







## Residências, corresidências e poleiros

*Renata Marquez*

Residências artísticas ao redor do mundo propõem um estado de suspensão que paradoxalmente acaba por constituir o cotidiano dos artistas de hoje. Ao mesmo tempo em que oferecem a possibilidade do deslocamento físico e do isolamento atento do artista de suas demais tarefas e contextos, as residências artísticas pressupõem uma geografia deslocalizadora da criação individual, um cotidiano fragmentário formado por uma sequência multilocal de estados de suspensão. De fato, a residência artística é uma interessante contradição de termos. Com sucessivos desafios em trânsito, ela substitui o antigo modelo do ateliê como fortaleza de trabalho pela experiência nômade. Mas, uma vez nômade, como o artista pode ser residente?



O ateliê provisório ou ateliê precário traz imediatamente à tona o conhecido dilema etnográfico: a tenda na aldeia de Bronislaw *Malinowsky*. Após longas estadias de pesquisa na primeira década do século XX nas Ilhas Trobriand do arquipélago da Nova Guiné, o antropólogo redefine a etnografia a partir da experiência do *observador participante*, em substituição à figura anterior do *informante distanciado*. Depois de Malinowski, o trabalho de campo entre os nativos definiu-se como uma prática de *corresidência* mais do que de viagem ou rápida visita. Mas a pergunta novamente nos instiga: uma vez nômade, como o antropólogo pode ser corresidente?



O antropólogo desenvolve, na sua formação, a vocação de desenraizamento. Este é o pressuposto afetivo da prática etnográfica, a inquietação e a sensibilidade para pensar a diferença e o discurso sobre o outro – que é, em última instância, um discurso sobre nós mesmos. O artista, por sua vez, parece ser formado na direção oposta. Instigado a desenvolver discursos autorreferentes sobre as formas com que vê o mundo, nem sempre aprofunda-se na pesquisa artística como veículo epistemológico possível no contexto (in) disciplinar da consciência pós-colonial da diversidade de conhecimentos.

Se o *corpus* geográfico originário da residência artística parece ser uma combinação da pesquisa de campo com a experiência da globalização, seu *corpus* antropológico poderia ser o exercício sistemático da sensibilidade do desenraizamento. Percebemos hoje que as residências



artísticas são pautadas, em maior ou menor grau, pela proposta da percepção sensível como moto analítico do mundo. E a *corresidência artística*, que proponho aqui em *assemblage* com a transformação metodológica de Malinowsky, ofereceria então um estado que transforma objeto observado em sujeito interlocutor; isolamento em convivência; visita em frequentação profunda; eu em outros. Numa época de supressão do espaço em pro do tempo, o modelo de *corresidência artística* parece nos dizer que a experiência *in situ* ainda – e sobretudo – parece ser o que faz sentido: dispositivo privilegiado para a produção sistemática de novos sentidos para o mundo.

Os artistas que, oriundos de distintas procedências, se reuniram na Fazenda Fortaleza em Goiás durante algumas semanas do ano de 2013, chegaram a um lugar emblemático das dinâmicas territoriais do Brasil. A



pesquisa de campo logo se desenhou didaticamente bipartida: *campo limpo e campo sujo*. Nesse duplo enclave flagrantemente econômico e ambiental, cujos hectares culturais contam distâncias enormes entre os artistas e as pessoas (vizinhos?), os utensílios (vizinhos?) e os animais (vizinhos?), um choque de escalas tornou-se explícito.

Na minha primeira noite na Fazenda Fortaleza, ocorreu um episódio perturbador: passar uma noite totalmente preenchida pelo gado em pranto. Obviamente o episódio não fazia parte da agenda programada mas era, em vez disso, um vestígio testemunhado por todos das relações mercantis travadas em um lugar complexo que territorializa dia-a-dia o alcance das forças globais no território. Experimentamos a incompreensão e a impotência.

No dia seguinte soubemos que, no campo limpo, pratica-se a pecuária terceirizada responsável por



manter os custos anuais da fazenda. No campo sujo, aflora uma fazenda que, por econômico abandono, se reconstitui enquanto natureza selvagem. Naquela primeira noite, os animais choravam porque foram confinados e esquecidos pelo inquilino do campo limpo, sofrendo por falta de comida ou por ritual fúnebre coletivo em reverência a peças de couro compradas na vizinhança como matéria-prima para um dos trabalhos artísticos. As peças secavam, ainda frescas, ao ar livre, bem ao lado dos animais vivos.

Como inserir-se como *corresidente* naquele contexto imbricado de falsas paisagens bucólicas? Como travar uma observação participante? Um ateliê fluido, constituído a partir do corpo coletivo dos artistas, pouco a pouco ocupava o espaço-tempo da fazenda. Rapidamente os artistas perceberam que, em relação à sedução da paisagem local, era fundamental entender os processos em vez das aparências fáceis; preparar

tentativas de comunicação com a vizinhança, formada por múltiplas naturezas, em vez de planejar estagnadas *intervenções*.

A paisagem, na maioria das vezes, se oferece como a interface estética inicialmente apresentada ao artista-forasteiro para que seu olhar estrangeiro opere a tática de ver de modo distinto, de reenquadrar – nos termos paisagísticos clássicos. Em vez disso, a paisagem-processo é constantemente reformada pelos objetos que, assim como os animais, são chamados a pronunciar-se no parlatório efêmero que ali se instalou. Uma complexa geografia de vizinhança se apresentou como instância em construção cujo estado *em obras* talvez seja, na realidade, o produto artístico coletivo almejado pelos participantes dessa corresidência. As ações dos artistas no substrato da experiência cotidiana foram postumamente reunidas em famílias conceituais, na tentativa de conferir à geografia de vizinhança um formato possível de exibição.

Assim, uma topografia imagética-imaginária da Fazenda Fortaleza oferece-se como ensaio crítico com o intuito de compartilhar, com novos públicos, a experiência do lugar. *Em obras* temos o estranhamente familiar sob a classificação das tentativas de pouso; da arqueologia das inoperâncias; e da metodologia das coletas de campo, como descrito a seguir:

POUSO ou tentativas de pouso. Repatriação sensível do território por meio de projeto, construção e hasteamento do que nos acostumamos a chamar de bandeiras – cinéticas e miméticas. Falsa conquista! Em vez disso, sinais de uma estrutura frágil e oferecida. Ponto de pouso para diálogo entre aves e nós.

INOPERÂNCIAS ou máquinas de guerra. O silêncio de antigas sonoridades aflitivas que em outros tempos praticavam a assepsia ruidosa no campo sujo foram refuncionalizadas. Finalmente máquinas *de fazer nada*, em oposição recente à sua instrumentalização prático-mercantil, são agora máquina que *tudo podem*. Memórias ambulantes transformadas em ensaios performáticos para novas prospeções.

COLETAS ou a prática de naturalistas contemporâneos. Se podemos apreender a atual ambiguidade entre natureza e cultura, somos capazes de criar novas historiografias baseadas em seres fugidios. Os objetos são coletados e, à maneira dos antigos botânicos, são isolados para análise, para classificação, para comparação. Mas esses objetos constituem novos sujeitos, eis o exercício artístico-antropológico.

A Fazenda Fortaleza como *poleiro* finalmente apresentou-se mais como uma metodologia do que como uma metáfora. Antônimo do panorâmico sobrevoou, a estrutura teórica e prática do poleiro foi a própria intensidade de frequência. Contra-lugar do informante distanciado, o poleiro foi o provedor tecnológico da coresidência e da fabulação.

