinhados ou que dialogavam. O submarino buscava atuar diretamente com o público, fazia exposições, proporcionava encontros e consequentemente gestava um ambiente bastante festivo no qual estrategicamente se aproveitava para gerir um bar e a venda de produto dos artistas para de alguma forma financiar o espaço através dessas pequenas ações, sobre as suas vivências nesse Coletivo Peres afirma:

“Já no final dos anos 90, início dos anos 2000, teve o Submarino que era fuderoso também, que era essa ideia de porra, quer produzir uma exposição vai lá e faz, não tem dinheiro?! pega emprestado, rouba, sem precisar ter uma articulação prévia ou até uma articulação intelectualizada ou uma justificativa intelectual. O submarino tinha muito disso, “opa vamos lá fazer!”...”

Com essa mesma perspectiva, porém logo após o desenvolvimento do projeto “A menor casa de Olinda”, espaço que iremos abordar mais a frente, Peres fundou em 2009 juntamente com Írma Brown a Maumau, um espaço coletivo de artes visuais, uma casa que ficava localizada na zona norte da cidade Recife, um espaço grande e dinâmico que tinha por objetivo ser utilizado para ações artísticas.

O seu funcionamento se dava de forma cooperativa e voltava a maior parte de suas ações para projetos ligados às artes visuais, porém os entrelaçamentos de amizades, afetos e interesses construídos desaguaram no desenvolvimento um espaço onde os fazeres se misturam e abarcam linguagens distintas, que vão desde o vídeo passando pela culinária ao cuidado com o corpo, Segundo Irma:

“ A casa funciona de forma cooperativa com ações em diversas linhas: artes visuais, arte-educação, cinema, moda, teatro, literatura. São realizadas exposições, oficinas, bazar, residências artísticas, enfim! Tudo que der vontade e a (ir)realidade permitir! E como a maior parte dos seus componentes são um tanto boêmios, é comum a realização de festas temáticas. Todas as ações são pensadas de forma coletiva por um grupo de artistas que já trabalham juntos há

mais de 10 anos. Esse círculo de artista vem aumentando dia-a-dia, formando uma rede mutante de troca. Sempre de forma cooperativa, a Mau Mau visa oferecer um ambiente simples, sem frescura e aberto à experimentações...”⁴⁶

Foi com esse objetivo que a Maumau se constituiu como uma das casas colaborativas mais ativas do meio artístico local, quase sempre abrindo espaço para ativar a produção de jovens artistas que estavam se movimentando no cenário das artes plásticas desse momento. Para isso possibilitava encontros, troca de saberes através de residências artísticas, exposições de filmes nas sessões de vídeo arte intitulada de “Cine Cão” e no laboratório de formação em gravura que era oferecido pela Gráfica lenta.

A casa teve início através da parceria afetiva entre Peres e Írma e também servia de residência para o casal que dividia espaço como ateliê/ escritório da artista Daniela Brilhante. Com o passar do tempo, muitos artistas e grupos passaram a integrar essa iniciativa coletiva, como a editora independente, Livrinho de Papel Finíssimo e as “Produções Ordinárias”. Porém essa parceria acabou e consequentemente a participação de Peres na Maumau, atualmente o espaço é ‘administrado’ pelas artistas Irma Brown, Lia Letícia e Juliana Freitas.

É também importante mencionar projetos que existiram posteriormente a este último, porém concomitante a existência do Lesbian Bar, como a “Mesbla”. Este projeto de Peres não se apresenta inicialmente como um bar, apesar de carregar consigo as características do Lesbian Bar, fato que irei desenvolver mais a frente. A “Mesbla” se projetava mais um espaço que era aberto aos sábados em sua casa, na rua Conde D’eu 77, no centro da cidade do Recife, que era aberto aos sábados, geralmente a partir das vinte e duas horas, para realização de festas, encontros e até exposições e consequente para a receber de amigos e qualquer um que estivesse interessado em habitar o local, segundo Peres.

Observando toda a trajetória de Fernando Peres, salvo alguns projetos não mencionados, pois irão ser abordados logo à frente, é importante pontuar que seu caminho é permeado pelo encontro, pela amizade e afetos que se movimentam juntamente com seu processo criativo. Portanto, é possível observar que a amizade é uma das catalisadoras para construção de um movimento estético e ético que desaguou na existência desses espaços, no qual Peres integrou e que foram tão

⁴⁶ In: Nunes, 2013, p.115.

necessários para seu processo criativo e consequente também para sua trajetória artística. Sobre essa questão, em um entrevista que desenvolvida sobre o tema “Sexo, poder e política, Foucault⁴⁷ (2004) comenta de modo bastante pontual sobre a amizade,

Se há uma coisa que me interessa hoje é o problema da amizade. No decorrer dos séculos que se seguiram à Antiguidade, a amizade se constituiu em uma relação social muito importante: uma relação social no interior da qual os indivíduos dispõem de uma certa liberdade, de uma certa forma de escolha (limitada, claramente), que lhes permitia também viver relações afetivas muito intensas.(...) A partir do séc. XVI encontram-se textos que criticam explicitamente a amizade, que é considerada como algo perigoso. O exército, a burocracia, a administração, as universidades, as escolas, etc. — no sentido que assumem essas palavras nos dias de hoje — não podiam funcionar diante de amizades tão intensas. Podemos ver em instituições um esforço considerável por diminuir ou minimizar as relações afetivas. (Michel Foucault, 2004, p. 272 a 273).

Sob essa perspectiva a amizade, as relações afetivas e os encontros são vistos como algo perigoso para as instituições disciplinadoras e consequentemente para as novas formas de controle social da atualidade. Pois elas são potencializadoras de subjetividades capazes de constituir outras formas de habitar o mundo, inflando gestos políticos que agrupam pessoas para a construção de ações capazes de desestabilizar o espaço ordenado da vida cotidiana.

Observando os caminhos de Peres, podemos notar que parte significativa de seu processo de criação foi permeado pela amizade, pelo encontro e pelo afeto de amigos e amigas que não estavam apenas inseridos em sua obra mas fluindo sobre ela e com ela, alimentando formas e espaços singulares que propõem outras formas de se viver o aqui e o agora. E isso não seria diferente em trabalhos como “A menor casa de Olinda” e o Lesbian Bar. Projetos que estavam muito mais ligados singularmente a sua personalidade, que ganharam volume e força a partir do encontro e da presença de todos aqueles que puderam embarcar em suas ideias no exercício de construção de outros lugares.

⁴⁷ . FOUCAULT, Michel. Une interview: sexe, pouvoir et la politique de la identité”. (“Michel Foucault, an interview: sex, power and the politics of identity”; entrevista com B. Gallagher e A. Wilson, Toronto, junho de 1982; trad. F. Durant-Bogaert). The advocate, no 400, 7 de agosto de 1984, pp. 26-30 e 58. Esta entrevista estava destinada à revista canadense Body politic. Cof. Em Revista Verve, no. 5, 2004.

4.2 ANÁLISES

4.2.1 A menor casa de Olinda.

Um dos primeiros espaços que desenvolveu, “A Menor Casa de Olinda”, criada em 2002, sediada na cidade histórica de Olinda, foi de fato um dos primeiros espaços habitados só por Peres, pelo menos inicialmente, em que deu vazão a suas propostas artísticas. Parte significativa da documentação desse espaço se perdeu, até o próprio artista não tem posse mais de todos os registros, mas sua memória ainda é viva sobre as origens.

“...a casa começou como como essa gambiarra, eu praticamente no início estava morando na casa da minha namorada, mas eu já tinha um lugar com as minhas coisas. Mas eu precisei tirar do último lugar que era localizado por trás da Prudente de Moraes, ali por trás dos quatro cantos. (...) . Aí nesse primeiro momento ela foi só a casa. Depois que eu separei de Juliana principalmente, que eu passei a morar mesmo todos os dias lá. Ocasionalmente tinham essas exposições que era essa gambiarra, que era minha com Lia Letícia, com Flávio Grilo, de vender os trecos e desenhos bem baratos, quinze reais, cinco reais, vinte reais, trinta reais, quadrinhos pequenos médios que ficavam expostos na frente da casa. Eu fiz algumas Dessas exposições e continuei morando lá("...) e o nome surgiu assim já no início, talvez no primeiro mês já tivesse esse nome, até no primeiro dia. “ah! Era a menor casa de Olinda”!

A casa tinha um formato triangular na medida em que ia se caminhando para fundos do imóvel, a sua fachada tinha um comprimento médio de dois metros e as paredes que se tangenciavam nos fundos mediam onze metros cada, segundo Peres o banheiro estava sempre a céu aberto, como é possível observar superficialmente nas seguintes imagens.

figura 1: Primeiros registros da Menor casa



Fonte: <http://amenorcasadeolinda.blogspot.com/>

Figura 2: Interior dos fundos da Menor casa de Olinda.



Fonte: <http://amenorcasadeolinda.blogspot.com/>

Peres morou seis anos na Menor casa de Olinda, dentre esses seis anos, os últimos dois foram com Irma, parceira que juntamente com ele projetou a MauMau posteriormente. A casa precisou passar por alguns reparos técnicos e contou com ajuda de amigos e um pouco de planejamento para torná-la minimamente habitável.

“...O banheiro estava caindo, o telhado eu tirei, mas ficou sempre a céu aberto. Tinha quatro paredes no meio. Então não dava pra botar, inicialmente nenhum ambiente embaixo dava pra colocar uma cama de solteiro. Aí a primeira coisa que eu fiz foi quebrar duas paredes lá de baixo. Depois rolou um trabalho de edição pra o Corgo que é Cristina Machado, Maurício Silva. Sim Flávio Emanuel e Danta Suassuna e Joelson, Aí eu fiz uma edição pro corgo só que aí com o dinheiro da edição e com o contato via um cara que trabalhava com o Zé Paulo o cara trocou o telhado todo que estava caindo...”⁴⁸

Após todo esse processo o espaço tornou-se, ao mesmo tempo, o ateliê, onde deu continuidade ao trabalho que já vinha desenvolvendo nos coletivos do qual fez parte, como também a residência de Peres, constituindo com isso lugar híbrido e constantemente mutável. Não é novidade que a casa de muitos artistas compartilham dessa mesma estrutura de residência e ateliê, porém, durante os seis anos de funcionamento esse ambiente sediou exposições e performances, tornando-se um ponto cultural e aglutinador da cidade que com certa frequência abria as portas para o público, mesmo não tendo capacidade suficiente para todos, extrapolando os limites de sua residência e partindo, por vezes, para o ambiente externo, segundo o artista:

⁴⁸ Entrevista

“...cada exposição dessa era uma festa dentro e fora da casa, mais fora. Eu era amigo de uma tapioqueira que vendia cerveja também. Assim, a gente se reunia e fazia umas festas informais também, mas nessas outras eram festas onde eu montava a televisão, a cadeirinha de rodas, com a televisão, e um DVD play, aí eu baixava clipes franceses ou de música dos anos sessenta ou anos trinta que tem também os filminhos e tal e misturava isso ou coisas de ficção científica, pequenos trechos e tal que ficavam passando e às vezes passando isso com outra música. Que ainda era LP, não tinha nem esses mini iPods que eu uso hoje, eram os discos mesmo LP, essas coisas via o VHS que eu tinha também, coisas que passavam filme. E a música a gente colocava os discos...”

A casa chamava a atenção tanto pela atitude do artista em deixar a porta sempre aberta, expondo seu interior ao público passante, até também por se caracterizar quase com um ponto turístico da cidade, segundo o artista, a sua fachada chamava bastante atenção e por vezes ele flagrava algumas pessoas que paravam para registrar. Peres me relatou também como habitava ao espaço cotidianamente.

“...uma das coisas mais importantes era ter a banheira, que era na sala e eu conseguia ver tv e gosto muito de ver televisão, e assisto jornal, assistia filmes né? Ainda era VHS mas naquela época tinha DVD mas ainda era mais VHS, botava um filme e ficava assistindo, tinha uma... botava uma prateleira tipo isso aqui assim na banheira, tinha uma máquina de escrever, aí eu podia ficar escrevendo na banheira ou desenhando ou pintando, levantando. Eu ficava de cueca pra galera não se chocar porque era aberto pra rua essa porta, A luz que entrava e tal e muitas vezes meus vizinhos Anabela, minha vizinha, Leila e tal passavam e eu estava lá deitadinho na banheira, vendo televisão, tomando uma cerveja com grade encostada e a porta de madeira aberta. E às vezes até dormia desse jeito, só a grade trancada no caso, quando dormia. Mas todo dia parava a gente de carro, descia, fotografava e estava lá, era na época um ponto turístico...”

A “casinha” de fato chamava atenção, tanto pelo seu formato inusitado como pelas pinturas irônicas que eram constantemente alteradas em sua fachada. Por ser pequena e retangular, sua estrutura facilitou essa alteração contínua. Peres chegou a pintar toda a fachada representando uma caixa de cigarro da Marlboro vermelho, bem como continha frases provocativas como: “cadê os cinema de Olinda?”, como é possível observar a seguir.

Figura 5: Última fachada pintada da Menor casa de Olinda.



Fonte: <http://amenorcasadeolinda.blogspot.com/>

Figura 6: Detalhes da última pintura na fachada da menor



Fonte: <http://amenorcasadeolinda.blogspot.com/>

Esse espaço apresenta-se como um ambiente mutante e projetava-se como uma casa em constante processo de movimentação. Peres também fez desse

espaço um local de bastante movimentado através da realização de eventos que fluíam juntamente com as exposições de seus trabalhos que quase sempre estavam colados, pregados ou amarrados na fachada da casa, aproveitando quase sempre esses momentos para vender seus trabalhos, realizar algumas performances, bem como ceder o espaço para apresentações musicais e até intervenção de outros artistas que estivessem interessados em construir com a movimentação do local, sobre isso ele comentou em nossos encontros:

“...A gente fez uma exposição com Isa do Amparo, fez aquela exposição que é uma é uma performance que a pessoa chegava e tinha massagem depilação, maquiagem, corte de cabelo, tinham várias pedicures, manicures e tal. Foi nesse dia lá, um dia específico, eu fazia uma fachada pra isso, pra fazer o evento em si. A gente também recebeu um grupo que era os laranjas, que era do do Rio Grande do Sul, que Cristiano Lenhart fazia parte. E foi lá que eu conheci ele, já hospedado lá em casal. Eles até falaram: “ah, a gente quer deixar alguma coisa aqui e tal. Eu disse: “faz alguma coisa na fachada,” então pintaram tudo de laranja, a grade, o portão. só que inclusive a grade, eu fui pintando a fachada de outras coisas, mas a grade ficou um tempão laranja, ficava bonito...”

É fato, se levarmos em consideração toda trajetória deste artista, que essa não é a primeira vez que ele relaciona a casa com todos os fluxos de seu trabalho, mas é na menor casa de Olinda que ele inicia um processo próprio e não compartilhado de utilização o espaço para dar vazão aos temas e questões do seus interesse pessoal da forma que lhe interessava mais. Ou seja, A menor casa de Olinda, pode se caracterizar como o primeiro espaço propriamente seu, onde organizou, taticamente, show, eventos, festas, recepções e até exposições que somaram significativamente para um compartilhamento mais massivo de seu processo artístico, destrinchando seu universo através de diversas linguagens e temas distintos.

O processo de divulgação era quase sempre feito pessoalmente, o artista ainda pontuou que nessa época as redes sociais não eram tão desenvolvidas, o que acontecia de fato era uma divulgação pessoal. Peres explicou também que a existência do Blog da Menor casa de Olinda não se desenvolveu ao longo da trajetória deste espaço e sim apenas no seu final. Portanto a maior parte da divulgação era feito por “um boca-a boca, era avisar para algumas pessoas e outras que apareciam por lá, avisavam a outras por telefone mesmo. A gente se divulgava também por e-mail, você pegava uma lista de e-mails e mandava para uma porrada de gente que você achava que fosse”.

Porém, por vezes, ele projetava algum tipo de panfleto irônico contendo desenhos reelaborados constituindo uma estética um tanto caótica que se tornou sua marca que perdura até os dias atuais. O artista relatou que nunca chegou a distribuir esses panfletos, mas adorava elaborá-los, porém com a existência do blog, mesmo nas últimas semanas, ele passou a publicá-los com o intuito de promover as últimas atividades desse espaço.

O período que esteve à frente da Menor casa de Olinda já nos evidencia, segundo seus relatos, que Peres já carregava consigo uma prática de desenho já sistematizada, visto que nesse espaço também funcionava o seu ateliê. Os seus rabiscos apresentam um certo relato íntimo de sua vida, quase que um “diário” ou como gosta de chamar, “agendas”, que eram basicamente blocos de notas, cadernos de desenho literalmente agendas, onde Peres guardava diferentes tipos de papéis, imagens recortadas, pequenas fotografias e anotações aleatórias que eram sempre recriadas, através de suas constantes “brincadeiras” com as palavras e as imagens. Toda essa estética influenciou bastante na construção de panfletos cômicos, como podemos ver nas seguintes imagens.

Figura 7: Panfleto 1 de divulgação da última festa na Menor casa de Olinda



Figura 8: Panfleto 2 da última festa na Menor casa de Olinda



Fonte: <http://amenorcasadeolinda.blogspot.com/>

A maioria dos seus rabiscos compõem o mesmo leque de temas que o perseguiu durante toda sua trajetória, abarcando assuntos como ficção científica, fetichismo, salto alto, dinossauros, biologia, filmes e livros que está lendo, o que ouve e lê em noticiários, pessoas com quem convive, nomes de atrizes e atores, ironias e frases aleatórias que acabou instrumentalizando para desenvolver algum trabalho. Peres também se apropria de fontes, logomarcas e geralmente utiliza materiais que tem a mão, sem muito critério de escolha. Suas produções visuais sempre estavam passíveis de recriação constante e como gosta de dizer o próprio artista, “Posso olhar para eles e mudar; apagar alguma coisa e fazer de novo, como fiz em desenhos antigos, substituindo por novos. Eles nunca estão prontos e sempre prontos tudo está a perigo nas minhas mão”⁴⁹ a qualquer momento ele poderia alterar, rasgar, adicionar, colar ou borrar; suas obras estavam sempre sujeitas a essa imprevisibilidade.

“Uma vez, um amigo disse: ‘Ah, mas os teus desenhos têm a ver contigo, não tem a ver comigo’. E é verdade. Eu acho que devia ficar com todos eles, mas como eu não sou rico, preciso vender. São um pedaço desse meu microuniverso, da atriz, ou de uma amiga, de um ‘treco’ que eu tô

⁴⁹ <https://www.folhape.com.br/cultura/exposicao-de-fernando-peres-ocorre-num-so-dia/22944/>

lendo, que tô vendo na televisão. É como se fosse um dicionário para coisas que eu vou acessar depois, meio como um diário”⁵⁰

É possível constatar que os seus desenhos faziam parte dos espaços que desenvolveu e estavam quase sempre a mostra na fachada da casa, colados com fita crepe ou presos em varais, bem como podiam também estar pregados, Peres tinha certo apreço por esse modo de montar suas mostras. Mas também é notável como o artista compôs um espaço, um universo próprio e um tanto particular, por vezes tornado público, assim como *A Menor casa de Olinda*, onde projetava, elaborava e reelaborava esses rabiscos profusos e carregados que mesclava diversos temas de seu universo pessoal. Portanto seria equivocado separar essa parte de seu processo criativo dos espaços que habitou e movimento. Suas “agendas” começaram com pequenos blocos quando sua ex-companheira, Laís, engravidou de seu primeiro filho, por volta do início dos anos noventa. Porém, de modo espaçado, Peres já serializava seus desenhos e anotações no final na sua adolescência, bem como ainda guardava grande parte de seus desenhos da infância. Questionando-o sobre o paradeiro desse material, o mesmo me relatou que tinha diversas “agendas” que sumiram com o tempo e algumas ainda estava preservadas.

“...Eu tinha milhões de agendas, tenho ainda, inclusive tem 9 delas, que estão no MAMAM, que ficaram emprestadas para exposição. Não fui pegar, está, mas tá lá guardada. Cada uma é especial, eu sempre tinha as agendas e coincidiam mais ou menos com a minha idade. Eu tinha 40 agendas e 40 anos. Mas eu não fiz desde o zero anos de idade, eu normalmente eu tenho 2 agendas por ano, e aí eu sempre levava para expor todas elas na hora da exposição...”

Peres também afirmou que todas as vezes que era convidado para a feitura de alguma exposição sempre carregava consigo suas “agendas”, e as disponibiliza para o público intervir, das mais variadas formas. Durante a realização de sua exposição organizada pelo Itaú Cultural, ele levou grande parte de sua casa, comentou.

“A galera rasgou, cortou. No Itaú eu fiquei até com pena, mas enfim o pessoal cortou em vários pedaços, botando envelopinho tipo toma essa agora eu vou parar em cima aqui ou desenhar por cima e tal e eu sempre servi com galeto e tal, saca? Eu boto sempre pedaços de galeto e farofa

⁵⁰(<https://revistacontinente.com.br/secoes/curtas/lara-neon-e-a-arte-horrorosa-de-fernando-peres>) , (Acessado em 16 de março de 2023)

para a galera comer com a mão. E conhaque de alcatrão grátis, e às vezes cerveja também...”

Fato parecido aconteceu em sua exposição ou mostra Relâmpago intitulada, "Lara Neon e a irresponsabilidade das hortaliças"(2017) , no qual trouxe uma série de trabalhos que representavam uma possível “síntese” de sua obra. Para tal ele assumiu essa dupla identidade chamada “Lara Neon”, segundo o artista o título dessa mostra é oriundo de um desenho de 2002, feito durante o período em que estava morando na Menor casa de Olinda, e de uma brincadeira com o nome Nara Leão.

É possível notar como Peres consegue tencionar arte e vida também na exposição de seus trabalhos, pois além de apenas mostrar suas obras, procurou transportar os espaços em que vive e cria, carregando consigo não apenas suas agendas, mas também sapatos de salto altos e crânios de animais e os toca-discos para criar várias trilhas para o espaço e ainda afirma: “Eu gosto que a exposição esteja viva enquanto eu estou lá junto. Quero que seja uma festa”.⁵¹

Peres participou de várias exposições enquanto estava tocando as atividades da Menor casa de Olinda, O artista expôs no IAC (2001), no Museu Murilo La Grecca (2008), na A Gentil Carioca (Abre Alas, 2009), em exposições independentes organizada em sua própria casa e no MAC (Museu de Arte Contemporânea de Olinda) como bolsista do 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (2006). Sobre esta última, Peres relatou que durante o edital de seleção se utilizou bastante desse seu processo criativo profuso na feitura dos formulários para submeter o seu projeto à exposição.

“...Um treco que é meu sobre exposição, essa exposição do edital da fundarpe, eu escrevia o meu projeto, e cortei , escrevia na máquina de escrever e depois eu dava ordem do que era justificativa, do que era sinopse e tal. Aí coleí e fiz um rolo disso e meu próprio amigo Diogo Todé. Flávia, que não tá nem aqui tá na Inglaterra, Lia Letícia, escreveram uma carta pro jornal falando” ah, mas só foi aprovado só porque era artístico, recolando como se eu não tivesse feito no formulário que era e eles fizeram . Mas eu fiz, era pra ser cinco páginas, eu recortei , pontilhou, desenhei uma tesourinha e era tudo colado na máquina de escrever(...) era um projeto que era levar todas minhas coisas...”

⁵¹Fonte: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2017/04/01/fernando-peres-faz-exposicao-de-desenhos-e-objetos-na-maumau-276557.php> acessado em: 23 de março de 2023.

No Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, ele transportou os objetos que guardava na Menor casa de Olinda para o Museu de Arte Contemporânea (MAC), até cama e geladeira, e chegou a dormir na exposição. Apesar da diferença entre as dimensões dos ambientes entre a sua casa e a instituição, não sobrou espaço no MAC, segundo o artista.

“...eu levei tudo mesmo, as plantas, os bichos, porque não podia dormir lá, pelo que disse dona do museu, sei lá. Enfim, acabou que terminei dormindo e foi incrível lá a exposição. E eu peguei e fiz vários, vários painéis e ficava arrastando e mudando paredes, criando labirintos, isso também foi em dois mil e seis...”

Essa postura do artista em transportar o seu universo para o ambiente expositivo é algo que começa a se constituir de uma forma mais presente neste momento especificamente, uma postura que nos mostra um pouco de uma prática que tenciona o espaço institucional ao mesmo tempo em que apresenta novas formas sob os quais os seu trabalho pode fruir.

Observando suas práticas, operadas tanto na Rua Henrique Dias, na Cidade Alta, em Olinda, quanto nos espaços institucionais, não é difícil perceber o seu interesse pelo encontro, pelo contato com as pessoas que compunham ou poderiam compor seu universo. Sob o olhar da teoria da estética relacional, desenvolvida por Bourriaud (2002), é possível identificar nas posturas de Peres, o artista descrito em sua teoria, o indivíduo que a tem a intenção e se esforça para estabelecer conexões, tornando minimamente visíveis níveis de realidade separados uns dos outros, em outras palavras, Peres se constitui como um artista interessado em criar formas capazes de potencializar momentos de sociabilidade e constituindo assim um elemento de ligação, um princípio dinâmico de aglutinação.

Tornando pública a sua “residência-ateliê” para a realização de festa e encontros, transformou-se numa figura que propôs um espaço capaz de ativar diálogos, contribuindo para desenvolvimento de uma visão cada vez mais processual e coletiva. O espectador, ou melhor, os participantes desse espaço, não só assumem os papéis predispostos em um trabalho fechado, mas fruem sobre ele colaborando ativamente, intervindo em suas formas e os reelaborando, em relação com o mundo e com os outros indivíduos.

É possível notar isso através das brechas que Peres deixava, que consequentemente gerava uma possível atuação de terceiros. A medida de exemplo, em nossas entrevistas ele relatou a chegada do Grupo "Os Laranjas" do

Rio Grande do Sul, que Cristiano Lenhardt, um amigo próximo seu, fazia parte. Esse Grupo atuava investigando possibilidades de como ampliar o campo onde a arte poderia existir.⁵² O grupo tinha interesses similares às práticas de Peres e durante sua rápida passagem na cidade ficaram hospedados na casa e aproveitavam para pintar a fachada toda de laranja, bem como estavam presentes nas feitura dos encontros que eram orquestrados pelo artista na Menor casa de Olinda.

Peres desenvolve um trabalho com a construção da Menor Casa De Olinda, operando nas fronteiras que nos circundam para construção de outros espaços habitáveis, constituindo-se como um projetista dos lugares da vida cotidiana comum, transformando o ambiente de sua casa e um espaço de atividades aberto e que estava sempre disponível, livres dos lugares fechados das instituições.

Mesmo estando presentes nesses locais institucionais, ele sempre os embaralhava, proporcionando novos usos, transformando o espaço museus em sua casa e consequentemente em um local de sociabilidade capaz de borrar as suas fronteiras, como foi o caso de sua exposição no Museu de Arte contemporânea de Olinda em 2006. O trabalho de Peres não se dirige apenas à construção de espaços para possíveis encontros, propondo com isso, outras formas de interação através de suas proposições artísticas. Muito mais do que ser apenas lido através de uma teoria da arte, ou melhor, uma teoria da forma, este artista parece muito mais interessado no desenvolvimento de "interstícios", conceito que também foi abordado por Bourriaud, em seu livro "Estética Relacional", que refere-se a "fendas" que se localizam no interior do corpo social e que surgem entre as pessoas e coisas em nossas vidas cotidianas, permitindo assim outros tipos de interação entre indivíduos, os objetos e os espaços, tornando-se por vezes, fonte de tensão e conflito, mas também uma área fértil para a criação de outros espaços, em outras palavras, Heterotopias.

É possível ver a Menor casa de Olinda como um "desses espaços singulares que encontramos em certos espaços sociais em que as funções são diferentes daquelas em outros espaços, de fato totalmente opostas"⁵³, utilizando as palavras do próprio Foucault. Portanto alguns aspectos heterotópicos são latentes,

⁵² Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil. ALBUQUERQUE, Fernanda. 2006. Entrevista com o grupo, "os laranjas" . 222.

⁵³ (FOUCAULT, 2001, p. 1101)

principalmente se formos observar a luz das descrições sistemáticas que foram feitas em torno desse termo.

Uma das características heterotópicas latentes presentes nesse espaço é o da justaposição, Peres desenvolveu um trabalho que, além de conseguir justapor um contra espaço a todos os outros espaços ordinários da vida cotidiana, consegue também aglutinar em um só lugar dois espaços que são incompatíveis inicialmente, o espaço privado da sua casa, no qual eu toca suas atividades diárias e o espaço público da festa, dos encontros, das exposições. Em outras palavras, um ambiente abarca diferentes funções no decorrer de sua existência, sendo esta, também, uma das características centrais descritas pela heterotopia e presente no desenvolvimento das movimentações que ocorriam na Menor Casa de Olinda.

É possível também observar essa característica quando o artista desloca a sua casa para o ambiente expositivo, como foi o caso da sua exposição do Museu de arte contemporânea de Olinda. Esta situação acarretou não só na mudança de seus fluxos de um espaço para outro, mas também fez funcionar, mesmo que de maneira temporária, outro espaço heterotópico, o Museu, uma heterotopia no qual o tempo se acumula, em outras palavras, Heterocronias. É singular o modo como esse espaço de Peres não apenas se constitui como uma heterotopia, como também faz funcionar de modo diferente das outras heterotopias já devidamente descritas por Foucault (1967), não apenas o transformando em um simples espaço expositivo, mas o constituindo, mesmo que temporariamente, como sua casa, apesar das intenções contrárias de seus gestores.

Essa característica nos faz notar que espaços singulares como estes tem uma potencialidade de influir sobre outros espaços, justapondo suas funções, os fazendo funcionar de uma maneira outra do qual foi ordenadamente projetada. Levando em consideração essa última constatação, é possível notar como Menor Casa de Olinda, levada pelo artista ao para o ambiente expositivo, considerado aqui um espaço que já aglutina a casa e o ateliê de Peres, também soma a essa equação mais outro espaço, o do museu, que também foi sua casa, ateliê e um espaço, mesmo que temporário, passível as suas experimentações, encontros e possível extrapolações.

Tal constatação já nos evidencia outra característica deste espaço, que é o de fazer funcionar de maneira diferente, não apenas o lugar onde se desenvolveu, mas também outros lugares, portanto aqui se descortina outra característica intitulada por

Foucault (1984) de “diferentes Funções”. Ou seja, Peres além de aglutinar varias espaço, consegue dar diferentes funções no decorrer de seu desenvolvimento e sobre isso Peres comentou:

“...a exposição era o “Cajú pra Fundarpe”, que era uma exposição pra Levar todas as minhas coisas, dividir os meus temas por alguns assuntos, (...) e apartir desses assuntos eu ia queimar todos eles, todos os meus desenhos de infância, e ia queimar vários outros trechos que eu tinha lá específicos, as fotos de infância que eu queimei realmente, eu não ia queimar né, eu ia triturar, mas acabei queimando, não consegui, ninguém me emprestasse um triturador de papel. Ai essa também era uma parte da “exposição”, era como se eu quisesse arrumar, só ficar com algumas coisas, ficar só com uns livros, separar só os que eu queria, e foi o que eu fiz (...) E galera me deu uma branca, porque eu levei bebida para a “exposição” no outro dia, pra um aniversário de uma amiga, ai me chamaram pra fundarpe, saiu no jornal que eu ia lá receber um “carão” ...”

Nota-se que as festas e eventos que Peres promoveu no espaço da sua casa, bem como nas exposições que participou, eram uma prática recorrente para movimentação do local, como o mesmo já afirmou que gosta “da coisa viva enquanto estiver lá, que seja um espaço de festa”. Isto remonta mais uma característica heterotópica do seu trabalho, que é o da “Ilusão ou compressão”. Heterotopias mais antigas já carregavam essa característica, espaços que se espelham em todos os outros espaços reais, mas ao mesmo tempo os escancaram como ilusórios, como nos antigos bordéis onde a vida e os desejos, mesmo que momentaneamente, eram potencializados, na busca de outros modos de habitar o espaço aqui e agora, ou seja, essas heterotopias carregavam consigo características que operam um recorte no tempo e no espaço, e podendo também ser denominadas de Heterocronias.

Na Menor casa de Olinda isso não foi diferente, segundo Peres, a maioria dos momentos nesse espaço era permeada por festas, afetos, encontros e amigos e amigas que compartilham também desse sentimento. Em nossas entrevistas Peres me relatou alguns momentos memoráveis para ele, no que diz respeito aos shows, festas e exposições que aconteceram na Menor casa de Olinda.

“...Teve o show “praia” também! que a gente fez que era um show da banda, como era o nome mesmo ? “Conceição” tem uma banda de grilo e Felipe e tal. Ai eles tocaram até com as máscaras que eu fiz. Tem até fotos em alguns albinhos perdidos meus. Como era praia a gente foi com o carro de Daniela Brilhante e com vários com três sacões pretos de e aí fez algumas viagens pegando os três sacões cheios, no carro, todo de areia aí levou a areia dos milagres pra casa, a gente se encheu mesmo de areia nessa exposição praia, né? Que não tinha nada, era só o show e aí era tipo uma festa, né? Eles tocando, depois música, as exposições , as obras na frente da

fachada da maior parte, coisas dentro também, mas mais fora, né, e por falta de grana, a gente vendia os trecos...”

Até mesmo no momento de despedida da menor casa, foi organizada a sua última festa, divulgada por um panfleto irônico publicado em um blog destinado a divulgar as ações da “casinha”, regadas por lamentações devido ao encerramento de suas atividades.

“...seis anos na menor casa de Olinda e tchau!!, sábado 10 de maio - 18:40 hs. sim, com este panfleto no melhor estilo, estamos a iniciar a nossa linda divulgação desta terceira e última festa de despedida da casinha. djs catarina de jah, gumma e evandro q. shows beto bala, vermelho meteoro 69 e organização do reino das trevas. exposições e bazar liberados para todos. cerveja super natural da gorda!! + tapiocas, queijos. É isto, na verdade eu sei que não importa a divulgação, irão só umas vinte pessoas e beberemos até alguma hora aí, depois tem aquela festa da reinauguração do bar de déo, etc..”(…) ⁵⁴ “...poxa Fernando, espero que seja mentira como aquelas mentiras bem cabeludas com embasamento teórico que Raoni adora contar e tu também é chegado mas só um pouquinho em comparação àquelas de Raoni. comé q foi, Fernando? na reunião lá. e o que a gente pode fazer, então? pq se essa galera quiser de volta a casinha, eles vão conseguir, né? Que péssimo! o que der pra fazer a gente faz, abaixo assinado, panelaço...” ⁵⁵

Foucault(1984) também pontua como um das características centrais das heterotopias são suas possíveis formas de “abertura e fechamento”, explicando que existe determinados ritos, procedimentos ou posturas que dão aos individuais acesso a determinados espaços. Esses ritos, procedimentos ou posturas não são algo tão evidente nos trabalhos deste artista, mas é plausível supor, observando também as formas de divulgação dos eventos que aconteciam nesse espaço, que aconteciam majoritariamente através de convites pessoais, que a Menor casa de Olinda tinha sim seus procedimentos de “acesso”, mesmo sendo um local privado aberto para o público ocasionalmente. As pessoas que habitavam esse espaço tinha acesso a ele não só pelo interesse nas movimentações que ali ocorriam mas também pelo interesse nas questões que eram abordadas nesse espaço, nas temas e posturas de Peres e consequentemente porque estavam também ligadas a sua trajetória. Pois o artista frisa, mesmo que de modo passageiro, a presença significativa de amigos habitando este espaço.

“...Era um espaço que eu recebia visitados meus vizinhos, a maior parte deles olindenses mesmos, como Lia Letícia, Flavio Girofly. Ernesto Teodósio, que sempre ia lá pra tomar uma comigo, Raoni Vale que mora no

⁵⁴ Escritos do panfleto de divulgação da última festa. <http://amenorcasadeolinda.blogspot.com/>

⁵⁵ Comentários postados que faziam parte do corpo do Blog Pessoal no qual Fernando depositava os poucos registros que fez desse espaço. <http://amenorcasadeolinda.blogspot.com/2008/>

Pará e é arqueólogo, mora a muitos anos fora agora, vários outros, Cuquinha que morava em Olinda que é meu amigo, Pedro do Amparo, que morreu, aí tinha essa rotina desses vizinhos...”

A Menor Casa de Olinda foi uma ideia perspicaz de Peres, não apenas por movimentar artisticamente o espaço que era ao mesmo tempo sua casa e seu ateliê, mas porque arquitetou, mesmo que intuitivamente, um espaço singular que perdurou durante seis anos e até extrapolou os limites de sua locação, sendo levada juntamente com os seus fluxos para exposições.

Neste quesito, é importante ressaltar que esse espaço também pode ser lido através de outros conceitos que extrapolam as considerações de Bourriaud (2006) e até as caracterizações sobre as heterotopias de Foucault (1984). Ao levar a menor casa de Olinda para ao Museu de Arte Contemporânea de Olinda, Peres nos mostra um movimento que se alia as reflexões de Hakin Bey (2004) em torno do Conceito de “Zonas Autônomas Temporárias”. A menor casa de Olinda, mesmo em seus deslocamentos ocasionais, apresenta-se como um espaço móvel, temporário, constituindo um certo enfiamento, mesmo dentro do espaço institucional, pois esses “espaços autônomos temporários” não confrontam diretamente o sistema, eles realizam uma operação de guerrilha, que segundo Hakin Bey (2004), libera uma área de terra, de tempo ou de imaginação e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que qualquer tentativa repressiva do estado possa suprimi-la.

O movimento de Peres, juntamente com os seus fluxos e consequentemente a sua casa, instauram, durante o seu processo de desenvolvimento, mesmo que de forma Pontual, uma zona autônoma temporária, ou, ao menos, mesmo que de forma superficial, um espaço com características que dialogam com essa prática já postulada por Hakin Bey (2004). Após quase seis anos organizando as movimentações da “casinha” da Rua Henrique Dias, na Cidade Alta, em Olinda, a casa chegara ao seu definitivo fim no ano de 2008, segundo o artista o local só foi entregue devido a um pedido da proprietária que com urgência solicitou o imóvel por motivos familiares, Peres até tentou convencê-la a vender mas não obteve sucesso.

Esta “casinha” foi um dos primeiros esboços de sua utopia concreta, um rabisco em suas “agendas”, como diz Peres, “para coisas que vão ser acessadas depois”. Foi o que de fato aconteceu, a experiência do artista nesse espaço o levou, consequentemente, a construção de outros, como foi o caso da MauMau,

juntamente com Irma e posteriormente em um dos seus projetos mais significativos que perdura até hoje, o famoso “Lesbian Bar”.

4.2.2 Lesbian Bar

O Lesbian Bar foi um dos projetos mais agitados e frutíferos desenvolvidos por Peres, tendo o seu início em meados de 2011, como um dos projetos que estruturaram a programação MAUMAU. Porém muito mais do que uma festa, esse espaço pode ser visto como um bar, como o próprio nome já aponta, que estava sempre em movimento. Podendo também se caracterizar como ambiente expositivo e de encontro, Segundo Peres:

“É um bar/exposição/performance que funciona em minha casa todas as quartas-feiras. A casa é grande, tem um galpão, fica colada na beira do rio. O bar possui quatro ambientes sonoros, duas projeções (normalmente de filmes eróticos dos anos 1920, de go go dance dos anos 1950 e 1960, ficção científica, seriados) duas televisões passando mais filmes, dois bares diferentes, minha amiga Marie Carangi cortando cabelos na sala da casa, Diogo Todê cozinhando... O bar é uma mistura disso tudo. Todas as minhas exposições anteriores têm um pouco do bar, esse excesso de tudo e essa “decoração”...”⁵⁶

Inicialmente, como já dito, o Lesbian bar era um dos projetos de festas que estavam alocados na programação da MAUMAU e surgiu lá originalmente, porém a separação de Peres e Irma fez com que o Lesbian Bar mudasse de endereço junto com o artista, enquanto a MAUMAU permaneceu no mesmo local. Era de se esperar que devido a várias experiências de Peres em outros coletivos, espaços e situações que o projeto do Lesbian bar se assemelhasse um pouco aos espaços da qual ele já vinha a muito tempo habitado e praticado, o mesmo afirma que,

“Lesbian bar era o seguinte, estava me separando de Irma e irmã foi morar em São Paulo, a gente desde o molusco lama fazias festas ou cobrava uma entrada ou vendia uma bebida, bem como eu também trabalhava na Soparia por exemplo, que não era só um bar era uma festa, tinha shows tem todo um trato de encontrar gente e pessoas para habitar o espaço, tinha uma coisa que eu gostava que era ouvir muitas músicas ao mesmo tempo, que era uma característica da soparia, e isso como era uma situação que eu gostei eu reproduzia no molusco lama, (...) Talvez ele seja uma performance de um estilo, de uma identidade, de umas manias que aí são sim, também minhas. Sim, mas ela é aberta a essas novas situações que são a galera que vem e a galera que toca e eu sempre abro espaço, desde sempre, desde todos eles, eu sempre me coloco como coadjuvante (...) Era sempre essa situação de construir um ambiente, isso de construir algo meio “firulado” mas de construir um portal sabe...”

⁵⁶ Trecho extraído do site: <https://cargocollective.com/peluqueriacarangi/LESBIAN-BAR>. Acessado em 23 de março de 2023.

A ideia inicial deste trabalho, bar e exposição não tinha esse caráter de acontecimento mais ou menos fixo, segundo Peres, em entrevistas realizadas sobre o Lesbian Bar, sua intenção era que o bar abrisse duas vezes por semana em dias atípicos, no meio da semana, e que tivessem um nome a cada semana que funcionasse. A primeira vez que o bar abriu, ainda na MauMau, foi intitulado com o nome do diretor do projeto Apollo, Wernher Von Braun, fato que não é uma grande surpresa, visto que o artista é bastante ligado em temas relacionados à ficção científica. O segundo evento do bar já carregava outro nome que seria de fato o título que perduraria muitos anos com esse projeto.

“Na primeira semana teve esse título e foi ótimo só que logo em seguida uma amiga tinha me mostrado uma música de Jonathan Richman, chamada “I Was Dancing In a Lesbian Bar”, e essa foi segunda semana do bar e foi tão bom esse nome que não tinha como ter outro nome sabe, e ainda tinha disso que não era de mulher ou de homem e isso acabou atraindo uma galera massa que foi melhor. O primeiro lesbian bar foi na MAUMAU, mas esse lesbian bar do poço da panela foi o maior, sempre achei que algum momento eu iria morar na beira do rio e esse foi de fato o momento em que consegui, não aproveitei o quanto achei que iria aproveitar de ter um barquinho por exemplo...”

O título deste espaço, apesar de ter sido uma sugestão de uma amiga, foi bem estratégico e pode-se dizer que importante para a construção dessa proposta, segundo Peres o título foi muito bem recebido, primeiramente porque admirava o cantor Jonathan Richman e de certo modo o achava legal e queria se espelhar nesse personagem. A história narrada melodicamente na música só alimentava ainda mais a narrativa de construção do espaço, pois se travava de um personagem que em um momento inicial habitava um bar pouco agitado e tedioso e posteriormente era levado por terceiros para um bar lgbtqiapn+ escondido em um distrito industrial onde tudo era mais interessante, agitado e vivo. De certo modo isso se assemelhava bastante a proposta do Lesbian Bar, que agora estava localizado em uma casa residencial nas entranhas de um bairro à beira do rio. Peres também pontua que gosta bastante de títulos contraditórios e, portanto, o espaço carregou esse nome.

“...nome ele tem em si uma identidade muito forte, primeiramente por eu não ser uma lésbica aí, na verdade, a música também não é das lésbicas, é um cara que também, na verdade, está contando uma história, onde ele vai parar numa festa, ele acaba indo para lá e não é nem mulher e tal. Aí, achei interessante isso, que já é meio que uma informação antagônica, eu gosto disso. Como tinha uma banda que hoje em dia o nome já ia ser complexo, né? Os “Mulheres negras” que são 2 caras e tal. Eu tinha um gato que está ali na foto(aponta para uma foto do local) . Que chamava

porcelana e era macho, não é? Eu sempre gostei muito de OPA, OPA, OPA, essa informação está truncada..."

Após a realização da primeira festa houve diversas sugestões de amigos para o próximo título do espaço, como "Machos bar", talvez com certo intuito de outras pessoas, atrair outro público para o espaço, porém Peres não acatou e sem ideias de título para a semana seguinte o artista decidiu manter o título "Lesbian Bar". Primeiramente porque o espaço acabou ganhando de forma bastante orgânica uma identidade e acabou atraindo um público bastante diferente.

"foi importante, porque isso melhorou a festa, né? Não por constituir certo tipo de zoológico e tal, mas porque enriqueceu, atraiu instantaneamente uma diversidade na verdade do que qualquer outro bar, tipo o Fernando Peres abriu o bar tal sei lá o quê? Saca? não porque eu era molusco, lama e tal. É um outro tipo de identidade, aí o nome lesbian bar atrai. Muita gente, vocês. E atrai muita gente LGBTQia+ E muita gente, de todo tipo de gente

Foi assim à beira do rio Capibaribe, no bairro do Poço da Panela, que o Lesbian Bar ficou de fato alocado e se desenvolveu, foi onde o bar adquiriu certa visibilidade e tendo um espaço bem maior para seu desenvolvimento. Um fato importante dessa nova locação é que para além do bar a casa da Rua Tapacurá também era a residência de Peres, portanto o espaço tinha características híbridas e consequente sofria mutação constantes, era um espaço privado, mas aberto ocasionalmente.

O bar tinha um funcionamento bem atípico, seu desejo inicial era de abri-lo duas vezes por semana, nas terças e na quintas, porém isso foi alterado com o passar dos primeiros eventos e Peres decidiu fazê-lo funcionar apenas às quartas-feiras. Foi assim que esse espaço da casa, que ocasionalmente tornava-se um espaço público uma vez por semana, tornou-se um campo de encontros e de possíveis experimentações coletivas. Realizando uma pesquisa rápida em sites de indicação e avaliação de lugares para visitar, como o FourSquare, é possível captar mesmo que superficialmente, diversas impressões sobre esse espaço.

"Lenon Mendes Abril 17, 2014 : É uma mistura do quintal da casa da sua avó com uma festa estranha e gente esquisita, onde também tem birita, tapioca, gatos e muita muriçoca. Chris Nunes (Janeiro 16, 2014) : Que fique claro: apesar do nome não é um bar de lésbicas. "Barzinho" (na verdade é um quintal com vista) de gente alterna, muitos gatos e cães, música interessante e a melhor tapioca do mundo. Marcela de Hollanda (Novembro

22, 2012) Estive aqui mais de 5 vezes! Lugar bem underground, tranquilo. Ver os amigos, tomar uma cervejinha e ouvir um som legal. O lugar estranho com gente esquisita (e linda) mais legal de Recife. Duda Klaus .(Setembro 24, 2014) o melhor , pior lugar da cidade, com certeza é aqui. Bruno (Março 10, 2014) :Comer brigadeiro e tomar heineken depois olhadinha no portal mágico e cair no mangue. Ianah Maia(Abril 25, 2013) Minha segunda casa, às quartas à noite. Hawkes (Setembro 19, 2012) : Pô, é só um quintal trash numa parte esquisita de Recife.”⁵⁷

A estrutura do Lugar comporta basicamente por dois espaços habitáveis, um deles com cozinha, banheiro, sala, dois quartos e um terraço, e outro espaço era composto por um quarto grande anexado a um galpão que abrigava uma parte do universo de objetos que Peres sempre deixava ao alcance na realização dos eventos. Esses dois ambientes eram conectados por um grande quintal que conectava todo o espaço e já fornecia uma certa abertura para uma movimentação mais fluida. O bar possuía quatro ambientes sonoros, duas projeções contendo filmes eróticos dos anos 1920, vídeos de *go go dance* dos anos 1950 e 1960, trechos de filmes de ficção científica e seriados aleatórios que compunham esse universo, essa mistura de tudo como é possível observar nas seguintes imagens.

Figura 9: Registro 1 de um dos ambientes internos do Lesbian Bar



Fonte: <https://pt.foursquare.com/v/lesbian-bar/4fa01e32e4b04840ba3c05c3>

⁵⁷ <https://pt.foursquare.com/v/lesbian-bar/4fa01e32e4b04840ba3c05c3> (Acessado em 15/03/2023)

Figura 10: Registro 2 do ambiente interno do Lesbian bar.



Fonte: pt.foursquare.com/v/lesbian-bar/4fa01e32e4b04840ba3c05c3

Figura 11: Registro 3 do ambiente interno do Lesbian Bar (quintal)



Fonte: pt.foursquare.com/v/lesbian-bar/4fa01e32e4b04840ba3c05c3

Peres também constituiu uma certa identidade estética que se assimilava bastante a organização estética do bar, como também pelas suas produções visuais, desenhos, pinturas e significativamente pelos cartazes de divulgação do Lesbian bar. As divulgações dos eventos do bar aconteciam de forma massiva pelo facebook, a rede social mais efervescente no momento em que esse espaço estava em funcionamento. Fernando produziu diversos cartazes e postagens para a divulgação do Lesbian bar juntamente com a criação de eventos na própria plataforma, o que de certo modo ajudou no processo de divulgação do espaço. A maioria desses cartazes eram resultados de imagens recriadas em colagens, fotografias pessoais e uma mistura de desenhos, dos mais recentes aos mais antigos.

Os cartazes do Lesbian Bar eram também compostos pelos mesmos temas que permeiam a maior parte de sua trajetória, carregando consigo informações quase sempre cômicas que mesclava fotografias pessoais de suas infância, Logos de marcas mundiais, Recortes de revistas antigas de moda que adquiriu durante sua adolescência, imagens coletadas na internet que variavam de atores conhecidos aos mais diversos personagens de ficção científica bem como desenhos pessoais de suas “agendas”.

Esses possíveis elementos eram justapostos a uma tipografia com o nome do bar que se assemelhava bastante a letreiros de um antigo bar country americano, somadas a frases que alteravam slogans popularmente conhecidos, como “ Lesbian bar, o cliente em último Lugar”; data, hora e local da situação que eram repetidamente publicadas em suas redes sociais para divulgação do evento. Isso compôs uma certa identidade estética dos cartazes de divulgação do “Lesbian Bar”, evidenciando, mesmo que superficialmente, um pouco dos interesses de Peres e consequentemente suas estratégias para atrair um público cada vez mais diversos. É possível constatar isso através das seguintes imagens.

Figura 12: Primeiro exemplo do cartaz de divulgação dos eventos do lesbian bar



LESBIAN BAR

o cliente em último lugar!

Fonte:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5186689994792482&set=a.221341641327367&type=3>

Figura 13: Segundo exemplo do cartaz divulgação do Lesbian Bar.



LESBIAN BAR

esta logo é um plágio, ok?

Fonte:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5186689994792482&set=a.221341641327367&type=3>

Figura 14: Terceiro Exemplo de cartaz divulgação do Lesbian Bar.



Fonte:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5186689994792482&set=a.221341641327367&type=3>

Figura 15: Quarto exemplo de cartaz de divulgação do Lesbian Bar.



Fonte:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5186689994792482&set=a.221341641327367&type=3>

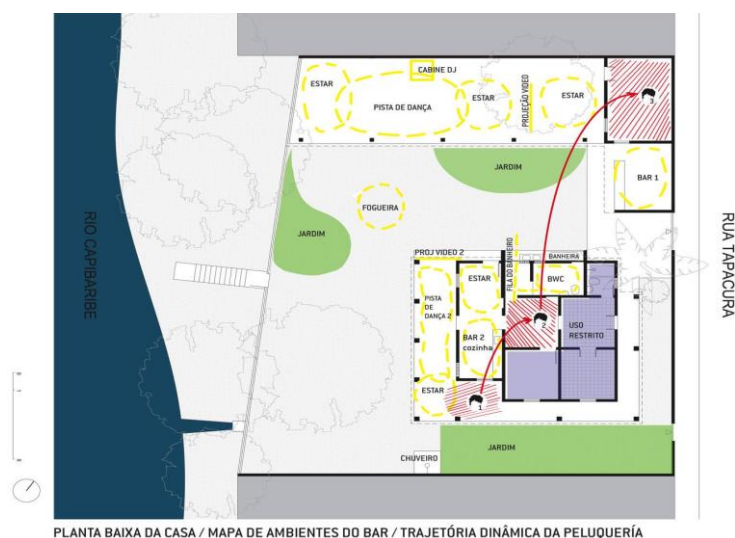
Nesta última imagem é possível notar que além da divulgação do espaço em si o “lesbian bar” também abrigava outros artistas para o desenvolvimento de seus projetos. A casa era bastante grande e tinha diversos espaços que podiam acolher não só as situações do Lesbian bar, mas também abarcava outras ações e projetos de amigos, de amigos de amigos, convidados e por vezes até de desconhecidos propondo intervenções ou participando das situações repentinas que acabavam acontecendo. Peres proporciona certa organização do espaço que gera brechas para possíveis atuações daqueles que habitavam os ambientes da casa, aglutinando com isso um grupo de amigos que tinham interesse e estavam dispostos a alimentar o espaço do “Lesbian Bar” através de proposições como (bazar, exposição, comidas, drinks, projeção de vídeo, performance, música).

Observando essas evidências, baseadas no pensamento artístico contemporâneo, no que diz respeito as reflexões postas por Bourriaud (2006), o que se arquiteta aqui, é lugar que se projeta como um espaço potencializador de encontros, envolvendo em seu processo de desenvolvimento outros indivíduos que têm possibilidade de desenvolver suas próprias narrativas, como poderemos ver mais a frente. A Obra aqui é uma forma intangível, extremamente fluida, cujos contornos são complexos para se definir pois ela se caracteriza mais como uma amálgama que propicia os encontros e produções nesse espaço.

Em projetos como o do Lesbian Bar, o tempo cotidiano é geralmente interrompido com o objetivo de alimentar novas subjetividades sobre o lugar. Assim, esse espaço se movimenta através de perturbação da rotina diária do lugar em causa, ativando o que Bourriaud (2006) denominou de espaço-tempo intersticial, onde a obra ocorre produzindo uma interrupção que opera nos comportamentos ordinária do cotidiano, objetivando desencadear um reposicionamento do olhar e das vivência do participante em relação ao lugar e ao outro. Neste encontro geram-se forças que partem do que existe e do que é proposto e assim se constrói um novo lugar, substanciado em novos usos e nas novas práticas que a casa de Peres possa acolher. É possível exemplificar isso observando um dos projetos já devidamente documentados, a “Peluquería Carangi”, idealizada pela artista Marie Carangi, surgindo como umas das situações que alimentavam o espaço do Lesbian Bar ao mesmo tempo que construía uma ambiência própria onde oferecia-se um serviço-performance de cortes de cabelo ao público. Segundo a artista, as atividades

desse projeto ocuparam seis lugares do Lesbian bar, dos quais três foram de maior frequência, como podemos ver através do mapa feito pela própria artista, que mostra não só seu deslocamento como também uma planta baixa bem estruturada do espaço inteiro do Lesbian Bar no poço da Panela, bem como nos registros feito pela mesma das ações.

Figura 16: Planta baixa do deslocamento da "Peluquería carangi"



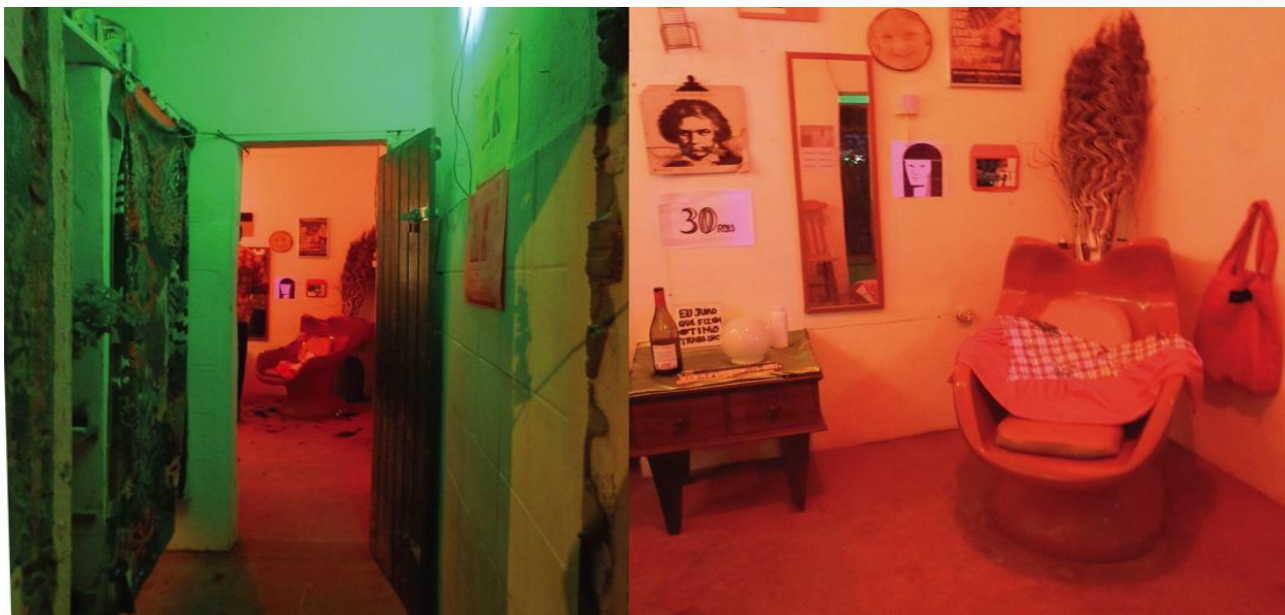
Fonte: <https://cargocollective.com/peluqueriacarangi/LESBIAN-BAR>

Figura 17: Primeiro espaço habitado pela "Peluqueria"onte:



<https://cargocollective.com/peluqueriacarangi/LESBIAN-BAR>

Figura 18: Segundo espaço ocupado pela "Peluqueria"



Fonte: <https://cargocollective.com/peluqueriacarangi/LESBIAN-BAR>



Figura 19: Terceiro espaço habitado pela "peluqueria"

Fonte: <https://cargocollective.com/peluqueriacarangi/LESBIAN-BAR>

A cada mudança a situação sempre se adaptava às possibilidades que o espaço poderia oferecer, quase sempre produzindo novos significados que eram configurados de acordo com o rearranjo de volumes, cores e objetos de cena que construíram toda a situação. Ou seja, a "Peluquería Carangí" descobria no movimento contínuo por esse espaço, que por sinal era preenchido por uma profusão de atrações e ambiências durante a realização do evento do bar, formas de atuar que definissem suas próprias ambiências.

“...O salão 1, no terraço, incorpora os elementos brancos preexistentes: luz fluorescente, peças de gesso, banheira, paredes brancas, e utiliza o plástico bolha como elemento propositivo. Os vermelhos surgem a partir do salão 2, principalmente por dois presentes de amigos: a capa e a cadeira lavatório, que se tornam elementos propositivos. Esta cadeira passa a ser o objeto-símbolo do salão no Lesbian Bar, sempre movida entre os ambientes da casa. A sua simples presença num ambiente indica ao público onde será o salão da noite. (...)O salão 3, no quarto do galpão, ganha amplitude espacial, e funciona como outra pista de dança e espaço expositivo. Neste ambiente passamos a experimentar possibilidades de iluminação e a agregação de outras atividades.”⁵⁸

É provável, a partir dos relatos de Marie Carangi, e da própria dinâmica do funcionamento do espaço, que o Lesbian Bar permitia uma ação mais fluida para as situações que ocorrem em seu interior, ressaltando a ideia de que a “peluqueria” não apenas ocupou um espaço do bar e da casa de Peres, mas se movimentou junto com ele, compreendendo suas necessidades de transformação e possibilidades de criação e com autonomia, diante das imprevisibilidades, para criar um ambiente de proposições.

A postura de Peres tende a corroborar com a do artista contemporâneo, segundo Bourriaud (2006), que faz do envolvimento pessoal o seu *modus operandi*. Erigindo-se como criador capaz de moldar autonomamente as próprias obras a partir de uma visão pessoal da realidade, o artista relacional caminha em direção a uma prática cada vez mais livre, apresentando trabalhos abertos, obras indefinidas cujo significado, sempre instável, possa ser elaborado coletivamente.

Questionando Peres durante as entrevistas que realizei, sobre sua intenção inicial ao criar esse espaço e os possíveis caminhos que ele poderia tomar, ele me afirmou que esses foram caminhos que ele não planejou de fato, principalmente no

⁵⁸ Trecho extraído do relato de Marie Carangi em: <https://cargocollective.com/peluqueriacarangi/LESBIAN-BAR>. Acessado em 21 de março de 2023.

que diz respeito a intervenções e criação de outras artistas ou não no espaço que estava propondo.

“...são caminhos que não planejei. Mas eu meio que me sinto, é meio egocêntrico isso, mas é meio um maestro mesmo da coisa e sempre, na verdade. Eu não imaginei que eu ia ter Diogo Todé cozinhando, Marie cortando cabelos, uma rotina que havia os DJ que é o principal da festa, não é? Os DJ, por exemplo, né? Sim, então eu não tenho nada a ver com O DJ aí tocava é Douglas Matias é um tutz tutz, um estilo massa e tal. Aí Daniel Araújo é outro estilo, koblitz é outro estilo ou alguém que nunca tocou ou alguém de outra festa que resolve um dia dar uma pinta e tocar aí na mesma noite. Uma mistura disso, né, Dessas pessoas ou não. Eu antigamente nem anunciava o DJ ,nunca pagava , por exemplo. Geralmente era o pessoal que chegava, e aí eu dava uma bebida para quem ia tocar...”

Mesmo se categorizando como um “maestro” que não planeja nada, Peres também se arrisca em apresentações musicais experimentais com seus instrumentos nessa “orquestra” não planejada. Por vezes anunciava de forma cômica que o bar contava uma apresentação sua, improvisada e de qualidade duvidosa.

“... Eu tocava guitarra também dentro do quarto. Mas é como eu toco agora, tipo, eu toco um pouquinho e paro ou não, e nas festas ficam os momentos intercalados, Todo mundo sempre tocava no meu quarto, no da do poço. Ficava um som contínuo. Eu gosto dessa troca, de me mostrar, eu estou cada vez mais tocando, né? Guitarra, violão e gravando e filmando a gente tocando sempre chega alguém. Sem avisar, e acaba tocando junto também...”

O Lesbian Bar também pode ser observado também sob a ótica dos estudos de Laddaga (2006), como um projeto que se orienta dentro do que ele nomeia de um “regime prático das artes”, pois o que se opera aqui são práticas que desenham a arquitetura de projeto interessadas na proposta de construção de comunidades de comunicação e câmbio. É um projeto irreconhecível da perspectiva da autonomia das disciplinas; uma produção de difícil categorização e que gestam espaços onde a colaboração entre artistas e não artistas seja possível, onde não há um interesse em produzir obras de arte no sentido modernista do termo e sim se desenvolver formas de participação e construção muito mais ligadas às ecologias culturais.

Entretanto, o que se mostra aqui, extrapola as abordagens baseadas nas reflexões já pontuadas pela literatura estética, a casa de Fernando Peres, muito mais do que projeto que pode ser qualificado dentro dos termos já mencionados, dá lugar de fato a uma heterotopia. Um espaço concreto na microescala do bairro e na

vida daqueles que dela fazem parte, mas cuja indefinição disciplinar suspende, deixando pairar neste lugar uma potente imaginação que pode reinventar o modo como se habita o mundo. Este fato se atesta ainda mais se observamos as suas características sob o crivo da heterotopologia, já sistematizada por Foucault (1967).

Este espaço acopla em sua estrutura dois espaços, como já foi mencionado anteriormente, a sua casa e o bar, ressaltando a presença da característica heterotópica da justaposição, configurando-se como uma casa, um bar e um espaço expositivo que por vezes abarcava performances tanto de Peres, como de terceiros que se movimentam juntamente com o espaço. O arranjo das coisas era constantemente alterado, e seguia o fluxo de necessidades do Bar e da casa, visto que eles se fundem em determinado momento. Portanto tudo nesse espaço era flexível e passível de mudança.

Peres habitava esse espaço sempre alterando as funções dos lugares previamente ordenados, mudando de quarto juntamente com todos as suas tralhas (Livros, Planas, desenhos, placas, mobiliários, instrumentos musicais) construindo consequentemente novos espaços, e “decorações” que se estendiam até a feitura do Lesbian Bar todas as quartas feiras a noite, esse comportamento do artista já nos leva a outra característica das heterotopias, que é o de ter diferentes funções ao longo de sua existência.

Mais uma vez, aqui não é possível ver tão nitidamente aspectos heterotópicos referentes a característica de “abertura e fechamento”, uma das características descritas por Foucault (1984), talvez por ser um espaço ocasionalmente aberto ao público, além de estar quase sempre aberto a proposições de outras pessoas para sua movimentação.

Porém levando em consideração o nome bar carregava um título que acabou atraindo, como já disse Peres, uma diversidade maior de pessoas ao local, além daquelas que compunham o seu círculo pessoal, é cabível pensar que a mesma compactuava não só com seus trabalhos e acabavam acessando esses espaços devidos o seu conhecimento e identificação com sua trajetória e trabalho, mas também porque se identificavam com proposta deste projeto, sua fluidez, o seu nome e é cabível supor que todas essas questões podem ser vistas como possíveis fatores que contribuem para a constituições de um “rito” de aceitação que compunham um certo procedimento de acesso a esse espaço.

O Lesbian bar tocou a maioria das suas atividades no bairro do Poço da Panela, eram momentos onde grandes festas aconteciam, sendo considerada uma das noites de quarta feira mais agitadas do Recife até meados de 2014. Peres chegou a relatar que as festas, às vezes, chegavam a ter 900 pagantes que transitavam nas ruas e extrapolaram os limites da sua casa. Parece que o acontecia aqui era essas festas grandiosas onde se cria um espaço de “Ilusão”, mesmo que momentâneo, onde era possível experimentar outras formas de viver. Fica evidente aqui a presença também de outras duas características importantes das heterotopias, a da “Ilusão ou compensação”, juntamente a seus aspectos heterocrônicos, no que diz respeito a esses recortes temporais onde são operadas as festas que tornaram sua casa bastante movimentada nesse período. Sobre suas intenções, em entrevista para pesquisa, Peres comentou:

“Era assim, aí eu imaginei isso. Se eu fizer uma festa, eu vou conhecer uma porrada de gente. Estou solteiro e tal. Vai ser massa. E aí foi lá que conheci Marie, inclusive bem no início que Marie fez a Peluqueria no outro ano. E aí a minha ideia era essa, de ter projeção e de ter música e de ter música simultânea, que é um treco que eu sempre gosto...”

Já no final deste mesmo ano a casa em que Peres morava, e consequentemente o bar, foram vendidos, sem mencionar, todos os problemas que eram oriundos das feiturinhas de festas grandes em ambientes residenciais. Diversas vezes ameaçaram processar o evento e já houve casos em que a polícia pareceu.

É e muita gente na rua, né? Fechava a rua, tinha isso com o vizinho, o vizinho vinha armado, volta e meia veio umas três, quatro vezes. Mostrando o revólver aqui rolou algumas broncas com a polícia, eles invadiram um quarto achando que tinha alguma coisa, o quarto que eles guardavam só água de Bruno, tenho um amigo de infância que tinha um uma distribuidora de água. Aí a galera arrombou um quarto, a polícia sem ordem, sem porra nenhuma. E tinha só as águas dentro assim, nada acontecendo.

Devido a todas essas situações, juntamente com a necessidade de sair da casa devido a venda feita pelo proprietário, Peres se mudou e precisou realocar também o Lesbian Bar consigo. Foi nesse momento em que este espaço se reorganizou no bairro da Boa Vista no centro da cidade e continuou atuando do mesmo modo que desenvolvia suas atividades na antiga alocação. Em nossos encontros ele apontou que esse novo espaço “teve seus momentos, mas realmente não era um treco que ficava sempre superlotado. 200 pessoas e tal e muitas vezes eram 30, 40 pessoas, até menos talvez”.

Porém é importante ressaltar que esse espaço no bairro da Boa Vista, mais precisamente na região do Pátio de Santa Cruz, não era sua residência e não apresentava as mesmas dinâmicas de compartilhamento de espaço e organização. Observa-se nesse momento uma utilização de local próprio para o desenvolvimento desse espaço que agora tinha outra roupagem ao mesmo tempo que evidenciava a sua potencialidade de ser itinerante, em outras palavras, o Lesbian bar não era algo fixo e atrelado ao Poço da Panela, local onde nasceu e se desenvolveu de forma significativa, mas um espaço fluido que seguia os fluxos de mudança, necessidade e interesse de Peres.

Esse fato também pode ser constatado se observamos o período em que Peres levou o bar e foi morar de fato na ocupação do Cais José Estelita em 2014, animado pelas movimentações e empolgado com a ideia de poder levar o Lesbian, reuniu suas caixas de som, as enxadas da sua casa, facão, geladeira, o freezer, os quatro amplificadores grandes, as redes, e assentou a sua residência lá juntamente com o Lesbian Bar e toda sua “parafernália”. Para auxiliar na sua estadia nesse espaço, ainda em construção, Milton Ramos e Victor Araripe, amigos seus, projetaram uma casa na árvore e o presentearam para que pudesse guardar com mais cuidado todas as coisas que levou para a ocupação.

“Que eu fui mais encantado com a coisa toda, minha participação política não é nem tão forte nem tão séria quanto muitas das pessoas que estavam lá a maior parte e tinha uma outra galera que estava mais na farrá ainda do que eu porque mas como se fosse um assim e tal mas importante e eu era meio um cara do almoxarifado de lá dessas outras coisas de ferramentas que a gente estava uma escola ou lugar pra ter oficinas e tal. Tinha uma cozinha comunitária. Aí tudo ficava guardado em cima escondido lá nessa árvore e tal. Inclusive quando a polícia entrou aí deu tiros. Eu tenho uma mala amarela de ferro e pá derrubou outras coisas tudo no chão que estava lá no dia da reintegração, estava uma porrada, tenho até uma cicatriz, eu lembro de tudo, nossa!...”

É importante ressaltar que este movimento itinerante do *Lesbian Bar*, tende bastante a se aliar com as reflexões de Hakim Bey (2004), e o conceito de (TAZ), Zonas Autônomas Temporárias, visto que Peres não fixa totalmente seus fluxos e consequentemente do Lesbian bar em determinado lugar, ele ocasionalmente se locomove nas lacunas, nas arestas de liberdade que o sistema proporciona no âmbito da vida cotidiana, gerando enclaves que escapam momentaneamente do controle do estado, como foi o caso de sua participação no movimento de ocupação

do Cais José Estelita, constituindo assim, segundo Hakin Bey (2004) uma tática perfeita para uma época em que o estado é repleto de rachaduras e fendas.

É possível observar também movimentos similares de Peres já no início da trajetória do Lesbian Bar, no Poço da Panela, em 2011, quando é convidado pelo curador Paulo Herkenhoff para participar da exposição coletiva “Caos e Efeito” em 2011. Esta exposição foi inaugurada em 23 de outubro e teve por objetivo explorar temáticas que foram abordadas da década que se encerrou, lançando um olhar mais atento a projetos e trabalhos das artes visuais que evidenciam as inquietações do mundo neste período. A mostra abrigou quase 150 obras – entre pinturas, fotografias, instalações e vídeos – de 81 artistas. Os trabalhos foram escolhidos e organizados por cinco curadores – Fernando Cocchiarale, Lauro Cavalcanti, Moacir dos Anjos, Paulo Herkenhoff e Tadeu Chiarelli selecionados pelo Centro de Documentação e Referência do Itaú Cultural.

Observando o contexto da exposição para o qual foi convidado, questioneei Peres sobre como se dava sua participação em exposições que se organizavam em torno desse formato que visava, na maioria das vezes, realizar uma mostra de trabalhos já executados; prontamente ele respondeu,

“...Tudo eu misturando tudo, catando coisas na rua e pendurando lá na hora. Na de São Paulo tocou comigo lá, numa performance muito doida que a gente inventou na hora Otto, eu, Tiago, que é Zé cafofinho, né? E Karina Buhr.(...) E também nunca ninguém tinha dormido, montando uma exposição. E aí eu só queria montar quando não tivesse ninguém e o cara que é um cara mais velho, curador, Paulo Herkenhoff aceitou isso, eu só consigo montar eu mesmo montando. Eu não gosto de montador, aquela galera que vai com a trena com a com prumo ou com sei lá o quê, com o nível é e tal e bota, eu tenho agonia de fita banana. Tenho agonia daquilo, gosto mais de crepe, aí várias manias e sei lá o que. Aí o cara aceitou isso aí na hora de OPA!, vai dormir?” Não, mas não pode”, aí teve que reunir a direção pra ter autorização para poder ter uma permissão para eu fazer a coisa, mas rolou de boa, de dormir...”

Essa exposição perdurou por quase dois meses e Peres transformou parte desse espaço no Lesbian Bar e conseqüentemente na sua casa, visto que ele ficou quase vinte dias praticamente morando nesse local. Quem visitava o espaço expositivo não tinha apenas uma pequena amostra de seu trabalho, mas sim um encontro, mesmo que passageiro de sua vida, de sua casa e de seus fluxos criação, fortalecendo ainda mais a ideia de que sua obra e sua vida seguem em um fluxo único e praticamente indivisível.

Fernando deu continuidade às atividades do *Lesbian Bar* de forma fluida, tocando as festa no agitado Pátio de Santa Cruz que contava com outros espaços que movimentavam aquela região que aumentavam a circulação de público no espaço. Porém precisou fechar o estabelecimento que estava alugando no bairro da Boa vista, em meados de 2017, pois não estava sendo viável manter o lugar devido a enorme carga financeira que o aluguel do espaço demandava, por isso decidiu encerrar atividades nesse local e concentrar esse espaço juntamente a outros projetos em sua residência, ativando-o de modo aleatório e espaçado até o despontar o da pandemia de covid-19 no final de 2019, início de 2020.

O Lesbian Bar não teve um fim definitivo, visto que era um processo que sempre o acompanhava, estava nos seus cadernos, nos seus objetos pessoais e principalmente na sua casa, entranhado nos mínimos detalhes. Durante o início desta pesquisa, em nosso primeiros encontros, em conversas informais, Peres me relatou os planos de reabertura do bar, após o longo período de distanciamento social gerado pela pandemia, que pretendia se estruturar com característica muito mais nômade do que antes, organizando festa em locais que estavam interessados em acolher a proposta.

4.2.3 Discussões

Não é difícil perceber que ambos os projetos escolhidos deste artista têm características análogas, são espaços construídos no ambiente de sua casa, de suas vivências íntimas, o que levou vida e a sua obra a se unirem de maneira a suscitar um fluxo único de produção. O seu espaço analisado, a Menor casa de Olinda, mesmo trazendo consigo toda a experiência vivida nos ateliês e coletivos por qual passou, já esboçava uma arquitetura própria que desagua um enorme desejo de Peres em transformar a sua casa em um espaço de encontros, mesmo que de maneira ainda inicial, visto que as ações que aconteciam ali não tinha uma frequência definida e o espaço não surgiu inicialmente com esse propósito. No entanto, foi no Lesbian bar de fato que essas experiências ganharam um corpo maior, onde conseguiu aglutinar um número maior de pessoas que pudessem compartilhar consigo esse desejo de instaurar outras formas de habitar o mundo. É cabível pensar que talvez Peres tivesse inquietações similares a de Bourriaud (2006) quando levantou as seguintes questões.

Esta obra me dá possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura? O espaço-tempo sugerido ou descrito por esta obra, com as leis que a regem, corresponde a minhas aspirações na vida real? Ela critica o que julgo criticável? Eu poderia viver num espaço-tempo que lhe correspondesse na realidade? (2006 p.80)

Portanto, em vez de se fixar em um lugar específico, Peres parece estar sempre em busca de um 'entre lugar', um lugar de passagem, de trânsito, de conexão. É nesse sentido que ele abre as portas da sua casa para a realização de festas, exposições e performances, constituindo com isso uma tática astuta para criar espaços de encontro e interação entre as pessoas, e para estabelecer novas formas de comunicação e de troca em uma era em que o produto e o lucro se sobrepõem a qualquer outra lógica.

Tendo Isso em mente, podemos também aliar Peres e os espaços que construiu ao que Goto (2005) desenvolveu sobre o termo “circuito heterogêneo” inspirado no conceito de política heterogênea, de Alain Badiou (2002).⁵⁹ Bem como ao que esse mesmo autor pontou sobre os conceitos abordados por Toni Negri⁶⁰ de empreendedor biopolítico, multidão, valor e afeto, frisando:

Na atualidade, a concepção de multidão é muito diferenciada da do início do século XX. A multidão não é mais uma massa operária, não pode mais ser apreendida por um discurso de classes, não é mais homogeneamente desinformada, ou praticamente analfabeta. Também não se vive mais num mundo onde a elite econômica apresenta-se como exclusiva elite cultural. A multidão hoje tornou-se diversificada e mais instruída, está potencialmente apta a propor políticas e dinâmicas próprias dentro da sociedade. Em valor e afeto, as relações afetivas entre pessoas e grupos são percebidas como possibilidades revolucionárias para a construção de tramas produtivas: são potencialidades de transformação, investimentos de desejo a construir um comunidade entre os sujeitos. Goto (2004)

Assim, empreendedor biopolítico descrito por Negri (2001), é aquele consegue “articular ponto por ponto as capacidades produtivas de um contexto social”, “sujeito que organiza o conjunto das condições de reprodução da vida e da sociedade, e não somente a economia”. Tendo isso em vista, é possível considerar que artistas, como Peres, se projetam como esse tipo de “empreendedor”, operando

⁵⁹ Conceito adaptado pelo autor para observar as atividades artísticas, tendo como referências as anotações que fiz da fala de Alain Badiou em conferência realizada no Colóquio Interdisciplinar Resistências, Cine Odeon, Rio de Janeiro, 2002.

⁶⁰ NEGRI, Toni. Exílio. Seguindo de Valor e Afeto. São Paulo: Iluminuras, 2001.

práticas e principalmente, aqui neste caso, construindo espaços que diluem os limites entre o artista e público, desdobrando seu processo criativo em múltiplas facetas que corroboram para seus possíveis campos de atuação.

Alguns outros artistas já operaram isso em sua trajetória, segundo Goto (2004), como o artista plástico Hélio Oiticica que acredita que o trabalho dos artistas deveria desdobrar-se em diversos campos a fim de que seus processos artísticos incidissem sobre e com o processo de produção coletiva, para Oiticica, o artista “pode assumir o papel de “empresário, educador ou proponente...” criando assim uma condição ampla para participação coletiva em obras cada vez mais abertas.

Em outras palavras, o espaço que Peres construiu, não apenas se inseriu nesses “circuitos heterogêneos” apontados por Goto (2004) como também fluiu com eles na criação não somente de arte, mas também de outros espaços cada vez mais participativos, proposições abertas capazes de gerar não apenas os processos criativos de seu idealizador, mas também de todos aqueles que puderam transitar por esses outros lugares, esses interstícios onde as lógicas de troca não obedecem aos esquemas capitalistas de produção, ou seja, nessas heterotopias.

É possível notar também que ambos os projetos podem ser lidos não apenas pelo conceito de Heterotopia, observando todos os movimentos de desenvolvimento. Tanto a “Menor Casa de Olinda” como “O Lesbian Bar” foram espaços que se movimentaram espacialmente juntamente com os interesses e necessidades de Peres, eles não se fixaram no lugar que se desenvolveram, chegando a habitar galerias, museus, e até movimentações políticas em torno do direito à cidade, apresentando, com isso, uma característica que não é nitidamente apresentada por Foucault em sua descrição sistemática das heterotopias.

O movimento de ambos os espaços dialoga bastante com a ideia da “Zona Autônoma Temporária” de Hakim Bey (2004), como já mencionado antes, pois se apresenta, nessas ocasiões em que se deslocam como uma ação localizada, uma inserção social originada em necessidades específicas, propiciando vivência, conhecimento, transformação e memória a seus participantes. Podendo findar momentaneamente e ressurgir em outro lugar, acarretando em uma liberdade de atuação constante que lhe confere um poder de extrapolar as possíveis categorias teóricas que visam enquadrar suas possibilidades.

4.2.4 Conclusões

Ambos os espaços analisados aqui não se desenvolvem como uma ferramenta para resolver problemas sociais ou sensibilizar os cidadãos para assuntos que estão a tona no cenário político, e o modo como Peres toca suas atividades não é configurado como uma ferramenta para atingir um determinado fim, mas como parte atuante de uma abordagem ao contexto concreto, que possibilita novos espaços de ação e novas possibilidades de ser. O mesmo pode-se concluir sobre o caráter artístico destes espaços, que não se define pela natureza de onde se inscrevem, nem pelo status de seus agentes legitimadores como artistas, curadores ou sociólogos, mas pelas características que partilham com as possibilidades de se instaurar a capacidade de reinventar os espaços da vida cotidiana e com isso construir não apenas Heterotopias de fato, mas também zonas autônomas temporárias, enclaves de onde é possível se gestar experiências cada vez mais livres das formas ordinárias de troca dessa estrutura capitalista em que vivemos.

Foucault (1967) afirmou que não há nenhuma sociedade ou cultura que não constituiu suas heterotopias, Elas são uma constante em qualquer grupo humano e assumem, certamente, variadas formas em diversos momentos da história. As primeira registradas foram as heterotopias de crise, lugares privilegiados, ou sagrados ou proibidos que são reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade que vivem, em estado de crise. Por exemplo, o colégio, o serviço militar ou “viagem de núpcias” para as moças, um evento bastante delicado para moral patriarcal familiar. Supostamente, segundo Foucault, as heterotopias de crise desapareceram e deram lugar às heterotopias de “desvio”: aquelas na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida. São as clínicas psiquiátricas, as prisões e também as casas de repouso ou asilos.

É importante pontuar, novamente, que é notável que parte significativa das pesquisas realizadas por Foucault se encaminharam para investigação de heterotopias que correspondem aos “dispositivos”, termo que, segundo Agamben (2009), é usado com frequência, principalmente na metade dos anos setenta. No entanto, aqui, considero tratar não de uma heterotopia que não se enquadra perfeitamente nos exemplos citados por Foucault, apesar de apresentarem a maioria das características descritas pelo filósofo.

O que se observa aqui é a construção de outras heterotopias, de um espaço singular que se projeta também como um “contra dispositivo”, visto que as situações que se gestam como um espaço real que age na produção potenciais de novos sujeitos. Portanto o que se constitui aqui, baseado nas observações de ambos os espaços analisados, são heterotopias libertárias⁶¹, que também apresentam características de Zonas autônomas temporárias, no decorrer de suas trajetórias, sendo integradas por movimentos artísticos lúdicos e irônicos que provocam a lógica disciplinar dos espaços devidamente ordenados. É possível observar características dessas Zonas autônomas temporárias nos espaços desenvolvidos por Peres, principalmente em relação aos seus aspectos festivos. Essas zonas, segundo Hakin Bey (2004), podem se manifestar também como:

como um bacanal que escapou (ou foi forçado a desaparecer) de seu intervalo intercalado e agora está livre para aparecer em qualquer lugar ou a qualquer hora. Liberto do tempo e do espaço, ele, no entanto, possui bom faro para o amadurecimento dos eventos e afinidade com o *genius loci*.(...) Vamos admitir que temos frequentado festas onde, por uma breve noite, realizamos um império inteiro de desejos gratificantes. Não devemos confessar que a política daquela noite tem mais realidade e força para nós do que, digamos, todo o governo dos Estados Unidos? Algumas das "festas" que mencionamos duraram dois ou três anos. Isto é algo que vale a pena imaginar, para o qual vale a pena lutar?(p.36)

Bey (2004) ainda reitera que a festa constitui certa aproximação dos indivíduos que gera uma sinergia para construção de desejos mútuos, “seja por boa comida e alegria, por dança, conversa, pelas artes da vida. Talvez até mesmo por prazer erótico ou para criar uma obra de arte comunal, ou para alcançar o arrebouamento do êxtase. Levando isso em consideração, é plausível reconhecer que os espaços que Peres construiu e conseqüentemente as festas que sediou, se projetam no mesmo caminho. Sobre isso Rago (2015) aponta:

Nesses movimentos, também está em jogo a invenção ética e libertária da subjetividade, que só se torna possível a partir de experiências individuais e de formas de sociabilidade mais inteiras e mais equilibradas, que possibilitem a expansão dos afetos e desejos. Não se trata apenas dos “sujeitos de direito” que clamam por se fazerem ouvir e serem reconhecidos perante o Estado, mas de novas subjetividades que acenam em busca da ética e do sentido de suas próprias vidas: da renúncia de si e da culpabilização dos desejos, passa-se à afirmação de existências estetizadas, construindo declarada ou imperceptivelmente suas artes do viver e suas heterotopias.(p.59.)

⁶¹ Termo que utilizado pelo pesquisador Edson Passetti. In: PASSETTI, Edson. Vivendo e revirando-se: heterotopias libertárias na sociedade de controle. **verve. revista semestral autogestionária do Nu-Sol.**, n. 4, 2003.

Foi de fato o que Peres desenvolveu ao longo de sua trajetória, na construção de seus espaços, não apenas heterotopias, como também zonas autônomas temporárias, esboçando a sua própria embarcação, usando a figura de linguagem que Foucault (1984) utilizou para figurar uma heterotopia por excelência, carregando consigo, de cidade e cidade, de casa em casa que pode estacionar seus processos, não apenas o que pode carregar, mas também os seus encontros, as amizades e os afetos, sendo o próprio arquiteto de sua utopia localizada, ou melhor, de sua heterotopia, por mais temporária e fugaz que ela seja.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação teve como ponto de partida alguns objetivos, como o de explicar os processos de criação dos espaços analisados, descrever as suas formas e estruturas, relatar seus usos e principalmente identificar características heterotópicas presentes neles bem como traçar uma análise baseada nas categorias teóricas abordadas ao longo de seu desenvolvimento. É possível constatar que parte significativa desses objetivos foram atingidos tendo em vista as análises operadas no capítulo anterior, juntamente a desenvolvimento das descrições realizadas na parte final desta investigação.

A partir desse estudo exploratório foi possível verificar que os espaços construídos por Fernando Peres carregam consigo não só características que se aliam as reflexões já desenvolvidas por pesquisadores do mundo da arte, como Bourriaud(2006) e Ladagga(2006), mas extrapolam essas categorias já bem exploradas e se projetam na criação de heterotopias, segundo as definições postas por Foucault em 1967, bem como se aliam aos tópicos postos em sua descrição sistemática das heterotopias. Durante a realização dessa análise, bem como no decorrer do levantamento bibliográfico, foi possível notar que o objeto dessa pesquisa, os dois espaços analisados, não correspondiam diretamente aos espaços citados pelo filósofo em suas investigações.

São outras heterotopias que estão em questão aqui, espaços que surgem no mundo contemporâneo que fogem as sistematizações já feitas por esse filósofo. Então não seria estranho identificar características que extrapolem as descrições sistemáticas já feitas, ou até formas de Heterotopias que não foram citadas por Michel Foucault. Os espaços analisados são compostos também por estruturas que se movimentam ocasionalmente e conseqüentemente os seus desenvolvimentos tendem a dialogar com outros conceitos que flertam com a ideia da Heterotopia, como é o caso das reflexões de Hakim Bey(2004) em torno das zonas autônomas temporárias. O que pôde se observar aqui são espaços que apesar de corresponderem as reflexões postas, também carregam consigo a habilidade de extrapolar as mesmas em direção a criação de um movimento fluido que por vezes escapa até das sistematizações teóricas.

Isso não é nenhuma surpresa, visto que espaços que se projetam em um exercício de construção de liberdade já carregam consigo uma semântica que mina

secretamente qualquer tipo de linguagem ordinária, impossibilitando, de certo modo, categorizar de forma perfeita as suas estruturas e modos de movimentar, são espaços que, mesmo justapostos aos espaços monótonos da vida cotidiana, conseguem gerar, mesmo que momentaneamente, enclaves que nos permitem enxergar outras possibilidades de vida, pois segundo Edson Passetti (2003).

Falar de liberdade já é em si estabelecer uma conexão libertária voltada para abalar linguagens, obra e autoria, realidade e ficção, escolas e vanguardas. Exercitar liberdade é uma preciosa atividade subversiva. Diante do direito o único, do cidadão a pessoa, do castigo a abolição da pena, das hierarquias as parcerias, da sociedade a associação, do Estado a associação também, filantropia a generosidade, da propriedade privada a multidão de mim, do macro ao micro sem pretensão à maioridade, um nomadismo contra territorialidades, heterotopias diante das utopias.

É importante também ressaltar que ter em vista os conceitos abordados por essa pesquisa só foi algo plausível devido a revisão bibliográfica operada nos dois primeiros capítulos dessa pesquisa, que me permitiram não somente observar com minuciosidade os termos que trabalhei durante a investigação, mas também me pôr em contato com outros projetos artísticos que dialogam com meu objeto de estudo e que conseqüentemente me ofereceram uma visão mais ampla que abarcava outras experiências no contexto nacional. Portanto aqui destaco a importância de pesquisas como a de Camilla Nunes, que desenvolveu uma cartografia rica de espaços autônomos do Brasil, bem como as produções de Ricardo Fabbrini (2020), apontando de modo estruturado como críticos e curadores vem operando o conceito de heterotopia nas artes visuais.

É plausível também pontuar aqui que operar esse conceito posto por Foucault é uma tarefa complexa, os desafios de desenvolvimento dessa investigação já se iniciam na sua própria pesquisa bibliográfica. Este termo desenvolvido pelo filósofo não obteve uma atenção mais prolongada e conseqüentemente não se desenvolveu mais textos em que eu pudesse me basear para desenvolvimentos das análises. Portanto foi preciso um olhar atento para perceber os momentos em que o conceito foi posto, as possíveis nuances de sua tradução e as formas de sua aplicação, fatores cruciais para se dar prosseguimento à pesquisa.

A etapa do levantamento documental foi igualmente desafiadora e bela, lidar com Fernando Peres nos momentos de nossos encontros, apesar de todos os

difficultades impostas pelo contexto pandêmico que essa pesquisa se iniciou, fato que impossibilitou um contato mais prolongado com o artista e consequentemente levou um certo prolongamento para conclusão desta pesquisa. Somado a essa questão, Peres também estava enfrentando questões pessoais no momento de realização da pesquisa, porém toda essa turbulência não o impediu de me receber e dar toda atenção possível nos momentos em que nos encontramos. Cada contato foi algo rico que me fez exercitar uma escuta para construção de uma narrativa que precisa ser operada de modo delicado, contanto com as diversas imprevisibilidades, descaminhos e impossibilidades de acessar memórias das quais o próprio artista não desejava, naquele momento, rememorar.

Portanto, não seria errado afirmar que essa pesquisa é, antes de tudo, o resultado de um encontro que se gestou pouco a pouco, mais uma vez, no espaço da sua casa, como todos os outros projetos dos quais estava envolvido. É nítido como Peres carrega consigo essa intensa habilidade de criar espaços para eclosão de outras formas de se ver e habitar o mundo e não foram diferentes durante os encontros para realização do levantamento documental dessa pesquisa.

Nossos encontros revelaram um universo muito mais vasto de que imaginei no início desta pesquisa, Peres carrega uma trajetória imensa e diversas passagens por grupos e coletivos que não estão devidamente documentados em instituições acadêmicas, tendo por base todo o levantamento bibliográfico feito na primeira etapa desta pesquisa, como o coletivo Submarino, o coletivo ‘Molusco Lama’, que felizmente conta com uma pesquisa rica e sistematizada sobre, a “Telephone Colorido”, a “Maumau” galeria e projetos que tocou concomitante a existência do Lesbian como a “Mesbla”.

O trabalho de Fernando Peres apresenta pontos de partida para pesquisas ricas que podem revelar não apenas sobre os espaços que abordou, mas também sobre suas práticas e processo artísticos que não estão devidamente sistematizados. É possível também analisar os espaços aqui trabalho operando uma pesquisa mais minuciosa, tomando como base as reflexões de Hakin Bey (2004), sobre as zonas autônomas temporárias, principalmente agora, visto que o projeto do Lesbian Bar aderiu uma perspectiva muito mais itinerante, diferente do que era inicialmente, carregando consigo característica que se aliam de forma significativa a formulações postas por esse conceito. Desenvolver essa investigação exploratória nos levou a um leque de novos caminhos a seguir, não apenas focados em um único

aspecto de seu trabalho, mas em muitos outros que perambulam pelos desenhos, guardados em suas diversas “agendas”, fotografias, produção de vídeos e até de outros espaços que construiu em parceria com amigos que compartilham dessa energia potente e inquietante de Fernando Peres.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é dispositivo**. In: O que é o contemporâneo? E outros ensaios.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boi tempo, 2007.

ALBERTI, Verena. **Histórias dentro da História**. In: PINSKY, Carla Bassanezi. Fontes Históricas. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p.155-202.

ALBUQUERQUE, Fernanda. **Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil**. Tese de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, Porto Alegre, 2011, p. 28.

ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARIÈS, Philippe. **Western Attitudes Toward Death**, London: Marion Boyers, 1974.

BATISTA, Helmut (org.). **Livro para ler: 10 anos de capacete**. RJ: Capacete Entretenimentos, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Antropos, 1991.

BERARDI, Franco. **Depois do Futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BESSA, T. et. al. **Entrevista com Alessandro Portelli**. Projeto História, São Paulo, n. 41, p.31-68, 2010.

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. Veneta, 2021.

BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: **Outras inquisições**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007 [1952], p. 121-126. Trad. David Arrigucci Jr.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins: 2009

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo, EDUSP, 3a ed., 2000.

CÁNDIDA SMITH, R. **Circuitos de subjetividade: história oral, o acervo e as artes**. Trad. F.L. Cássio e R. Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

CARVALHO, Ana Maria Albani (org.). **Espaço N.O., Nervo Óptico**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark, Hélio Oiticica: Cartas 1964-74**. Organização de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996.

DEBORD, Guy. Crítica ao urbanismo. IS, n. 6, ago. 1961. In: BERENSTEIN, Jacques P. (org.). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 132-138

DEFERT, Daniel. "Hétérotopie": tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles. In FOUCAULT, M. **Le corps utopique, les hétérotopies**. Fécamp (Fr.): Lignes, 2009.

_____. 'Foucault, Space, and the Architects' in **Politics / Poetics: Documenta X - The Book**, 1997. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 274-283.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FABBRINI, Ricardo. Outros espaços nas artes visuais. **Gragoatá**, v. 26, n. 55, p. 462-489, 2021.

FAVARETTO, Celso F. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. Lisboa: Portugalíia, 1968.

_____. "Outros espaços". In: **Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 411-422.

_____. Des espaces autres. In FOUCAULT, M. **Dits et écrits**, 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001b [1984] p. 1571-1581.

_____. **Le corps utopique, les hétérotopies**. Fécamp (Fr.): Lignes, 2009. (Seguido de posfácio de Daniel Defert).

_____. **Une interview: sexe, pouvoir et la politique de la identité**". ("Michel Foucault, an interview: sex, power and the politics of identity"; entrevista com B. Gallagher e A. Wilson, Toronto, junho de 1982; trad. F. Durant-Bogaert). The advocate, no 400, 7 de agosto de 1984, pp. 26-30 e 58. Esta entrevista estava destinada à revista canadense Body politic. Cof. Em Revista Verve, no. 5, 2004. file:///C:/Users/Joana/Foucault%20Revista%20Verve%20Amizade.pdf. Visitado em 20/03/2023.

_____. Entretien avec Michel Foucault. Conversa com D. Trombadori, Paris, fim de 1978; Il Contributo, 4º ano, nº 1, janeiro-março 1980, p. 23-84; In: FOUCAULT, Michel. **Repensar a política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 289-347.

_____. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Manet and the Object of Painting**, translated M. Barr, London: Tate Publishing. (2009) [1971]

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. [tradução Salma Tannus Muchail]. São Paulo: n-1 Edições, 2013a. 113-122

_____. **Vigiar e punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 1987 [1975].

GOTO, Newton. **Coisa Pública**: Goto. Curitiba: EPA!, Fundo Municipal de Cultura

_____. Circuitos Compartilhados – **Catálogo de Sinopses / Guia de Contextos** OBS. Curitiba: EPA!. 2008.

_____. **Sentidos (e circuitos) políticos da arte:** afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura. Curitiba: Epa!, 2005.

GUILLEN, I. C. M. **A formação de um mestre: saberes em circulação na cultura popular.** História Oral, v. 9, n. 1, p. 107-123, 2006.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão.** Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

JOHNSON, Peter. The Geographies of Heterotopia. In: **Geography Compass**, 7/11, 2013, p. 790-803.

_____. **History of the Concept of Heterotopia.** Heterotopian Studies, 2012, p. 1-13 [blog]. Disponível em <http://www.heterotopiastudies.com/history-of-concept/>. Acesso em 12/12/2021. JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978|1985. Tese de Mestrado. Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. Unravelling Foucault's 'different spaces'. **History of the Human Sciences** Vol. 19 No. 4, 2006, p. 75-90.

KESTER, Grant H. **Colaboração, arte e subculturas.** Caderno Vídeo Brasil número 02 – Arte Mobilidade Sustentabilidade – CAPÍTULO II, p 10 - 35. São Paulo: Associação Cultural VídeoBrasil, 2006, 144p. Disponível em: www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_130507_Caderno VB02_P.pdf

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergência:** la formación de outra cultura de las artes. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

LE CORBUSIER (Charles-Edouard Jeanneret-Gris). **Os três estabelecimentos humanos.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **A carta de Atenas.** São Paulo: Editora Hucitec/Edusp, 1989.

_____. **Por uma arquitetura.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

LIMA, Joana D’Arc de Sousa. **Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

_____. **Estar Junto, espaços e lugares coletivos e colaborativos independentes das artes visuais no Recife.** In: <https://livretroca.redelivre.org.br/pernambuco>, acessado em :20/032023.

LOPES, Fernanda. **A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”.** São Paulo: Alameda, 2009, p. 142.

MALIÉVITCH, Kasimir. **El Nuevo Realismo Plastico.** Madrid: Alberto Corazon, 1975.

MARANDOLA, Eduardo Jr., HOLZER, Werther, LÍVIA, de Oliveira (Org.). **Qual o espaço do lugar?:** geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 12.)

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética.** Lisboa: Ed. 70, 1986.

_____. **A ideologia da sociedade industrial:** o homem unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

MELO, Gustavo. Entrevista concedida a Nathália Zuppardo Moreira por e-mail, em 28 de junho de 2018. In: MOREIRA, Nathália Zuppardo. **Tradição e inovação:** um novo olhar sobre a cultura popular nordestina. Caruaru: O Autor, 2018

MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura.** São Paulo: Cosac; Naify, 2008.

MONTENEGRO, A. T. et al. (Org.). **História, cultura e sentimento:** outras histórias do Brasil. Recife: Ed. Universitária UFPE; Cuiabá: Ed. da UFMT, 2008.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816-1994.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NUNES, Camilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea.** 2013..

OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da Curadoria. São Paulo: BEIComunicação, 2010.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAIM, Claudia. **Táticas de artistas na América Latina**: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.

Paranã-Puca, “Onde o mar se arrebenta”. Direção: Jura Capela. Brasil, 2014.

PAZ, Octavio. **Tempo nublado**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PEDERNEIRAS CORRÊA, C. H. **História oral**: teoria e técnica. Florianópolis: UFSC, 1978.

PELBART, Peter Pál. **Laboratório Libertário**. 2015. Acesso em 27/12/2021. Disponível em: <http://feeds.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/210833-laboratorio-libertario.shtml>

_____. **Parque Augusta, ou um desejo de rua**. 2015. Acesso em 27/12/2021. Disponível em :www.outraspalavras.net/sem-categoria/parque-augusta-ou-um-desejo-de-rua/

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

RAGO, Margareth. **Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias**. São Paulo: Editora da Cidade, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In NOVAES, Adauto (org.). **A Crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras; 1996, p. 367-382.

RICCARDI, Teresa. Microestado Capacete Village. In: **Livros para ler**: 10 anos de capacete. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2008, p. 41. 34 35 Fragmento retirado da cronologia das ações da Agência Agora, por Ricardo Basbaum.

RIVITTI, Thais. **Espaços Independentes**. São Paulo: Edições 397, 2010

SANTIAGO, Ricardo. **História oral e as artes:** percursos, possibilidades e desafios. *História Oral*, v. 16, n. 1, p. 155-187, jan. /jun. 2013

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem:** numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SEPÚLVEDA, T. Jorge. **Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas:** Córdoba 2011. Córdoba: Curatoría Forense, 2013

SOHN, Heidi. Heterotopia: anamnesis of a medical term. In DEHAENE, Michiel; DE CAUTER, Lieven (eds.). **Heterotopia and the City:** Public Space in a Postcivil Society. New York ; London : Routledge, 2008, p. 42-49.

TEIXEIRA, F. W. **O movimento e a linha:** presença do Teatro de Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964). Recife: Ed. Universitária UFPE, 2007.

WEBER, Max. Rejeições religiosas do Mundo. In: *Ensaio de sociologia*. 5 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 371-410

ZATTI, Vicente. **Autonomia e educação em Immanuel Kant e Paulo Freire.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

