Sobre as cinzas da partilha do fogo:

Otacílio Camilo e o *Terreno de Circo*

Janniny Gautério Kierniew[1]
Pedro Augusto Papini[2]
Rafael Camelier da Silva[3]
Simone Zanon Moschen[4]

"[...] a verdadeira liberdade dos povos seria antes de mais nada conquistada em um circo".
Walter Benjamin

"A graça preenche, mas ela só pode entrar onde há um vazio para recebê-la – e é ela mesma que faz este vazio"
Simone Weil

[1] Doutoranda em Educação pela UFRGS, membro do NUPPEC/UFRGS – Eixo Psicanálise, Educação e Cultura. Bolsista Capes.
[2] Psicólogo, doutorando em Psicologia Social e Institucional pela UFRGS.
[3] Graduando em Psicologia pela UFRGS e em Ciências Sociais pela PUC-RS.
[4] Psicanalista, professora titular do Instituto de Psicologia – UFRGS – e dos Programas de Pós-graduação em Educação e em Psicanálise: Clínica e Cultura, ambos da UFRGS. Coordenadora do NUPPEC/UFRGS – Eixo Psicanálise, Educação e Cultura. Bolsista Produtividade CNPq.

Fig. 1. Ricardo Campos, 1985. Otacílio Camilo.

1. Abertura

Às vezes, uma palavra, uma imagem, uma presença ou um pequeno gesto é o suficiente para conduzir uma memória ou até gerar um acontecimento totalmente inesperado. Foi mais ou menos assim, pela via de um gesto inesperado, ou quase ao acaso, tivemos um encontro com as memórias, a vida e as obras de Otacílio Camilo (1959-1989). Artista de Porto Alegre-RS/Brasil, Otacílio ganhou uma retrospectiva em 2019, intitulada *Estética da Rebeldia*, nas Salas Negras do Museu de Arte da Cidade (MARGS)[5]. Em um impulso de aventura, um jovem decide visitar essa retrospectiva naquele ano, sem saber ao certo o que encontraria por lá. Entre as diversas mídias e os mais diferentes materiais, a retrospectiva apresentava um artista que sugeria ter ido sempre na direção de um limite, contestando todo e qualquer movimento que buscasse manter um certo *status quo*. Adepto ao anarcopunk[6], Otacílio parecia instigar por meio de diversas linguagens, por vezes bastante precárias, uma expressão quase onírica de invenção de novos mundos.

[5] Exposição *Estética da rebeldia* sob curadoria de Izis de Abreu. Saber mais em: <http://www.margs.rs.gov.br/midia/margs-apresenta-exposicao-que-resgata-a-obra-de-otacilio-camilo/>

[6] Em linhas gerais, o anarcopunk é um movimento que concilia os ideais políticos anarquistas com a revolta transgressiva do movimento punk. É uma vertente dentro do movimento punk que surgiu por volta dos anos 1980, primando, sobretudo, pela contestação do *status quo*, pelo desejo de liberdade e autonomia de cada sujeito. Ver mais em: https://anarcopunk.org.

Diante do susto inesperado do encontro com as obras de Otacílio e a escassez de materiais disponíveis para pesquisa sobre o artista, o jovem compartilhou com seus amigos uma memória daquele dia contando sobre as gravuras feitas em caixinhas de fósforos, esqueletos elétricos, livros de artista e rabiscos imaginários. O que nos chegava pela narrativa desse colega eram imagens fragmentárias das criações do Otacílio Camilo que, como restos, resíduos de uma possível história, deixaram singelas marcas pelo mundo, solicitando uma atenção. Assim, diante do enigma das pistas deixadas pelo artista, das cinzas que sobraram de uma chama lancinante e rebelde, surgiu a vontade de escrita desse texto, que nasce da inquietação contagiosa de um encontro com Otacílio Camilo.

Buscamos, durante a trajetória deste escrito, pensar modos com os quais Otacílio Camilo pede passagem em nosso presente. No rastro de algumas de suas produções, especialmente *Terreno de Circo* (1985), e da memória de seu breve percurso de vida, propomos inicialmente que suas inquietações e motivações se coloquem comoum contraponto aos nossos tempos - tempos capitais que não se demoram na ausência e no vazio. Aproximar-se de Otacílio Camilo é estar à espera de encontrar um trabalho a partir de um quase nada, convocação a uma (im)possível tomada de posição diante de nossa pobreza de experiência, tal como constatara Walter Benjamin no escrito *Experiência e Pobreza* de 1934.

Walter Benjamin é um dos pensadores que prepara um terreno para o encontro desse texto com Otacílio Camilo. O escritor alemão cria uma espécie de terreno baldio, descampado, a partir de uma filosofia da história; este lugar nos permite permanecer mais tempo nas histórias que não puderam ser contadas, nos testemunhos e rastros daquilo que não foi visado às letras da história narrada pelos vencedores. Benjamin permite que nos aproximemos de Otacílio não apenas pela convocação a pensarmos de que forma dar contorno e narrativa (ou mesmo ficção) à nossa pobreza de experiência, mas também pela abertura de um espaço em que a vida e a produção de Otacílio Camilo se fazem escutadas, como se elas nos dirigissem um apelo. Esse espaço que Benjamin tenta abrir se assemelha à instauração de terrenos baldios na história, de vazios, lacunas, esquecimentos que pedem uma morada, ou pelo menos uma passagem. Em

Sobre o conceito de história, texto escrito no exílio de 1940, o autor situa uma dura crítica a uma concepção tradicional de história; concepção que seria base de uma escrita da história dos grandes feitos de heróis e conquistadores em uma ativação do passado naquilo que ele resplandece enquanto glória. O desejo de produção em Otacílio Camilo está na via contrária, detendo a atenção nesta outra história que Benjamin (1994) tentou desenhar como possibilidade. E nós a escutamos como ele propunha ali, tal qual uma espécie de aviso de incêndio – que nos faz olhar para uma história outra, para histórias que não encontraram o prestígio das luzes no seu tempo, mas que nos ajudam a inventar alguma esperança na noite de nosso presente.

A escassez de material sobre Otacílio Camilo parece convocar a escrita de uma história outra, para a qual Benjamin tentou lançar pistas. Uma pesquisa inicial indica que a história da arte gaúcha carece de uma historiografia de alcance à pluralidade da arte produzida na região, e posiciona Otacílio Camilo nesse esquecimento seletivo da história (ABREU, 2016, p. 13). Izis Abreu, autora dessa pesquisa *Otacílio Camilo (1959-1989): A estética da rebeldia*, deixa bastante claro o quantoa situação social (racial, econômica e sexual) do artista Otacílio o colocava, de certo modo, em perigo, e foi decisiva para seu desaparecimento. A autora demonstra se tratar de um artista com produção impressionante e que teve o reconhecimento de importantes instituições de difusão da arte durante sua breve vida; no entanto, isto é completamente discrepante quanto a sua invisibilidade diante de grande parte do sistema das artes. É fundamental sabermos que a história de Otacílio faz parte também, como coloca Izis Abreu, da irrisória atenção a artistas negros na história da arte, sobretudo a gaúcha (ABREU, 2016)[7].

No texto que ora nos detemos, além de abordar temas transversais das obras e da vida do artista, pretendemos nos debruçar especialmente sobre uma ação coletiva chamada *Terreno de Circo* (1985), uma intervenção disparada pelo Otacílio junto com Hélio Fervenza e Ricardo Campos, em

[7] No texto curatorial da retrospectiva *Estética da rebeldia*, é mencionada a porcentagem de artistas negros que compõem o acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, que é de 2%.

que localizamos algo de um *ethos emergente* - isto é, uma ação envolvida diretamente com a experimentação de formas de vida contingentes, com a "capacidade de experimentar certa coisa e a capacidade de colocá-la em comum" (LADDAGA, 2012, p.81), buscando um laço da experiência com um certo vazio, colocando possibilidades de interrogar a história, a memória e as possibilidades de invenção desde um quase nada. *Terreno de Circo* foi criada a partir do mais banal cotidiano e foi realizada entre os lixos de um terreno baldio nos anos 80 quando, da ausência de um circo que havia feito sua passagem por ali, Otacílio fez surgir um trabalho espontâneo enlaçando a arte colaborativa, a vida e a ficção.

Nossa proposta será pensar os trabalhos do *Terreno de Circo* e as histórias que tivemos oportunidade de escutar sobre Otacílio Camilo, apoiando-nos na psicanálise e nas contribuições teóricas de Walter Benjamin, Reinaldo Laddaga e Didi-Huberman. De alguma maneira, consideramos que *Terreno de Circo* ressoa como uma possibilidade de criação diante do vazio do desastre e da ausência de narrativa, um *ethos emergente* que faz contraponto às lógicas estabelecidas dentro de alguns campos do saber, tomando a ficção enquanto lugar de afirmação da experiência e das possibilidades de inaugurar distintas existências.

Ainda, é importante dizer que este texto teve a fundamental contribuição do testemunho e dos registros disponibilizados por Hélio Fervenza, amigo de Otacílio Camilo e um dos artistas do *Terreno de Circo*.

2. A máquina que levanta o picadeiro

Em 1985, um grupo de jovens artistas brasileiros da cidade de Porto Alegre - RS encontra um terreno baldio, localizado nas proximidades do Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre - onde hoje se encontra o terreno do ginásio Tesourinha, no bairro Menino Deus -, habitado apenas pelos restos de um circo que havia feito sua passagem por ali, e ali os jovens vislumbram uma arena infinita de possibilidades: em meio a serragem com cheiro de madeira apodrecida, circularmente gravada no chão, misturada com a lama da chuva, o grupo embarca em uma intervenção que posteriormente foi nomeada de *Terreno de Circo*. Hélio Fervenza, Ricardo Campos e Otacílio Camilo, os jovens que deram origem a tal experiência,

eram então frequentadores do Centro Municipal de Cultura, do Ateliê Livre da Prefeitura, que ficava localizado nas vizinhanças do terreno baldio. Naquele dia, diante do espaço vazio porém prenhe de memórias, os amigos propuseram uma ação, levando alguns materiais que tinham disponíveis. Munidos de sprays, tecidos, sacolas e tintas, eles chegaram no terreno e começaram a inventar brincadeiras, de maneira que, pouco a pouco, o espaço se tornou convidativo para as crianças da região que, curiosas, logo se aproximaram do grupo e começaram a se divertir em companhia. Sobre esse dia, Hélio Fervenza comentou que quando as crianças se aproximaram do grupo de artistas perguntando o que eles estavam fazendo naquele círculo de serragem com sacos, panos e tintas, Otacílio respondeu rapidamente: *Nós estamos no Circo*[8]*,* como um gesto inaugural de abrir espaço para a criação naquilo que havia sobrado da passagem do antigo picadeiro.

Fig.2. Ricardo Campos, 1985. Direita para esquerda (adultos): Hélio Fervenza e Otacílio Camilo.

[8] Transmitido por Hélio Fervenza em conversa realizada em abril de 2021.

Fig. 3. Ricardo Campos, 1985. Direita para esquerda (adultos): Otacílio Camilo e Hélio Fervenza.

Arena encantada, espaço de quase nada deixado pelos restos do circo. O que antes era um picadeiro habitado por malabaristas, animais e palhaços dá lugar a singularidade do círculo vazio: um espaço precário e inacabado que avizinha os diferentes - algo de uma partilha in-comum/em-comum. Ao se inserir no tecido social de forma ativa, visando à invenção de algo que até então não sabiam, sem querer, o grupo dá margem para a imaginação, sobretudo quando Otacílio faz o gesto de convidar as crianças ao dizer que estão no circo, mesmo o circo, supostamente, não estando ali. É como se nessa operação tivesse o caldo que revelasse um dos ingredientes de certa poção mágica da sua criação: o uso das mais variadas e diferentes linguagens, entre elas, o fino trato com as palavras na sua dimensão inventiva.

Em um texto chamado *O Poeta e o Fantasiar*, de 1908, Sigmund Freud vai fazer uma aproximação importante sobre o uso das palavras e a dimensão do fantasiar/criar. Nesse momento da teoria psicanalítica, Freud aproxima a criança que brinca dos poetas, dos escritores e dos artistas que inventam um mundo ficcional com sua própria realidade, "um mundo de fantasia que leva a sério" (FREUD, 1908/2015, p. 54). Ou seja, ao brincar com a linguagem e toda a polissemia das palavras, os artistas/poetas introduzem um campo de muitas possibilidades, operando com os mesmos elementos das brincadeiras infantis, quando a criança que brinca faz de

conta e cria para si uma outra realidade. Ao convidar as crianças ao circo imaginado, Otacílio Camilo aproxima os adultos ao mundo das crianças. Todos ali no *Terreno de Circo* se tornam inventores, multiplicadores de sonhos, artistas em potencial. É como se, ao convocar as memórias, um terreno expandido se abrisse, um terreno onde o literário e o ficcional ganham força. Freud (1908/2015) nesse texto, segue assegurando que, em geral, o fantasiar da infância e do artista/poeta/escritor entregam-se a um mesmo fazer: reajustam os elementos de seu mundo a uma nova forma, aproximam realidades.

Movendo todo um maquinário artesanal e tecnológico disponível em sua época, Otacílio parece misturar de maneira singular os objetos do cotidiano, coisas simples que ele poderia ter acesso através dos restos ou de lixo, alçando esses objetos pela via da palavra a um outro estatuto, um modo de operar com as narrativas e com a ficção, na produção de um espaço compartilhado para diferentes experiências. Em *Terreno de Circo* (1985), Otacílio mistura o mundo real com o mundo inventado. Pela via da memória e da imaginação, torna certa brincadeira infantil, junto das crianças, um fazer de muita seriedade, trazendo o trabalho da ficção como o ponto central para a criação. Hélio Fervenza destaca que Otacílio tinha uma grande habilidade de fazer as coisas existirem, seja através de um texto ou poesia, de uma fala inacabada ou de um convite à ação. O artista também possuía uma maneira singular de criar com o mínimo de condições materiais ou financeiras para tal: uma caixa de fósforo poderia se transformar em um suporte de gravura ou uma mala poderia se tornar um imenso ateliê. Inventivo, Otacílio precisou se virar da maneira que pôde para seguir apostando em sua arte e naquilo que acreditava. Viajante, carregava pouca coisa e ia de cidade em cidade, percorrendo o país e transformando os objetos comuns da vida ordinária em produtos de arte para serem comercializados na rua - o que garantia minimamente certa sobrevivência. Hélio Fervenza lembra que essas vendas eram feitas de tal forma que lembravam um mágico no picadeiro; o artista armava a cena de forma a chamar a atenção do público através das mais diferentes artimanhas, entre elas o convite para a imaginação. Ao ouvir Hélio, pode-se imaginar um Otacílio Camilo que construía histórias, inventava modos de conversar com

seus interlocutores, criava mundos e situações impossíveis pela via da palavra e dos gestos.

Certa vez, Hélio Fervenza conta, Otacílio decidiu se vestir de cego e andar pelas ruas de Porto Alegre - RS[9]. Porém isso não era apenas mera representação, Otacílio vivia de fato o que propunha, experimentava outra realidade e fazia com que as pessoas e coisas que estivessem no seu entorno embarcassem na aventura por ele criada. Otacílio transformava seu contexto com poucos recursos e encarnava muito seriamente as inúmeras realidades que ele poderia inventar; é como se com sua arte deixasse explícito a densa fusão da vida na sua inseparabilidade com a ficção e criação.

Terreno de Circo (1985) faz a costura do mundo real com a fantasia, costura que também se faz com a palavra, com a riqueza da produção discursiva e com a memória. Essa ação nos parece evocar distintas imagens, fragmentos de histórias que compõem um espaço aberto de memória coletiva. É especial o convite feito às crianças para participarem do circo, seguido pela pergunta de Otacílio dirigida a elas: "Vocês lembram o que acontece em um circo? Quais são as músicas?". A partir de então, o grupo começa a cantar, brincar e evocar as imagens do passado no instante presente do terreno baldio. Não importa se as histórias são verdadeiras ou não, pois sabemos que no trabalho com a memória, com as histórias e imagens do passado, não significa "conhecê-lo como de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência no momento do perigo" (BENJAMIN, 1994, p.224). Sobre esse momento no terreno baldio, Hélio Fervenza comentou:

> As crianças chegaram perto da gente e começamos a fazer o circo a partir do que havia disponível no lugar. Otacílio perguntou o que elas lembravam do circo. Haviam umas pedras, papel higiênico e etc. Sentamos ao redor daquele circo inventado e o Otacílio perguntou se eles lembravam de música de circo e eles começaram a cantar. Uma menina lembrou que no circo tinha comida para vender e levou uma fanta e uma bergamota. Talvez, aquelas crianças nunca tivessem entrado

[9] Para uma discussão mais aprofundada sobre esse acontecimento Cf. FERVENZA (1998).

em um circo, é bem provável que não. (Relato de Hélio Fervenza, 2021)

Fig. 4. Ricardo Campos, 1985.

Fig. 5. Ricardo Campos, 1985. Da direita para esquerda, em pé (adultos): Otacílio Camilo e Hélio Fervenza

Fig. 6. Ricardo Campos, 1985.

Fig. 7. Ricardo Campos, 1985.

Outro modo de nos aproximarmos mais demoradamente e fazermos certa leitura da ação *Terreno de Circo* (1985) seria tangenciá-la pelo signo do interminável, daquilo que abre para as infinitas interpretações mesmo diante da passagem do tempo. Uma ação que não se esgota no seu acontecimento, mas que adquire o estatuto de seguir viva, pulsante. Nesse sentido lembramos da obra *Caminhando* (1963), de Lygia Clark, que nos parece guardar um ponto de afinidade com *Terreno de Circo* (1985), compartilhando de um mesmo aspecto comum. Na obra de Lygia Clark, o que vemos é uma mulher com uma tesoura que corta transversalmente uma

fita de *Moebius*[10] de papel; Lygia se posiciona sentada em uma cadeira e convida as pessoas a realizarem o movimento do corte junto com ela, inaugurando um ato que não tem limite, que percorre a banda de *Moebius* na mesma linha, comprovando o movimento infinito que a fita materializa no espaço: não encontrando fim, o papelzinho vai tomando diferentes formatos na continuidade ilimitada do processo. A ação *Terreno de Circo* (1985) carrega essa magia de um ato que se estende no indefinido e ao infinito. Porém, ali podemos captar uma radicalidade em contraponto àquilo que se poderia entender como o enquadramento de uma obra, fazendo jus à composição do indefinido e do inesperado sob o signo da experiência. A ação ali posta em marcha pode seguir sendo produzida nos cursos de uma vida, ou das vidas que ela toca, sem deixar com que saibamos no que vai dar e no que irá se desdobrar ou como irá se *desobrar*[11], como diria Maurice Blanchot (2011).

O circo não tem onde parar ele apenas caminha, comentam Hélio, Otacílio e Ricardo em uma ação que sucedeu o acontecimento do *Terreno de Circo*[12]. Um circo da imaginação caminhante, movente, que emerge e se desdobra, desobra e percorre os indefinidos e infinitos lugares em que a narrativa, a memória e a experiência podem levar. Essa característica de poder ser qualquer coisa, de existir caminhante, desobrante, parece ser também uma maneira da fórmula de Otacílio criar e viver. Em uma fala sobre o artista no seminário *A Arte da Gravura no Brasil* em 2015[13], Hélio comenta a certa altura que Otacílio vivia se mudando, morando em

[10] A fita ou banda de *Moebius* é um objeto topológico inventado pelo astrônomo e matemático alemão August Ferdinand Möbius. É uma figura de apenas uma borda, cujo lado interno e externo são aliados, de modo que o avesso e o direito passam a estar em continuidade, um contido no outro. Essa figura ficou conhecida após a representação do artista Maurits Cornelis Escher em 1963, com a obra *Banda de Möbius 2*.

[11] Desobra é um termo traduzido da palavra francesa "désoeuvrement" dita por Blanchot no ensaio "A literatura e o direito de morte". Segundo Masé Lemos (2013), a tradução de João Camillo Penna propõe "désoeuvrement" como "inoperância". De todo modo, o termo se refere ao caráter incessante e interminável da expressão da palavra pública de um autor. É nesse sentido que, para Blanchot, o leitor faz a obra: lendo-a, ele a cria. A desobra tem a ver com um movimento de abrir um vazio, um espaço neutro no seio da linguagem.

[12] Áudio gravado por Hélio Fervenza, Otacílio Camilo e Ricardo Campos em 1985. Disponível em: https://soundcloud.com/recibo33/heliofervenza_otaciliocamilo_ricardocampos.

[13] *Formas de apresentação: a obra gráfica de Otacílio Camilo e as condições de produção e (in)visibilidade artística no contexto brasileiro*, apresentado por Hélio Fervenza no seminário *A Arte da Gravura no Brasil* em 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tlXeFAIGjGo&t=1141s&ab_channel=ArtedaGravura.

diferentes casas e cidades de tempos em tempos. Hélio evoca a memória de uma visita a Otacílio em São Paulo no ano de 1985, quando ele se hospedou em casas de estudantes e de amigos, dizendo que ficou bastante impressionado quando viu Otacílio tirar debaixo da cama uma pequena mala onde guardava todo seu ateliê: "Ele puxava assim e estava tudo ali, tudo era pequeno" (2015). Ao rememorar tal episódio, o artista faz referência à imagem de uma pessoa que, por se mover muito, precisa diminuir, tornar seu trabalho muito menor pois o que carrega precisa sempre ser leve e se ajustar ao corpo para que se possa seguir caminhando.

É através dessa ideia movente, do que caminha, de um ato que surge/emerge, que encontramos em *Terreno de Circo* (1985) consonância direta com Lygia Clark. Porém, é preciso dizer que não é apenas a leitura da obra *Caminhando* (1963) que evoca tal ligação, mas também a noção inaugurada pelo movimento em meados da década de 1960, em que Lygia foi um dos nomes precursores, dando enfoque para a arte da relação, a arte da participação e a arte pública. Nesse período se estabelecem noções que dão sustentação à proposição de uma arte que se mistura com a vida, uma arte movente que busca ser tocada, remexida e inventada por todo aquele que entra em contato com ela. Diante disso, *Terreno de Circo* não pode ser apreendido dentro de um único signo ou categoria pois, além de abrir espaço para o acontecimento, ele ressoa neste território em que nunca se acha decidido o que é ou não é arte ou quando ela está acontecendo. Este trabalho abre espaço para a participação das pessoas "comuns", envolvendo-as num mesmo fazer ao mesmo tempo em que desmancha as fronteiras da arte e da vida. A ideia de obra, no momento da ação, é justamente o que acontece, o que emerge, o que surge do encontro e o que pode ser decantado dele. *Terreno de Circo* é arquitetada junto com as crianças e passantes e isto é, definitivamente, muito diferente do que se conhece como arte instituída nas galerias, nos museus ou nas salas de colecionadores. No caso de *Terreno de Circo,* trata-se também de uma ficção, do trabalho com a ausência do circo no fio da contínua descontinuidade entre arte e vida.

Fig. 8. Ricardo Campos, 1985.

Fig. 9. Ricardo Campos, 1985.

Com o *Terreno de Circo* (1985), o grupo de jovens artistas, motivados pelo ímpeto inventivo de Otacílio Camilo, propôs a dissolução das fronteiras entre arte e vida, dando lugar a um espaço lúdico em aberto para a co-criação, ou ainda, a ativação de uma zona inesperada, ofertada pelo acaso e pelas micro sensibilidades, implodindo com certo enquadre tradicional do campo da arte. O grupo responsável pela intervenção buscou vestígios da passagem do circo pelo terreno baldio na tentativa de resgatar memórias de vivências passadas, vinculadas aos espetáculos circenses que ali ocorriam. É como se os jovens artistas, por meio dos resíduos das memórias que restaram de uma determinada história - memórias vinculadas a um certo

fogo que já se apagou - encontrassem um trabalho com as narrativas, com a criação, com fazer experiência daquilo que é ausente, revirando as cinzas do acontecimento. É curioso que, nos relatos que se seguiram dessa experiência, Hélio Fervenza comenta que uma das coisas que chamou atenção do Otacílio para aquele terreno baldio foi justamente a serragem que sobrou no chão, material que o circo utilizava para montar a arena do picadeiro. Essa serragem, que guarda a memória da madeira, é resto de um espetáculo que revela algo das marcas que sobrevivem no tempo. Desta forma, Otacílio, mesmo sem prever, mostra-nos através dessa atenção singular ao detalhe do resíduo que talvez seja possível alcançar, pela via do que sobra, do quase nada, um resto/resíduo de um sonho, que, muito provavelmente, já fora desgastado. A serragem diz de um passado esfriado, o resíduo de um acontecimento fulgurante, a parte de um fogo que se anulou e se consumiu em sua intensidade destruidora, nos conduzindo a um eterno trabalho de tentar revirar as cinzas.

3. Aquilo que emerge e o trabalho com o fogo perdido

Quando Reinaldo Laddaga, professor e crítico argentino, escreve a *Estética da Emergência: formação de outra cultura em artes*, ele coloca questões que tensionam certa noção de modernidade dentro do campo das artes, propondo um rompimento no paradigma que separa a obra de arte da vida. Laddaga (2012) vai abordar projetos e ações que estão envolvidos diretamente na experimentação de formas de vida contingentes, ou ainda, projetos com a "capacidade de experimentar certa coisa e a capacidade de colocá-la em comum" (LADDAGA, 2012 p. 81), de fazer brotar vínculos que dependem "de certo uso da ficção, que funciona como marco dentro do qual pode emergir uma realidade que ela incorpora e que a excede" (LADDAGA, 2012 p.154). Ou seja, o argumento do autor extrapola um determinado campo da arte e concebe espaços expandidos de experimentações entre as diversas disciplinas do saber, em que a noção de comum, de fazer coletivo, dispara um movimento de forças capazes de irromper com as noções tradicionais e especializadas. A literatura, a ficção e o trabalho com a memória são alguns dos pontos que conectam a

possibilidade de fazer surgir a criação com as infinitas tramas pela via da linguagem.

As práticas de artes *emergentes*, segundo Laddaga, seriam aquelas que buscam articular conversações, distribuir os espaços e suportes no sentido da composição de redes, fazendo uma espécie de gestão do comum que não depende de modelos de coletivização disciplinares. Seriam antes, estas práticas, formas de preservar a política dos saberes, de "abrir canais de comunicação entre especialistas e não especialistas" e produzir "objetos fronteiriços; articular formas centralizadas e descentralizadas e dar lugar à formação de 'ecologias culturais" (LADDAGA, 2012, p.289). Dito de outro modo, são práticas que mobilizam alguma coletividade, atuando de tal maneira que "o processo que integra seja compatível com alguma forma de experimentalismo democrático" (LADDAGA, 2012 p.194). São práticas que acionam a vida comum no comum; micropolíticas das relações que se apoiam na linguagem, na ficção e na produção de canais para uma determinada situação e suas relações com o espaço. Exercícios de formas de vida (BOURRIAUD, 2009), que surgem de um terreno comum de um espaço aberto ao vazio que comporta as diferenças. De alguma forma, Laddaga (2012) lembra que as práticas emergentes têm uma orientação ética que faz da vida cotidiana sua própria efervescência de trabalho inventando novas relações com o mundo.

A noção de *estética da emergência*, sugerida por Reinaldo Laddaga, faz pensar o *Terreno de Circo* (1985) a partir da ideia de *ethos emergente*, ou de um tipo específico de ação que produz ressonâncias ao longo do tempo, agindo e interagindo nos diversos contextos e disciplinas, modificando certa lógica instituída na direção de fabricar pequenas zonas de ativação do comum em meio às diferenças. Um trabalho com muito pouco recurso, capaz de reverberar pelo tempo.

Ao nos depararmos com essa noção de quebra de paradigmas no campo da arte contemporânea proposta por Laddaga (2012), diante das obras do Otacílio, assim como da ação coletiva promovida por ele, por Hélio Fervenza e Ricardo Campos, surge a pergunta que talvez seja anterior e aqui se levanta como um pilar fundamental: o que é que emerge de tal ação que foi produzida com os restos das cinzas de um fogo do acontecimento? Com

o *Terreno de Circo* (1985), pensamos que o que pulsou naquele momento foram os encontros, a ficção, o jogo com o fio da memória e da linguagem que, abertos ao acaso, produziram algo que não foi passível de prever/controlar. É a vida acontecendo na medida que as presenças se tornaram disponíveis à aventura do jogo, das linguagens, da arte. *Terreno de Circo* (1985) é uma espécie de emergência, ou, nos dizeres de Laddaga (2012), uma ação que tem lugar em sistemas de elementos que realizam coisas simples através de leis simples, mas que, quando se reúnem em campos de atividade e impacto, produzem regularidades impossíveis de antecipar. Para Laddaga (2012), uma emergência, ou o que emerge, não seria qualquer fenômeno que se deva à interação de um grupo de elementos, mas sim uma formação que persiste tal como um torvelinho/vórtice que se determina pelo contexto em que têm lugar (LADDAGA, 2012, p. 296-297). Assim, localizamos o *Terreno de Circo* (1985) nessa injunção emergente que provoca uma descontinuidade no que estava estabelecido, uma abertura diante do vazio da experiência que revira as cinzas da memória para inaugurar novas formas.

Fig. 10. Ricardo Campos, 1985.
Esquerda para direita: Otacílio Camilo e crianças.

Fig. 11. Ricardo Campos, 1985.

Fig. 12. Ricardo Campos, 1985.

Partindo dessa ideia de *ethos emergente* proposta por Reinaldo Laddaga, situando o *Terreno de Circo* (1985) nesse lugar contingente em que algo de uma emergência pulsa, lembramos de outra contribuição fundamental à noção de estética da emergência, ou antes, daquilo que emerge. Na companhia de Georges Didi-Huberman (2018a), relembramos que emergência é o que vem à tona como imagem movente da manifestação do desejo:

> [...] uma imagem – seja mental, literária ou plástica –, além de representar alguém ou significar algo, manifesta um desejo. Mas um desejo, pode ser confuso na memória, e nos aciona a partir de sua lacuna. Dessa forma, as imagens se manifestam: elas se levantam, elas às vezes também nos levantam. (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.165).

Nos levantam no sentido de despertar em nós algo que nos toca como a sobrevivência de um fogo perdido. Em uma já conhecida exposição traduzida sob o nome *Levantes* no Brasil, com a curadoria do próprio Didi-Huberman, há uma série de imagens, obras que compõem uma cartografia de criações em diferentes tempos e espaços; registros de cenas que, em tempos sombrios, fazem insurgir faíscas luminosas de algo que aponta para a "indestrutibilidade do desejo" (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p.37). Talvez fosse possível imaginar que Otacílio Camilo seria bem-vindo nessa montagem de Didi-Huberman, na medida que ali tocamos em imagens que tensionam o gesto de erguer-se como um rasgo na homogeneidade da submissão a um poder absoluto. Poderíamos dizer que essa proposição de pensarmos em levantes no fio indestrutibilidade do desejo, segundo Didi-Huberman (2018b), seria algo que nos faria, apesar de tudo, buscar uma luz em plena escuridão, um lampejo, por mais fugaz que fosse. A emergência, o levante e a rebeldia em Otacílio Camilo guardam algo de uma oposição à força pela via de uma fraqueza, de um negativo, de uma potência de não. Tomamos, então, essa ideia de emergência como um levante que produz interrupção, uma pausa a contrapelo; uma pausa no contrafluxo dos ritmos dos acontecimentos que, em vez de imobilizar, coloca em causa o desejo e, portanto, paradoxalmente, o movimento. Nesse sentido, a palavra emergência é capturada por nós desde a sua dimensão de interrupção, de pausa que mobiliza e provoca algo na direção do que insurge - tal como sinaliza Giorgio Agamben (2015) ao retomar Melville e o escrivão Bartleby: emergência na sua possibilidade de não, de pura potência; uma forma de se exercitar no (im)possível (AGAMBEN, 2015, p.35). Uma interrupção que não se reduz simplesmente aos limites do possível, mas que, na condição de contingência, abre para a espera, para o acontecimento: um espaço no vazio, no em aberto, no *ainda não*, que, ao invés de conter um puro nada, revela, no avesso, as condições de invenção.

Fig. 13. Ricardo Campos, 1985.

Fig. 14. Ricardo Campos, 1985.

3.1. A memória do fogo: Nós estamos no circo

Tendo o suporte do testemunho das memórias do Hélio Fervenza, evocar o *Terreno de Circo* é trabalhar para produzir certo registro de uma história, um esforço contra o apagamento. Uma história que também é inacabada, registrada por cinzas que restam de uma partilha do *in*comum. Podemos dizer que *Terreno de Circo* (1985) foi uma espécie de fagulha no espaço que, muito brevemente, lançou no tempo camadas de luz que nos chegam brilhantes até hoje. É diante dessa pequena chama que perdura no tempo, da dureza de criar com quase nada, ou em um terreno baldio, perto de lixos e de condições completamente escassas, que a máquina de erguer picadeiros se levanta diante do peso dos tempos.

Terreno de Circo seguiu ressoando mesmo após a intervenção junto das crianças. Inicialmente gerou uma exposição no hall do Centro Municipal

de Cultura da cidade naquele mesmo ano de 1985, em que cada artista participante pode representar um resíduo do que foi estar inventando desde as ausências no terreno baldio deixado pelo circo - modulando, de alguma forma, certa presença de um circo inventado dentro do espaço de cultura municipal; uma espécie de exposição imaginária que recria a ausência do circo desde a ausência do circo: pura potência do negativo, onde as crianças, da atual vila Lupicínio Rodrigues, puderam também ser protagonistas e contar a experiência vivida junto com os artistas. Além dessa exposição, *Terreno de Circo* deu origem também a gravações de áudios e entrevistas pelas ruas de Porto Alegre (Rádio Terreno de Circo), assim como ensejou um livro de artista, composto de papel artesanal, usando diferentes recursos e materiais.

Esse livro de artista produzido pelo grupo ganhou o mesmo título da ação, *Terreno de Circo,* e é descrito por Paulo Silveira (2008) da seguinte maneira: "[...] tem a forma de um caderno mais ou menos de ofício, horizontal, com páginas unidas por espiral plástica. Possui dezesseis folhas, utilizadas somente de um lado" (SILVEIRA, 2008, p. 112.) É um livro que utiliza diferentes papéis com diversas cores, texturas e espessuras, sendo composto também por plástico (do mesmo tipo encontrado no terreno baldio do circo, fazendo referência ao lixo). Na abertura do livro, há uma folha de papel artesanal que foi feita de serragem usada no picadeiro do circo, encomendada exclusivamente para o projeto. "Para a reprodução, foram usadas gravura em metal e xerografia. O volume é acompanhado por fita cassete de áudio" (SILVEIRA, 2008, p. 112). É um livro que recusa uma sequência linear, lógica e temporal, levando o leitor a percorrer um caminho sem uma estrutura prévia. De alguma forma é um livro que remete ao que Walter Benjamin (1970) sugere com "ler o que nunca foi escrito" (BENJAMIN, 1970, p. 51) pois, de alguma maneira, podemos encontrar nas brechas dos fragmentos de imagens, palavras, texturas e sons um registro da memória, de certa magia da história na presença de um momento ausente. Silveira (2008) afirma ainda que o resultado da experiência com o livro é "uma arqueologia do tempo presente. Sua índole fica entre o bem-humorado e o crítico, instâncias onde provavelmente transitam as personalidades de Hélio, Otacílio e Ricardo" (SILVEIRA, 2008, p.113).

Fig. 15. Ana Pettini, 2010[14].

Fig. 16. Ana Pettini, 2010.

Fig. 17. Ana Pettini, 2010.

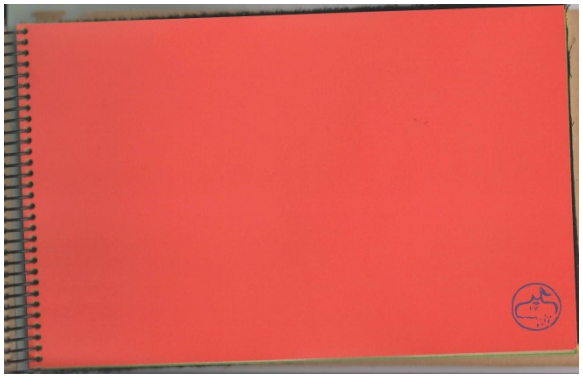

Fig. 18. Ana Pettini, 2010.

Esse livro, que também é concebido como objeto, produz a fabulação de um tempo. Hélio Fervenza comenta que, na época da sua

[14] As imagens do livro foram escaneadas em 2010 no contexto de um projeto de documentação de atividades no Atelier Livre XicoStockinger da Prefeitura Municipal de Porto Alegre-RS, coordenado pela Ana Pettini.

produção, Otacílio Camilo foi enfático ao dizer que o que ele gostaria de fazer era se ocupar de escrever o texto do livro, trazer as palavras e a poesia em meio às gravuras e criações do grupo. O texto que Otacílio escreve nesse livro-objeto faz referência à ação, ao clima, à rua, à proposta do grupo de artistas. É uma mistura de formas e estilos que já inicia narrando a história ocorrida, convidando o leitor para participar do picadeiro:

> O terreno baldio ainda guardava vestígios do circo que outrora encantava milhares de pessoas. Agora somente serragem e água da chuva. Sei que pelas tantas estávamos lá, eu, Ricardo e Hélio para formar o culto ao possível circo real. [...] O que queríamos era abrir esta meia dúzia de possibilidades e animar o tempo que não se move. (Hélio Fervenza, Otacílio Camilo e Ricardo Campos, *Terreno de circo*, 1985, não-paginado)

De alguma forma, podemos pensar esse livro-objeto muito próximo do livro escrito por Ramón Gómez de La Serna, *El Circo*. Segundo Walter Benjamin (1927), o livro de Ramón seria uma espécie de inventário de sonhos desgastados: enquanto *Terreno de Circo* narra a experiência de um circo ausente utilizando recursos da arte, da ficção e da imaginação, *El Circo* cria a experiência da ausência de sonhos no circo que já não são mas ainda assim persistem, sonhos que *animam o tempo que não se move*[15]. Nessa aproximação, ambos os livros podem ser concebidos, tal como Benjamin (1927) sugere, como inventários de sonhos desgastados, de sonhos baldios de circo, pois tentam, cada um à sua maneira, resguardar espaços utópicos, lugares onde é possível tramitar com a imaginação, o lúdico, o infantil e a criação. Ainda, no texto de Ramón Gómez de La Serna, o leitor se depara logo nas primeiras páginas do livro com a referência de que se trata de uma coleção de notas do circo, em seguida, há um cartão profissional no qual o autor se intitula um "cronista de circo" (GÓMEZ DE LA SERNA, 1968, p. 11); enquanto isso, Otacílio Camilo, em outra ponta, faz referência a si, como tendo "26 anos de bilheteria"[16]. Ademais, as intervenções de Ramón Gómez de la Serna, tanto públicas quanto textuais,

[15] Frase de Otacílio Camilo no livro-objeto *Terreno de Circo, 1985,* não-paginado.
[16] Essa referência a si mesmo como "26 anos de bilheteria" nomeia uma gravura que ele fez, em mostra na exposição realizada pelo grupo no hall do Centro Municipal de Cultura.

guardavam um ar de números de circo, continham algo do circense e do burlesco que convidava o espectador a participar da cena. É justamente em um dos discursos públicos de Ramón sobre o trapézio de um circo em Milão que Walter Benjamin (1927) vai recolher a frase que é epígrafe deste texto: "a verdadeira liberdade dos povos seria antes de mais nada conquistada em um circo" (BENJAMIN, 1927, s/n). Talvez, os números de circo que Ramón se propunha fossem realizados quando da ausência do circo, momentos em que a cena extrapola o próprio circo e ressoa indefinidamente em expansão do pensamento. O circo e a sua ausência seriam aquilo que emerge, o lugar próprio dos sonhos desgastados, da ficção, capaz de fazer os povos imaginarem e produzir todo tipo de experiência.

4. O picadeiro está vazio

Ao nos depararmos com as produções de Otacílio Camilo, podemos notar que são frequentes as referências feitas por ele ao movimento anarquista e ao movimento punk. Geralmente vistas em gravuras, xilogravuras, em materiais de divulgação da banda punk *Excomungados*[17], por exemplo, e em desenhos que, não raro, tocam na estética do zine (veículo privilegiado de informação e transmissão de ideias nos círculos anarquistas dos anos 80). As imagens convocadas pelo artista escapam da estética higienizada ou minimalista de alguns círculos de arte e podem ser destacadas em suas produções e em sua vida como partilha da memória de uma oposição no contrafluxo do poder e de uma insubmissão a formas de opressão vigentes. Seja no campo da arte, seja de modo muito mais amplo, na rua, na cidade, no modo de se vestir, nos terrenos vazios diante do desastre que governa a vida e que transforma a vida em *vida nua*[18], as produções desse artista anarcopunk são marcadas pelo gesto de desfazer o poder e de instaurar a imaginação em um contexto em que isso já não parece mais possível,

[17] A absorção do movimento punk no Brasil produz uma cena musical que dá vazão aos temas da transgressão e da revolta, com críticas aos governos e à sociedade. Com suas músicas rápidas e ruidosas, além do Excomungados, poderíamos citar também Restos de Nada, Ratos de Porão, Os Replicantes, Garotos Podres, entre outras.

[18] Segundo a atualidade de Giorgio Agamben e seus estudos sobre a vida matável como paradigma das cidades modernas cuja gestão se dá pelo fazer morrer, atualizado também pela produção de Achile Mbembe como a necropolítica planetária.

permitindo outra chance de existência àquilo que é soterrado pela história e pela cultura.

Como lembra Izis Abreu (2016), na tentativa de reconstrução dos vínculos das produções de Otacílio Camilo com a sua vida e seu cotidiano, o movimento punk e o movimento anarquista têm um encontro amoroso em Otacílio naquilo que concerne à oposição ao *status quo* enquanto contestação à miséria humana e à opressão social. Uma "estética da rebeldia" que desenha uma posição, ou uma ética de vida e de produção artística, que podem ser lembradas desde a ideia de oposição ao poder e à força, poder que, talvez, Otacílio conhecia pela força da violência, da exclusão e da precariedade econômica[19]. Seria possível considerar o gesto de vestir-se de cego (utilizando óculos escuros e bengala) e perambular pelas ruas de Porto Alegre - RS como um modo de fazer da oposição à força e ao poder, uma experiência e uma transmissão?

Como já assinalado, *Terreno de Circo* carrega uma potência criadora disparada por Otacílio Camilo, que sustenta esta ação como uma maneira de fazer contraposição a certas formas estabelecidas, escavando a partir de um quase nada, desfazendo a dicotomia entre lembrar e criar, cujo signo da força encontra-se excessivamente na ideia de compartilhar presenças - sejam das pessoas, das ideias, das memórias. Se nos habituamos a pensar que a presença é uma força, e a ausência, uma fraqueza, Otacílio embaralha esse jogo apostando no acaso e na ficção de maneira simples e lúdica: *Nós estamos no circo*, diz às crianças curiosas, em meio a um cenário de ruína e ausência. *Terreno de Circo* é uma intervenção na memória e na linguagem, fazendo emergir um *ethos*, algo que diz respeito a abrir espaços no vazio para a possibilidade de existências. Talvez, Otacílio tenha percebido essas questões todas, dando um lugar privilegiado àquilo que o toca como fim de mundo, ativando a sirene da emergência diante da necessidade de inaugurar outras e possíveis contingências.

[19] Violência por ele ter presenciado quando tinha 16 anos o pai assassinar a mãe; exclusão, pela invisibilidade dos meios artísticos tradicionais e a perene precariedade e dificuldade em ser pago pelo trabalho que realiza.

Fig. 19. Ricardo Campos, 1985.

REFERÊNCIAS

ABREU, Izis. *Otacílio Camilo (1959-1989): Estética da Rebeldia*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Trad. Vinícius Honesko e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e Pobreza". In: _____. *Obras Escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 123.

_____. "Sobre o Conceito da História". In: _____. *Obras Escolhidas.* Magia e Técnica, Arte e Política.Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.

_____. "A capacidade mimética". In: BENJAMIN, Walter et al. *Humanismo e comunicação de massa.* Trad. Vamireh Chacon. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

_____. "Ramón Gómez de la Serna, *Le Cirque"*. Trad. Antonio Carlos Santos.Paris: Simon Kra, 1927. In: _____. *Gemmelte Schriften.* s. 70 bis 72, Bande III, Kritiken und Rezensionen, Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional.* Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Olhos livres da história". *Ícone*, Recife, v.16, n. 2, p. 161-172, 2018a. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/238900. Acesso em 24/04/2021.

_____. *Levantes*. Catálogo exposição de 18 de outubro de 2017 a 28 de janeiro de 2018. SESC, São Paulo.

_____. *A imagem queima*. Curitiba: Editora Medusa, 2018b.

FERVENZA, Hélio. "Do terreno de circo ao olho mágico: pontos cegos e entreolhares". *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 17, p.51-58., 1998.

FREUD, Sigmund. "O poeta e o fantasiar". In: *Arte, Literatura e os artistas.* Tradução Ernani Chaves. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *El Circo*. Madrid: Espasa Calpe, 1968.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: formação de outra cultura em artes*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LEMOS, Masé. "Política e revolução no pensamento de Maurice Blanchot". *Revista Moara*, Belém, v. 34, n.39, p.229-241, 2013.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista [online]*. 2a ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

WEIL, Simone. *O peso e a graça*. Trad. Leda Cartum. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2020.

Resumo: Este trabalho revisita alguns aspectos da vida e da obra de Otacílio Camilo (1959-1989), artista de Porto Alegre-RS/Brasil, especialmente a ação coletiva *Terreno de Circo* (1985)por supor que ela dispara algo de um *ethos emergente*, movendo questões sobre a história, a arte, a memória e a ficção, a partir do que podemos nomear como um quase nada no fio do peso dos tempos.
Palavras-chave: Otacílio Camilo; Memória; Ficção; Imaginação e Circo.

Abstract: This work revisits some aspects of the life and production of Otacílio Camilo (1959-1989), an artist from Porto Alegre-RS/Brazil. It specifically addresses the Terreno de Circo collective action (1985), presuming that it triggers something like an emergent ethos, moving questions on history, art, memory, and fiction from what we can name as almost nothing in the thread of the weight of times.
Keywords: Otacílio Camilo; Memory; Fiction; Imagination and Circus.

Recebido em: 30/04/2021

Aceito em: 24/05/2021