

Programa de Pós-Graduação em Linguagens Visuais, Escola de Belas Artes
(EBA) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Analú Cunha

Ana Luzia de Lima Cunha

A arte, o canto e a esquina:

sobre intimidade, exposição e suas ocasiões de permeabilidade, mesmo

Rio de Janeiro, outubro de 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Analú Cunha (Ana Luzia de Lima Cunha)

A arte, o canto e a esquina:

sobre intimidade, exposição e suas ocasiões de permeabilidade, mesmo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens Visuais, Escola de Belas Artes (EBA) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Linguagens Visuais

Orientador: Professor Doutor Milton Machado

EBA / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ),
2007

Analú Cunha (Ana Luzia de Lima Cunha)

A arte, o canto e a esquina:

sobre intimidade, exposição e suas ocasiões de permeabilidade, mesmo

Dissertação de Mestrado para o Programa de Pós-Graduação em Linguagens Visuais,
Escola de Belas Artes (EBA) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Rio de Janeiro, _____ de _____ de 2007

Orientador: Professor Doutor Milton Machado, EBA/UFRJ

Professora Doutora Tania Rivera, UNB

Professor Doutor Luiz Camillo Osório, UNIRIO

EBA / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2007

Os agradecimentos são sempre dedicados a pessoas que privam dos momentos de fragilidade, emocional ou teórica. Como esta é uma pesquisa sobre intimidade, agradeço a todos os amigos que compartilharam ambos os momentos: Ana Miguel, por sempre acrescentar; Ana Muglia pelas traduções nunca técnicas; Angelo Venosa, pelos ajustes técnicos; Cristina Salgado, por seu rigor; Denise Gueiros, por poder estar aqui; Izabela Pucú por textos fundamentais; João Modé, pelos últimos 25 anos; Keyna Eleisson, por seus 25 anos – ou 28; Mônica Müller, pela química orgânica; Patrícia Norman, pelas Aldinhas; Roger Bley, pelas estranhas familiaridades; Sabrina Rosas pelas simplicidades estranhas. Aos queridos colegas Daniela Mattos, Enrico Rocha, Gustavo Speridião, Isabel Löfgren e Janaina Garcia, pelos olhares sempre atentos; professor Carlos Zilio, pelas oportunidades de desenvolver e pensar minhas questões; Roberto Conduru e Paulo Venâncio, por todas as outras opiniões. E, em especial, agradeço ao meu orientador Milton Machado, por suas observações sempre poéticas.

Resumo

Cunha, Analu. **A arte, o canto e a esquina: sobre intimidade, exposição e suas ocasiões de permeabilidade, mesmo**: intimidade e espaço público articulados segundo diferentes autores, artistas contemporâneos e a obra de Analu Cunha. Rio de Janeiro, outubro de 2007. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais). Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Este trabalho é uma investigação em arte contemporânea como foro privilegiado e não objetivo na articulação das idéias de íntimo, privado e público. A partir das transformações observadas nesses conceitos através dos séculos, é analisada a maneira pela qual as obras de Marcel Duchamp, Andy Warhol, Ilya Kabakov, Bruce Nauman e Analu Cunha elaboram a intimidade, o espaço público e os sujeitos que lhes são correspondentes. A dissertação foi concebida como uma casa e, em cada cômodo, são desenvolvidos temas a ele relacionados.

Abstract

Cunha, Analu. *Art, in and at the corner: on intimacy, its exhibition and its eventual permeability, even*. Intimacy and public space as articulated by different writers, contemporary artists and reflected on the work of Analu Cunha. Rio de Janeiro, October 2007. Dissertation (Mestrado em Linguagens Visuais), Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

This text is an inquiry on contemporary art viewed as a privileged and non-objective forum for the articulation of issues such as intimacy, the private and the public. Departing from the different meanings such notions have acquired in the course of time, the text seeks to analyze how the works of artists Marcel Duchamp, Andy Warhol, Ilya Kabakov, Bruce Nauman and the author Analu Cunha articulate the issues of intimacy, public space and their related subjects. The dissertation has been conceived as the plan for a house, in which each room hosts a correspondent theme.

Sumário

1. Cantos	8
2. Casa	13
2.1. Sala	15
2.1.1. Primeira janela: Marcel Duchamp	18
2.1.2. Segunda janela: Andy Warhol	21
2.2. Primeiro quarto	28
2.3. Cozinha	37
2.3.1. Clarabóia: Ilya Kabakov	42
2.4. Segundo quarto	47
2.5. Banheiro	51
2.5.1. Basculante: Bruce Nauman	60
2.6. Terceiro quarto	70
3. Esquinas	79
4. Biblioteca	82

1. Cantos

*O canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor de ser:
a imobilidade.*
Gaston Bachelard

A minha Pátria é a língua portuguesa.
Fernando Pessoa

Diz-se da casa ser um lugar de abrigo. A palavra significa, primordialmente, um interior fechado frente a um exterior informe, um lugar que resguarda um sujeito de um mundo vasto. Por outro lado, a casa é entendida como ponto de partida – e de chegada – desse sujeito em direção a esse mesmo mundo. Se me perguntam onde moro, ou de onde vim, esperam como resposta lugares que autorizem minha existência na face da terra, que apontem para um pertencimento ao universo dos mortais – e das coisas. Freud foi um dos que afirmaram ser o ventre materno a primeira casa do homem¹. Já Derrida, quando assume sua condição de hóspede da língua materna, ressalta que esta “já é uma língua do outro”². Para ele, ser sujeito é, de imediato, aceitar a condição de hóspede³ desse outro. Ora, o sujeito que “está consigo” e simultaneamente com o outro é um sujeito que carrega, em seus deslocamentos, o que tem de mais íntimo agregado ao que lhe é mais estranho; seu canto e seu avesso: a esquina, o lado de fora da casa.

Desse modo, aqui a casa é entendida como entre os gregos arcaicos: um núcleo (representado entre eles pela lareira, o altar de Héstia⁴ – a divindade do lar), gerador de todos os movimentos, o lugar do cruzamento de nossos hóspedes mais remotos – antepassados e deuses – com os que ainda virão sentar-se junto ao fogo, os estranhos. Por sua vez, o nômade, excelente anfitrião, leva consigo sua lareira, a língua que o hospeda.

¹ FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche (O Estranho)* (1919). In: *Gesammelte Werke*, Londres: Imago, 1947, vol. XII, p. 259. *Apud* RIVERA, Tania *O retorno do sujeito* – ensaio sobre a performance e o corpo na arte contemporânea. Disponível em: <polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_tania.htm>. Acesso em: março de 2007.

² DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003, p. 79.

³ Em francês, *hôte* significa tanto o hospedeiro quanto o hóspede. A origem da palavra é ainda mais ambígua: em latim, *hostis* designa tanto hóspede, quanto hostil, estrangeiro, inimigo.

⁴ Do grego *εστία*, tem a mesma origem de *στία*, *oitia*, casa (curiosamente, *oitia* em francês se traduz como *foyer*, que significa lar, lareira e também uma espécie de ante-sala, uma sala de espera). Apesar das semelhanças semânticas (ambas remetem ao local onde se mora e/ou se recebe alguém) e fonéticas, não foi encontrada nenhuma evidência de que a palavra grega *Héstia* e a latina *hosti* tenham a mesma origem.

Este texto, mais do que uma dissertação de mestrado, foi concebido como um trabalho de arte, não apenas abordando as questões presentes em minhas últimas obras, mas sendo, ele mesmo, mais uma obra em um diferente suporte. Para isso, foi estruturado como uma casa. Hospedar significa poder doar – e compartilhar um lugar em sua casa. Preocupe-me em erigir uma casa com espaços generosos para diferentes sujeitos e suas questões correlatas, como privacidade, intimidade e espaço público. E como todas as ‘internalidades’ se constituem também de exterioridades e precisam igualmente de se fazer visíveis, se externalizarem de algum modo, abri não só as portas como as janelas para a rua – e delas imaginar o olhar para dentro –, para hóspedes muito especiais.

Nesta casa, cada capítulo é concebido como um cômodo, e a meus convidados é dada a palavra. Ao final da passagem por cada cômodo, ofereço, para degustação de meus convidados, um ou mais artistas. A pintura é historicamente conhecida por oferecer uma janela para outra realidade. E é justamente através das aberturas de cada espaço que veremos as diferentes obras. Para honrar a presença de meus hóspedes, franquearei meus aposentos e, em cada quarto vocês poderão encontrar meus trabalhos.

Os primeiros a chegar são Fernando Pessoa e Gaston Bachelard. Como essa casa foi construída com palavras, Pessoa, muito gentilmente, traz de lembrança seus alicerces – a língua. Bachelard nos leva para o canto para, com Jacques Derrida e Sigmund Freud, oferecer as boas-vindas. Começando os trabalhos, conduzo meus hóspedes de modo a ficarem confortáveis nos deslocamentos, emitindo suas opiniões ou se calando, caso assim preferirem. Como é comum nessas ocasiões, amigos trazem amigos, outros saem mais cedo, assuntos são retomados. Como boa anfitriã, minha tarefa é garantir a dinâmica através dos espaços, pontuando com observações pessoais quando necessário, e evitando grandes desavenças. Mesmo aberta ao acaso, planejei, talvez sem sucesso em algumas passagens, certa fluidez nos circuitos, mas, como acontece com humanos, deuses e demônios...

Portas abertas pelos gregos, entramos na **Casa** guiados por Gaston Bachelard e Lygia Clark e, sentados na ante-sala diante da Lareira, lembramos, com Jean-

Pierre Vernant, como eles administravam os espaços privados e públicos por intermédio das divindades correlatas: Héstia e Hermes.

Em seguida, recebidos por Theodor Adorno e Max Horkheimer, passaremos para a **Sala**, o mais público dos cômodos de uma casa. A sala nos lembra que precisamos de pequenos ajustes para ficar com aparência pública. Como se ela fosse uma antecâmara para a rua (ou, inversamente, para os cômodos mais privados da casa). Uma zona intermediária própria para nos transformarmos em outros, mais adequados socialmente. Nela comentaremos a adequação dos espaços míticos de Héstia e Hermes na *polis* grega. Hannah Arendt (acompanhada por discretos Fustel de Coulanges e Werner Jaeger), Aristóteles e Jacques Rancière discutirão as negociações entre as fronteiras do público e do privado e a importância da ágora na formação do indivíduo; Heráclito e Aristóteles (principalmente este último) apresentarão as bases do sujeito ocidental, cujo núcleo está sempre em potência para transformar-se em cidadão.

Walter Benjamin abre a **Primeira janela**, para observarmos as qualidades privadas de Marcel Duchamp e sua competência como anfitrião e hóspede da arte.

Na **Segunda janela**, aberta por Oscar Wilde, encontraremos o personagem público Andy Warhol que, acompanhado pela Factory, trará as configurações já midiáticas entre o público e o privado.

Em um dos aposentos da anfitriã, o **Primeiro quarto**, entraremos levados pela poesia de Noel Arnaud. Nele investigaremos como os alicerces e as instalações elétricas e hidráulicas contribuíram na construção desta casa.

Na **Cozinha**, o espaço doméstico adequado a uma das mais prazerosas atividades compartilháveis entre humanos, conversaremos sobre o *nós*, mais especificamente sobre os conceitos cambiantes de comunidade (de comum) e sociedade (de sócio). De entrada, um *harumaki* do *I Ching*. Operando temperos e que tais, Hannah Arendt, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Gilles Deleuze e Francisco Ortega. No cardápio, além dos conceitos de comum e de sócio, assuntos conexos, como a isonomia, a passagem da criatura ao sujeito social, passando pelo sujeito cartesiano (oferecida por Stuart Hall), e a transformação

das esferas privada e pública dos gregos em sua indiferenciação contemporânea. Na sobremesa, os presentes apontam saídas para a recuperação do espaço público.

Desta vez, a janela não será uma janela, mas uma **Clarabóia** que Lima Barreto abrirá à procura d'*O homem que voou para o espaço do seu apartamento*, de Ilya Kabakov. Com essa instalação, veremos as imbricações do comum na construção das subjetividades e suas soluções políticas e poéticas.

Na entrada do **Segundo quarto**, Walter Benjamin relata um sonho para a dona da casa apresentar, por meio de outros sonhos, sua construção do comum.

À porta do **Banheiro**, Aurélio Buarque de Holanda nos define a palavra intimidade e a ex-garota de programa Bruna Surfistinha apresenta a sua. Ambos dão início às questões referentes ao cômodo: as possibilidades contemporâneas de acontecimento do sujeito e de sua intimidade. Julián Marías traz Santo Agostinho para nos mostrar como foi concebida a intimidade como hoje a entendemos (sem Deus, contudo). Hannah Arendt discorre sobre a substituição, através da história, do termo 'privado' por 'íntimo', e a assimilação da esfera pública pela intimidade. Adorno e Horkheimer trazem o sujeito reificado, cuja intimidade é construída por meio dos objetos que consome. Karl Marx e Sigmund Freud, com a ajuda de outros autores, dos movimentos étnicos e do feminismo, delineiam o sujeito contemporâneo: fragmentado, transitório, contingente. Richard Sennett – na mesma linha de pensamento de Arendt, e bem loquaz – analisa a subjetivação das relações públicas a partir do que chama de “culto à personalidade” e pontua as conseqüentes transformações no espaço público. Jean-Luc Nancy atenta para a integridade desse sujeito urbano e de uma identidade construída coletivamente. Francisco Ortega, ao perceber que os temas já nos encaminham para outro cômodo, encerra requisitando a distância nas relações, que levem em conta a “incomensurabilidade existente entre o eu e o outro”.

Ao abrir o **Basculante**, Bachelard permitirá que observemos como Bruce Nauman articula, entre cofres, cercas, cantos e câmeras de vigilância, a intimidade contemporânea.

Antes de entrarmos no **Terceiro quarto**, Marcel Proust oferecerá uma madeleine aos convidados para a anfitriã apresentar como seus vídeos mostram uma intimidade em trânsito, entendida como parênteses que continuamente se abrem e se fecham.

Antes de terminar a visita, passaremos na **Biblioteca** para cumprimentar Walter Benjamin e conhecer as moradas – mesmo as virtuais – dos convidados e daqueles que, infelizmente, não apareceram.

Saindo de casa, pararemos na **Esquina** para observar a casa, lembrar a visita como um todo e, com a ajuda de Jan van Eyck, formular novas questões.

2. Casa

*As palavras – eu imagino freqüentemente –
são pequenas casas com porão e sótão.*

Gaston Bachelard

*Helio era o lado de fora de uma luva, a ligação com o mundo exterior.
Eu, a parte de dentro.
Nós dois existimos a partir do momento em que há uma mão que calce a luva.*

Lygia Clark

Quando preciso recorrer ao oráculo, atravesso a ágora ao anoitecer, olho atentamente a face do Hermes de pedra e entro no templo. Sei que antes preciso da licença de Héstitia, a Lareira, representada à sua frente. Dirijo-me a ela, queimo-lhe incenso, acendo as lamparinas e ofereço-lhe moedas. Só então dirijo-me a Hermes e pergunto-lhe, baixinho, o que preciso saber. Cubro as orelhas e saio. A primeira voz que ouço na rua é a resposta da divindade às minhas interrogações.

Esse poético ritual divinatório estabelece as negociações necessárias entre o público e o privado na Grécia arcaica. Héstitia, a Lareira, é a divindade que reúne e estrutura o espaço doméstico. Em sua companhia, por vezes, encontramos Hermes, deus relacionado ao espaço público, ao movimento e à comunicação. O historiador e antropólogo francês Jean-Pierre Vernant (1914 – 2007), em *Mito e pensamento entre os gregos* (1999), nos esclarece que

(...) se formam par, na consciência religiosa dos gregos, é porque as duas divindades se situam em um mesmo plano, porque sua ação se aplica ao mesmo domínio do real, porque assumem funções conexas. (...) Héstitia implica, em solidariedade e em contraste consigo mesma, o deus veloz que reina sobre o espaço do viajante.⁵

Vernant articula as habilidades da divindade feminina: ela deve conservar-se “para sempre no trono, imóvel, no centro do espaço doméstico”. No entanto, o autor aos poucos nos mostra as especificidades de tal “imobilidade”. Antes de mais nada, para conferir poder e permanência a seu espaço, a deusa “deve enraizar a casa humana na terra”⁶, e isso significa que seu altar, a Lareira, deve ser fixado no

⁵ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*, p. 155.

⁶ VERNANT. *op. cit.*, p. 189.

centro da casa de tal maneira que, através dele, esteja-se em conexão direta com os antepassados e seu entorno – o mundo infernal. No entanto, por meio do alcance vertical de sua fumaça, entra-se simultaneamente em contato tanto com os reinos subterrâneos quanto com as esferas celestes: os deuses do Olimpo.

A Héstia cabe reinar sobre as coisas fixas e internas: todo o universo do dentro, do privado e da propriedade lhe diz respeito. Hermes, ao contrário, se refere aos deslocamentos necessários para se chegar ao outro, ao lado de fora, ao diferente e ao impróprio. O autor continua: “Pode-se dizer que o casal Hermes-Héstia exprime, em sua polaridade, a tensão que se observa na representação arcaica do espaço (...)”. O espaço enquanto tal, o espaço da vida, com suas modalidades internas e externas, exige um ponto fixo, mas um ponto fixo entendido como a gênese de todos os movimentos, como “o caminho das trocas com os deuses infernais e celestes, o eixo que, de um extremo a outro, comunica todas as partes do universo”, ou seja, um núcleo gerador de acontecimentos contínuos.

Para se aparelhar para o mundo público, o grego antes se recolhia em casa e articulava seus contatos verticais – deuses e ancestrais, por intermédio de Héstia. Com seu mundo privado devidamente organizado, ele estava apto para elaborar sua *persona* pública por meio de negociações multi-vetoriais com um universo que não lhe dissesse (ainda) respeito: com as impropriedades do mundo, com os domínios de Hermes⁷.

A Grécia arcaica já assinalava a complexidade das relações entre o dentro e o fora, entre o privado e o público. No oráculo vimos que para solicitar uma resposta de Hermes a uma questão íntima é necessária a autorização da deusa do Lar. Ora, no momento em que é proferida, a pergunta deixa de ser íntima e, por sua vez, a resposta do mundo retornará necessariamente para o âmbito privado que, conseqüentemente, nunca mais será o mesmo. Desse modo, as trocas entre o próprio e o impróprio são feitas de tal maneira que as fronteiras entre esses reinos estão em permanentes negociações. Não à toa, Hermes e Héstia estão geralmente em companhia um do outro.

⁷ Na Grécia, a negociação era de extrema importância para o cidadão não se tornar um “idiota”: do grego *ιδιώτης*, *ídios*, *idion*, privado, cidadão privado, termo usado com sentido depreciativo na antiga Atenas para se referir a quem se apartasse da vida pública.

2.1. Sala

*O recurso do eu para sair vencedor das aventuras:
perder-se para se conservar, é a astúcia*

Theodor Adorno e Max Horkheimer

O culto a Héstia, relacionado à religião da família em uma Grécia anterior às cidades-estado, no entanto, dura pouco. Na religião oficial de Homero e da *polis* grega, a deusa, entidade de cultos mais remotos à família e ao lar, cede seu lugar, na assembléia dos deuses olímpicos, a Dionísio⁸. O historiador francês Fustel de Coulanges⁹, na introdução de *A cidade antiga*, observa que o regime estruturado na religião da família e o regime da cidade “eram, na verdade, duas formas antagônicas de governo”¹⁰. Em Roma, onde a separação entre família e cidade não era tão rígida, Héstia continuou a ser cultuada com o nome de Vesta.

A filósofa alemã Hannah Arendt (1906–1975) desconfia que o “surgimento da cidade-estado e da esfera pública tenha ocorrido às custas da esfera privada da família e do lar”.¹¹ Contudo, o lar continuou intocável pela *polis* não em respeito às divindades ou à propriedade privada de seus cidadãos, mas simplesmente porque “sem ser dono de uma casa, o homem não podia participar dos negócios do mundo, não tinha nele lugar algum que lhe pertencesse.” Sem algo que lhe fosse próprio, não seria possível constituir-se como cidadão pleno. A família e a casa (*oikia*) representam as associações humanas naturais e são radicalmente opostas à capacidade humana de se organizar politicamente. Com a *polis*, o homem adquire, “além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*. Agora, cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há, em sua vida, uma grande diferença entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e o que é comum (*koinon*)”.¹²

⁸ O culto a Dionísio, deus do vinho, do pão e da vegetação em geral, chega à Grécia por volta do século 8 a.C. sem grande aceitação de imediato. Na nova religião olímpica, Hera assume, em parte, as funções domésticas de Hestia.

⁹ Fustel de Coulanges (1830-1889) é um dos mais importantes historiadores franceses. Lecionou na Faculdade de Letras de Estrasburgo e na Sorbonne, ocupando a cátedra de História Medieval, criada especialmente para ele. Autor de *A cidade antiga*, disponível em <ebooksbrasil.org/eLibris/cidadeantiga.html>. Acesso em junho de 2006.

¹⁰ *Apud* ARENDT, Hannah, *A condição humana*, p. 33, nota 5.

¹¹ ARENDT, *op. cit.*, p. 38.

¹² JAEGER, Werner. *Paidéia* (1945), III, 111. *Apud* ARENDT, Hannah. *op. cit.*, p. 33, nota 4.

A esfera familiar se diferencia da *polis* porque no lar as relações são estabelecidas segundo as necessidades. Dessa maneira, o privado é regido pelo que deve ser ocultado e o público definido pelo que deve ser exibido. O oculto (*idion*), que nesse sentido torna-se *impróprio* ao comum, abrange o universo relacionado ao corpo, basta observar a reserva dos gregos – e até hoje em vários lugares do globo – em relação às mulheres que “garantem a sobrevivência física da espécie”, e aos escravos/trabalhadores, que “cuidavam das necessidades físicas da vida”.¹³

As necessidades, governadas pelos corpos, assinalam nossa incômoda condição animal, que é entendida em oposição à isonomia e à liberdade, condições intrinsecamente humanas. Um homem livre é aquele com qualidades capazes de sair das relações reguladas pelas necessidades e se inserir na esfera pública.

Para grande parte do ocidente, o sujeito é concebido como algo imutável em sua essência. Heráclito de Éfeso¹⁴ (c. 540/535 a.C. – c. 475/470 a.C.) o colocou inconstante por natureza, mas com Aristóteles (384–322 a.C.), de quem herdamos as grandes estruturas, o sujeito já nasce em potência de si mesmo. As habilidades que venha a desenvolver em sua existência são as já inerentes a si próprio, que se tornaram ato. Essa atualização, de fato, apenas desvela o que sempre esteve potencialmente lá. A ação é vista como capaz de desenvolver essas virtualidades pré-existentes. Se agi no mundo em determinadas direções de modo a ser chamada de artista, isso não me torna uma pessoa diferente do momento anterior às escolhas que me levaram a isso. A idéia de transformação – aplicável apenas a esse seu núcleo íntegro do sujeito – tem finalidades objetivas para a *polis*: convertê-lo em cidadão.

Em princípio, ao conviver em regime de igualdade com seus pares, o cidadão grego nem governa nem é governado. Isso não significa que ele está à parte do governo, mas, inversamente, ser cidadão é *tomar parte* “no fato de governar e ser governado”.¹⁵

¹³ ARISTÓTELES, *Política*, 1254b25. *Apud* ARENDT. *op. cit.*, p. 82.

¹⁴ É do filósofo a conhecida sentença: “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos” (citado de memória pela autora).

¹⁵ ARISTÓTELES. *Apud* RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, p. 16.

Na ágora, sua distinção se constitui coerente com o que lhe é possível exhibir como exemplar. Assim, os sujeitos se mostram e as individuações se efetuam, observadas as exemplaridades ali expostas. Curioso notar que essa singularidade origina-se a partir de uma exteriorização, e não necessariamente da educação ou de doutrinas domésticas que lhe seriam anteriores. O grego entende que uma boa educação por si só não forma um cidadão; ela só se realiza de fato quando *aparece* diante do outro, quando se dá a conhecer, quando é exibida para o mundo. Sempre que escolhe o *quê* e o *como* exhibir a seus pares, ele simultaneamente realiza e aprimora sua formação. Desse modo, é decorrente de um encontro objetivo com o público que se é o que se é, que se atualizam constantemente as escolhas e a melhor maneira de mostrá-las.

Cabe ressaltar que o comportamento de excelência só é possível em público, com o público e a partir dele. Mesmo que esse comportamento se origine, em potência, no âmbito privado – nos reinos de Héstia –, ele só se formula no lado de fora, como no oráculo, no universo sempre móvel de Hermes.

2.1.1. Primeira janela da sala: Marcel Duchamp

*Bem-aventurado o colecionador! Bem-aventurado o homem privado!
Pois dentro dele se domiciliaram espíritos ou geniozinhos que fazem com que para o colecionador
a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas:
não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas.
E, assim, erigi diante de vocês uma de suas moradas, que tem livros como tijolos,
e agora, como convém, ele vai desaparecer dentro dela.*

Walter Benjamin

Penso que privacidade seja, para artistas em geral e os plásticos em particular, um conceito cuja maleabilidade está sempre em pauta, visto que expor inclui necessariamente uma economia entre propriedade e impropriedade do exposto. Quem expõe escolhe o que pode ser mostrado e dito, e, nesse processo, perde o que antes pensava exclusivo. Como agora extensivo a todos, como em condição de exterioridade, o que é exibido traz uma relativa garantia de exemplaridade que não se reduz, no entanto, ao objeto exposto. E, como na ágora, a exposição apresenta a resposta do público, que por sua vez, reconfigura, para o artista, o que este acreditava ainda protegido: o que escolheu não mostrar.

No início do século 20, a arte assistiu Marcel Duchamp (1887–1968) tornar-se o primeiro anfitrião de objetos industrializados, estranhos, até então, à arte. Com seu gesto, Duchamp problematizou a exposição, o movimento de deslocar-se para fora. Como sujeito nascido no século 19, supõe-se que Duchamp tinha claros os limites entre a vida pública e a privada. Seus personagens, seus deslocamentos e, sobretudo, seu silêncio, apontam para uma estratégia de atuação pública e de cuidados com sua privacidade,¹⁶ talvez intuindo que essas esferas estivessem em vias de se diluir com o século 20.

O professor e crítico de arte Luiz Camillo Osório observa que, se Picasso (1881-1973) transformou tudo em arte, Duchamp, “sem transformar nada, fez com que tudo pudesse ser arte”. E que “o fato de tudo poder ser arte não implica em que qualquer coisa seja arte”.¹⁷ O *ready-made Roda de bicicleta* (1913) inaugurou um procedimento determinante para a arte dos novos tempos que viriam. A escolha do objeto passava por

¹⁶ *Etant donnés: 1. La Chute d'Eau, 2. Le Gaz d'Éclairage* (1946-1966), obra que levou duas décadas para concluir, e provocou, após sua morte, surpresa no mundo da arte. Através de uma porta, o observador podia entrever, em meio a outros elementos, uma situação de extrema intimidade. Relatos contam que a mulher retratada seria uma pessoa que, de fato, partilhou de sua vida privada. Importante salientar que nenhuma dessas informações é significativa para a leitura da obra de Duchamp.

¹⁷ OSÓRIO, Luiz Camillo. *Duchamp – a crise da arte*, Julho 2001. Disponível em <niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/modulos2.html>. Acesso em junho de 2007.

critérios rigorosos: “É preciso chegar a qualquer coisa de uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética”¹⁸. Essa exigência deslocou o foco no belo da arte para a própria arte. E já que o objeto era escolhido não por sua singularidade, mas entre tantos outros igualmente banais, há aqui um outro deslocamento: o objeto não é mais, ele mesmo, um objeto de excelência. Ele oferece informações mais abrangentes, concentra em si ações distintas, e resume uma atitude que, no final das contas, pode-se nela avaliar se guarda ou não uma exemplaridade. Nunca antes ficou tão claro que uma obra não começa e termina em si mesma. E se nas origens da pintura reconhecemos a estratégia da janela para outra realidade, em Duchamp a obra de arte passa a ser vista como “uma passagem, uma prova cabal da porosidade, senão do espaço, do mundo mesmo”.¹⁹

A arte sempre se valeu de coisas do mundo, mas o *sim* (mesmo que teoricamente indiferente) ao objeto massificado – e por extensão, à máquina – remete ao que o filósofo franco-argelino Jacques Derrida (1930 – 2004) chama de “hospitalidade incondicional”: “Digamos (...) *sim* ao que chega, antes de toda determinação, antes de toda antecipação, antes de toda identificação (...)”.²⁰ No entanto, é interessante observar que essa hospitalidade é direcionada a objetos de uso cotidiano, geralmente do âmbito doméstico. Como anfitrião, o artista convidou objetos que levaram um estranhamento mecânico ao cotidiano burguês da virada do século. Para além de uma discussão sobre a redução das fronteiras entre a arte e a vida do homem comum, a questão que interessa aqui é a qualidade de anfitrião de Duchamp. Ora, para receber, é necessário sentir-se dono, *ter* um lugar próprio. É sabido que Marcel Duchamp era o caçula de uma família de artistas. Apesar de filho de notário, a proximidade com seus irmãos certamente lhe conferiu uma familiaridade com o mundo da arte que poucos artistas tiveram em sua época. Não se sabe se sua vida doméstica foi determinante para a propriedade com que transitava pelas instituições artísticas, mas é fato que entendeu, como ninguém de sua época, o que elas significariam para a arte do século que iniciava.

¹⁸ CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 90.

¹⁹ FARIAS, Agnaldo, *99 Portas*. Disponível em <<http://www.lurixs.com/exposicao.php?codExposicao=41>>. Acesso em: abril de 2007.

²⁰ DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*, p. 69.

2.1.2. Segunda janela: Andy Warhol

*Entrou calmamente, fechando a porta atrás de si,
como era seu costume, e puxou a cortina cor de púrpura
que caía sobre o retrato. Um grito de dor escapou-lhe dos lábios.*

Oscar Wilde

Estamos habituados aos retratos. Diariamente, a imagem de nossos rostos nos representa, está colada a nós, é a garantia sem a qual não seríamos nós mesmos, não seríamos, entre outras coisas, legitimados do outro lado de um balcão.

O fascínio que sentimos por nossas imagens não tem idade, mas, desde o Renascimento, eternizar rostos passou a fazer parte de nosso universo visual. Historicamente, os primeiros retratados pertenciam a castas que podiam investir na perpetuação de sua imagem. Era símbolo de *status* e garantia de imortalidade.

Portanto, há séculos sabemos “ler” retratos. Aprendemos a observar as características de determinada boca, o ângulo dos olhares, o enquadramento das cabeças e extrair, da postura do corpo e do cenário escolhido, informações variadas sobre a *persona* pública do retratado. Neles podemos entrever, no entanto, o que **não** é mostrado, e que nos aciona a imaginação e nos introduz ao universo privado do sujeito.

Gostamos de analisar o conjunto de características que construíram aquele indivíduo e de compartilhar, com ele, a humanidade contida em um fragmento de sua existência.

Os retratos nos roubam do curso da vida, paralisam-nos em momentos que seriam naturalmente esquecidos. Jovens para sempre, nos deleitamos com nossas imagens aos 10, 20 anos, freqüentemente sem reconhecer mais os mesmos sonhos. Mesmo ambicionando secretamente inverter o processo, como Dorian Gray, certamente não abriríamos mão do já vivido. De sua imagem, sim.

Chegando ao segundo andar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,²¹ rapidamente percebi os retratos projetados. Não são retratos com os quais estou acostumada. O enquadramento²² e a imobilidade remetem aos retratos como os entendo, mas, em um piscar de olhos, reconheço um elemento novo, o tempo. No entanto, esse tempo não é familiar. Filmados em 24 quadros por segundo, são projetados em 16 quadros, como nos primórdios do cinema. Ainda são recortes no tempo, visto que finitos, mas nos introduzem, por afinidade com o retratado, num outro tempo, estendido, elástico.

A etapa seguinte é encontrar, em meus glossários visuais, precedentes para a leitura do retratado. É verdade que sempre posso extrair algumas informações daquelas pessoas, mas não da maneira como aprendi. Antes de qualquer coisa, a sensação inversa, de estar sendo observada (a escala das projeções ajuda), cria uma estranha vibração que coloca em xeque o distanciamento necessário para o juízo crítico.

Andy Warhol (1928 – 1987) é conhecido por seu fascínio pelo universo hollywoodiano, em especial pela construção das celebridades. Os *Screen Tests*²³ são, na verdade, apropriações do vocabulário cinematográfico. Sair-se bem em um *screen test* (ou um teste de *casting* de TV) significa um passaporte para o estrelato. Testes de câmera, mostram a *persona* fílmica que existe em cada um de nós, nosso potencial para a fama. Na exposição, pode-se observar que nem todos os retratados – artistas, personalidades, modelos e anônimos que freqüentavam a Factory – nasceram para enriquecer com a própria imagem. A escritora, crítica e ativista Susan Sontag (1933 – 2004), por exemplo, oscila entre a diversão e o constrangimento. A atriz (!?) Edie

²¹ Exposição *Andy Warhol, Motion Pictures*. Curadoria de Mary Lea Bandy e Klaus Biesenbach. Rio de Janeiro: MAM/RJ, 2005.

²² A curadoria optou por projetar os filmes em uma tela de lona (própria para pintura), maior do que a projeção, de maneira que vemos uma “moldura” em torno dos filmes. Certamente a intenção foi de remeter aos retratos pintados na História da Arte. Tenho a firme convicção, apesar de desenvolver o tema do retrato partindo da H.A., que a opção é totalmente supérflua. Há alguns anos atrás vi alguns desses filmes na cinemateca do MAM projetados na tela do cinema. Certo, não era uma exposição, mas os filmes não perdiam as características aqui analisadas.

²³ Exibição dos retratos filmados de Walter Burn, Chip Monk, John Palmer, Dennis Hopper, Rufus Collins, Gerard Malanga, Jane Holzer, Ann Buchanan, Sam’s Sally, Ivy Nicholson, Marian Zazeela, Edie Sedgwick, Pat Hartley, Salvador Dali, James Rosenquist, Sterling Morrison, Tony Towle, Kenneth Jay Lane, Dennis Deegan, Willard Maas, Debbie Caen. Isabel Eberstadt, Cathy, Kyoko Kishida, Piero Heliczer, Donyale Luna, Beverly Grant, Mary Woronov, Susan Sontag e Cass Elliott. Os filmes são exibidos simultaneamente em 24 telas cujos tamanhos variam de 1,2m a 2,4m de largura, dispostas como quadros numa galeria. Com pouca iluminação no espaço expositivo, as telas ficam em paredes brancas e cercadas por molduras pretas.

Sedgwick (1943 – 1971) fica assustadoramente estática, mal piscando nos quatro minutos de seu teste. A artista Jenny Holzer (1950), quando adolescente, parece mais à vontade atrás de um provocante chiclete.

Creio que nos grandes estúdios a solicitação nos testes seja de executar uma ação pré-determinada. Diante do trabalho de Warhol, apesar das mais variadas reações dos retratados, penso que a imobilidade tenha sido sugerida, como em um retrato tradicional. Talvez por isso, por apresentar um formato conhecido e simultaneamente trair nossas expectativas diante do que sabemos ser um filme, os *screen tests* emanam uma estranha sedução. Hipnoticamente aguardo que algo, como no cinema, ou nos filmes comerciais, ou nos vídeo-clips, ou enfim em minha própria vida, aconteça.

Sempre podemos nos deter nos dons proféticos de Andy Warhol: como não nos conduzir para os reality-shows nossos contemporâneos? Hoje podemos freqüentar a privacidade da maioria dos mortais. Somos passivamente observados por câmeras de vigilância e webcams em praticamente todos os espaços públicos, e nos servimos de filmadoras domésticas para nos exibir *on-line*. O artista parece evidenciar um tempo em que intimidade e privacidade não são mais possíveis. Mesmo o indivíduo, unidade supostamente encontrada nos retratos, se mostra agonizante diante da escala das Factories culturais.

Necessidades

Quem ainda duvida do poderio da monotonia não passa de um tolo.

Theodor Adorno, Max Horkheimer

No lado oposto aos *screen tests*, ficavam alguns dos filmes – igualmente mudos – mais conhecidos de Warhol, como *Empire*, *Sleep*, *Blow Job*, *Eat* e *Henry Geldzahler*, que reafirmam o caráter experimental da mostra. Todos vão na contramão da lógica narrativa do cinema.

Empire, o emblemático filme de Warhol, mostra originalmente oito horas e cinco minutos da parte mais alta do Empire State Building, em Nova York. Na

exposição, no entanto, pode-se assistir em tempo real 48 minutos de uma noite no ponto nevralgico da cidade. Curiosamente, hoje é comum acessar, via internet, webcâmeras transmitindo imagens e informações meteorológicas das cidades para as quais viajaremos. Mais recentemente, podemos contemplar nossos próprios telhados e quintais (e de quem quisermos), via satélite.

Os 42 minutos de *Sleep* (1963) resumem as cinco horas e 21 minutos originais. Nele se assiste o poeta John Giorno (1936) dormindo, simplesmente. *Blow Job* (1963) é a reação (?), no rosto de um homem, de uma felação de 35 minutos. Não consigo extrair do ator nenhum aceno mais comprometido com a ação do título. *Kiss* (1963) é uma seqüência grande de beijos variados, dos burocráticos aos muito ardentes. *Henry Geldzahler* (1964) mostra, por 99 min., o curador (1935 – 1994) americano fumando um charuto em uma poltrona da Factory. Por fim, *Eat* (1964) trata da lenta (16 quadros/seg.) ingestão de um cogumelo pelo artista Robert Indiana (1928). A expectativa de ser um cogumelo com propriedades alucinógenas pode tornar esse filme mais próximo das linguagens cinematográficas habituais. Em alguns momentos, penso perceber algumas atitudes alteradas do artista. Páginas tantas, canso de esperar um clímax, que certamente nunca viria.

Ora, esses filmes (*exceto Empire*) abordam um universo referente à *oikia*: o sono, o sexo e a comida são substantivos encontrados no reino de Héstia, ligados às necessidades da vida. Segundo os gregos, são atividades relacionadas à nossa condição animal, não pertencem ao comum (*koinon*) ou à *bios politikos* e, portanto, devem ficar ocultas. Por que Andy Warhol as expõe?

Temos imagens históricas de intimidades, e, já no século 15, a escola flamenga expunha o cotidiano burguês. Mais relacionados à tradição greco-romana, os pintores do mediterrâneo foram mais discretos com o próprio (*idion*) e só no século 19 encontram-se exemplos de representações mais idiossincráticas.

De qualquer modo, nos anos 60 o ocidente não havia ainda se habituado à exposição ostensiva de privacidades alheias, dentro e fora da arte. Como também precisava se acostumar às novas ordens e velocidades do mundo. E,

de mais a mais, uma coisa é ver uma imagem estática de uma cena íntima, outra é vê-la no tempo, como na vida. Mas a verossimilhança pára por aí: o tempo desses filmes não é simplesmente o tempo natural, cíclico, cotidiano. Warhol estica o tempo, arrasta-o como se mostrasse que a temporalidade do mundo, da vida não só não depende de nós, como também não pertence mais à natureza. Bem, se até o tempo nos é imposto, o que dizer de todas as outras coisas?

Esses filmes mostram mais uma vez os dons proféticos de Warhol, que nos revela que privacidade e intimidade não têm mais espaço garantido nos novos tempos. Elas fazem parte de uma negociação, a cada dia mais complexa, com as novas dis(im)posições contemporâneas.

2.2. Primeiro quarto

Sou o espaço onde estou.

Noel Arnaud

Tenho dois nomes, um para cada ocasião. Antes, quando criança, era chamada em família de Nalu ou Analu, e Ana Luzia de Lima Cunha na escola. Quando expus pela primeira vez, escolhi meu nome doméstico Analu e o sobrenome do meu pai, o antepassado mais “artístico”: Cunha. Anos mais tarde, ao tirar a segunda via da minha carteira de identidade, precisei atualizar minha assinatura e nela só tem um nome: Analu. O registro de um *nós* que me pertencia – meu sobrenome – não está lá. Descobri que não estou sozinha (Pelé, Jairzinho, Xuxa, Kaká, Lula etc.) Por que essa identificação do nome público com o doméstico? Dentre outras questões, esta foi uma das que moveram esta pesquisa.

Ao percorrer minha trajetória, pude observar que temas como intimidade, espaço doméstico ou mesmo sonhos e esconderijos sempre estiveram presentes em meus trabalhos, mesmos nos anos 80 (ver as obras *Objetos domésticos*, 1984; *Look*, 26 de outubro de 1992, 1993; *Quarto*, 1996 e *Eletrodomésticos – TV com vídeo, radinho e liquidificador*, 2002). Alguns detalhes biográficos explicam, em parte, meus interesses pelos temas. Nasci em Maceió e antes dos dois anos fiz minha terceira mudança, em decorrência dos envolvimento políticos de meu pai. Em Porto Alegre ficamos cinco anos em dois endereços. Quando completei 20 anos, já havia morado em 11 lugares, entre casas e apartamentos. Em minha vida adulta continuo a mudar-me, e confesso extrair prazeres em reorganizar minha vida conforme os diferentes espaços arquitetônicos que conheço (essa experiência não se restringe aos que, de fato, habito). Em dado momento, entendi que pensava a casa como um suporte. Um suporte dado, onde eu projeto e reformato minha vida.

Quando tinha nove anos, tive oportunidade de ampliar fotografias em um laboratório improvisado que tínhamos em casa (não à toa, no banheiro). Gosto de pensar que, como o papel fotográfico, a casa é o formato sobre o qual projeto e adapto as imagens que possuo: com ou sem foco, ampliadas ou reduzidas, com muitas ou poucas informações, mas com cortes e adaptações necessários.

Percebi, no entanto, que as transformações que se operaram em mim até hoje requisitam diferentes suportes que, por sua vez, exigem outras mudanças. Mesmo com os arranjos às novas plantas-baixas, mesmo parecendo *outra coisa*, havia dados naquelas imagens, e em minha vida, que não se davam a ver, que permaneciam intuídos, mas ocultos.

Entrei para o mestrado com um *portfólio* que mostrava dois anos do *Projeto minha casa*. O projeto surgiu em 2002, a partir da curiosidade de saber se meu entendimento de espaço arquitetônico poderia se estender para amigos e conhecidos. Algumas perguntas norteavam essa primeira abordagem: “O que é sentir-se em casa?” ou “Em que momento determinamos que uma parte restrita do mundo – uma construção – é uma extensão do nosso corpo?” Por que, na maioria das vezes, delegamos a esses espaços a responsabilidade de abrigar nossas mais íntimas idiossincrasias?

Na ocasião, solicitei a aproximadamente 25 pessoas que desenhasssem a planta baixa de suas casas (*Minha casa*). O resultado me surpreendeu. A dedicação dos envolvidos e a diversidade dos procedimentos serviu como motivação para desenvolver o trabalho em uma série de encontros relacionados a períodos da História da Arte no Centro Cultural Banco do Brasil, onde trabalhava. Nos encontros focados no Movimento Construtivo propus que, após desenhar as plantas de suas casas, o grupo escolhesse o cômodo no qual cada um se sentisse mais confortável. Pedi para que pusessem suas cores preferidas no chão e nas paredes desse cômodo. Convidei-os, então, para construir uma casa que fosse o somatório desses espaços afetivos, uma casa só com espaços acolhedores para aquele grupo. Realizamos a maquete e, posteriormente, a “planificação” dos pisos e das paredes, levando a “casa” do tridimensional novamente para o plano (*Nossos cantos*). A partir daí, o trabalho teve vários desdobramentos, da representação de um espaço expositivo recém-percorrido em uma das paredes do imóvel (*Bela 148*, em Grande Orlândia), passando por *Privacidade*, em que os banheiros pessoais do público presente eram desenhados nas paredes de um banheiro de boate, ao inventário mnemônico/afetivo das várias plantas das casas nas quais morei e dos ateliês em que trabalhei (*Todas as casas*).

Em 2004, o trabalho se desenvolveu também com jovens das comunidades do Morro do Juramento, em Vicente de Carvalho, e do “Sete-sete”, em Padre Miguel, ambas no Rio de Janeiro. Em *Para ver o caminho*, o grupo foi convidado a refazer o trajeto da escola para suas casas realçando algo que lhes chamasse a atenção.

A realização de uma planta ou de um mapa requer um grau de abstração sofisticado, com um necessário distanciamento. No caso de uma casa onde se vive ou se viveu, ou ainda de um trajeto informal, o distanciamento se compromete com uma generosa dose de memória afetiva, em que um cômodo é esquecido, um outro é supervalorizado, ou ainda uma rua, por onde se passa todos os dias, tem vários trechos sem qualquer referência. Em *A imagem da cidade*, o arquiteto e urbanista americano Kevin Lynch (1918 – 1984) já analisava os afetos envolvidos nos mapas mentais que os habitantes de uma cidade fazem e refazem diariamente em seus percursos. Duchamp disse que o mais belo de um jogo de xadrez é o desenho mental do movimento de suas peças. Se a cada humano fosse facultada a capacidade de desenhar seus deslocamentos – físicos e mentais – durante toda a sua existência, veríamos, certamente, a vida de outra maneira.

Os resultados eram extremamente sedutores, mas a utilização do público como material de trabalho e, principalmente, as reações de caráter antropológico, me causavam alguns constrangimentos, principalmente pelo excesso de informações que apresentavam. O primeiro problema que se delineava era a condução das subjetividades: existia uma proposta que deveria ser seguida para o trabalho acontecer e ocasionalmente – principalmente em locais públicos – as pessoas faziam qualquer coisa a título de expressão (Por que não posso desenhar o que quiser na parede?). É claro que o caráter “autoritário”, com regras precisas a serem cumpridas, era a condição para a realização do trabalho, mas havia um desgaste nessa condução. Percebi também que o exercício do desenho de cômodos e trajetos levava o público a reviver esses espaços, sem quaisquer pudores em apresentar situações por vezes excessivamente pessoais. Outro fator que me chamou a atenção foi a constatação de que a proximidade entre o público e o privado parecia exacerbar e exposição das privacidades. Ou seja, quanto

mais público o local em que era proposta a experiência, mais intimidades eram reveladas.

Ficou claro para mim que a elaboração que originalmente esperava – os desenhos e as maquetes – trazia um material em estado bruto que não me cabia e não me interessava administrar: as intimidades. O que fazer com elas? Eu parecia assistir ao que Richard Sennet, sociólogo americano (1943), chamou de “cultura da personalidade”, analisado em *O declínio do homem público*²⁴. O fenômeno, que em linhas gerais se caracteriza pelo comportamento privado em locais públicos, parecia potencializado com a proximidade do espaço doméstico deslocado pela experiência.

Será que sempre foi assim? Será que esse comportamento advinha pura e simplesmente da banalização da intimidade via blogs, fotologs, Orkuts, BBBs e câmeras de vigilâncias? Será que precisamos exhibir incessantemente nossas privacidades para configurar uma identidade possível, reunir em uma unidade qualquer – a da intimidade – um sujeito espalhado pelo mundo? Essa reunião seria ainda plausível? Em caso negativo, haveria uma nostalgia dessa integridade capaz de mover setores variados, como a fumaça do altar de Héstia?

Essas questões contribuíram para um novo direcionamento do trabalho.

²⁴ *O declínio do homem público, as tiranias da intimidade*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999. Tema desenvolvido no capítulo **Banheiro**.

2.3. Cozinha

*As palavras são um movimento do interior para o exterior.
Comer e beber são movimentos do exterior para o interior.*

I Ching

Os termos usados para designar agrupamentos humanos observam algumas sutilezas. Através da história houve progressivas modificações nas aglomerações e, conseqüentemente, no modo como as entendemos. Os termos comunidade e sociedade trazem diferentes perspectivas de análise da vida pública e privada entre mortais. Comunidade, do latim *communitas*, derivado de *cum munus*, significa “dom recíproco”, sendo *cum* o que une, o que estabelece uma relação, e *munus*, ônus, encargo, função, deveres, benefício ou dádiva.²⁵ Já o verbo *munire* significa fortificar, defender, munir ou abrigar, origem de município e *municeps*, cidadão. Comunidade, portanto, tem dois sentidos mais evidentes: é aquilo que reúne em função de deveres e obrigações ou em torno de uma dádiva, um dom, uma doação. A segunda leitura, cujas origens sugerem o amor e a harmonia, é anterior à era moderna e foi (e ainda é) largamente utilizada no cristianismo. Por outro lado, a palavra traz, simultaneamente, tanto o sentido de agregar o comum como o de apartar o outro (defender, munir, fortificar). A identidade comunitária, mais do que a exclusão do diferente, supõe cidadãos com algo em comum além das coincidências territoriais, étnicas ou religiosas: a administração de suas obrigações e de seus benefícios públicos. Todavia, pouco a pouco, o termo sociedade passou a ser cada vez mais utilizado.

Na Idade Média, o homem pertencia à comunidade das criaturas divinas e, portanto, não era senhor de si mesmo. Isso começou a mudar com a Reforma protestante e a Contra-Reforma católica, que apresentaram ao mundo a consciência individual e a liberdade de escolha: uma vez a Igreja eleita, o fiel passou a negociar diretamente com Deus, sem intermediários. No Renascimento, a distância entre o sujeito – estático no centro do universo – e o objeto organizado pela perspectiva parecia assegurar locais destacados e seguros para todos os

²⁵ QUEIROZ, Otavio. *Dicionário Latim – Português*. São Paulo: Editora Lep, 1957.

componentes envolvidos. Com o *Cogito, ergo sum* – penso, logo existo,²⁶ o filósofo René Descartes (1596 – 1650) define, no século 17, o ser humano como *res cogitans*, uma coisa que pensa. A Reforma, o Renascimento e o Iluminismo – que contrapõe a Razão aos ultrapassados dogmas da Igreja – acrescentam novos dados na formatação do indivíduo soberano. Segundo o sociólogo inglês Stuart Hall²⁷ entre os séculos 16 e 18, o surgimento desse sujeito talvez tenha sido “o motor social da modernidade”.²⁸

No século 18, ainda “sujeito-da-razão”, o cidadão começa a negociar com a máquina burocrática e administrativa das sociedades modernas, cada vez mais complexas. O indivíduo passa a se formar por meio das relações sociais que estabelece durante a vida: surge o sujeito social.

Essa ‘internalização’ do exterior no sujeito, e essa ‘externalização’ do interior, através da ação no mundo social (...) constituem a descrição sociológica primária do sujeito moderno (...).²⁹

Hannah Arendt entende que nesse processo modificou-se irremediavelmente a relação entre o privado e o público, e que essa polarização, ainda observada no início da era moderna, evoluiu para o que hoje se apresenta como a completa indiferenciação entre as esferas, e a “submersão de ambas na esfera social”. A esfera pública dá lugar hoje à moderna conceituação de *sociedade*, que parece estender para a vida pública o que entendemos de uma estrutura familiar, na qual, como vimos, as relações se estabelecem coerentes às necessidades humanas:

A notável coincidência da ascensão da sociedade com o declínio da família indica claramente que o que ocorreu na verdade foi a absorção da família por grupos sociais correspondentes. A igualdade dos membros desses grupos, longe de ser uma igualdade entre pares, lembra muito mais a igualdade dos membros da família ante o poder despótico do chefe da casa (...).³⁰

Inicialmente, a palavra *societas* indicava uma aliança entre pessoas com uma finalidade específica, e só mais tarde, com a expressão *societas generis humani*, é que o termo ‘social’, segundo Arendt, ganha o sentido de “condição humana fundamental”. Coerentemente, a origem da palavra é romana, sem

²⁶ Deleuze diz que o “eu penso” supõe a substância de um sujeito, o “eu sou”. *Diferença e repetição*, p. 408.

²⁷ Hall é jamaicano (1932) radicado desde 1951 na Inglaterra, onde é conhecido como intelectual engajado.

²⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002, p. 25.

²⁹ HALL, *op. cit.*, p. 31.

³⁰ ARENDT, *op. cit.*, p. 49.

correspondência entre os gregos. Contudo, devemos aos primeiros a concepção do lar e da família como espaços privados. Os romanos não consideravam, como os gregos, a vida pública como campo exclusivo para o advento da cidadania, e concluíram que as duas esferas haveriam de coexistir na *res publica*, guardadas as devidas negociações.

O filósofo francês Jean-Luc Nancy³¹ observa que o conceito relacionado à capacidade que temos de nos reunir em grupos foi gradualmente se transformando de unidades internalizadas (relações de intimidade, amor e identidade, reunidas em conceitos como “comunidade” ou “Estado”) para unidades em exterioridade (relações de propriedade, comércio e direito, que compõem o que entendemos hoje por sociedade). Do termo ‘sócio’, usado originalmente entre companheiros de batalha, deriva o termo *sociedade*, que, a despeito de sua linhagem bélica, em alguns momentos da história chegou a ser usado com o sentido de associação, como um “(...) agrupamento que poderia ser até íntimo: pense em ‘sociedade secreta’. Para ele, a ‘sociedade’ tornou-se o lugar de “interações relativamente extrínsecas de átomos sociais (indivíduos, famílias, grupos diversos)”. Hoje a palavra “associação” guarda particularidades muito diversas às de comunidade e, ao contrário desta, remete a uma conexão posterior entre pessoas: “(...) o ‘comum’ evocava uma realidade primeira, uma partilha constitutiva do próprio ser”.³² Nos últimos 150 anos o mundo reflete sobre as pertinências dos termos socialismo e comunismo. Vivemos entre sócios e/ou partilhamos algo em *comum* com – *cum* – outros mortais? Outra questão que advém com o termo – e com o comunismo: o que é e onde está o comum? E não menos importante, quem partilha esse comum?

Jacques Rancière³³, pensador francês autor de *A partilha do sensível* (2005), requisita a isonomia para que essa partilha se dê: “a política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação” e “só existe mediante a efetuação da igualdade de qualquer pessoa com qualquer pessoa”.³⁴ Todavia, ele observa

³¹ Nancy nasceu em Bordeaux, França, em 1940, é autor de vários títulos, foi aluno e amigo de Jacques de Derrida.

³² NANCY, p. 146-147.

³³ Rancière nasceu em Algiers, França, em 1940. É professor emérito de Filosofia da Universidade de Paris (St. Denis) e autor de vários títulos.

³⁴ RANCIÈRE, Jacques *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 47 e 71. Apud RANCIÈRE, *A partilha do sensível*, p. 19, nota 2.

que mesmo na Grécia o comum não é acessível a todos. A ocupação do indivíduo define “competências ou incompetências” para a partilha comum e define até mesmo sua visibilidade no espaço, dotando-o, ou não, do acesso à palavra. Se, para o autor, a política é a estética primeira – “como formas de visibilidade das práticas de arte” – a partir da qual se podem pensar as práticas estéticas propriamente ditas, uma partilha do sensível é um complexo de acontecimentos que se oferecem aos sentidos e configuram um *comum* já atrelado a suas “partes exclusivas”. Nessa partilha se definem simultaneamente quem participa e como ingressa nas negociações do tempo, dos espaços e das atividades.

Arendt acrescenta que hoje o comum, o que une verdadeiramente os membros de uma sociedade, longe de ser encontrado em praças ou foros públicos, está na preocupação com a esfera privada, com os bens particulares, com as propriedades que cada um acumulou – e que devem ser protegidas. Em *A condição humana*, ao estabelecer as diferenças entre as três atividades humanas que constituem a *vita activa* – o labor, o trabalho e a ação – e das quais derivam todas as outras, a autora articula também a maneira pela qual o homem pode se desembaraçar das redes que a sociedade atual jogou sobre ele. A primeira delas, o *labor*, é a atividade mais próxima ao corpo e, por extensão, às necessidades ligadas à esfera privada; o *trabalho* é a capacidade que o homem tem de transformar a natureza em objetos compartilháveis; e a *ação*, a maneira pela qual o homem pode ser ele mesmo e transformar o mundo em que vive. E é por meio da ação e da palavra que o homem pode restituir o espaço público e encontrar a liberdade e a isonomia.

Como Rancière assinala, só o igual pode agir. A isonomia é fundamentalmente a condição através da qual os sujeitos se configuram e partilham o *comum*. O que Arendt observa é que, mais do que uma condição, em tempos nos quais o domínio público se rarefaz ao ponto de inviabilizar a palavra, a igualdade é antes uma conquista. Se a ação só é possível se houver isonomia, que por sua vez deve sua existência às condições de atuação de sujeitos, e se os sujeitos só agem se existir a esfera pública, que igualmente só se organiza a partir da ação desse sujeito, conclui-se que as noções de sujeito, isonomia e espaço público são construídas de modo imbricado, simultaneamente, quando o homem, a despeito

do estado de coisas em que se encontra, consegue agir em relação e em direção ao comum, transformando-o e transformando-se. Tanto o mundo privado quanto o público se configuram quando se elaboram as condições de atuação pública. Se não oferecidas, que sejam conquistadas.

Francisco Ortega³⁵ observa que Hannah Arendt, Gilles Deleuze, Michel Foucault e Jacques Derrida são autores que “visam a uma alternativa política que vai além de uma política partidária e que propõem a recuperação do espaço público: a política compreendida como atividade de criação e de experimentação”.³⁶ Arendt, em particular, nota claramente que a migração dos valores privados para o espaço público é a principal responsável pela tirania observada nas sociedades contemporâneas:

“não apenas destrói a esfera pública e a esfera privada: priva ainda os homens não só do seu lugar no mundo, mas também do seu lar privado, no qual eles antes se sentiam resguardados contra o mundo.”³⁷

A autora conclui que a ausência de um foro público nas sociedades de massa implica a insuficiência de relações “objetivas” entre as pessoas.

³⁵ Filósofo e professor adjunto do Instituto de Medicina Social da UERJ (IMS-UERJ), autor dos livros *Para uma política da amizade – Arendt, Derrida, Foucault* (2000), e *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea* (2006), entre outros.

³⁶ ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade - Arendt, Derrida, Foucault*, p. 23.

³⁷ ARENDT, *op. cit.*, p. 68.

2.3.1. Clarabóia: Ilya Kabakov

*Quando eu me encontrava preso, na cela de uma cadeia
Foi que eu vi pela primeira vez, as tais fotografias
Em que apareces inteira, porém lá não estavas nua
E sim coberta de nuvens*

Caetano Veloso

Parece um quarto, tem uma cama. Não é uma cama comum, mas uma dessas usadas em acampamentos, em visita na casa de parentes, ou em um campo de batalha. No Brasil a chamamos cama de “campanha” e, por ser dobrável, geralmente é utilizada por quem está em trânsito. O que supõe que seu ocupante use o espaço provisoriamente. Olhando o cômodo, tentamos descobrir mais informações sobre seu ex-ocupante. Entre os indícios, poucos, vemos seus sapatos, pretos. As paredes estão cobertas de cartazes russos, organizados ortogonalmente. Em uma parede frontal, vemos Lênin. Não são, realmente, cartazes contemporâneos, mas propaganda do governo soviético,³⁸ o que localiza historicamente a cena. Mais embaixo, ao rés-do-chão, estão os vermelhos, que parecem mais antigos. Vermelhos, amarelos e azuis no meio, e ainda mais azuis conforme a parede fica mais alta, próximo ao teto, perto do céu. Central e colado aleatoriamente sobre todos os cartazes da parede principal, inclusive sobre Lênin, um cartaz da Praça Vermelha, em Moscou, mostra um Kremlin iluminado por holofotes cujas angulações dialogam com um estranho objeto preso ao teto. Suas formas sugerem um suspensório, mas molas em suas quatro alças fazem supor que se trata de uma espécie de catapulta. O buraco no teto confirma: o hóspede desse espaço foi para o espaço, catapultado pelo mecanismo que criou. Em outra imagem, percebemos, à esquerda, projetos do mecanismo, planos de voo, e uma bucólica maquete com uma cidade à beira de um rio e um céu de brigadeiro. Nela há um arco, que supomos ser a trajetória do voo, por cima do rio.

*O homem que voou para o espaço do seu apartamento*³⁹ é uma instalação do artista russo que, desde os anos 1980, se tornou um *alien* em Nova York, Ilya

³⁸ A União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) foi criada por Lênin, líder da Revolução Russa, em 1917, oficializada em 1922 e encerrada em 1991, com a queda do Muro de Berlim.

³⁹ Instalação, aproximadamente 280 x 610 x 244cm. Estudadas imagens das montagens no Centre Georges Pompidou, 1997, e do Museu Guggenheim, na exposição *Russia! Opening New Spaces: 1980 to the present*, 2005.

Kabakov (Dnepropetrovsk, Ucrânia, 1933). O trabalho faz uma clara referência à corrida espacial⁴⁰ travada entre EUA e URSS durante a década de 1960. O filósofo alemão Boris Groys (Berlim oriental, 1947), em seu livro *Ilya Kabakov: The Man Who Flew Into Space From His Apartment*,⁴¹ observa que a energia coletiva acumulada nos cartazes foi a real mola propulsora desse vôo. O júbilo da multidão imersa na utopia comunista está ali nas paredes, visualizado no cartaz com a Praça Vermelha e sintetizado no gesto do homem que voou. Segundo Groys, “o salto para o espaço foi uma derradeira tentativa de conciliar o êxtase individual com o êxtase coletivo”.⁴²

A utopia, em sua condição de não-lugar, não é capaz de hospedar. Inversamente, é hóspede, quando bem gerenciada, das multidões. A administração das utopias – e, por conseguinte, das multidões – é própria dos regimes em que os cidadãos são nivelados “ante o poder despótico do chefe da casa”, como disse Arendt. A ação, sugestão da filósofa como saída para as sociedades de massa, se aplicaria ao gesto do homem de Kabakov? Ele teria feito uma tentativa de transformar o mundo em que vivia? Sua ação, dentro do delírio *comum*, é uma inventiva fuga da esfera pública no momento mesmo em que voa em seu encontro. Mesmo legitimada pelo coletivo, sua ação não tem nenhuma positividade em relação a esse mesmo coletivo. É uma ação política, sim, mas é, sobretudo, uma ação poética.

Com isso, o artista problematiza a questão posta pelos filósofos franceses Jean-Luc Nancy – que chamou a atenção para as subjetividades construídas coletivamente – e Jacques Rancière sobre o comum e sua partilha. Como ação poética, voar para o espaço é tanto uma ação partilhada coletivamente, de alguém que parte de seu espaço privado – o apartamento – ao encontro do sonho comum, quanto um gesto na aparência extremamente apartado, que sai do coletivo para sua distância radical: a morte. De fato, o que pode haver de mais partilhável entre humanos senão a morte? Para Derrida,

⁴⁰ Iniciada em 1957, com o lançamento, pelos então soviéticos, do Sputnik 1 ao espaço e, meses depois, da cadela Laika no Sputnik 2. No ano seguinte é a vez dos americanos, com o Explorer 1. Durante os anos 1960, o mundo assistiu as conquistas das duas superpotências, que tentavam, durante a Guerra fria (1945-1989), implantar em outros países os seus sistemas políticos e econômicos.

⁴¹ Afterall Books, Londres, 2006.

⁴² Retirado do texto *Os astronautas de Kabakov e Diegues*, de Sérgio Medeiros, disponível em: <centopeia.net/ensaios/40/S%C3%A9rgio_Medeiros>. Acesso em maio de 2007.

Uma memória que não se lembrasse de seu morto e do mortal não seria uma memória. O que seria de uma hospitalidade que não estivesse pronta a oferecer-se ao morto, ao fantasma?⁴³

Na linha da afirmação do autor, o vôo do solitário, sua saída do comum terrestre, o transformaria de imediato em hóspede da memória desse mesmo comum.

Esse sujeito talvez não tenha “competência” para a partilha do comum, como assinala Rancière. Sem palavra, sem visibilidade, impróprio, transitório, só lhe resta, para conquistá-las, para tornar-se sujeito, apropriar-se do desejo público de voar. E ir além: torná-lo palavra, expor, e realizar mesmo que em sua própria ausência, mesmo exilado, mesmo por meio da dor e da morte, esse comum.

⁴³ Derrida, Jacques e Defourmantelle, Anne. *Da hospitalidade*, p. 126-128.

2.4. Segundo quarto

il s'agissait de changer en fichu une poésie.

Walter Benjamin

Sonhos

Porque – e apesar de – desprovida de asas, sempre sonhei que voava. Em conversa com amigos, descobri que compartilhava o hábito com outros desplumados. Curiosa, perguntei como cada um voava, e constatei que cada um de nós voava a seu modo. Nada se repetia: a decolagem, a postura do corpo, a paisagem, e mesmo a sensação, que para mim seria universalmente prazerosa, se apresentou para alguns aflitiva, angustiada ou acompanhada de uma impressão de morte. No final de 2003, enviei um e-mail para os amigos:

como você voa em seus sonhos?

como você sonha quando voa?

para 2004,

boas equações entre sonhar, voar,

e aterrissar.

Por ocasião de um exercício (Plano de vôo) da disciplina do Professor Carlos Zílio, em 2005, retomei o tema e realizei um vídeo (*Voar nos sonhos*, 2005) com amigos que, ao responder à primeira pergunta, refaziam o gestual de seus vôos sonhados. Paralelamente, participei da exposição *Educação: Olha!* na Galeria A Gentil Carioca, quando solicitei que os mesmos amigos desenhassem seus vôos. Exibi 5 “vôos”, incluindo o meu. Este ano, em 2007, tive oportunidade de repetir a experiência com vídeo (*Sonhos com vôo*) em uma exposição cujo objetivo era “diluir a autoria e reforçar a convivência em grupo, o pensamento coletivo, a formação de um “hipergrupo”⁴⁴ (Associados – Espaço Orlândia). Ao solicitar que os artistas participantes da mostra reproduzissem seus vôos, não pude evitar que alguns não entendessem a proposta e outros – como no primeiro vídeo –, mesmo

⁴⁴ Release da exposição, assinado pelos organizadores Ricardo Ventura e o coletivo OPAPIVARÁ!

que nunca tivessem sonhado que voavam, criassem uma movimentação que representasse um vôo hipotético.⁴⁵

O enquadramento reduzia o corpo dos participantes ao tamanho de seus braços. Em princípio, minha preocupação foi de concentrar a imagem nos órgãos correspondentes às asas, mas o corte acabou se mostrando mais enriquecedor. Pareceu-me que o enquadramento funcionava como um limite para o comportamento das pessoas, em relação à exposição de aspectos alheios ao trabalho. Avisadas que seus rostos não apareceriam, elas se concentravam mais na proposta. Sem precisar sorrir para as câmeras, elas podiam ficar anônimas, não precisavam atuar,⁴⁶ podiam ser elas mesmas. O espaço era muito reduzido para a criação de esquetes, mas, por outro lado, como se tratava de sonhos, não havia exigência de verossimilhança,⁴⁷ e a experiência configurava-se como um lugar de elaboração de uma situação íntima.

Ao tentar obedecer, ao menos em parte, ao vocabulário que estabeleci em meus vídeos (plano - seqüência + áudio), inseri no primeiro uma música (*J'ai dormi sous l'eau*, do grupo francês *Air*), já que não havia planos-seqüências⁴⁸. Contudo, mesmo gostando do resultado, achava que havia muito corte, muita edição, muita informação. Esse excesso se devia, naturalmente, ao fato de trabalhar com diferentes pessoas, o que não poderia ser evitado.

No segundo vídeo (*Sonhos com vôo*), optei pelo silêncio. E acredito que isso potencializou os gestos e minimizou o ruído em geral. Na edição optei por agrupar sonhos por afinidades, formais (estáticos, com decolagem para cima, para baixo, para a frente ou lateral, etc.) ou conceituais (pássaros, planadores, nadadores, dançarinos, super-heróis), e acentuar, sutilmente, as diferenças dentro de uma determinada “comunidade”. Alguns sonhadores pertenciam a diferentes grupos, outros a nenhum deles. Apesar das dificuldades, *Sonhos com vôo* foi um trabalho que reorganizou minhas negociações com o público como fator constituinte do trabalho.

⁴⁵ Uma das participantes do primeiro vídeo, que nunca havia sonhado que voava, me avisou, semanas depois, que começara a voar como no vídeo (e que era bom!).

⁴⁶ Sempre temos, mesmo com esses limites, pequenas e grandes interpretações.

⁴⁷ Durante a elaboração desses vídeos, algumas vezes me deparei com o caráter documental e o teor de ‘verdade’ do trabalho. Participei de acaloradas discussões cujo conteúdo fica para uma próxima pesquisa.

⁴⁸ Processo detalhado no **Terceiro quarto**.

Administrar o comum é uma atividade extremamente complexa, mas só vim a descobri-lo quando precisei categorizar os componentes do meu microcosmo social. Contudo, na edição interpessoal (das cenas individuais), usei um recurso que, ao contrário do corte seco, minimizou as diferenças, como se um sonhador se transformasse no seguinte e assim por diante. A economia desse trabalho me levou a um outro entendimento da política como estética capaz de promover a “visibilidade das práticas de arte”, assinalada por Rancière. Como se a partilha dos sonhos (ao menos *destes* sonhos) estivesse condicionada às acomodações estabelecidas para a convivência entre os membros do grupo.⁴⁹ Penso também o vídeo como tributário da energia coletiva – que o voador de Kabakov concentrou para voar – reunida na matéria dos sonhos.

No entanto, o sonho, como a dor, é daquelas ocasiões que, em essência, são divididas por todos, mas substancialmente incompartilháveis. Contar um sonho, compartimentá-lo em palavras, é uma experiência que sabemos não fazer justiça a sua real e fugaz experiência. Como condição regularmente associada à morte, o sonho está apartado da vida, a despeito da matéria incontestavelmente viva da qual se utiliza. Sonhar, contudo, como sentir dor e morrer, é um verbo que todos conjugamos (mesmo os que afirmam não sonhar).

⁴⁹ Como definido na página 40 do presente estudo, “uma partilha do sensível é um complexo de acontecimentos que se oferecem aos sentidos e configuram um *comum* já atrelado a suas ‘partes exclusivas’”. Nessa partilha se definem simultaneamente quem participa e como ingressa nas negociações do tempo, dos espaços e das atividades”.

2.5. Banheiro

Íntimo. Adj. 1. Que está muito dentro. 2. Que atua no interior. 3. Muito cordial, afetuoso; estranhável. 4. Estreitamente ligado por afeição e confiança. 5. Que se passa ou efetua no interior da família, ou entre pessoas muito chegadas entre si. S.m. 6. Âmagô, imo. 7. Amigo íntimo.

Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa

– Você não tem medo de expor a vida?
– Não tenho medo de nada. Só de escuro.

Bruna Surfistinha

O conceito de intimidade sofreu transformações através dos séculos. Sua origem vem do latim *intimus*, superlativo de *intus*, dentro, e também profundo, oculto. Antes de significar o âmago do ser humano, designava, simplesmente, um lugar. O lugar próprio para atividades reservadas ao sono ou ao sexo, por exemplo. Os gregos não a conheciam como a entendemos hoje, e atribui-se a Santo Agostinho (354-431) a idéia de intimidade como espaço metafísico internalizado, como alma do indivíduo. O filósofo espanhol Julián Marías,⁵⁰ em uma palestra sobre o pensador católico, analisa as expressões “*Deum et animam scire cupio* – quero conhecer a Deus e à alma. *Nihil aliud*, nada mais, absolutamente nada mais”. E acrescenta: “É uma sentença que um grego jamais poderia empregar. A alma é, em última análise, a grande descoberta de Agostinho, a alma entendida como intimidade.”⁵¹ Quando adentra a si mesmo, no interior de sua alma, o homem encontra Deus.

Hoje, com Deus desalojado da grande maioria das almas, o que preenche nossas intimidades? Acreditamos grande parte do tempo que nelas há um núcleo em cuja integridade habitam nossos segredos inconfessáveis, os que dividimos com muito poucos, e os que sequer descobrimos. Todos, somados, revelariam nosso misterioso e verdadeiro eu.

Por outro lado, o termo privacidade, que por vezes apresenta um sentido análogo, surgiu do latim *privatus*; *privus*, e define o particular, o próprio, o que não é público, e abrange parte do mundo objetivo extensivo ao sujeito. Suas relações

⁵⁰ Julián Marías (1914-2005) foi discípulo de José Ortega y Gasset e é autor de vários títulos.

⁵¹ MARÍAS, Julián. *Agostinho*. Disponível em: <www.hottopos.com/harvard3/jmagost.htm>. Acesso em março de 2006.

peçoais, seus amigos, seus familiares, seus bens e sua casa.

Já o termo intimidade apresenta variáveis mais subjetivas, em que contexto e duração interferem no entendimento de seus contornos. Para o senso comum, intimidade é ainda um espaço que se constrói em torno da arena privada, a saber, o próprio corpo e uma de suas extensões: a casa. Sentir-se em casa, “à vontade”, “em família”, “entre irmãos”, não requer espaços físicos padronizados, mas exercícios diários na negociação dos limites do estabelecido como íntimo.

Temos, com frequência, a impressão de ficarmos mais íntegros nas relações privadas. Mas por que temos o hábito – e isso ocorre principalmente no Brasil – de transformar estranhos em “irmãos” após algum tempo de convivência? Francisco Ortega responde: “Isso decorre, sem dúvida, da inclinação a adaptarmos tudo o que se apresenta como distante e desconhecido ao que nos é próximo e familiar, por meio da formação de analogias”.⁵²

Arendt acrescenta que hoje, com a diluição do conceito de vida privada, o termo intimidade ocupa o espaço que lhe caberia, todavia não a substitui:

(...) a moderna descoberta da intimidade parece constituir uma fuga do mundo exterior como um todo para a subjetividade interior do indivíduo, subjetividade esta que antes fora abrigada pela esfera privada.⁵³

A autora argumenta que o que vemos em nossos dias é a completa assimilação da vida pública pela intimidade, uma apropriação do mundo externo pelos setores privados da existência.

O filósofo alemão Theodor Adorno (1903 – 1969), para quem a “pretensa cultura oficial do individualismo (...) aumenta necessariamente em proporção à liquidação do indivíduo”⁵⁴, já verificava que a identidade entre sujeito e objeto ocorre quando o exterior é tão insuportável ao sujeito que o que é apreendido é entendido como proveniente das próprias percepções desse sujeito. O que resta do mundo nesse processo de apropriação, o que sobra, o não espelhado pelo eu, se transfigura em um outro aterrador, em um fora insuportável.

⁵² *Por uma ética e uma política da amizade*, extraído de <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias>.

⁵³ ARENDT, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁴ ADORNO, Theodor. *The Essencial Frankfurt School Reader* (Andrew Arato e Eike Gebhardt, NY, 1978), p. 280. Apud FOSTER, Hal. *Recodificação – arte, espetáculo, política cultural* (São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 40.

Ora, a diversidade do *lado de fora* é, de fato, tão complexa quanto ameaçadora, mas também cria ruídos no lado de dentro. Originalmente, as coisas fabricadas pelo homem eram usadas, não consumidas. Segundo o raciocínio do autor, o que vemos atualmente é a intimidade se construir por meio da acumulação e do descarte compulsivos dos objetos. Se há coisas que espelham indivíduos, há, por sua vez, intimidades refletidas em coisas, e, ao final, o que encontramos são ‘eus’ igualmente vendáveis e consumíveis.

As mais íntimas reações das pessoas estão tão completamente reificadas para elas próprias que a idéia de algo peculiar a elas só perdura na mais completa abstração: *personality* significa para elas pouco mais do que possuir dentes deslumbrantemente brancos e estar livres do suor das axilas e das emoções.⁵⁵

Segundo Adorno e o filósofo e sociólogo alemão Max Horkheimer (1895 – 1973), pode-se observar na sociedade industrial a impossibilidade de o sujeito ser ele mesmo. Sua subjetividade é a soma dos objetos coletados entre as prateleiras com os gestos apreendidos nos intervalos comerciais. Para os autores, o mais grave da coisificação provocada pela indústria cultural é o processo idêntico sofrido pelo próprio espírito, que contamina as relações interpessoais e inviabiliza até mesmo a relação do indivíduo consigo mesmo: “O animismo havia dotado a coisa de uma alma, o industrialismo coisifica a alma”.⁵⁶ Para eles, a cultura de massas⁵⁷ inviabiliza tanto interioridades quanto exterioridades. Almas, intimidades, coisas e produtos circulam indiferenciados pelo mundo contemporâneo.

*Quantas camadas! [desmanchando uma cebola]
Quando vai aparecer o miolo? Não! Viva Deus, pois não há.
As camadas chegam ao mais profundo... mas são cada vez menores.*

Peer Gynt

O que se pode delinear hoje como o sujeito contemporâneo aponta para vários deslocamentos. O desequilíbrio observado já no aparecimento do sujeito social, agora, abrange não apenas seu lugar nos círculos sociais, como sua própria identidade. A dupla Karl Marx (1818-1883) e Sigmund Freud (1856-1939)

⁵⁵ ADORNO / HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p. 156.

⁵⁶ ADORNO / HORKHEIMER, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁷ Para Hannah Arendt, a cultura de massas se caracteriza por uma série “de atividades privadas exibidas em público”.

contribuiu para delinear o novo sujeito que surgia com o final do século 19. Marx reúne as relações sociais (modos de produção, mais-valia, etc.) no centro de seu sistema teórico, e não mais a abstração universal do homem iluminista. Com isso, o sujeito perde sua rigidez e torna-se mais relativo em meio às cada vez mais complexas redes sociais e culturais.

Freud, ao afirmar que o inconsciente tem uma lógica diferente da Razão, se distancia do sujeito cartesiano, único e fixo. No texto *Sobre a transitoriedade*, de 1915, o psicanalista inclui o efêmero entre as qualidades inerentes aos novos tempos. Ao relatar um passeio realizado em companhia dos amigos Lou-Andreas Salomé (1861 – 1937) e Jean Marie Rilke (1875 – 1926), Freud discorre sobre a transitoriedade da paisagem que tanto incomoda o poeta e argumenta que o caráter transitório não pode atribuir valor negativo às coisas belas. Inversamente, a limitação no tempo acaba por conferir um acréscimo à sua beleza, e precisamente por sua fugacidade⁵⁸:

Tudo aquilo que, em outra circunstância, ele teria amado e admirado, pareceu-lhe despojado de seu valor por estar fadado à transitoriedade. A propensão de tudo que é belo e perfeito à decadência pode, como sabemos, dar margem a dois impulsos diferentes na mente. Um leva ao penoso desalento sentido pelo jovem poeta, ao passo que o outro conduz à rebelião contra o fato consumado.⁵⁹

O poético texto de Freud sobre o transitório da existência remete a outro que lhe é anterior. Friedrich Nietzsche (1844-1900), em *Humano, demasiadamente humano*, de 1878, delineou um sujeito em movimento. Não como um viajante, com certezas e objetivos a alcançar, mas como andarilho, aberto às contingências do mundo:

Quem chegou, ainda que apenas em certa medida, à liberdade da razão, não pode sentir-se sobre a terra senão como andarilho – embora não como viajante em direção a um alvo último: pois este não há. Mas bem que ele quer ver e ter os olhos abertos para tudo o que propriamente se passa no mundo; por isso não pode prender seu coração com demasiada

⁵⁸ A incompreensão de seus companheiros o leva a uma análise do luto antecipado pela beleza que se extinguirá: “(...) como a mente instintivamente recua de algo que é penoso, sentiram que em sua fruição de beleza interferiam pensamentos sobre sua transitoriedade.” Esse luto é a recusa da libido em investir nos novos objetos que se oferecem aos sentidos. Por sua natureza igualmente transitória, o luto acaba por se extinguir quando a renúncia ao objeto se mostra possível.

⁵⁹ FREUD. *Sobre a transitoriedade*. Disponível em <paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo66.htm>. Acesso em março de 2007.

firmeza a nada de singular; tem de haver nele próprio algo de errado, que encontra sua alegria na mudança e na transitoriedade.⁶⁰

A errância do andarilho assegura a afirmação desse sujeito sempre em trânsito. Nele não existe uma interioridade absoluta, mas um eu vasto, extenso, com tantas contradições quantas sejam possíveis. O artista Milton Machado acrescenta que a expansividade desse eu – de um homem muito abrangente⁶¹ – inverte essa interioridade fixa em um eu sempre transitório, contingente, em constante negociação com as (im)propriedades do mundo.

Jacques Lacan (1901-1980) afirma em seus estudos que embora o sujeito esteja dividido, em processo, incompleto, quando criança aprende gradualmente, no olhar do outro, a se ver como sujeito unificado (“fase do espelho”). A psicanalista Tania Rivera descreve o processo:

Resta a constatação angustiante de que sou objeto de percepção do outro, misturo-me à cena do mundo para um olhar externo, e não detenho a posição autônoma e imperturbável que asseguraria o mundo da percepção abrindo-se ao mesmo tempo que minhas pálpebras.⁶²

Em conformidade com a construção do sujeito através do outro, Lacan desenvolveu o conceito de *extimidade*. Para o psicanalista, minha intimidade não é “eu mesmo”, antes, como em Rimbaud, *Je est un autre*, ela se constitui a partir do exterior, do encontro com esse ‘outro’: “Nesta extimidade se reúnem o mais estranho e ao mesmo tempo o mais íntimo; onde a cadeia significativa não dá mais conta da subjetividade”.⁶³

Em 1919, Freud já discorrera sobre a tensão entre o estranho e o familiar quando publicou *O estranho* (*Das Unheimliche*), no qual se detém na narrativa de um conto fantástico para analisar o significado do termo *unheimlich*. O adjetivo alemão *heimlich*, e o substantivo *Heimlichkeit* têm significados claros: são compreendidos como “pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso etc.”⁶⁴ Igual clareza não podemos aplicar ao seu oposto,

⁶⁰ NIETZSCHE, *op.cit.*, p. 126, § 638.

⁶¹ Anotações em sala de aula, prof. Milton Machado, em 22 de junho de 2006.

⁶² Em *O retorno do sujeito*. Escrito por ocasião da exposição *Jardim das Delícias*: Galeria do Lago – Museu da República, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em <polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_tania.htm>. Acesso em março de 2007.

⁶³ KATZ, Chaim Samuel. *Lacan com e sem Derrida? Apud MAJOR, René. Lacan com Derrida. Análise desistencial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. Disponível em: <scielo.br/scielo.php>. Acesso em abril de 2006.

⁶⁴ FREUD, O estranho. In: *Obras completas*, vol. XVII, p. 279.

unheimlich. Entendê-lo simplesmente como estranho, externo, outro, inimigo, é deixar de percebê-lo em sua complexidade originária. Freud lança mão de Schelling para nos mostrar que “*Unheimlich* é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz”.⁶⁵ *Unheimlich* explicitaria, então, um curto-circuito entre o lado de dentro e o lado de fora no qual subitamente se é lançado em um outro estágio, em outro lugar.

Depois que a psicanálise se depara com o inconsciente, acrescenta Rivera, falar em subjetividade não é tão simples quanto antes: “o eu é desalojado do corpo, não é mais ‘senhor em sua própria casa’. Para Freud, ele estará irremediavelmente dividido; o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado”.⁶⁶ Só recentemente o corpo passou a fazer parte do sujeito: já no século 20, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961) demonstra, em *O olho e o espírito*, o quanto corpo e consciência são indissociáveis no ato de perceber o mundo. Jean-Luc Nancy concorda que o corpo não pode ser entendido como um exterior de um interior autônomo, polarizado com a alma ou o espírito, mas, antes, é o sujeito mesmo em “ex-posição”, “é o fato de que o sujeito está em exterioridade consigo, que sua ‘mesmice’ acontece nesse ‘fora-de-si’”.⁶⁷

Em *Diferença e repetição* Gilles Deleuze (1925 – 1995), filósofo francês, também aponta para a difícil integridade do sujeito, cujo processo de individuação tem uma mobilidade “estranhamente flexível”,

porque as intensidades que a promovem envolvem outras intensidades, são envolvidas por outras e se comunicam com todas. O indivíduo de modo algum é indivisível; ele não pára de dividir-se, mudando de natureza. Ele não é um Eu naquilo que exprime, pois ele exprime Idéias como multiplicidades internas, feitas de relações diferenciais e de pontos relevantes, de singularidades pré-individuais.⁶⁸

A evidente fragmentação do sujeito contemporâneo de imediato torna-o mais fugidio, contingente e, conseqüentemente, distanciado da clivagem potência/ato

⁶⁵ FREUD, op. cit., p. 281.

⁶⁶ RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*, p. 7.

⁶⁷ NANCY, Jean-Luc, PONTBRIAND, Chantal. Uma conversa. *Arte & Ensaios*, nº 8, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, 2001, p. 149.

⁶⁸ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, p. 409.

de Aristóteles e da “coisa que pensa” cartesiana. Ele acontece, acima de tudo, *no* tempo, em seu eterno refazer-se.

Outros autores que ajudaram a pensar o sujeito contemporâneo foram o lingüista Ferdinand de Saussure (1857-1913) e o filósofo Michel Foucault (1926-1984). Saussure afirma que a língua não é individual, preexiste ao indivíduo, e estrutura sua identidade e seu inconsciente. Foucault analisa os poderes administrativos sobre o sujeito e o controle disciplinador sobre sua vida que, quanto mais organizados, maior a opressão sobre esse sujeito e maior seu isolamento.

Os movimentos étnicos da década de 1960 instituíram a identidade diferenciada para cada grupo, puseram em questão o dentro e o fora, o público e o privado, e politizaram o “foro íntimo”. O feminismo também ajudou a reconfigurar o sujeito generificado ao cindir o mundo em dois gêneros e instituir a questão: homens e mulheres fazem parte da mesma humanidade? Como fica a intimidade de sujeitos tão complexos?

Richard Sennett⁶⁹, em *O declínio do homem público, as tiranias da intimidade*, se detém nas configurações da *res publica* romana para dar continuidade às pesquisas de Arendt no que concerne às modificações nos domínios públicos e privados.

Ao observar o mesmo fenômeno, Sennett discorre sobre as causas da ausência de limites entre esses setores: vivemos hoje sob o domínio do que chama de “tiranias da intimidade”. Segundo o autor, o frágil equilíbrio entre público e privado “que mantinha a sociedade no primeiro jato de sua existência secular e capitalista” foi historicamente eliminado por essa instituição sedutora e tirânica – a intimidade – que passou a ser uma “fonte única de autoridade” e servir como “padrão único para enfrentar a realidade”. No processo, a natureza das relações humanas se transformou nesse fenômeno individual e instável: a *personalidade*. Desde então,

⁶⁹ O americano Sennett (1943) foi aluno de Hannah Arendt e amigo de Michel Foucault. É sociólogo, professor de sociologia na London School of Economics and Political Sciences, professor de humanidades na New York University, e tem vários títulos publicados.

(...) passamos a nos preocupar com instituições e acontecimentos apenas quando podemos discernir personalidade funcionando dentro deles ou dando-lhes corpo (...).⁷⁰

Hoje, como consequência, teríamos o desaparecimento de tudo o que representa a *res publica*,

(...) pela crença de que as significações sociais são geradas pelos sentimentos de seres humanos individuais. Essa transformação camuflou duas áreas da vida social. Uma é o âmbito do poder, a outra é o âmbito das aglomerações em que vivemos.⁷¹

Sennett observa que a escala intimista norteia as relações de poder, que deixam de fazer sentido se não apresentarem um nexos ‘humanizado’. O autor acrescenta que “quanto mais chegadas são as pessoas, menos sociáveis, mais dolorosas, mais fraticidas serão suas relações”.

A precipitação dos processos de declínio da vida pública é localizada por Sennett na Revolução Industrial. Segundo o autor, a lógica do produto anula o “código de credibilidade” que autorizava a convivência entre estranhos. Com o capitalismo, a relação de compra e venda deixa de ser interpessoal – comprador/vendedor – e passa a contar com a sedução da própria mercadoria, que estabelece uma polarização direta com o consumidor. Com isso, o mundo onde se efetuam essas negociações torna-se alvo de desconfiança, já que há cada vez menos relações entre indivíduos. Os valores íntimos passam a ser hiper-valorizados por oposição ao caos público, e a família se configura como reduto excludente da moral e dos bons costumes. A individuação se constitui conforme um imanente e verdadeiro “eu” privado, e a personalidade se legitima a partir de sua “autenticidade” em público, ou seja, como uma extensão desse “eu” doméstico. Daí a necessidade de demonstrações públicas de aspectos íntimos da personalidade. Como consequência do culto à personalidade, Sennett aponta para o enfraquecimento dos códigos comuns ao grupo, o que evidenciaria o aparecimento de um narcisismo coletivo, no qual a personalidade ou é vivida coletivamente, ou passa a se concentrar em um só indivíduo.⁷²

⁷⁰ SENNETT, *O declínio do homem público, as tiranias da intimidade*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999, p. 412-413.

⁷¹ SENNETT, *op. cit.*, p. 413.

⁷² Já Nancy acredita que no capitalismo o poder não pode advir de nenhum indivíduo, mas sim do mercado, que por sua vez é a “comunidade em total interioridade, mas cujo interior é vazio (ou anônimo). *Op. cit.*, p. 146.

As ramificações dessas mudanças se estendem para o desenho da própria cidade, que passa a se configurar por aglomerações definidas por suas “personalidades”: classes sociais, afinidades étnicas ou religiosas.

Esta crença de que as relações humanas reais são demonstrações de personalidade para personalidade (...) distorceu nosso entendimento a respeito dos propósitos da cidade. A cidade é o instrumento da vida impessoal, o molde em que a diversidade e a complexidade de pessoas, interesses e gostos tornam-se disponíveis enquanto experiência social. O medo da impessoalidade está quebrando esse molde. (...) é a retribalização (...). Neste sentido, a absorção nas relações intimistas é a marca de uma sociedade incivilizada.⁷³

Todavia, a articulação de conceitos tais como sujeito, indivíduo, tribo e comunidade –, ou mesmo intimidade – indaga uma unidade problemática em nossos dias. Como vimos, parece que pouco sobrou, hoje, daquele núcleo em cuja inteireza habitava o sujeito. Jean-Luc Nancy nota que se pressupõem sujeitos íntegros quando se fala em “inter-subjetividade”, e aí, pergunta-se o autor: “como ir de um ao outro”?⁷⁴

Os deslocamentos interpessoais necessitam do que Francisco Ortega denomina um “ethos da distância”, ou seja, “levar a sério a incomensurabilidade existente entre o eu e o outro, o que impede sua incorporação narcisista”.⁷⁵ Para o autor, sem o resgate do espaço público, sequer as relações de amizade são possíveis. Ora, relações de amizade demandam sujeitos. Resta saber se os complexos, cindidos e contingentes sujeitos contemporâneos ainda se relacionam se mesmo as distâncias entre eles ficam cada dia mais difíceis de se estabelecerem.

⁷³ SENNETT, op. cit, p. 414.

⁷⁴ Identidades coletivas supõem que indivíduos variados pensem, sintam e respondam de maneiras mais ou menos iguais. Desse modo, o termo “multiculturalismo”, por exemplo, implica que “haja culturas constituídas, ‘identitárias’, fechadas, e que sua coexistência seja um problema a resolver”. NANCY, op. cit., p. 146.

⁷⁵ ORTEGA, Francisco. *Por uma ética e uma política da amizade*. Disponível em: <sescsp.org.br/sesc/conferencias>. Acesso em abril de 2007.

2.5.1. Basculante: Bruce Nauman

E mesmo, supremo paradoxo, as dimensões do volume não têm mais sentido porque uma dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade.

Gaston Bachelard

Cofres

Em cofres guardamos valores e segredos. A exposição *Circuito fechado: filmes e vídeos de Bruce Nauman*⁷⁶ começa em um cofre⁷⁷. A porta está aberta, mesmo com a restrição relacionada à faixa etária. Na parede oposta à porta, tem a projeção de um vídeo. Todavia, não decodifico de imediato as imagens. Vejo mãos abrindo uma boca, os dentes que aparecem, mas não os localizo em um rosto. Quando percebo que sua compreensão está na simples inversão da imagem, já entrei o suficiente no cofre para deparar-me com outros *closes* extremos do corpo do artista.

À esquerda da entrada, em *Thighing (Blue)*, 1967, indago o que é feito com uma parte de seu corpo – que descubro em seguida ser uma de suas pernas. Observo suas mãos massageando(?) e beliscando sua própria coxa. Por quê? Para quê? Não são movimentos familiares, e parecem destituídos de qualquer finalidade. O gerúndio do título parece querer nos transportar à experiências primeiras: do fazer do Criador às descobertas infantis do corpo. Em alguns momentos, parece uma cena de reanimação de um membro dormente. Ou esquecido.

Quando o olhar se dirige à direita, entendo a proibição para menores: em câmera lenta, o artista manipula seus órgãos genitais (*Bouncing Balls*, 1969). Mais uma vez, não há objetivo, não há excitação. Não há nada de erótico. Antes, de distração: algo como coçar a cabeça ou enrolar o cabelo falando ao telefone, por exemplo. O vídeo (originalmente película de 16mm) em *looping*, enfatiza a *nonchalance* do gesto.

Cofres são relacionados a valores. Curiosamente, neste cofre ficamos com a sensação de penetrar em diferentes valores, em um mundo anterior ao consumo, anterior à cultura, anterior mesmo a todas as finalidades: o mundo dos pequenos

⁷⁶ CCBB-RJ, 2005.

⁷⁷ As salas do centro cultural hoje utilizadas como espaço expositivo um dia abrigaram um banco que, como tal, possui cofres.

gestos, dos *rictus* faciais, dos tiques, das pintas que ninguém viu. O estranhamento não vem apenas da intimidade alheia que é exposta, mas da compreensão de que, ao parar para observar essas imagens, também estamos expostos no que temos de mais íntimo, como se fosse possível vivenciar uma orfandade em comum, em um mundo sem proteção ao que nos é essencial.

Vídeo

No final da década de 1960, Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941) trabalhou com o que havia disponível: seu corpo e o espaço cotidiano correspondente, seu estúdio. Ele gostava do vídeo como suporte porque, segundo ele, além de “facilitar o registro rápido de uma idéia”, era “um tipo de comunicação muito mais privada, [que] geralmente lida com o que uma pessoa faz”.⁷⁸ Na mesma década, o Grupo Fluxus trouxera para a História da Arte uma série de investigações sobre o papel do artista – dentro de uma linhagem experimental originada em Marcel Duchamp, Dada e no Surrealismo. Aliado à *Body Art*, o Fluxus concedeu *status* artístico ao vídeo, dada a sua estreita adequação às documentações das *performances* e às realizações de experiências com as especificidades da linguagem videográfica. Como a tecnologia e a instrumentalização do vídeo geralmente prescindem de assessoria externa, a crítica e historiadora de arte norte-americana Rosalind Krauss⁷⁹ acrescenta, em seu livro *Video: The Aesthetics of Narcissism*, que essa característica da meio estabelece uma relação privada entre artista e tecnologia, quase que como um antecessor dos *blogs* e *fotologs* de hoje: um diário, uma biografia do artista realizada entre a câmera e o monitor. O que a autora qualifica como o caráter narcisista do vídeo também funciona como um espelho do próprio público, que se vê representado em suas mais íntimas idiossincrasias. Para o historiador da arte alemão Hans Belting (1935), isso possibilitaria a auto-reflexão em oposição à alienação das imagens televisivas. Em Nauman, essa auto-reflexão aponta para um tempo internalizado,

⁷⁸ Comentário do artista extraído do catálogo da exposição *Circuito fechado: filmes e vídeos de Bruce Nauman* – CCBB, Rio de Janeiro, p. 17.

⁷⁹ *Apud* Hans Belting em *The temporality of video art*. In: *Art History after modernism*. The University of Chicago Press, Chicago, 2003. p. 89-91. Tema desenvolvido pela autora em Krauss, Rosalind; *Video: The Aesthetics of Narcissism*, in Battcock, Gregory (Ed.), *New Artists Video*, E. P. Dutton, New York, 1978, consultado em trechos pela internet.

íntimo, que, ao se distanciar do tempo real, nos remete simultaneamente à irreversibilidade do próprio tempo e da vida.

Outro aspecto a ser considerado: nessa época, o vídeo era uma mídia estritamente doméstica,⁸⁰ não tinha nem as dimensões nem as pretensões da linguagem cinematográfica (hoje temos vários “filmes” rodados em vídeo). E mais: nenhum compromisso com a lógica narrativa hollywoodiana. Nem começo, meio ou fim. Nauman gostava de entender seus trabalhos como uma “coisa que simplesmente acontece”, com uma “intensidade repentina”, isentos de preocupações em agradar. Ora, uma “coisa que simplesmente acontece” e deixa de acontecer passa longe do que historicamente pensamos como idéia, forma e projeto. É apenas uma sucessão de fatos. Ou um deles que se repete e que, de repente, pára. Como em um *ready-made*, são simplesmente ações deslocadas do cotidiano, de seu contexto. Nesse sentido, pode-se traçar uma analogia entre o tempo da videoarte e o encadeamento e a organização da vida. A videoarte não se refere ao tempo oficial, histórico, visto que a técnica não provoca nenhuma ilusão de tempo narrado, caso da tevê e do cinema⁸¹.

Alguns de seus vídeos, no entanto, parecem fragmentos de um fragmento de uma atividade qualquer do cotidiano. Como se Nauman desmembrasse um verbo à sua fração mínima e apresentasse-a como a parte até então invisível, mas imprescindível, de um todo. E em todo o seu estranhamento. Exemplos disso são os trabalhos produzidos entre 1967 e 1968 em seu estúdio: *Dança ou Exercício Sobre o Perímetro de um Quadrado (Quadrilha)*, *Tocando uma Nota no Violino Enquanto Ando pelo Estúdio* e *Caminhada Lenta em Ângulo (Caminhada Beckett)*, 1968.

⁸⁰ Arlindo Machado (1997) acrescenta que quando a videoarte surgiu no Brasil, nos anos 1970, a mídia era uma alternativa de escapar dos laboratórios de revelação em película controlados pelo regime militar.

⁸¹ Sobre o assunto, ver Belting, H., *op. cit.*, p. 85.

Corredores

– *Smith!* – Gritou da teletela a voz da megera. – *6079 Smith W! Tu mesmo! Inclina-te mais, por favor, podes fazer mais que isso. Não, não estás te esforçando. Mais baixo! Assim está melhor, camarada. Agora, todo mundo, descansar! Olhai para mim.*

George Orwell

Somos monitorados em 90% dos nossos movimentos em público e essa percentagem aumenta diariamente. Com a ultrassonografia, nem no útero materno temos privacidade. E mesmo quando nos sentimos resguardados, algum aparelho contabiliza os canais que assistimos na tevê, os produtos que compramos nos cartões de débito e crédito e, por extensão, os locais que percorremos na cidade. Computadores pessoais já revelaram o quanto podem servir de instrumentos a interesses públicos ou empresas privadas. Programas de “relacionamento”, como o *Orkut*, são freqüentados com a intenção de se “conhecer” uma pessoa. Não precisamos ir muito longe: basta digitar um nome no *Google* para acessar detalhes nem sempre públicos da trajetória de alguém.

Hoje onipresentes mesmo em locais que entendemos privativos, tempos atrás as câmeras de vigilância eram encontradas apenas em espaços de maior circulação: entradas, *halls*, corredores. Destes, o corredor é o único espaço cuja função se encerra exclusivamente em estabelecer conexões a partir de deslocamentos em si mesmo. Em uma entrada somos acolhidos, em um *hall* esperamos. Pode-se dizer que ele é a síntese do movimento em uma construção. Bruce Nauman construiu alguns corredores em seu estúdio e os reduziu à sua estrita funcionalidade: não há saídas, não há portas, só uma passagem, e muito estreita. Em *Caminhada em Contraposto*, de 1968, o artista cria uma situação claustrofóbica para o David de Michelangelo, a Vênus de Milo, imagens de São Sebastião e toda a estatuária clássica. No corpo de Bruce Nauman estão incorporadas as regras da História da Arte encontradas nos museus, e elas se espremem, sem ir a lugar algum, em um corredor de 50 cm de largura.

Corredor de Vídeo Gravado ao Vivo, 1970, estabelece o que o artista chama de situação de “Circuito fechado”. Na época, seu trabalho se voltava para as relações

entre ‘experiências públicas e privadas’⁸². Quando percorro o corredor, uma câmera me filma pelas costas, mas ainda não sei disso. Caminho em direção a um monitor, nele vejo uma situação análoga a meu corpo naquele espaço, mas não me reconheço nele. Quando me dou conta, a experiência do trabalho transporta-me para o olhar do *outro*, para um olhar alheio sobre meu corpo quando menos preparado para situações públicas: de costas, como se experimentasse minha própria vigília.

Obra de Vídeo para Vigilância (Sala Pública, Sala Privada), 1969-70, é constituída por duas salas idênticas monitoradas por câmeras oscilantes. Uma está aberta ao público, a outra completamente fechada. Em ambas há monitores. Quando entro em uma delas (a pública), percebo a câmera gravando, mas minha imagem não está no monitor ali presente. Nele vejo imagens igualmente oscilantes que focalizam, em dado momento, outro monitor. Ao olhar com mais atenção, vejo-me finalmente no monitor dentro do monitor à minha frente, ou seja, no monitor que não está na sala onde estou, mas naquela não acessível aos corpos, somente à visão – e via tevê. A interdição física a torna mais privada do que a pública? A resposta não é simples.

Na pública, onde estou, sou observada, filmada. Na privada está minha imagem em um monitor, que também é filmado, originando uma outra imagem, de terceiro grau, que chega a mim, e que por sua vez também é registrada juntamente a meu corpo. Em qual delas sou mais vigiada? Não há solução, só nos resta sorrir para as câmeras.

Nesses tempos, é curioso observar a complexa relação entre as privacidades que assistimos nos *Big Brothers*: a manutenção do privado dentro da casa tem regras internas, em uma dimensão paralela à nossa. Não estamos na casa que assistimos, não privamos da intimidade dos participantes, mas somos prisioneiros da humanidade ali exposta, como se a relativização do privado fosse um microcosmo de nossas negociações diárias com a tecnologia da vigilância.

Richard Sennett comentava sobre a maneira como os setores público e privado foram contaminados pela ditadura da “personalidade”. Ou, como prefere Hannah Arendt, da “intimidade”. Ambos parecem divergir de Adorno e Horkheimer que, ao

⁸² Comentário do artista extraído do catálogo da exposição *Circuito fechado: filmes e vídeos de Bruce Nauman* – CCBB, Rio, p. 21.

contrário, vêem uma coisificação do mundo, não sua subjetivação. De qualquer modo, todos apontam para a indiferenciação do público e do privado, para uma “zona morta” na qual precisamos aprender a sobreviver. É fato que no *Big Brother* os participantes são julgados, entre eles e pelo público, pela coerência de suas “personalidades”. Mas sabemos que eles, como nós, estão nesse limbo, nem privados, nem públicos...

Fonte

Algumas obras aproximam Bruce Nauman e Marcel Duchamp: em 1966, o americano realizou *Auto-retrato como uma Fonte*, em que aparece cuspidendo água. Ora, Duchamp declarara sua irredutibilidade como sujeito artista ao designar, como fonte, um urinol. A fonte do francês e a fonte do americano guardam abismos ideológicos. Duchamp se assenhora, em nome da arte, de um objeto industrial. Nauman já não parece ter esse distanciamento, ele é a fonte. Já não há conexão entre o dentro e o fora e vice-versa, por que não há mais dentro, nem fora. O artista é a própria fonte, e sua boca, o chafariz.

Como é sabido, a água de uma fonte não se renova, ela se movimenta continuamente, em círculos. A idéia do artista como fonte, origem, também se desloca. A obra parece anunciar que a arte moderna, o sujeito artista e seus surpreendentes enunciados já não cabem mais na nova sociedade. Não há a ironia de Duchamp, mas um sarcasmo desencantado. Em *Fonte Maravilhosa/Assombrosa* (1998), ele afirma: "O verdadeiro artista é uma maravilhosa/assombrosa fonte luminosa". A declaração, que apresenta o duplo sentido de *amazing* em português, também é dos anos 1960.

Adorno discorreu, nesse cômodo, sobre a impossibilidade de o sujeito ser ele mesmo após ser identificado com as coisas da sociedade de consumo. Nesse processo há uma escolha e, por oposição, o descartado é imediatamente interditado na elaboração desse eu. Já o elaborado passa a sofrer as mesmas leis do mercado. A fonte de Nauman demonstra a inevitável posição do artista entre as prateleiras, como mais um objeto de consumo. Que é, no entanto, luminoso, espantoso e maravilhoso.

A desconfiança da Escola de Frankfurt em relação à sociedade sob as leis de

mercado sofre alterações significativas através das décadas. Mudanças mais evidentes foram observadas nos anos 1960, principalmente após a Pop Arte. A partir daí, não mais se vêem grandes animosidades na relação entre arte e indústria cultural – salvo algumas exceções –, já que a própria existência da arte fica comprometida fora do mercado. Só resta, aos artistas, trabalhar no limite do que seria uma postura crítica (moderna ainda, é verdade) própria à arte. Mesmo essa posição crítica diante das coisas do mundo não é uma unanimidade no meio de arte. Pode-se aderir, simplesmente, às oscilações do mercado. Resta saber se essa condescendência não desconecta o artista das condições mínimas para continuar sendo artista.

Canto

*A good fence can't be
Built or maintained
Without a good corner.*

Bruce Nauman

O canto é um problema na pintura, tem lugar cativo na História da Arte. Em inglês, *corner* tem dois sentidos opostos, o canto interno – como o entendemos – e o canto externo – a esquina. A diferença semântica se evidencia com o uso das preposições *in* e *at*. *In the Corner* se refere aos ângulos entre planos internos e *at the corner*, aos externos. Geralmente, os cantos de Nauman são os internos: três obras suas nos levam a eles: *Batendo no Canto Nº1*, 1968, *Batendo no Canto Nº 2*, 1969, e *Armando um Bom Canto (Alegoria e Metáfora)*, 1999. As duas primeiras pertencem a uma série de *performances* em vídeo e mostram seu corpo batendo contra um canto no estúdio do artista. A terceira, igualmente em vídeo, mostra Nauman como *cowboy*, de jeans, botas e chapéu, construindo um canto para uma cerca em sua propriedade no Novo México. No início, a frase “Não se constrói nem se conserva uma boa cerca sem um bom canto”⁸³ parece reafirmar os cantos como estruturas sem as quais nada se formula. Assistindo ao artista edificar seu canto, a associação com velhos filmes de *faroeste* é inevitável: imaginam-se seqüências tais como a

⁸³ Comentário do artista extraído do catálogo da exposição *Circuito fechado: filmes e vídeos de Bruce Nauman* – CCBB, Rio, p. 27.

conquista do oeste, a construção das grandes propriedades, do *way of life*, do capitalismo. A cerca de uma propriedade nada mais é do que a delimitação de uma área privada. Ela tem uma função de restrição à entrada de estranhos; nos protege em nosso canto. Nos primeiros trabalhos, Nauman mobiliza, habita seus cantos. Trinta anos depois, ele parece reavaliá-los como indispensáveis a algo que lhe é caro. Resta saber o quê de tão caro Nauman pretende proteger.

Hannah Arendt chamou a atenção sobre como a noção de intimidade vai, pouco a pouco, tomando o espaço do que antes se conhecia como privado. Vale lembrar a afirmação da autora de que o interesse comum entre membros de uma sociedade capitalista é justamente a preocupação em proteger a propriedade privada. O que o artista cerca objetivamente é a sua propriedade. Ele delimita um território seu – já que pagou por ele –, mas ressalta que a eficácia na proteção de privacidades não se concentra propriamente na cerca, mas no canto, que é a sua estrutura, sua sustentação, sem o qual ela – a cerca – não existiria. Quando salienta a importância do canto, e não da cerca, Nauman parece deslocar a questão da defesa da propriedade para algo que lhe antecede. De que adianta uma cerca se não temos um verdadeiro canto, *our own corner*?

Uma cerca assinala os limites entre o privado e o público, e sua ausência aponta para a indiferenciação que Arendt, Sennett e Ortega desenvolveram neste cômodo. A cerca, que em sua essência traz consigo os dois extremos (o dentro e o fora), protege obviamente uma propriedade, mas para restabelecer a incomensurável distância entre o eu e o outro, entre a coisa pública e a privada, é principalmente em sua função inversa, a de resguardar o lado de fora do lado de dentro, que se abre uma possibilidade de sairmos da zona morta que reúne intimidades e interesse público.

Nauman, com sua cerca e seus cantos, reposiciona as esferas pública e privada como se nos lembrasse que o intercâmbio e a maleabilidade entre elas só são possíveis quando decididamente apartadas. E quando o faz, apresenta como imprescindível também para o acontecimento da arte. Que íntima, já nasce pública.

2.6. Terceiro quarto

E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d'água pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram, se delineiam, se colorem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja de Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardim, da minha taça de chá”

Marcel Proust

Casamentos

Enumerar as vantagens do suporte que venho utilizando, o vídeo, não é difícil: ele garante independência, rapidez e economia em meus projetos, além de permitir que eu trabalhe em casa. Após um investimento inicial em equipamentos e a ajuda dos amigos nas tomadas externas, resolvo a edição, o áudio e a finalização em meu computador, meu principal abrigo nos últimos tempos. Mas é principalmente pelo amplo cardápio de possibilidades de organizar e combinar as imagens (visuais e sonoras) que concebo, que utilizo o meio.

Em 2004 realizei *Theo e as coisas*, meu vídeo indicial, já com as condições que reproduzo em grande parte de meus vídeos até hoje: o casamento de um plano-seqüência e um som (áudio ou música). Minhas preocupações principais são de reduzir ao máximo o vocabulário audiovisual para potencializar a simplicidade das situações escolhidas. Quando gravo as imagens, já tenho o filme praticamente pronto na cabeça. Por vezes parto de um som ou uma música, mas na maioria das vezes, das imagens que se formam em mim.

Theo e as coisas sempre existiu, desde minha própria infância. Quando o fiz, a paisagem (ponte Rio-Niterói) e o enquadramento estavam prontos há anos, meu filho, há oito. Deixei-o brincar, simplesmente, com o vento e a paisagem. Fiquei muito surpresa com as diferenças no gestual, que pensava restrito, limitado aos comandos do vento. Theo trouxe um caráter mais pop (Batman!) ao meu imaginário *sixties*. Minha formação é basicamente pop,⁸⁴ mas não poderia

⁸⁴ Meu pai era colecionador de histórias em quadrinhos belgas e americanas e fui praticamente alfabetizada com elas. Durante certo tempo ele trabalhou em animação e ganhei alguns trocados pintando cenários e acetatos. Lia fotonovelas das empregadas, dançava “jazz”, ouvia Chico Buarque, Roberto Carlos e Raul Seixas com minha mãe. Frequentava a cinemateca e os Domingos da Criação, ambos no MAM, nos anos 1970.

considerar esses dois momentos juntos (o vento e as onomatopéias, a paisagem e o Batman). Esse trabalho é sobre pequenas epifanias cotidianas e, inversamente, a incapacidade contemporânea – e adulta – de maravilhar-se com as coisas do mundo. O título com o nome do meu filho⁸⁵ faz uma referência aos momentos nos quais sentimo-nos irmanados ao criador. Nesse vídeo percebi que continuava a falar de ocasiões de intimidade, embora *fora* de casa.

Em 2005 realizei cerca de vinte pequenos vídeos, principalmente para atender a demandas dos exercícios do mestrado. No mesmo ano realizei uma individual chamada *Parênteses, vídeos*. Além de *Theo e as coisas*, mostrei *Cá entre nós*, 2004-05, uma vídeo-instalação pensada para a sala circular do Solar Grandjean de Montigny, que trata da maneira como nos enredamos no tempo cíclico da rotina doméstica. Esse vídeo foi realizado com uma câmera que instalei na sala de meu antigo apartamento: deixei-a girar no sentido horário durante uma manhã sobre um toca-disco, registrando cenas cotidianas editadas em câmera lenta. Outro trabalho mostrado foi *Bubbles*, que mostra a evolução de uma jovem e seu disc-man na hora do *rush* carioca.

Cantos do chão, cantos do céu foi realizado como resposta a um exercício da disciplina do professor Carlos Zilio: *Qual o seu plano?* Era início de semestre e a pergunta projetava possibilidades para o final do mestrado. Gostei especialmente da maneira como resolvi a questão. Percorri, com uma câmera, os cantos da sala da minha casa e, como possuo um terraço, filmei o céu correspondente ao espaço da sala. De fato, a resposta se referia à intercessão de planos, os físicos-fechados-privados (paredes, chão) e os conceituais-abertos-públicos (construções, céu).

Em grande parte dessa série de vídeos procuro eleger situações em que personagens, ou a própria câmera, se mostram alheios aos acontecimentos a seu redor, como se estivessem *entre parênteses*. Como na cena proustiana, *eles não estão mais onde deveriam estar*, ainda que os vejamos no mesmo cenário, ainda que seus corpos se relacionem com as mesmas coisas. Comecei, então, a procurar por esses momentos em que algumas leis básicas, relacionadas à

⁸⁵ A etimologia da palavra grega theós (Θεός) é deus.

realidade espacial ou à linearidade do tempo, que atribuímos também às ficções, são rompidas. São imagens de natureza similar: um parêntese, um reino intermediário, um intervalo, uma fronteira. Situações que de alguma maneira falam de uma suspensão, de um momento ao mesmo tempo parte e à parte de um dentro ou de um fora, o momento mesmo em que sujeito e arte acionam os sonhos, a memória, o jogo, a loucura, a embriaguez e as epifanias. Essa quebra pode ser acionada por qualquer coisa, e em qualquer lugar, como uma súbita transformação de tempo e de espaço. Por mais estranho que pareça, cada um de nós sabe exatamente do que tratam essas situações, vivemo-nas diariamente, várias vezes ao dia. Podemos mesmo dizer que não seria possível conceber algumas horas sem elas: são rasgos que se abrem, como em um sonho, para um outro lugar, uma outra coisa em uma outra camada, mais superficial ou mais profunda, mas qualitativamente *diferente*. Um lugar mais confortável ou mais perigoso, mais acolhedor ou mais aterrador, mas talvez mais familiar e, sobretudo, mais íntimo.

Em 2006 realizei *Noves fora*⁸⁶, em que a câmera fechada acompanha os movimentos de um nadador, de um lado para o outro, recitando a tabuada de 9 (em *off*, com voz infantil). Em dado instante, a tabuada perde a importância, e ele entra em outra esfera, por conta das endorfinas ou do cansaço, e parece afogar-se nos números. Nesse momento tentei captar um transe em que entramos quando nadamos. Anos atrás um amigo me falou que nadava fazendo contas. Imaginei essa cena, um adulto que nada decorando a tabuada de 9 – a que demanda mais concentração por ser das mais difíceis – desde criança. O título remete às certezas matemáticas, impossíveis de serem alcançadas em tais situações.

Em *Uma ilha*, um *gospel* é cantado à capela enquanto a câmera gira em um ponto fixo do Largo da Carioca, Rio de Janeiro. Pedi que a cantora entoasse como se estivesse sozinha com Deus, baixo, sem as altas oitavas que o *gospel* exigia. Ela entoa de memória a letra e, inadvertidamente, canta um lugar imaginário (*Deep*

⁸⁶ Prova dos nove (ou nove fora) é um teste de validade para o cálculo manual de somas, subtrações, divisões e multiplicações de números inteiros. Utilizando-se apenas dos dígitos de entrada e saída do cálculo, a maioria dos erros acidentais será notada. Devido à sua facilidade de uso, é passível de utilização por crianças na escola, mesmo que sem compreender suas bases matemáticas. Disponível em: <wikipedia.org/wiki/Prova_dos_nove>. Acesso em julho de 2007.

river, my home is over Crossland), o que aumenta a sensação agorafóbica de solidão e de inadequação ao espaço comum.

Duas ilhas é uma singela homenagem à solidão compartilhada, ao transe de uma relação apaixonada. Em um ponto central da Lagoa Rodrigo de Freitas, um casal murmura a melodia da música *Que maravilha*, de Jorge Benjor. Também a girar, a câmera ao final enquadra um emblemático personagem da mitologia amorosa – e da carioca: o cisne.

Durante o curso de mestrado, a disciplina *Seminários de Pesquisa em Andamento* (SPA), do professor Milton Machado, sugeria uma entrevista com um profissional que apresentasse seu ponto de vista sobre os conceitos explorados. De imediato pensei em entrevistar uma prostituta, que trabalha com limites diferenciados da noção de intimidade. Infelizmente meus contatos foram insuficientes, e procurei o blog da garota de programa Bruna Surfistinha (nascida em São Paulo, 1984, pseudônimo de Raquel Pacheco) para extrair falas sobre o assunto. Paralelamente lia *Rua de mão única*, sobre a infância e juventude de Walter Benjamin. Achei muito curioso ler depoimentos íntimos com um século de diferença. Realizei um vídeo *Walter e Bruna*, em que os dois dialogavam enquanto a câmera, através da janela de um quarto, passeava pela rua. Será que falam de coisas diferentes? O que cada um dos dois formaliza como intimidade (Benjamin, como veremos na transcrição do texto, ainda não utiliza esse termo) é muito diferente, certamente. Como qualquer outro conceito, intimidade também sofre mutações. Mas apesar dos momentos íntimos serem diversos em contornos e em qualidade, cada um, a seu modo, parece saber o que precisa ser resguardado: algo que só diz respeito a eles próprios – e aos íntimos.

Esta casa sofreu alterações consideráveis da planta baixa à sua versão atual, construída. Já nos acabamentos, pensei em estender a hospitalidade aos companheiros que, de uma maneira ou outra, ajudaram-me em sua construção. Para uma casa com sala, três quartos, cozinha, banheiro, biblioteca, não faltaria espaço para uma festa da cumeeira. Chamei inicialmente meus colegas de turma (Angelo Venosa, Daniela Mattos, Enrico Rocha, Gustavo Speridião, Isabel Löfgren, Izabela Pucu e Janaina Garcia) e amigos próximos com quem tive

interlocuções importantes (João Modé, Ana Miguel, Cristina Salgado e Patrícia Norman). Percebi, no entanto, que outras pessoas partilharam momentos importantes nesse processo, e também foram convidados (Alexandre Sá, Cezar Bartholomeu, Frederico Carvalho, Roosevelt Pinheiro). Foi proposto aos artistas que mostrassem trabalhos que tratam de questões levantadas nesta dissertação ou que se apropriassem de algum objeto ou conceito da anfitriã (abaixo uma breve descrição dos projetos). Era como se fosse um exercício das disciplinas oferecidas pelo professor Carlos Zilio e, como retribuição ao Programa de Mestrado em Linguagens Visuais, do qual fui hóspede por dois anos e meio, chamei o artista Carlos Zilio para, desta vez, também responder a uma questão.

Alexandre Sá
Nós, 2007
 papel vegetal e tinta
 (poemas)

Ana Miguel
Le fil rouge, 2007
 fio bordado e livros
 (duas pilhas de livros – uma com os que usei na dissertação, e outra com os que a autora tem em comum – ligadas por um fio com uma palavra bordada)

Carlos Zilio
Diálogo Silencioso, 2005-2007
 (meu bloco de anotações de aula com uma observação do autor)

Cezar Bartholomeu
Armoire, Lit, Secrétaire..., 2007
 papel
 (poemas)

Cristina Salgado
Casa, 2007
 desenho

Daniela Mattos
Ouro de mina, 2005-2007
 Fotografia Digital
 (fotografias de uma exposição minha)

Enrico Rocha
Às três da tarde apenas meu coração bate, 2005-2007
 papel e máquina descartável
 (proposta do autor realizada por mim: fotografias tiradas sempre às 15h00 na semana

anterior à defesa)

Gustavo Speridião

A Van Guarda e Leva o Passageiro (Bruna Beber), 2006

vídeo digital

Janaina Garcia

Canto, 2006-2007

fotografia colorida

(dupla apropriação: a autora se apropriou de uma fotografia da esquina do galpão tirada por mim, que me apropriei da maneira de exibi-la)

Izabela Pucu

Trajatória, 2007

registro de ação

(registro sonoro e métrico do trajeto da minha casa ao galpão)

João Modé

Condomínio, 2007

ninhos

(trabalho realizado com 9 ninhos colecionados por mim e meu filho)

Patricia Norman

Identidade Alda / Aldinha, 1991-2007

fotografias digitalizadas

(tentativa de formalizar o estranho hábito da autora de me chamar de Aldinha e vice-versa)

Roosivelt Pinheiro

Arrumação, 2007

Instalação

(arrumação especial do espaço já ocupado no galpão pelo autor)

3. Esquinas

*Que bom que ele não permaneceu, como alguém delicado,
embotado, que fica em seu canto, sempre 'em casa', sempre 'junto de si'!
Ele estava fora de si, não há dúvida nenhuma.
Somente agora vê a si mesmo (...).*

Friedrich Nietzsche

Todos temos alguns rituais para sair de casa. Janelas fechadas, gás e luzes apagados, torneiras fechadas, computador desligado. Chaves, carteira e celular juntos ao corpo. Antes, cuidados para não ofender ao menos dois dos sentidos alheios: banho tomado, roupa limpa, passada e apropriada, cabelos penteados.

Para entrar em casa? Algumas ações protocolares que geralmente se resumem na simples desconstrução do cerimonial para sair: tirar casacos, sapatos, guardar as chaves no lugar de sempre, lavar as mãos, checar mensagens deixadas em sua ausência. A maneira como cuidamos da casa para *nos* receber se aproxima dos cuidados que tomamos para receber um estranho a ela?

Não vemos, *realmente*, nossa casa no cotidiano. Um vaso com uma planta morta, por exemplo, pode ficar meses em cima da televisão, sendo diariamente olhado, sem ser *visto* pelos habitantes de uma casa. Basta uma visita não muito íntima, um convidado especial ou a chegada de um parente observador, para enxergarmos, com o olhar do outro, nossos espaços como extensões de nós mesmos e nas quais, decididamente, não cabem os descuidos vegetais.

Em 1434, Jan van Eyck (1390 – 1491) pintou *O casamento dos Arnolfini*. Para olhares desavisados, a aparência da casa ali representada não condiz com uma data tão especial: a presença do cachorro, as frutas na janela, chinelos e tamancos largados, a visão do leito. A cena, no entanto, foi cuidadosamente organizada para retratar a imanência do sagrado no universo doméstico. Os noivos estão descalços em reverência ao solo da ocasião: um ritual de casamento. A mão levantada do noivo promete fidelidade, enfatizada pela presença do cachorro, que também anuncia a amizade entre os noivos. Os pêssegos amadurecendo ao sol garantem a fertilidade, e Santa Margareth, no espaldar da cama, o bom parto.

Na parede ao fundo, um espelho convexo permite a visão ampla da cena composta pelo pintor: os anfitriões de costas e dois hóspedes que a frase sob o espelho “Jan

van Eyck esteve aqui 1434” faz supor ser o próprio autor e seu assistente. A presença do artista em situação tão particular, partilhando da intimidade dos noivos, destaca sua condição de convidado especial, e sua assinatura supõe que sabe, com certo orgulho, a deferência que lhe é prestada. Ora, o caráter público é inerente à arte. Qual o interesse do casal Arnolfini em tornar pública sua intimidade? Aquele é um momento cuja mágica é minuciosamente observada pela arte, como se ela, mais que testemunha, fosse a anfitriã do universo invisível das coisas. O quadro mostra toda a ambigüidade *hôte* (em francês tanto o hóspede quanto quem hospeda) da arte. Convidada, ela explicita o caráter mágico do ritual e, simultaneamente, hospeda seus códigos. *O casamento dos Arnolfini* não é só uma grande pintura. É uma partilha: da intimidade, dos símbolos, dos códigos e do sagrado comum. E é também a exposição, a desarmonia, a discórdia e a impossibilidade de tudo isso, considerando as partes exclusivas e as excludentes – dentro e fora do quadro.

Os mais de cinco séculos de distância entre *O Casamento dos Arnolfini* e *The Man Who Flew Into Space From His Apartment* de Ilya Kabakov ou os *Screen Tests* de Andy Warhol, ou ainda *Obra de Vídeo para Vigilância (Sala Pública, Sala Privada)*, evidenciam grandes diferenças nas condições de partilha e/ou intolerância do comum?

Toda essa estrutura foi concebida para abrigar diferentes pontos de vista sobre a intimidade e o espaço público. Oferecer, ao final de cada cômodo, a degustação de um artista cuja obra discuta e/ou discorde do que foi dito até ali não é fortuito. Nesta pesquisa, a arte é a forma, por excelência, pela qual as contradições entre o dentro e o fora, entre a casa e a praça, e entre intimidade e espaço público são dissolvidas no momento em que são ativadas. Ou ativadas no momento em que são dissolvidas. A arte, neste trabalho, é abordada em sua extrema e inerente elasticidade *Moebius*. Se fosse possível identificá-la com um cômodo, poderia ser um *foyer* (como Héstitia, um “centro gerador de movimentos contínuos”), um hall, um corredor, uma sala com muitas portas, janelas e múltiplos usos. Se localizo a arte em locais de passagem ou situações de trânsito, isso leva a outras questões: qual é a casa, qual é o lugar da arte? O que lhe é próprio? Onde está sua intimidade? Essas questões, no entanto, ficarão para a próxima casa, cujos novos cômodos estarão esperando outros hóspedes...

Biblioteca

*Livros e putas têm entre si, desde sempre, um amor infeliz.
Livros e putas gostam de voltar as costas quando se expõem.*

Walter Benjamin

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

_____. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Editora Zouck, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, s/d.

BATAILLE, Georges. La notion de dépense,. *In: La part maudite*. Paris: Editions de Minuit,,1967.

BELTING, Hans. *Art History after modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. *In: Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas II).

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CARVALHO, Bernardo. O 'Unheimlich' em Freud e Schelling. *Percursos*, Revista de Psicanálise, ano II, nº 3, São Paulo: Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae, 1989.

CLARK, Lygia e FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Helio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Disponível em: <ebooksbrasil.org/eLibris/cidadeantiga.html> Acesso em: junho 2006:

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. Il faut bien manger ou le calcul du sujet. Entrevista com Jean-Luc Nancy in *Cahiers Confrontation*, 20 (Après le sujet qui vient), inverno de 1989. Disponível em: <personales.ciudad.com.ar/Derrida/frances/derrida_manger.htm>. Acesso em: novembro de 2006

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FARIAS, Agnaldo. *99 Portas*. Disponível em: <lurixs.com/exposicao.php?codExposicao=41>. Acesso em: abril de 2007.

FOSTER, Hal. *Recodificação, arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

_____. O artista como etnógrafo. *Arte e Ensaios*, nº12, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, 2005.

FREUD, Sigmund. *Sinopses da Standard Edition da obra psicológica completa de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1979.

_____. *O mal-estar da civilização* (parte II). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. O estranho. In: *Obras completas*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standard (ESB)).

_____. *Sobre a transitoriedade*. Disponível em: <páginas.terra.com.br/artel/dubitoergosum/>. Acesso em: março de 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

KANT, Immanuel. *Os Pensadores*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1988.

LACAN, Jacques. *A linha e a luz*. In: *O Seminário 11 – Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. *O que é um quadro?* In: *O Seminário 11 – Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LÉVINAS Emmanuel. *Ensaio sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MACHADO, Arlindo. *Uma experiência radical de videoarte*. 1997. Disponível em: <videarte.wordpress.com/texto-de-arlindo-machado/>. Acesso em: maio de 2007.

MACHADO, Milton. Introdução às Coisas, introdução de Depois da História do futuro - (arte) e sua exterioridade. *Arte e Ensaios*, nº11, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, 2004. (Tese de doutoramento.)

_____. *(1 = n) um intervalo*. Textos extraídos e traduzidos de “*After History of the Future: (art) and its exteriority*”, pelo autor, PhD Fine Art, Goldsmiths College University of London, 1999. Publicados por ocasião de mostra individual na Galeria Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2003.

_____. Dois pontos – conversa entre Milton Machado e Luiz Camillo Osório. *Item Revista de arte*, nº 5. Rio de Janeiro, 2002.

MARÍAS, Julián. *Agostinho*. Disponível em: <hottopos.com/harvard3/jmagost.htm>. Acesso em março de 2006.

MARTIN, Sylvia. *Vídeo Art*. Colônia: Taschen, 2006.

MEDEIROS, Sergio. *Os astronautas de Kabakov e Diegues*. Disponível em <centopeia.net/ensaios/40/S%C3%A9rgio_Medeiros>. Acesso em: maio de 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

NANCY, Jean-Luc, PONTBRIAND, Chantal. Uma conversa. *Arte & Ensaios*, nº 8, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. Obras incompletas. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora! Em 5 entrevistas*: Matthew Barney, Maurizio Cattelan, Olafur Eliasson, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija. São Paulo: Alameda Editorial, 2006.

ORTEGA, Francisco. *Por uma ética e uma política da amizade*. Disponível em: <sescsp.org.br/sesc/conferencias>. Acesso em: abril 2007.

_____. *Para uma política da amizade* – Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 2000.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

OSORIO, Luiz Camillo. *Duchamp - a crise da arte*. Disponível em: <niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/modulos2.html>. Acesso em: maio 2007.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

POINSOT, Jean-Marc. Quando (onde) a obra acontece. *Arte & Ensaios* nº 12, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Après quoi?*. In: *Cahiers Confrontation, (Après le sujet qui vient)*, inverno de 1989. Disponível em: <multitudes.samizdat.net/spip.php?article1841>. Acesso em: dezembro de 2005.

RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *O retorno do sujeito*. (Texto produzido por ocasião da exposição *Jardim das Delícias*. Galeria do Lago – Museu da República, Rio de Janeiro, 2006.) Disponível em: <polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_tania.htm>. Acesso em: março de 2007.

ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. *Tornar-se quem se é: educação como formação, educação como transformação*. Disponível em: <paginas.terra.com.br/arte/pinax/textosilvia.rtf>. Acesso em: fevereiro de 2007.

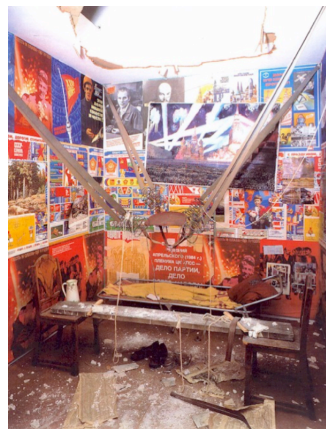
SENNETT, Richard, *O declínio do homem público, as tiranias da intimidade*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999.

SURFISTINHA, Bruna. *O doce veneno do escorpião – O diário de uma garota de programa*. São Paulo: Panda Books, 2005.

TONE, Lilian e LEONZONI, Nessia. *Circuito fechado: filmes e vídeos de Bruce Nauman*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2005. (Catálogo da exposição).

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

WILHELM, Richard (trad.). *I Ching*. São Paulo: Pensamento, 1999.



Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)