



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Jacqueline de Moura Siano

In Transit: uma reflexão sobre ações artísticas em espaços de passagem

Rio de Janeiro
2010

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

Jacqueline de Moura Siano

In Transit: uma reflexão sobre ações artísticas em espaços de passagem



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Leila Maria Brasil Danziger.

Rio de Janeiro
2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S562 Siano, Jacqueline de Moura.
In transit: uma reflexão sobre ações artísticas em espaços de
passagem / Jacqueline de Moura Siano. – 2010.
106 f. : il.

Orientador : Leila Maria Brasil Danziger.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte e sociedade – Teses. 2. Espaços públicos – Teses. 3.
Melancolia na arte - Teses. 4. Utopias – Teses. 5. Intuição – Teses. 6.
Esperança – Teses. 7. Comportamento espacial – Teses. I. Danziger,
Leila Maria Brasil. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7:301

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Jacqueline de Moura Siano

In Transit: uma reflexão sobre ações artísticas em espaços de passagem

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 24 de março de 2010.
Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Leila Maria Brasil Danziger (orientadora)
Instituto de Artes da UERJ

Prof^a. Dr^a. Maria da Glória Araújo Ferreira
Escola de Belas Artes da UFRJ

Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Fatorelli
Instituto de Artes da UERJ

Rio de Janeiro
2010

DEDICATÓRIA

A meus pais, *José Brasil Siano* e *Maria de Lourdes Moura Siano* (*in memoriam*)
que me ensinaram que a vida é movimento.

AGRADECIMENTOS

À *Leila Danziger*, minha orientadora pela sua inteligência precisão, confiança e incentivo, sem o que essa dissertação não seria possível.

Às professoras *Glória Ferreira* e *Malu Fatorelli* por comporem minha banca examinadora.

Ao *João* e a *Mi* pela paciência carinho amor e presença sempre constante nos dias mais aflitos, e por fazerem parte de minha vida.

À *Nana* e *Mari*, minhas irmãs, companheiras incomparáveis.

À *Valéria Rodrigues Dias*, minha analista, pelo seu apreço e profissionalismo.

À *Suzana Queiroga*, mulher de fibra, minha primeira mestra e querida amiga.

À amizade generosidade e carinho de *Lídice Matos*, *Lúcia Valle*, *Lucia Vignoli* e *Nena Balthar*.

À *Giodana Holanda* e *Bia Amaral* pela oportunidade de estar experimentando um trabalho colaborativo.

Ao *corpo docente* do PPGArtes, e especial atenção aos professores:

Roberto Corrêa dos Santos indicou gentilmente o caminho do apreço à palavra escrita.

Luiz Cláudio da Costa e sua avaliação crítica sobre meus trabalhos em vídeo, que me levaram a observar mais atentamente a questão do tempo.

Sheila Cabo Geraldo que me recebeu como ouvinte nesta instituição; momento em que tive a oportunidade de conhecer o Princípio Esperança de Ernst Bloch e posteriormente, como aluna, pelas aulas sobre arte e política.

À *Prof.^a Malu Fatorelli* pelo incentivo a uma escrita na primeira pessoa.

E aos *Profs. Roberto Conduru* e *Vera Siqueira* por proporcionarem uma visão ampliada sobre a forma.

Aos colegas do mestrado pelo convívio prazeroso e solidário, em especial atenção à *Bel Carneiro*, *Cadu Cruz* e *Carla Hermann*.

Ao meu mais caro amigo *Ricardo Maia* grande incentivador de minhas ações. Pelas trocas infinitas em conversas intermináveis sobre arte e vida.

Ao *Jorge* e ao *Roberto* da secretaria da pós, sempre solícitos e atentos aos trâmites formais.

À *Ernst Bloch*, pelo *Princípio Esperança*.

É isso: tudo está ao alcance do homem e tudo lhe escapa, em virtude de sua covardia...
Já virou até axioma. Coisa curiosa a observar-se: que é que os homens temem, acima de tudo?
— O que for capaz de mudar-lhes os hábitos: eis o que o mais apavora...

Fiódor Dostoiévski

RESUMO

SIANO, Jacqueline de Moura. *In transit: uma reflexão sobre ações artísticas em espaços de passagem*. 2010. 106 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

A partir de minhas próprias ações, esta dissertação investiga novos modos de pensar práticas artísticas realizadas em espaços públicos. Primeiramente, procura-se compreender a melancolia, a esperança e a intuição como princípios ativos. Em seguida, procura-se observar como a conexão entre esses princípios, uma vez transformados, pode ampliar a potência das atividades artísticas. Busca-se flagrar o próprio fluxo entre espaços, imagens, seres e objetos, sempre em contínua transformação. O objetivo principal é o de ampliar as possibilidades de agir artisticamente e compreender o potencial das ações da arte - inseparáveis da própria vida. O que se propõe são intervenções poéticas em espaços públicos de passagem, visando mudanças sutis no que se refere aos hábitos desenvolvidos em nossas relações com esses espaços e todos os elementos que os atravessam.

Palavras-chave: Espaço público. Heterotopia. Esperança. Intuição. Melancolia. Ações artísticas. Rotina.

RÉSUMÉ

À partir de mes propres actions, cette dissertation enquête de nouvelles manières a penser des pratiques artistiques réalisées dans des espaces publics. Premièrement, on cherche à comprendre la mélancolie, l'espoir et l'intuition comme principes actifs. Ensuite, on cherche à observer comme la connexion entre ces principes, une fois transformés, peut élargir le pouvoir des activités artistiques. On essaye a capturer le flux lui-même entre des espaces, images, êtres et objets, toujours en continue transformation. L'objectif principal est d'élargir les possibilités d'agir artistiquement et de comprendre le potentiel des actions de l'art - inséparables de la vie elle-même. Ce que se propose sont des interventions poétiques dans des espaces publics de passage, en visant changements subtiles en ce qui concerne les habitudes développées dans nos relations avec ces espaces et tous les éléments qui les traversent.

Mots clé: Action artistique. Espace. Heterotopique. Espoir. Intuition. Mélancolie. Pratique artistique. Routine

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Jac Siano: stills de vídeos da série “In Transit”	16
Figuras 2 e 3	Cildo Meireles: “Através”	22
Figuras 4 a 9	Robert Smithson “Monumentos de Passaic	27
Figuras 10 a 12	Jac Siano: da série “Silêncio Oculto”	55
Figuras 13 e 14	Jac Siano: fotografia da série “In Transit 1”	57
Figuras 15 a 18	Jac Siano: stills de vídeos da série “In Transit 2”	67
Figuras 19 a 22	Jac Siano: fotografias da série “In Transit 3”	69
Figura 23	Jac Siano: stills do vídeo “de passagem”	72
Figura 24	Jac Siano: stills do vídeo “Sem título_Projeto1_01”	73
Figuras 25 a 27	Jac Siano: “Sem título”	74
Figuras 28 a 32	Jac Siano: videoinstalação “In Transit”	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ESPAÇO URBANO	17
1.1 O espaço da melancolia	19
1.1.1 <u>Rotina</u>	19
1.1.2 <u>Excesso</u>	22
1.1.3 <u>Esquecimento</u>	24
1.2 <u>O espaço alegremente</u>	28
1.2.1 <u>O passeio</u>	29
1.2.2 <u>Espaço de enunciação</u>	30
1.2.3 <u>O exterior</u>	31
1.3 <u>Outros espaços</u>	32
2 A AÇÃO	40
2.1 Esperança	41
2.1.1 <u>A esperança passiva</u>	44
2.1.2 <u>Esperança ativa</u>	46
2.2. A intuição	49
2.3. Atos de esperança	52
2.3.1 <u>Antes da ação</u>	53
2.3.2 <u>Ação no trânsito</u>	57
2.3.3 <u>A ação que rompe a continuidade</u>	60
2.3.4 <u>Três movimentos</u>	63
3 VISÕES DA AÇÃO	77
3.1 Visão de restrição	78
3.2 Visão de ampliação	83
3.3 Visão da relação com o social	91
4 CONCLUSÃO	98
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

Por um lado, a rotina dos deslocamentos que ocorrem no dia-a-dia de uma cidade. Os espaços envolvidos nos processos de circulação que se repetem do mesmo modo durante anos a fio em cada sistema de transporte e nos sistemas maiores que surgem de seu entrelaçamento. Os mesmos lugares; os mesmos ritmos.

Por outro lado o movimento repetitivo das imagens em vídeo. Os procedimentos padronizados de captura e as técnicas estabelecidas e consagradas para montagens.

Em meio a isso as vidas que seguem ritmos repetitivos na escala diária, na escala sazonal, na escala anual, na escala das faixas etárias e na escala que iguala uma vida à que lhe sucedeu.

Poderia havê-los escolhido antecipadamente, conscientemente e deliberadamente para minhas intervenções, registros e exibições. Poderia haver planejado precisamente cada movimento a ser realizado, antecipando o efeito desejado sobre as mentes de cada passageiro capturado nesse vórtice entre observado e observador, entre ator e espectador, entre fator e resultado, entre paciente e agente. Poderia haver predeterminado de modo exaustivo todas as possibilidades dos modos de cada tomada e dos esquemas de cada montagem e já ter como seguro que isso é suficiente. Mas não é apenas assim.

Ao afirmá-lo poderia ainda dizer que, felizmente ou infelizmente, não é apenas assim. Porém me pergunto sobre quanta potência há nessa forma de esperança que nos põe a desejar poder prever de modo tão garantido assim. Esse tipo de esperança que nos torna demasiadamente apegados a imagens mentais fixas. Que nos faz desejar que o que está para suceder possa se dar desse ou daquele modo por nós já aceito, compreendido, visto ou ansiado. Interrogo-me sobre quanta confiança ainda deposito nos poderes apresentados por esse modo de pensar, sem perceber o quanto nos fragiliza. Indago-me sobre como me relaciono com essa esperança que nos põe a acreditar poder determinar o fim, ou nos faz pretender já saber reconhecer o propósito de cada evento passado ou futuro. Que nos mantém presos a narrativas sequenciais em um tempo ilusoriamente homogêneo. Questiono-me sobre o quanto esse modo de pensar deixa escapar os saltos que cada efetivo acontecimento dá em seu tempo presente. Pergunto-me o quanto nos impede de ver a inauguração de novas possibilidades ao nos aprisionar a possibilidades já conhecidas. O quanto nos faz ter cega fé no conhecimento já sedimentado nos tornando incapazes de enxergar os processos de surgimento de novos conhecimentos. Busco entender como essa esperança nos imobiliza ao

nos tornar incapazes de ver ou de acolher a ruína de antigas certezas, e assim abrir o caminho para novas e presentes perspectivas mais próximas da vida que realmente se desenrola, do que das essências que dela são abstraídas.

Não desejo mais prever assim. Não tenho mais essa esperança.

Não tenho mais o desejo de submeter os fatos por acontecer a encadeamentos de causa e efeito tão linearmente e radicalmente antecipáveis sob uma razão de cunho geral.

Há certa medida de previsão que traz dano ao vivente,¹ que lhe impede de ver os desvios que o presente pode quase imperceptivelmente prover ao previsto; os escapes que pode delicadamente e silenciosamente ofertar ao já definido com base no já conhecido. Os indícios dessas oportunidades de escape são frequentemente tênues e somente podem ser enxergados pelo singular vidente, que não quer prever como é comum a muitos videntes, que não acompanha as tendências gerais de sua época.² Esse outro vidente não pretende projetar para o futuro a continuidade da imagem que recebe do passado, mas re-significar esse passado ao revê-lo através de novas conexões entre ele e seu próprio presente. Ele concebe novas *imagens* não porque esteja conscientemente ou voluntariamente decidido a fazê-lo, mas porque não consegue deixar de ver essas outras conexões graças a sua própria natureza mutante.

Essas *imagens* somente são possíveis a partir de um olhar visionário e crítico, seja ele pertencente a pensadores, a historiadores, a políticos, ou principalmente àqueles que, se não podem ser considerados os mais imaginativos dentre os visionários, têm demonstrado grande poder para criar *novas imagens*: os artistas. O poder desse visionário mutante se volta surpreendentemente ao passado e não mais ao futuro, conseguindo “*ler o que nunca foi escrito*”³, conquistando uma noção de seu tempo impossível para os que marcham imersos nos passos de uma ilusória continuidade histórica.

Nessa transição em que me despojo dessa pesada bagagem teleológica, se não estou desprovida de desejos, um dentre eles não me move mais: o de tudo poder explicar e presumir ao esgotamento. Se não me tornei completamente descrente, uma fé não me arrasta mais: a

¹ “[...] há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vidente chega a sofrer dano e por fim se arruína, seja ele um homem, ou um povo ou uma civilização”. (NIETZSCHE, 2005, p.274).

² “[...] o historiador é um profeta que olha para trás. Ele volta as costas à sua própria época; o seu olhar vidente se ilumina ao ver os cumes se esbatendo no passado crepuscular dos acontecimentos anteriores. (É a este olhar vidente que a sua própria época é mais claramente presente do que aos contemporâneos que ‘vão’ no mesmo passo que ela.). (tradução nossa). O texto em língua estrangeira é: “[...] *l'historien est un prophète qui regarde en arrière. Il tourne le dos à sa propre époque; son regard de voyant s'allume à la vue des sommets s'estompant dans le passé crépusculaire des événements antérieures. C'est à ce regard de voyant que sa propre époque est plus nettement présente qu'elle ne l'est aux contemporains qui 'vont' du même pas qu'elle* ”. (BENJAMIN, 1993, p.351).

³ “‘Ler o que nunca foi escrito’. O leitor ao qual ele faz pensar aqui é o verdadeiro historiador”. (Ibidem, p.351-354). (nossa tradução). O texto em língua estrangeira é: “‘Lire ce qui n’a jamais été écrit.’ Le lecteur auquel il fait penser ici est le véritable historien”.

ansiosa crença demasiadamente positiva que se deposita na razão como instrumento de garantia de previsibilidade de respostas. Abandono essa crença por sentir – mais do que por saber –, que assim se enfraquece um pensamento em seu mais caro poder: o de questionamento.

Mas, por estranho que pareça, é preciso assinalar que não há, nessa situação, nenhum sinal de desesperança. Em meio a tal transformação não me sinto desprovida de esperança, muito pelo contrário. Sinto que é de outra ordem a esperança que me agita.

O que hoje posso dizer é que, de modo incomum, a rotina me atraiu. O cotidiano tornou-se objeto de meu desejo. A compulsão me levou às plataformas, aos vagões, aos coletivos, como levaria o animal que caça por ter fome, e tem fome por trazer esse apelo gravado em si ainda que de forma, para ele, inexplicável.

É sob uma esperança transmutada que surgem novas possibilidades justamente de onde não poderiam surgir negadas sob um regime de condições previsíveis, aprisionadas exatamente aonde conhecimentos já estabelecidos às mantêm registrando-as como impossibilidades. Essas novas vias que vão se abrindo, não chegam a poder ser chamadas de caminhos, mas pulsam ao redor dos imprevisíveis caminhos que delas chegarão a surgir como consolidações, quando e como surgirem, ainda que por ora não possam ser nem mesmo imaginados.

Essas pulsações precursoras não se abrem como novas perspectivas a não ser que se lhes deixe pulsar, pois é preciso desejar-lhes para que venham a se efetivar; é preciso que se retirem os arreios que tolhem a *intuição*; é necessário que se tenha coragem para tatear no escuro, entre as sombras das dúvidas, abandonando os medos que porventura ainda nos estejam prendendo aos hábitos, há muito adquiridos, de caminhar somente pelas clareiras das certezas; verdadeiros vícios de luz que nos inibem as experiências.

É então sob o impulso de uma esperança mutante que me abro a trocas mais intensas com o cotidiano sem querer negá-lo, mas também sem ceder às imposições que conduziriam à apatia e à aceitação do que o dia-a-dia opressoramente impõe.

Daí surge o anseio de questionamento das relações entre as ações artísticas e os espaços que ocupam. Por essa via não tenho certezas de poder invocar forças para experimentar as provocações que possam alterar a rígida especialização dos espaços que penetro, mas é por aí que caminho com *ativa esperança* de poder provocar deslocamentos ao fazer transitar os comportamentos que se cristalizaram nas relações entre esses espaços e seus ocupantes.

Porém, é preciso estar atento à nervura do que está a se desenrolar para que não se perca a questão, para que não se esvaia o instante presente propício a um assalto ao *real* por se estar perseguindo a ilusão de um tempo contínuo e homogêneo. O que se quer é a provocação de rupturas temporais. É preciso estar disposto para os enfrentamentos que se apresentam a partir de um posicionamento cujo propósito principal não é o de fornecer respostas para o que está se dando, mas aprofundar as questões que se desenvolvem ao redor de um trabalho.

É preciso estar apto a não ser tão apressadamente assertivo. Estar menos preocupado em estabelecer respostas garantidas e mais disposto às indagações sobre os pontos a partir dos quais se possa obter impulso para os novos rumos. É preciso estar atento à oportunidade de criação de *imagens* que não poderiam ser preditas a não ser sacrificando o que está a surgir sob as formas do que já se viu.

Procurando assumir essas disposições, este texto buscará efetuar um breve exame das relações entre minhas práticas artísticas e os espaços nos quais se efetuam. Seu objetivo principal não é o da obtenção de respostas definitivas sobre as questões que aqui chegarem a ser levantadas, mas sim, o da exploração e aprofundamento da compreensão de novos modos de pensar essas relações. Esse aprofundamento também não pretende oferecer bases para novos modos de classificação. Pois o foco não são novos possíveis cânones para o pensamento sobre minhas práticas, ou sobre qualquer prática, mas sim experimentar novas tentativas de alargamento de perspectivas sobre o que tem se dado, está se dando, sem se poder saber ainda como se dará.

Se por um lado esse exame não pretende seguir nenhum método antecipadamente garantido para suas investigações, por outro buscará se apoiar em sucessivas e delicadas tentativas de combinação entre os diversos elementos que se forem conjugando. A intenção é a de que os modos de colocação dos problemas possam, pouco a pouco, se afastar de uma conceituação que pretenda dar conta de modo geral – amplo, demasiado largo e impreciso⁴ – das minhas práticas artísticas ou de qualquer outra. O que se pretende é aproximar os modos de apresentação dessa problemática de um oferecimento de bases mais potentes para um pensamento que procura abrir a si mesmo novas oportunidades de posicionamento. Busca-se ampliar as capacidades para acolher mutações de atitude. Procura-se elevar a propensão à compreensão das constantes movimentações. Enfim, pretende-se contribuir – por pouco que

⁴ "O que mais faltou à filosofia foi a precisão. Os sistemas filosóficos não são talhados na medida da realidade em que vivemos. São largos demais para ela". (BERGSON, 2006, p.3-4).

seja – para o resgate da mobilidade de pensamento ⁵ sobre algo que tanto se move – que tantas mudanças sofre e provoca –, como é o caso dos processos artísticos.

Assim sendo, esta exploração não se desenvolve a partir dos textos teóricos em direção às práticas, como a poder dar-lhes certeza de correteza. Inversamente, parto de minhas próprias ações artísticas para buscar encontros com pontos do pensamento sobre arte. Esses encontros podem ser mais ou menos felizes, podem prover mais ou menos capacidade para criar linhas de escape ao que presentemente possa estar sendo visto como incontornável. O que importa é não sucumbir a certezas abstratas – e portanto afastadas em maior ou menor grau do experimental. Se não há garantia de se poder eliminar totalmente a presença de uma crença, o que importa é não cair na pior delas: a de que nada mais pode ser experimentado, feito ou tentado.

Assim sendo, escolho como ponto de partida para essas tentativas de depuração minhas próprias práticas, para delas tomar o apoio necessário a um breve exame dos encontros possíveis com os diversos modos de pensar que aqui serão brevemente examinados. Trata-se de uma posição inicial constituída por uma efetiva experimentação das relações entre prática artística e espaço de acontecimento, para em seguida colocar-se mais profundamente as questões sobre essas relações. Sempre em busca de movimentos de flexão dos modos já sedimentados desse questionamento.

Nessas flexões se tentará avaliar o quanto algumas formas já estabelecidas de colocar a questão tolhem de antemão a potência para promover deslocamentos e ampliações do campo da arte.

A partir daí, se procurará compreender o que provoca essas limitações e como elas chegam a ser superadas por mutações, abrindo caminho para o aparecimento de novos modos de pensar as práticas contemporâneas, e de re-significar as práticas passadas.

A ideia é procurar, assim, contribuir para promover novos deslocamentos no modo de pensar a relação entre práticas artísticas e espaço de prática. O rumo é o da indagação sobre potências para promover mudanças, transições, deslocamentos, alterações, mutações, enfim, passagens nesses espaços. Tanto não se trata de negar as rotinas, o cotidiano, a repetição, os modos próprios dos espaços urbanos – seja os de estar, seja os de passar –, quanto não se trata de negar os espaços especializados para exposição. Trata-se, isso sim, de perguntar sobre como a arte chega a poder fazê-los passar. Em outros termos, assume-se uma mutação da

⁵ "[...] normalmente, bem que olhamos a mudança, mas não a percebemos. Falamos da mudança, mas não pensamos nela. Dizemos que a mudança existe, que tudo muda, que a mudança é a própria lei das coisas: sim, dizemo-lo e repetimo-lo; mas temos aí apenas palavras, e raciocinamos e filosofamos como se a mudança não existisse". (BERGSON, 2006, p.150).

negação através da questão. O que se quer não é mais um alívio que alguma arte poderia prover em relação a um espaço urbano preconceituado como opressivo entediante e homogeneizante. O que se quer não é mais a evasão que provavelmente alguma arte poderia oferecer à rotina urbana. O que se almeja, sem se poder dizer ainda que imagem assumirá, é aumentar a capacidade de cada um para questionar quais novas passagens poderão ser artisticamente acionadas nos espaços de prática, provocando mudanças de hábitos, mudanças de ritmos, mudanças de espaçamento, mudanças de tempo, mudanças de potenciais, enfim, mudanças de modos de vida.



Fig.1
Jac Siano
stills de vídeos da série "In Transit"
duração e dimensões variadas (2008-2009)

1. ESPAÇO URBANO

Ao procurar explorar as relações entre práticas artísticas e espaço ocupado, escolho primeiramente a observação de minhas próprias práticas e, ao fazê-lo, opto por destacar inicialmente os aspectos dos espaços em que tenho atuado. De certo modo, essa escolha é provocada pela percepção de que o modo mesmo de apreender um espaço já pode estar desencadeando chances maiores ou menores de surgimento de novas linhas de criação.

Em que medida certas características pertencem a um espaço em si e em que medida lhe são atribuídas por quem se relaciona com ele? Até que ponto a rigidez das condições impostas por um meio não são decorrentes das limitações de certo observador para perceber as oportunidades de alteração desse meio? Em que extensão o habitual modo de compreensão de um indivíduo determina sua capacidade de enxergar potenciais processos para modificação das condições até então estabelecidas no espaço que ocupa?

A opressão pode não resultar exclusivamente do espaço urbano em si, mas também sofrer considerável influência dos modos de pensar daqueles que por ele transitam ou nele habitam. Hábitos interferem e moldam os relacionamentos com o espaço que se ocupa. Imposição de ritmos, repetição de fluxos, aceleração, especulação, especialização, delimitação, confinamento, claustrofobia, sufocamento, isolamento, distanciamento, melancolia, desespero, alienação, desorientação, vigilância, controle, adestramento, conformação, esquecimento, esvaziamento, esgotamento, espetáculo e excessos, podem ser resultantes dos encontros entre as características de um espaço e as maiores ou menores capacidades de seus ocupantes para interagir com os mesmos.

Nessas interações tanto as características do meio podem alterar os ocupantes influenciando-os, quanto esses podem ser capazes de alterar as características do meio. Mas há os casos em que os ocupantes se deixam determinar pelo meio tornando-se passivamente dóceis às suas imposições. É justamente nesse embate que encontro minhas práticas. É exatamente nessa frente de combate que percebo seu desenvolvimento.

Havendo tomado a descrição dos espaços urbanos em que atuo como ponto de partida para as explorações relatadas neste trabalho, transcrevo adiante partes dos comentários de alguns artistas e pensadores sobre as cidades. Esses comentadores chamaram atenção por estabelecerem posicionamentos significativos sobre o espaço urbano. Os destaques a seguir procuram se distribuir de modo a expor – não exaustivamente, mas apenas através de alguns exemplos – tanto os modos de pensar mais melancólicos, como os mais alegres. Os mais

melancólicos voltando-se principalmente para as características fixas desses ambientes, e os mais alegres para seus aspectos dinâmicos. Ao efetuar essa distribuição entre modos mais tristes de pensar e abstrair o estático, ou o que já está dado na urbanidade, e modos mais alegres de se pensar e experimentar o movente e o mutante nela procuro não negar ou aceitar *a priori* nenhum dos modos, e sim colocar em questão sua capacidade para contribuir com o desencadeamento de forças para a modificação das situações.

É importante indicar, desde já, que não se trata simplesmente de associar pensamentos tristes à diminuição de potência para mobilizações, e pensamentos alegres à elevação da potência para mudar situações. Não se trata de explorar as potencialidades da tristeza ou da alegria em si mesmas, mas sim a partir dos relacionamentos. Trata-se de perguntar o quanto a tristeza ou a alegria podem estar não apenas na cidade, mas também se originarem de aspectos do texto que com ela se relacionem, e não somente no texto, mas também de traços dos leitores que com ele se relacionem. Também a própria tristeza e a própria alegria podem não ser tomadas em si, mas através de relacionamentos que se estabelecem com elas. Pode-se explorar o quanto alguns se relacionam com a tristeza de modo a diminuir seu poder de mobilização, e o quanto outros, ao experimentá-la ao extremo ponto de não suportarem seu impacto, se vêem tomados de energia para agir no sentido de mudar as condições que originam o sentimento de tristeza. Pode-se também explorar o quanto alguns se relacionam com a alegria estendida ao ponto da euforia, de modo a ocultar os aspectos de uma realidade considerada como incontornável. Isso pode levá-los a perderem seu poder de alterar as condições opressivas que lhes afetam. Por outro lado, alguns são capazes de se relacionar com a alegria de modo produtivo, despertando-a em si mesmos a partir de pequenos sucessos em suas tentativas de modificar seus ambientes. Isso faz com que sempre gerem energia para maiores capacidades de mobilização. Minhas atenções se voltam, sobretudo, para esses últimos, pois parecem ser capazes de obter energias até mesmo de situações nas quais os demais perdem potência para pensar e atuar. Mas a postura de explorador me impede de favorecer, de antemão, uma ou outra das combinações. É preciso experimentá-las ao esgotamento para que se amplie a compreensão de suas potencialidades para a mudança.

Assim sendo, segue nesse capítulo, um breve mergulho no pensamento sobre o espaço urbano procurando explorar o quanto a cidade pode não ser considerada triste em si, e o quanto a própria tristeza pode também não ser considerada em si mesma um fator determinante de perda de potência, pois cabe perguntar sobre a potencialidade de cada relacionamento para gerar forças de mutação a partir dos elementos com os quais um agente se relaciona. Aqui, particularmente serão colocados em questão os relacionamentos artísticos

com o espaço urbano. Esse que tanto me atrai me levando a explorar não somente a rotineira repetição dos trânsitos e deslocamentos que neles ocorrem, mas também as possibilidades de deslocamentos nos modos de pensá-los e nos modos de se relacionar com eles. O que conta aqui é explorar possíveis desvios nos modos tradicionais de lidar com os relacionamentos entre arte e espaço urbanizado.

1.1. O espaço da melancolia

Ó felicidade baça!... O eterno estar no bifurcar dos caminhos!...

Fernando Pessoa

Mais adiante exponho apenas alguns pensamentos que tomam o espaço urbano sob o ângulo da melancolia em maior ou menor grau. Importa aqui destacar não a fatalidade, a impossibilidade de contornar situações desfavoráveis ou a medida do bem ou do mal que essas formas de pensar possam portar em si mesmas. O que mais importa a essa exploração é a experiência da sensação de melancolia; do quanto talvez seja preciso entristecer para que se chegue a poder angariar forças para agir. No entanto, para que essa sensação possa se intensificar relato a seguir os espaços urbanos em que atuo e as rotinas que neles se desenrolam. Rotinas essas com as quais escolho me confrontar, penetrando-as e me envolvendo em seus retornos, tal como os encontro.

1.1.1 Rotina

E lá se vai mais um dia...

Lô Borges, Márcio Borges, Milton Nascimento

O despertador toca, são seis horas da manhã, é difícil levantar; desejo mais alguns minutos de sono. Novamente o despertador responde a hora programada; mais dez minutos e novamente o despertador toca o mesmo toque de todo dia, agora não dá mais; se não levantar nesse exato momento, acabo atropelada na minha própria lentidão. Alongo-me para que o

corpo possa se preparar para um mesmo longo dia. A agenda está cheia. Abro a porta do quarto e a gata sai na minha frente. Ela já tinha dado sinais de que era dia antes mesmo do despertador tocar. Vou até a área de serviço e encontro o pote de ração sobre a mesa; abro-o e sirvo-a. Fecho o pote, recoloco-o no mesmo lugar e me dirijo ao banheiro. Antes passo pela cozinha e pego a chaleira em cima do fogão. Volto ao filtro que se encontra na área, coloco água na chaleira e retorno à cozinha. O acendedor automático não quer funcionar. Pego a caixa de fósforos, acendo o fogo para a chaleira e o forno para o pão. Ok, tudo certo; agora banho! Demoro-me; ao mesmo tempo em que experimento a deliciosa sensação da água quase fria sobre o corpo e o cheiro doce do xampu e sabonete. Já ouvi o apito da chaleira, longo e contínuo – talvez seja esse o som que embala a rotina cotidiana. Experimento um pequeno frisson, talvez já tenha que acelerar o ritmo, demorei demais no banho e ainda tenho que pôr a mesa para filha e marido que também vão sair! Esqueci de tirar a roupa da máquina ontem à noite; será que ainda dá tempo? Antes de sair, olho-me no espelho; não tem jeito, é a repetição da rotina que começa a ocupar mais um dia sempre igual. Desço as escadas. Apertos os botões que abrem a porta e o portão que me leva à rua. Lembro então de um verso de Fernando Pessoa que diz: “Entre o que vive e a vida pra que lado corre o rio?” Alcanço a calçada e começo a descer a rua, pessoas passam por mim em suas rotinas diárias também. Elas se unem à minha em um fluxo maior que igualmente se repete formando montantes e vazantes que compõem as naturais marés de nosso ambiente urbano, colocando em questão as tradicionais separações entre o natural e o artificial. A paisagem já é outra quando encontro a esquina e me deparo com a rua principal; grande via de acesso a outros bairros da cidade onde passam os mais variados tipos de veículos – caminhões, carros particulares, táxis e ambulâncias; diversas linhas de ônibus; motocicletas, triciclos e bicicletas num vai e vem contínuo. No céu, vejo helicópteros. Seu tráfego pesado e intenso ainda que pareça caótico apenas segue uma complexa organização formando mais um sistema que se entremeia de modo muito complexo em outros sistemas. Em sua longa extensão, rua e bairro abrigam ainda outros lugares que ajudam a engrossar seu trânsito ao longo do dia como prédios comerciais, escolas, clínicas e um hospital público –, praças, clubes, mercados, bares, lanchonetes e restaurantes; farmácias, bancos, bancas de jornais, livraria, empresas comerciais e áreas de lazer.

Dirijo-me para o ponto de ônibus. Espero o sinal de trânsito parar o fluxo de veículos em mão-dupla. Atravesso a faixa de pedestres. O ritmo das travessias – minha e dos outros – é medido pela pressa e pelo alcance das pernas. O sinal começa a piscar, e novamente são os

veículos que dominam a cena.⁶ Chego ao ponto e faço sinal; o ônibus passa ao largo. Subo no que vem a seguir e que está sempre cheio. Tenho que viajar em pé, nesse horário é assim mesmo, estão todos se deslocando de casa para o trabalho... Cumprimento o motorista que não responde. O dinheiro trocado da passagem, como de costume, está na mão. Cumprimento o cobrador que parece não me ver. Passo pela roleta estreita e me espremo entre os outros passageiros, poucos se olham; quantos se veem? Alguém fala ao celular. O ônibus segue em direção ao centro. A viagem até o bairro seguinte é lenta. Lá chegando percebo que em sua rua principal a coisa é a mesma; ônibus, carros, táxis e transeuntes. Depois de uma curva chego à praia. Lá fora tudo parece estar em seu devido lugar. Algumas pessoas saltam outras entram, e a viagem segue nesse ritmo que parece interminável. Por sorte consigo um assento depois de grande percurso. Alguém faz sinal; o ônibus pára e novamente pessoas sobem outras descem... e recomeça tudo de novo. Sigo o caminho num cego automatismo, já nem reparo a paisagem.⁷

Quando no metrô percebo semelhante opressão. No vagão o ambiente é quase claustrofóbico e o deslocamento subterrâneo aponta para camadas compactadas e emparedamentos –, metáfora à condição de aprisionamento involuntário em que muitos se encontram. O vagão é um lugar com pouco ou quase nenhum espaço de respiração, além disso, é em si mesmo um espaço de confinamento, é absolutamente necessário que suas portas mantenham-se hermeticamente fechadas durante os percursos dentro dos túneis. Cheio de mensagens subliminares adestramentos e esgotamentos.

Cidadão consciente. É preciso que cada um faça a sua parte. Contribua. Atenção. **Cuidado.** Esquerda. Direita. Para frente. Ande. Pare. Faixa de pedestre. O sinal pisca. Agora é a hora de atravessar. Corra. Seja um. Compre isso. Faça assim. Choque de ordem. Fumante aqui nem pensar! **Patrulha.** Lugar de ficar. Lugar de passar. Setor A. Setor B. Setor G'. Rua. Caminho da casa. Caminho do trabalho. **Conformação.** Passarela. Faixa contínua. Faixa compartilhada. Cone. Mantenha-se a direita. Trânsito lento. Táxi. Ônibus. Metrô. **Ordem.** Prezado cliente. Respeite a faixa amarela. Sobe. Desce. Escada rolante. No elevador percebo

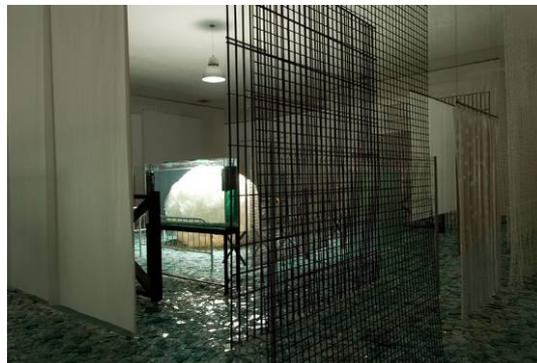
⁶ Lembro da ação de Rosana Ricalde e Felipe Barbosa “Pisando em nuvens” (2001), quando criaram faixas de pedestres com tiras de algodão.

⁷ Por um momento me sinto como na gravura *Melencolia I* de Dürer, onde uma figura feminina alada em profundo estado de torpor (apesar de possuir asas, seu corpo imenso, pesa-lhe) lança um olhar para um outro lugar, fora do espaço circunscrito à composição. A imagem parece falar de limites ao lembrar abismos intransponíveis – a cena toda apresenta um local – que se aproxima talvez de um terraço abarrotado por objetos e referências simbólicas, mas que aparentam estar fora de lugar. Percebo inclusive a possibilidade de se discutir para além dos limites em si a questão de pertencimento e não-pertencimento a partir dessa obra de Dürer. Porém é por curto tempo que esse estado me habita, pois em contínuo movimento termino preenchendo a tristeza com a alegria de saber que posso habitar outros lugares.

um monitor. No ônibus há uma televisão exibindo dicas e conselhos. Também há câmeras. **Controle.** Outros olhos eletrônicos monitoram os fluxos de deslocamentos do tráfego, e a nós também, até mesmo nas praias.

Faixas cercas muros criam barreiras e separam uns dos outros. Margens bordas limites e fronteiras. Sinto a pressão dos aparatos ordenadores das regras diárias de divisão dos espaços coletivos. Peixes no aquário.

Na instalação “Através” (1983/89) de Cildo Meireles cacos de vidro transparente se espalham pelo chão. Atravessar as barreiras dispostas no espaço instalativo convoca os sentidos e a memória cotidiana.



Figs. 2 e 3
Cildo Meireles – Instalação “Através” (1983/1989)
materiais diversos – dimensões: 600x1500x1500cm
Instituto Inhotim – Brumadinho – Minas Gerais
Foto: Pedro Motta⁸

1.1.2 Excesso

Aos que não deixaram de percorrer as linhas acima; aos que efetivamente chegaram a imergir nas sensações de agonia, ansiedade, aflição ou angústia desencadeada pela entorpecente repetição, talvez tenha ocorrido pensar em uma forma corriqueira de ver o espaço urbano: a que o toma como um lugar de excessos.

Numa palestra em Tóquio, para um grupo de arquitetos japoneses, Wim Wenders (1994, p.181-189) relata sua vivência de viajante que se depara com múltiplas paisagens especialmente nas diferentes cidades para as quais dirigiu sua câmera. Analisa as conexões entre cinema e cidade relatando suas imbricações; onde uma se faz documento da outra, e diz

⁸ Disponível em <<http://www.inhotim.org.br/arte/obra/view/169>>. Acesso em: 28 dez.2009.

que o cinema “é o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem [...] capaz, como nenhuma outra arte, [...] de captar o clima e os fatos do seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos [...]” (WENDERS, 1994, p.181). Assim como mudaram as relações com o espaço, mudaram também as relações do homem com as imagens; desde os desenhos parietais passando pela pintura até chegar à televisão e à produção de imagens com o vídeo tape, seu estatuto foi sendo modificado. Para Wenders essa relação está acompanhada de uma espécie de esgotamento por excessos, pois nossa civilização sofre “bombardeios de imagens” nunca antes experimentados; algo que não tende a diminuir, bem ao contrário “se intensificará ainda mais. [...] Os computadores, os jogos eletrônicos, os videofones, a realidade virtual não passam de componentes desta inflação” (Ibidem, p.183). A própria sedução das imagens as torna, segundo ele, vazias e desvalorizadas, sobretudo depois de sua exploração pela publicidade. Melancólico, Wenders vê uma associação possível entre o processo de distanciamento das imagens, que haviam sido criadas para “mostrar” e passaram a ser utilizadas para “vender” (Ibidem) e as cidades “cada vez mais alienadas e alienantes” (Ibidem, p.124) cujos centros são ocupados pelas corporações e tomados pela especulação imobiliária “pela indústria do consumo e do espetáculo” (Ibidem). Para ele, devido ao próprio ritmo acelerado imposto a imagens e cidades, ambas tendem a sufocar as coisas pequenas e a ocupar os espaços de respiração e reflexão.

Recordo-me de dois de seus filmes; “Asas do desejo” (1987) e “Tão perto, tão longe” (1993) em ambos as tomadas da cidade de Berlim mostram grandes descampados, largas avenidas e cenas de nuvens. Seu cuidado é com o que leva para dentro da cena; “[...] é necessário se esforçar para não se deixar entrar na imagem. Aquilo que se quer mostrar isso que se quer ter na imagem, explica-se pelo que se **deixa de fora**” (WENDERS, 1994, p.186, grifo do autor). Para Wenders:

Só os filmes que deixam um lugar às brechas entre as imagens contam uma história; esta é a minha convicção. Uma história não brota senão na cabeça do espectador ou ouvinte. Os outros filmes, esses sistemas fechados, apenas pretendem contar uma história. Eles seguem a receita da narração, mas os seus ingredientes não têm gosto algum. (Ibidem, p.187).

No documentário “Janela da alma” (2001) de João Jardim e Walter Carvalho, Wenders relata a superabundância das imagens que desviam nossa atenção daquilo que realmente

importa, deixando a todos vazios de emoções. Segundo ele “as histórias simples; não conseguimos mais vê-las”. (informação verbal).⁹

Nesse mesmo documentário, José Saramago reconhece que o excesso de produção de imagens acarreta distúrbios nas relações sociais como a perda de memória de nós mesmos; “Vivemos todos numa espécie de ‘lunapark’ audiovisual. Vamos acabar todos com os sentidos perdidos [...] perdidos de nós próprios [...] perdidos na nossa relação com o mundo [...]”. (informação verbal).¹⁰

As visões de Wenders e Saramago, embora não apontem senão fatos efetivamente constatáveis quando descrevem os excessos nos modos de lidar com imagens presentes nos meios urbanos, me fazem questionar em que medida somos incontornavelmente oprimidos por esses excessos e em que medida é justamente em meio a esse exagero e em meio a esses abusos que se escondem abundantes oportunidades de atuação não reativa, não opositiva, mas sim diversificadora dessas formas opressivas de lidar com os espaços urbanos.

Estaríamos nos tornando definitivamente vazios ou estaríamos ao contrário, nos carregando de tensão, de energia, a ponto de podermos desencadear novas mutações? Quanta força a melancolia levada ao extremo pode nos dar para que mudemos os modos de interagir com opressivas repetições de imagens? A diferença entre a percepção de se estar esvaziado ou sobrecarregado – ou esgotado em ambos os casos – e a diferença entre perceber esse esvaziamento ou sobrecarga como uma fatalidade ou uma oportunidade de provocar mudanças talvez seja dependente do tipo de *esperança* com o qual se aborda uma realidade. Talvez seja realmente preciso experimentar, até o grau de esgotamento, os excessos e os esquecimentos sem pretender ocultá-los. Talvez seja necessário acolher o mais profundo entristecimento para que se possam obter energias para procurar novas formas de relação e novos modos de viver.

1.1.3 Esquecimento

Outro modo de enxergar o espaço urbano remete a uma forma diferente de experimentar esquecimentos. É como se houvesse a diminuição da capacidade de recordar e

⁹ Depoimento extraído do documentário “Janela da Alma” (JARDIM, João; CARVALHO, Walter, 2002, Europa filmes).

¹⁰ (Ibidem)

presentificar antigos padrões e o aumento das oportunidades de fixação ou memorização de novos comportamentos. Em certa medida ocorrem mudanças de natureza.

Com o desenvolvimento industrial e comercial afetando criticamente o espaço das cidades e com as respostas urbanísticas que foram efetuadas a fim de lidar com essas crises, começam a surgir certas especializações nos espaços coletivos das cidades. Pontos, traços, linhas, medidas e padrões configuram afastamentos e agrupamentos e induzem fluxos de pessoas conforme novos modos de convivência. Esses novos modos se distanciam de uma antiga natureza, isto é, de antigos modos de ser animal, e se aproximam de inaugurar novas tendências naturais, massivas e largamente encontradas nos meios urbanos que se desenvolvem por todo o planeta. Isso vai conformando novos modos de existir que mais claramente refletem os conflitos da presença do intelecto nesse outro animal que vem a ser o homem urbano.

Uma nova organicidade vem surgindo nesses homens. Uma nova natureza que os aproxima mais dos comportamentos dos insetos que se agrupam em colônias, do que dos mamíferos de onde eles, humanos, se originaram. Isso não tem que necessariamente ser tomado como negativo como é comum ocorrer em certas linhas de pensamento conservador. Com o desenvolvimento técnico-científico os homens atingem novas formas de organização do espaço, conquistando liberdade em relação a antigas barreiras e impondo a si mesmos novas limitações, novas fronteiras, novos isolamentos, novas delimitações territoriais. Esses novos animais constroem novas especializações para seus lugares.

As cidades que a principio florescem para a proteção e aproximação entre os homens, passam a sufocar antigas formas de convívio e a favorecer novos modos de interação entre seus habitantes. Alguns interpretam essas mutações como distorções, mas talvez seja preciso primeiro – antes mesmo de recusar terminantemente os modos presentes da urbanidade – entender que torções foram efetuadas para que se possa atuar sobre as mesmas, para que se possa conquistar poder de modificação.

Robert Smithson, no retorno a sua Passaic natal (1967), vê uma cidade com espaços degradados. Melancólico, registra e nomeia alguns sítios da cidade como *monumentos*; ruínas sem qualquer memória afetiva numa paisagem artificial. Sobras estéreis de um movimento expansionista acelerado. Registrando esses lugares na forma de fotografias, transmuta o próprio conceito de monumento e as relações do homem e da arte com a paisagem. A lógica do monumento, que usualmente está ligada a uma representação comemorativa e vinculada a um sitio determinado – que declara certas relações entre tempo e espaço – colapsa. Ironicamente, os monumentos que deveriam rememorar feitos e datas históricas, acabam

fadados ao esquecimento. No instante em que são erguidos, parecem querer apontar para a amnésia do próprio futuro ¹¹ por isso Smithson nomeia esses lugares como monumentos, que ao mesmo tempo em que transmuta a fotografia documental em trabalho de arte, direcionando esses registros para a galeria (figuras 4-9). A cidade reflete um futuro desencantado e desgastado “[...] cheia de buracos, comparada com a cidade de Nova Iorque, que parece compacta e sólida, e esses buracos em certo sentido são os vazios monumentais que definem, [...] traços de memória de uma série de futuros abandonados”. (SMITHSON, 2001, p.46).

Pleno, vazio, fechado, oblíquo, exíguo, amplo, público, privado. Habitacional, comercial, industrial. Segurança, vigilância e controle. Parece não haver saída ou escape possível, parece não haver lugar para qualquer esperança, parece não haver o que fazer para fugir a essa entediante repetição do já visto, do reconhecível, daquilo que eternamente repete o mesmo.

Ao pensar sobre os trabalhos de Smithson poderíamos tomá-los como uma indicação de um incontornável futuro catastrófico. Essa interpretação poderia advir igualmente das colocações de Wenders e Saramago. Porém, se por um lado é preciso não ocultar os fatores perversos associáveis aos excessos, esvaziamentos e esquecimentos por eles apontados, por outro lado é preciso explorar o quanto é justamente a atitude de não negar a visão do desfavorável que nos pode prover caminhos para trabalhá-lo.

Em que medida o corajoso acolhimento de dura realidade de uma situação é o que pode gerar forças para criar e desenvolver novos modos de pensá-la, em lugar de termos que nos render a uma realidade como se ela já estivesse dada e fechada. O quanto podemos insistir em não aceitar apressadamente que o destino já está traçado, restando somente nos entregarmos à sua triste realização, ou perecer lutando contra o que já se saberia ser impossível de combater. Entender o quanto é preciso não negar as feridas e os danos e o quanto também é preciso não tomá-los por definitivos, eis o que pende sem que seja possível pretender obter uma resposta definitiva e geral.

¹¹ Que memória se deve ativar? No trabalho de Leila Danziger a poética é a do esquecimento, ou da fragilidade da memória, e seu monumento é o jornal, palco do esquecer diário, receptáculo da amnésia coletiva. Em recente artigo para um periódico (Papel das Artes, nº12), a artista traz para discussão o estatuto e o lugar da obra pública como mediadora de um processo onde há assumidamente “(...) o compromisso de revigorar e qualificar o nosso tão comalido espaço público.” (DANZIGER, 2009, 26-27). Para a artista, “os jornais traduzem a falácia de um tempo linear, vazio e homogêneo: tão logo surgem, acumulam-se numa massa de esquecimento, transformam-se em detritos da humanidade.” (Op.cit., 2007, p.172)

Mas se o caminho começa a se afastar de certezas cristalizadas e generalizadas, pergunto-me o quanto pode estar no dinamismo e mutabilidade das práticas artísticas o caminho para pensar o movente no urbano e o mutante no vivente.



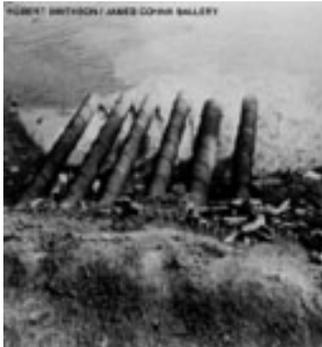
A ponte



A draga



O grande tubo



A fonte



A fonte (de outro ângulo)



A caixa de areia

Figs. 4 a 9
Robert Smithson – “Monumentos de Passaic” (1967)
fotografia¹²

¹² Disponível em <http://robertsmithson.com/photoworks/monuments-passaic_300htm>. Acesso em: 21 dez.2009.

1.2. O espaço alegremente

*A cidade é moderna dizia o cego a seu filho
Os olhos cheios de terra, o bonde fora dos trilhos
A aventura começa no coração dos navios
Pensava o filho calado pensava o filho ouvindo
Que a cidade é moderna
Pensava o filho sorrindo
E era surdo e era mudo
Mas que falava e ouvia*

Milton Nascimento e Ronaldo Bastos

Dando sequência a esta exploração, exponho mais abaixo certos modos de pensar que tomam o espaço urbano sob um enfoque alegre com maior ou menor intensidade. Novamente é bom frisar que o que me norteia nessa breve exposição não é a intenção de destacar a euforia, a fuga da realidade imposta por circunstâncias consideradas extremamente difíceis de reverter, ou a avaliação do quanto podem em si ser consideradas boas ou más essas atitudes. O que conta, principalmente, é a provocação de estímulos por outra via que não a do extremo impacto da melancolia sentida ao ponto do esgotamento. O que se busca aqui é tentar experimentar o quanto talvez seja preciso estar aberto até mesmo a mais tênue oportunidade de despertar alegrias para que se possa ir reunindo energias que nos permitam avançar pouco a pouco nas direções que o conhecimento já estabelecido aponta como inúteis. O quanto talvez seja preciso colher pequenos contentamentos de cada pequena parcela da visão que se conquista. O quanto talvez seja somente assim que se possa juntar energias para antever o que ainda não é totalmente possível compreender e desse modo chegar a poder angariar forças para não desistir de continuar agindo.

Assim sendo, tal como fiz anteriormente em relação à melancolia, e com o intuito de despertar as sensações dessas pequenas oportunidades de alegramento, apresento a seguir os espaços urbanos em que faço minhas capturas bem como os ritmos que neles vibram. Ritmos esses dos quais simplesmente não consigo me afastar, pois esteja acordada ou sonhando, me sinto atraída e envolvida por suas repetições tal como as recebo.

1.2.1 O passeio

Diante do peso de certas características constatadas no espaço urbano a apatia não seria uma saída incomum, porém meu olhar insiste em vê-las também de um outro modo. Não se trata de negar delirantemente a melancolia e o esquecimento aos quais posso me sentir envolvida. Trata-se de perguntar de que outros modos podem nos relacionar com a realidade. Modos que se diferenciem da possibilidade de acolher o rigor das dificuldades de uma situação para que esse acolhimento possa dar forças para agir. De que outros modos posso obter forças para criar possibilidades de transformação? De que outros modos posso olhar os espaços que atravesso, mudando assim minha forma de relação com esses lugares?

Nasci, vivo e trabalho no Rio de Janeiro – ponto de apoio entre idas e vindas por outros lugares. Aqui tenho meu domicílio. Meu olho passeia por seus contornos de montanhas florestas praias edifícios e gente. Complexa paisagem formada por vários tecidos urbanos e não urbanos em constante pulsão e mudança cuja potência conduz à vertigem. Meu olho resvala em alguma paisagem que me parece mais perene. O Corcovado e os Dois Irmãos com a Floresta da Tijuca derramando-se sobre suas encostas. O Monumento aos Pracinhas no Aterro do Flamengo, a Igrejinha da Glória, a Praça Paris e o prédio da antiga Mesbla acionam a memória de outras vivências, de minha infância e adolescência. A cidade em sua geografia sugere um sanduíche entre o Oceano Atlântico e o Maciço da Tijuca. A faixa edificável, assim comprimida, é densamente povoada, a cidade se espalha em direção aos morros e mata; mas embora preserve amplos espaços de respiração, coisa incomum em outras partes, a cidade do Rio de Janeiro não consegue esconder em seus contornos os problemas sociais e de relacionamentos que a atravessam.

O espaço urbano se move, muda. Nele nossos corpos se apresentam como receptáculos de afetos e agentes modificadores à medida que o experimentamos, interferindo na paisagem edificando cidades e idéias a partir de percepções, construindo complexos conjuntos de relações sensíveis entre viventes. Como parte dessas relações o pensamento vai se formando e modificando no tempo através da coleta, armazenamento e reformulação de informações que por fim geram ações capazes de modificar os modos de ver as coisas do mundo.

A cidade se apresenta para ser vivenciada e assim se revela como espaço para os mais variados acontecimentos; como pano de fundo que recebe, absorve e amplifica diversas falas. Espécie de texto aberto às mais variadas interpretações sobre modos de fazer onde circulam

ações, apropriações e intervenções de diversas ordens, sejam arquitetônicas, artísticas, sociais, políticas, etc. Amplitude, agitação, mutação, acumulação, dispersão, simultaneidade, fluxos, deslocamentos, misturas, agenciamentos, reflexos e reflexões nelas ocorrem gerando novos encontros. Aí se desenvolvem relações que formam pequenas comunidades dentro de grupos maiores. O ambiente urbano apresenta um dinamismo que irradia sua potência de organismo vivo, e assim o sinto como lugar privilegiado para a arte.

1.2.2 Espaço de enunciação

Um dos aspectos importantes sobre o dinamismo urbano é que os deslocamentos que nele ocorrem produzem enunciações.

Michel de Certeau experimenta a cidade de Nova Iorque do alto. Lá embaixo passam pedestres em suas rotinas diárias. Para Certeau “Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores e espectadores.” (CERTEAU, 2008, p.170). Daquele ponto de observação, o olhar que aprendeu a enxergar as cidades e as pinturas com o auxílio da perspectiva, pensa-se invisível e soberano sobre a multidão ao longe. Assim deslocado, julga-se inatingível. Lá embaixo, o anonimato rege os percursos cotidianos; a cidade se revela como um grande texto produzido por corpos anônimos e indiscerníveis àquela distância:

Mas ‘embaixo’ (*down*), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo. [...] Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapa à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (Ibidem, p.171).

Os percursos ainda que invisíveis aos olhos criam espaços na cidade. Infinitos trajetos que os mapeamentos se esforçam por reproduzir. Para Certeau “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem lugares.” (Ibidem, p.176). Assim o ato de caminhar cria um sistema de enunciação que divulga e constitui as narrativas urbanas através de uma linguagem própria, onde “O ato de caminhar parece, portanto encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação.” (CERTEAU, 2008, p. 177). Nossos corpos transmitem mensagens, assim o

movente institui distanciamentos e aproximações, “cria uma organicidade móvel no ambiente” (Ibidem, p.178-179).

Certeau acredita na potência desses fluxos que de alguma forma nos resguardam da imobilidade, da repetição do mesmo – e por não pertencerem a um lugar fixo e predeterminado, podem vir à tona no momento exato em que se fazem necessários para trazer modificações. Uma espécie de arquivamento de formas de fazer e de pensar; mas ao mesmo tempo uma capacidade para reinventar o próprio cotidiano. Tal potência gera novos modos de vida, instaura pluralidades e escapa assim à fixidez de condições.

[...] esses ‘modos de fazer’ criam um espaço de jogo mediante uma estratificação de funcionamentos diferentes e que interferem uns aos outros. Desta forma, o norte-africano que vive em Paris ou em Roubaix imprime/modela as maneiras de ‘habitar’ (uma casa ou uma língua) próprias de sua Cabília natal, *no* sistema que lhe impõe a residência e a convivência social ou o sistema da língua francesa [...], instaura pluralidade e criatividade. Graças a uma arte do intervalo [arte de l’entre-deux], obtém efeitos imprevisíveis. (CERTEAU, 2001, p. 394). (tradução nossa)¹³

Essas operações burlam a eficiência dos sistemas de controle desviando os modos comuns de usar os bens culturais, gerando metamorfoses, criando anônimas *cotidianidades* e reinventando as relações com os espaços.

1.2.3 O exterior

Outro modo de observar o dinamismo do espaço urbano procura percebê-lo como uma exterioridade em relação ao interior daqueles que o ocupam. Roberto Corrêa dos Santos afirma:

O exterior obriga-nos a nos formar, a estabelecer relações com práticas – estéticas, históricas, culturais. A definir-nos, não como uma unidade, mas como o mais variável possível, conforme a rede comunicacional que estabeleçamos com o outro, o mundo o fora. Definir-se será comprometer-se com a existência de materialidades corporais (as falas, os gestos, as escolhas é que dão corporeidade àquilo que – interno, pessoal, íntimo – nos faz ainda informes, obscuros, hesitantes, comandados). Não que a exteriorização ponha sobre a existência certezas, mas possibilidades de ação, por atos que, de certo momento, formam sentidos úteis à vida. Sair pode ser um deles, como quem escolhe o ar. E a saúde. (SANTOS, 1999, p.58).

¹³ O texto em língua estrangeira é: “[...] estas ‘maneras de hacer’ crean un espacio de juego mediante una estratificación de funcionamientos diferentes e interferentes. De esta formra, El norafricano que vive em París o em Roubaix insinua lãs maneras de ‘habitar’ (uma casa o uma lengua) propiras de su cabilia natal, *en* el sistema que le impone la residencia em un vivienda social o en el sistema de la lengua francesa. [...], instaura pluralidad y creatividad. Gracias a um arte Del intervalo [art de l’entre-deux], obtiene efectos imprevistos.”

Ao trazer o pensamento de Corrêa dos Santos ao encontro de minhas preocupações com o ambiente em que atuo, busco apenas capturar de seu próprio texto, indícios de modos de pensar as pressões que o ambiente urbano e seus componentes culturais exercem sobre os pensamentos e comportamentos daqueles que nele vivem. Não entendo com isso, que essa exterioridade possa determinar unilateralmente, os modos de vida que nelas se dão. Pretendo apenas não negar sua influência por mim fortemente sentida, como interferindo sobre as transformações que os modos de vida dos habitantes do meio urbano, surpreendentemente apresentam ao longo do tempo. Por outro lado, é preciso também não me deixar resvalar para um entendimento que considere que o exterior estabeleça sozinho como ocorrerão as mudanças dos homens que vivem na cidade; pois sinto a partir de mim mesma, e de meus debates com aqueles que estão próximos, que essas pressões encontram interiores bastante diversificados, sendo possível que com cada um estabeleça relações bem diferentes.

Pergunto em que medida essas diferentes relações podem afastar cada um de um modo de ver a essência das coisas que se pretendessem universalmente válido para todos como se fosse um padrão, um gabarito a partir do qual se deveria corrigir cada diferente forma de pensar, e para o qual a educação deveria fazer com que todos convergissem.

Fico curiosa em meio a tantas diversidades e a tantas mudanças dessas diversidades ao longo do tempo, sobre quais serão os encontros mais felizes entre cada um desses distintos modos de viver e o espaço urbano em que ocorrem. Quando me refiro a encontros felizes, não penso em uma felicidade acomodada, que se sujeita aos constrangimentos externos contra os quais desistiu de agir. Penso em uma felicidade que se vai aos poucos reconstruindo, constantemente disposta a abandonar as posições já assumidas; permanentemente aberta ao movimento de sua própria transformação. Uma felicidade que se coloca em trânsito apoiada em uma esperança mutante. Uma esperança que se desdobra para criar novos futuros. Uma esperança que parte para agir sobre o espaço em que se atua a fim de concretizar algo que só ela mesma visualiza. Algo que outras esperanças pouco criativas ainda terão que aprender a desejar; algo que para elas não é impossível sonhar.

1.3. Outros espaços

Além dos excessos praticados nos adensamentos presentes nas cidades, além dos esquecimentos provocados pelos abandonos presentes no tecido urbano, além da dinâmica das

enunciações emergentes dos deslocamentos que ocorrem nos ambientes das cidades e além dos estímulos que sua externalidade aplica ao interior das mentes daqueles que o ocupam, há outro aspecto que merece destaque ao se tratar das relações com espaços. Trata-se de sua heterogeneidade.

Para Michel Foucault, há muito que as relações com o espaço vêm se modificando; desde *espaço de localização* na Idade Média quando havia “um conjunto hierarquizado de lugares” (FOUCAULT, 2004, p.412), com suas dicotomias bem assentadas, passando pela *extensão* com Galileu que concebeu o espaço infinito e aberto, até a atualidade na qual vivemos experiências múltiplas em redes de relacionamentos formadas por pontos que se entrecruzam na trama do espaço, fazendo com que a *extensão* fosse substituída pelo *posicionamento*.

Durante a Idade Média a hierarquização dispunha, numa primeira instância, os lugares mais diretamente associados às vidas dos homens – separando-se em dicotomias como lugares sagrados e profanos, protegidos e expostos, urbanos e rurais. Havia também a separação entre lugares terrestres, celestes e supracelestiais.

Outra separação então vigente era a que se estabelecia entre lugares naturais das coisas e lugares não naturais, isto é, onde certas coisas estavam por terem sido deslocadas, ou seja, por terem sofrido a violência do deslocamento de seu natural posicionamento.

Ainda que incompletamente falando, segundo Foucault (2004, p.412), o espaço medieval ou *espaço da localização* pode ser considerado aquele no qual oposições e intersecções compunham uma hierarquia definida, marcada por sua fixidez.

Esse espaço teria sido radicalmente alterado pelas investigações de Galileu que espantaram não por situar a Terra girando à volta do Sol, mas por conceber o infinito despertando, assim, as mentes para a possibilidade de abertura em relação à hierarquia e fixidez do espaço medieval. Os lugares da Idade Média são assim dissolvidos, pois o lugar que uma coisa ocupa em um determinado momento passa a ser considerado apenas como um dentre os possíveis pontos da trajetória de seu movimento. Não há mais lugares naturais, mas movimentos naturais. O deslocamento não é mais uma violência.

Para Foucault, Galileu e outros pensadores do século dezessete foram os primeiros a colocar em movimento o pensamento sobre o espaço ao considerarem a possibilidade de mobilidade. Isso fez com que a *extensão*, substituísse a localização ou *disposição* medieval.

Seguindo esse breve relato Foucault coloca que, contemporaneamente, o *sítio* substitui a *extensão* do pensamento do período moderno – que havia tomado o lugar da *localização*. Para ele o *sítio* é definido por relações entre elementos ou pontos em séries ou conjuntos,

sendo que essas relações podem ser de proximidade, de armazenamento, de circulação, de marcação e de classificação dos elementos que estão se relacionando. Pensa-se agora sobre as relações entre vários sítios, e as tensões de nossa época tem a ver mais com o espaço do que com o tempo. Este passa a ser considerado apenas mais uma possível diferenciação entre os elementos que se espalham no espaço em que se relacionam. “Talvez se pudesse dizer que certos conflitos ideológicos que animam as polêmicas de hoje em dia se desencadeiam entre os piedosos descendentes do tempo e aos habitantes encarniçados do espaço.” (Ibidem, p.411).

Foucault indica ainda que, apesar de todo o desenvolvimento dos modos de apropriação do espaço contemporâneo, e apesar de todas as relações entre saberes nos auxiliando em sua delimitação e formalização, não ocorreu sua total dessacralização, ao contrário do que se fez com o tempo dessacralizado durante o século dezanove. Apesar de Galileu, a dessacralização ainda não atingiu certas separações que continuam invioladas regendo nossas vidas, sem que nossas instituições consigam dissolvê-las. Essas dicotomias se configuram como oposições que assumimos como pressupostos como a separação entre “o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho”. (FOUCAULT, 2004, p.413). Conforme Foucault essas oposições significam a presença oculta do sagrado.

Preferindo pensar o espaço externo ao espaço interno – no qual se desenrolam nossas percepções, sonhos e paixões – Foucault destaca que o espaço em que vivemos não é um espaço homogêneo: “O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo [...]” (Ibidem, p.414).

Segundo ele vivemos conforme várias relações que constituem *sítios* que se diferenciam sem que se possa sobrepô-los ou traduzi-los entre si, isto é, são redutíveis uns aos outros. Eles podem ser distribuídos conforme as relações que definem. Pode-se, por exemplo, definir sítios de transporte – ruas, estradas, linhas férreas – sítios de descanso – cafés, praias, cinemas – além de outros tipos de relações. No entanto as atenções de Foucault se voltam para outros tipos de espaços:

Mas o que me interessa são, entre todos esses posicionamentos, alguns dentre eles que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas. Esses espaços, que por assim dizer estão

ligados a todos os outros, contradizendo, no entanto, todos os outros posicionamentos, são de dois grandes tipos. (Ibidem).

Ele se interessa por utopias e heterotopias.

As utopias são conforme diz sítios sem lugar na realidade; que estabelecem relações de comparação direta ou invertida com o espaço social real. Eles podem apresentar possibilidades de sociedades aperfeiçoadas ou pioradas, mas sempre irreais.

Já as heterotopias são assim chamadas por ele em função de seu contraste em relação às utopias, isto é, devido a serem realmente existentes embora totalmente diferentes de quaisquer outros sítios, que chegam a refletir ou a discutir. As heterotopias são espaços realmente existentes que se configuram como espécies de *contra-sítios*, isto é, como se fossem utopias realizadas onde todos os outros sítios reais de uma determinada cultura podem ser encontrados. Nelas esses outros sítios são, ao mesmo tempo, representados, contestados e invertidos. Embora se possa indicar sua posição geográfica real, esses tipos de sítios estão fora de todas as classificações de lugares.

Para Foucault (2004) pode ocorrer entre as imagens das utopias e das heterotopias – esses outros lugares – uma espécie de união ou mistura parecida com a do espelho. Para ele o próprio espelho, por ser um lugar que não está em lugar nenhum, onde alguém pode se ver sem lá estar, onde alguém pode se ver em um lugar irreal, é em última análise uma utopia. Mas pode ser também considerado uma heterotopia por ser um lugar que existe na realidade e que oferece um tipo de contra-ação à posição que alguém ocupa; por ser um sítio em que alguém pode se encontrar e tomar consciência de sua ausência no lugar em que se vê, por oferecer um movimento de retorno sobre si mesmo para quem nele se observa. O espelho funciona, portanto, como uma heterotopia ao transformar o lugar que se ocupa em um dado momento em um espaço ao mesmo tempo real e irreal.

Foucault também observa princípios a respeito das heterotopias. Em seu primeiro princípio, Foucault estabelece uma separação entre tipos de heterotopias. Em algumas sociedades há um tipo de heterotopia que ele chama *heterotopia de crise* por serem lugares sagrados ou proibidos, reservados a pessoas que se encontram em uma situação de crise em relação à sociedade em que vivem ou na qual estão – adolescentes, mulheres menstruadas ou grávidas, idosos etc. Ele percebe que em nossa sociedade, este tipo de *heterotopia de crise* está desaparecendo lentamente – o colégio interno, o serviço militar para homens jovens são apontados por ele como exemplos por serem lugares onde as primeiras demonstrações de virilidade poderiam acontecer sem ter que se dar no lugar onde se vive normalmente. Outro exemplo de heterotopia de crise seria a “viagem de núpcias” (FOUCAULT, 2004, p.416)

onde a “defloração da moça não poderia ocorrer em ‘nenhum lugar’ ”(Ibidem) para não ter que ocorrer no lugar onde a vida segue seu curso comum.

Foucault nota que essas *heterotopias de crise* estão cedendo lugar às *heterotopias de desvio* nas quais são colocados os indivíduos, cujos comportamentos desviam das normas, médias ou padrões estabelecidos – hospitais psiquiátricos e prisões, por exemplo. Ele considera que as casas de terceira idade se encontram na fronteira entre a *heterotopia de crise* e a de *desvio*, pois a terceira idade configura uma situação de crise e de desvio ao mesmo tempo visto que em uma sociedade em que o lazer é a regra, a ociosidade se torna uma espécie de desvio.

Ele indica um segundo princípio das heterotopias conforme o qual as heterotopias de uma sociedade vão sofrendo, ao longo do tempo, deslocamentos elas mesmas, passando a assumir funções diferentes das iniciais. Ele exemplifica isso com o cemitério, que considera ter sofrido uma mudança interessante na cultura ocidental. Inicialmente havia a crença na vida após a morte, e não havia muita preocupação com os cadáveres, embora cemitérios se posicionassem próximos a igrejas, no centro das cidades. Daí se passou a um tempo em que não há crença na vida após a morte, mas há intensa preocupação com o corpo morto – talvez por significar o único traço da nossa existência –, embora os cemitérios tenham sido deslocados para fora dos centros urbanos por motivos sanitários, isto é, para que a própria presença do culto à morte não provocasse, pelo contágio, mais mortes efetivas.

Em um terceiro princípio heterotópico. Foucault destaca um aspecto interessante nesses outros lugares. É que, embora não haja possibilidade de sobreposição entre elas – ou seja, ainda que não possam ser consideradas em conjunto conforme características comuns por serem extremamente heterogêneas entre uma cultura e outra; e entre cada uma das heterotopias de uma cultura – apresentam em seu interior a possibilidade de sobreposição, em um único espaço, de vários espaços externos a elas que por si mesmos seriam incompatíveis. “É assim que o teatro fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; é assim que o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões; [...]” (FOUCAULT, 2004, p.418).

Como exemplo de sítio contraditório Foucault destaca também o jardim. Ele afirma que, no Oriente, o jardim era uma criação tradicional com significados profundos e sobrepostos – espaço sagrado na Pérsia, o jardim era um microcosmo que reproduzia em seus quatro cantos os quatro cantos do mundo, apresentando um centro supra-sagrado onde havia uma fonte de água representando uma espécie de umbigo do mundo. Foucault relata ainda que

os tapetes persas eram por sua vez, reproduções dos jardins que podiam se deslocar de um espaço a outro levando seu simbolismo, ao mesmo tempo em que o jardim era uma forma de tapete no qual o mundo atingia uma simbólica perfeição. No jardim se localizava, ao mesmo tempo, uma parte do mundo e seu todo configurando uma heterotopia na qual se dão encontros felizes.

Como quarto princípio das heterotopias Foucault também destacou que em sua maioria as heterotopias não remetiam apenas a parcelas de espaço, mas também a parcelas de tempo constituindo o que chamou de *heterocronias*. Para ele o ponto máximo da função de uma heterotopia somente era atingido quando através dela um homem podia experimentar uma ruptura “absoluta com seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2004, p.418), como no cemitério, uma heterotopia na qual se experimenta a *heterocronia* da perda de vida.

Ele também fala das distribuições complexas das relações contemporâneas entre heterocronias e heterotopias. Há heterotopias como museus e bibliotecas que são acumulativas do tempo. Nelas “o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo.” (Ibidem, p.419). Elas objetivam “encerrar em um só lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas todos os gostos” (Ibidem), são como “um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo e inacessível à sua agressão” (Ibidem). Segundo Foucault esse tipo de heterotopia caracterizada pela acumulação indefinida de tempo num lugar que é imóvel, é típico da cultura ocidental do século dezanove.

Há heterotopias como festivais, feiras e circos que estabelecem relações temporais fugazes. Elas não remetem ao eterno, mas sim ao transitório, à existência passageira, rápida. Essas heterotopias são direcionadas ao instante. Poucas vezes por ano ou, de tantos em tantos anos, se situam em lugares normalmente vazios, atraindo multidões para depois novamente desaparecerem.

Como quinto princípio das heterotopias Foucault coloca que elas podem se tornar tanto herméticas quanto penetráveis através de sistemas de abertura e encerramento não sendo, no entanto, geralmente acessíveis como lugares públicos. A entrada pode ser obrigatória – prisões e quartéis – ou depender de permissões e rituais a serem cumpridos pelos pretendentes ao acesso. Segundo ele, há ainda as heterotopias que, embora pareçam apresentar aberturas, servem veladamente como impedimentos ao se configurarem como lugares de exclusão – apenas por se penetrar esses espaços já se é excluído.

Penso, por exemplo, nesses famosos quartos que existiam nas grandes fazendas do Brasil e, em geral, da América do Sul. A porta para neles entrar dava para o cômodo central em que vivia a família, e todo indivíduo que passasse, todo viajante tinha o direito de empurrar essa

porta, de entrar no quarto e dormir ali uma noite. Ora, esses quartos eram tais que o indivíduo que por ali passava não alcançava jamais o próprio núcleo da família, ele era absolutamente o hóspede de passagem, não era verdadeiramente o convidado. Esse tipo de heterotopia, que agora praticamente desapareceu em nossas civilizações, talvez, pudesse ser reencontrado nos famosos quartos de motéis americanos nos quais se entra com o carro e sua amante e onde a sexualidade ilegal se encontra ao mesmo tempo absolutamente abrigada e absolutamente escondida, mantida afastada, sem ser, no entanto, inteiramente deixada ao ar livre. (Ibidem, p.420).

No sexto princípio sobre as heterotopias, Foucault afirma que elas possuem também uma função relacionada ao espaço restante. Essa função se desdobra em dois extremos. Por um lado a heterotopia pode estabelecer um espaço *ilusório* que espelha todos os outros espaços reais em que se distribui a vida expondo-os de modo ainda mais ilusório – os bordéis, por exemplo. Por outro podem estabelecer um outro espaço real, porém de extrema perfeição em contraste com espaços comuns desorganizados, mal construídos e desarrumados que passam a ser vistos como imperfeitos em comparação com as heterotopias extremamente organizadas. Este último tipo de heterotopia seria de “compensação” (FOUCAULT, 2004, p.421), como no tempo das antigas colônias jesuíticas nos países da América do Sul, cujo espaço, geometricamente organizado e hierarquicamente dividido tomava por fim a forma do signo da cruz; “a cristandade marcava, assim, com seu signo fundamental, o espaço e a geografia do mundo americano.” (Ibidem) Também a vida cotidiana seguia as regras do sino que demarcava pelas badaladas os períodos do dia para todos do vilarejo; desde o primeiro toque da manhã, das refeições, aos momentos de encontros íntimos; “[...] meio-dia e às cinco horas: depois se dormia e, à meia-noite, havia o que se chamava de despertar conjugal, ou seja, o sino do convento, tocando, todos cumpriam seu dever.” (Ibidem)

Tendo apontado o extremo ilusório da liberação dos bordéis e o extremo de coação corretiva das colônias, Foucault destaca finalmente o navio como “um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar” (Ibidem) fechado sobre si mesmo e ao mesmo tempo aberto à infinitude do lugar onde se desloca, isto é, o mar, constituindo um instrumento de extrema importância para os processos civilizatórios seja no que se refere à realização seja no que se refere à imaginação: “O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários.” (Ibidem, p.422)

Havendo exposto os princípios apontados por Foucault ao tratar das heterotopias, destaco entre elas as relações das heterotopias com as heterocronias. Interesse-me pelos diversos lugares que se definem pelo próprio conjunto de relações que eles acolhem, mas, sobretudo sinto-me atraída por alguns que são utilizados como espaços “de posicionamento de passagem” (Ibidem, p.414), nos quais se desdobram interessantes potencialidades de alteração

de relações e portanto da própria normalidade dos espaços. Isso permite pensar na configuração de provocações capazes de precipitar potenciais heterotopias que se não conseguem permanência, podem constantemente voltar a ser provocadas seja nas ruas, no trem,¹⁴ no ônibus, ou em quaisquer “espaços de posicionamento de parada provisória.” (Ibidem)

Exploro possíveis mudanças a serem desencadeadas através de intervenções artísticas nas configurações vigentes nos espaços urbanos percorridos por massivos e rotineiros fluxos de transeuntes. Interesse-me por quais heterogeneidades podem ser criadas por ações artísticas na homogeneidade característica dos comportamentos das pessoas que aí transitam. Interesse-me pelos artistas que chegaram a implementar, através de suas práticas, desvios nos modos de viver e interagir com o espaço.

Ao explorar tais possibilidades de modificação dos aspectos materiais de espaços de trânsito, pergunto-me se não haveria oportunidades, a partir dessas perturbações, para o desencadeamento de trânsitos de outra ordem de seus ocupantes. Alterações que pudessem ser ativadas nos próprios modos de pensamento através das interferências nos hábitos de relacionamento arraigados nas mentes dos transeuntes que atravessam os espaços urbanos destinados ao trânsito seguindo os mesmos rituais repetitivos. Modificações nas rotinas que retornam dos mesmos modos, aos mesmos locais, nos mesmos intervalos – diariamente, semanalmente, mensalmente, etc. Agitações dos fluxos capazes de dar origem a novas *enunciações*. Abalos da estabilidade vigente nesses espaços que ampliem sua capacidade de interferir como *exterioridade* sobre os pensamentos daqueles que ocupam esses lugares alterando seus modos de pensar. Assim sendo experimento novos modos de acionamento desses espaços procurando provocar novos trânsitos mentais; busco rotinas diferentes, alteradas, mutantes, capazes de gerar outros posicionamentos e deslocamentos nessa geografia.

Pleno, vazio, fechado, oblíquo, exíguo, amplo, público, privado. Habitacionais, comerciais, industriais; de segurança, vigilância e controle os espaços da cidade possuem lugares dentro de lugares. Vejo-os como novas possibilidades para minhas ações a partir do questionamento dos modos tradicionais de entendimento das relações entre *melancolia*, *esperança* e *ação* e a partir de novos posicionamentos artísticos deles decorrentes.

¹⁴ Vale assinalar que para Foucault o trem é “um extraordinário feixe de relações [...] já que é alguma coisa através da qual se passa, é igualmente alguma coisa pela qual se pode passar de um ponto a outro e, além disso, é igualmente alguma coisa que passa.” (FOUCAULT, 2004, p.414)

2. A AÇÃO

Havendo brevemente exposto alguns modos de pensar os espaços procurei enfatizar que essa exposição não objetiva determinar modos mais corretos ou menos corretos de pensar esses espaços, mas simplesmente exemplificar uma distribuição dos mesmos. Essa distribuição procurou estender-se entre os mais melancolicamente preocupados com os aspectos fixos dos espaços das cidades e os mais incitantemente voltados para seus aspectos dinâmicos. Também é importante ratificar que não se está pressupondo uma rígida associação entre a melancolia e a passividade, por um lado, e a alegria e a ação por outro. Dito de forma diferente, o que se procura é a exploração de novos regimes de conexão entre aspectos como melancolia, esperança e ação. Se por um lado a *melancolia*¹⁵ não necessita mais ser compreendida exclusivamente como elemento bloqueador da ação por diminuir a potência para efetua-la, por outro lado também não precisa mais ser compreendida como elemento que somente pode desencadear uma *esperança passiva*. O que se experimenta é a conexão entre uma *melancolia* que, levada aos níveis do esgotamento, possa passar a ser compreendida como elemento provocador de um outro modo de *esperança* que não mais se associe à espera, mas sim à *ação*.

Sob essa *esperança ativa* não se trabalha mais com expectativas de realização de possibilidades já compreendidas, dadas e resolvidas. Nesse outro modo de relacionamento entre esses três aspectos do tempo trabalha-se com tentativas de abertura de novas perspectivas através das negociações entre o conhecimento que se rebate do passado para o presente, como possível já conhecido, e o que se faz retornar do futuro almejado para o mesmo presente como possível esperado. Nesse ponto de tensão em que é transformado o presente concentram-se forças que aparentemente são opostas. A antiga visão de oposição pode ser compreendida como o confronto de tendências de concepção de possibilidades herdadas do passado e os anseios de futuras possibilidades.

Na forma tradicional desse embate as concepções de possibilidades herdadas do passado comumente enxergam o que não se coaduna com elas como impossibilidade. Já as

¹⁵ No Dicionário de psicanálise, editado por Elizabeth Roudinesco, o verbete melancolia não deixa dúvidas sobre os altos e baixos do humor melancólico:

Doença da maturidade, do outono e da terra, a melancolia também pode diluir-se nos outros humores e caminha de mãos dadas com a alegria e o riso (sangue), a inércia (a fleuma) e o furor (a bile amarela); através dessas misturas, portanto, ela afirmaria sua presença em todas as formas da expressão humana. (ROUDINESCO, 1988, p.506).

tendências de pensamento que anseiam por um futuro onde ocorrerão novas possibilidades, costumam fazê-lo através de um rompimento – ou no mínimo suspensão – das condições de possibilidade de realização já conhecidas e recebidas do passado. No entanto esse desencontro pode ser compreendido como apenas um modo de lidar com esse impasse. Um outro modo pode ser pensado, como fez Ernst Bloch (2005). Ele considerou que as tentativas de negociação entre esses extremos podem escapar tanto ao possível já conhecido, quanto ao impossível, isto é, tanto ao passado conservador, quanto ao futuro delirante. Nesse novo regime, a esperança não aguarda milagres, mas labuta em sucessivas ações de tentativa que, lentamente relaxam os extremismos de conservadores e futuristas abrindo caminho para o pensamento do novo possível. Essa outra forma de esperança não tenta se assentar passivamente na projeção do passado sobre o futuro, isto é, na projeção, para o futuro, do que já se entendeu ser possível realizar no passado. Ela também não se dissolve em desespero ou desvario rompendo com o já conhecido para apenas sonhar com o que o conhecimento passado toma por impossível de realizar. Ela tenta desmontar os elementos do já conhecido, tenta fragmentá-lo em *pequenas percepções* a fim de poder abrir chances de conectá-los em novos encadeamentos capazes de liberar novas forças de realização até então inexistentes.

Assim, sob a concepção dessa *outra esperança* e de suas relações com a *melancolia* e com a *ação*, procurarei observar o encaixe entre as várias etapas de minhas práticas recentes.

Pleno, vazio, fechado, oblíquo, exíguo, amplo, público, privado. Habitacionais, comerciais, industriais; de segurança, vigilância e controle os espaços da cidade se constituem como lugares dentro de lugares, como sistemas dentro de sistemas. Vejo-os como novas possibilidades para minhas ações a partir do questionamento dos modos tradicionais de entendimento das relações entre *melancolia*, *esperança* e *ação* e a partir de novos posicionamentos artísticos deles decorrentes.

2.1. Esperança

Ao experimentar provocações, percebo que os impulsos a elas relacionados são induzidos em mim por uma esperança. Mas não o tipo de esperança daquele que se sente desfavoravelmente afetado e espera que cesse naturalmente a causa desse afeto, isto é, sem que seja necessário agir para que isso aconteça. Não é como aquele que teme uma ameaça

presente e se imobiliza ou se acomoda à espera que o futuro possa trazer, por si mesmo, alguma melhora. Não é uma esperança imobilizante. Guio-me através de uma forma de *esperança ativa*, ou seja, através de uma esperança que não aguarda algo que está por vir, mas se mobiliza ao encalço de genuínos *encontros* com situações cuja forma não pode antecipar. Invisto na esperança de que minhas ações e as de outros singulares agentes sejam capazes de talhar fissuras na impenetrável rotina, possibilitando a ocorrência de inesperadas oportunidades de mudança nas relações com esses espaços.

Algo desse modo divergente de esperança é tratado por Ernst Bloch (2005). Uma derivação no sentido comum de esperança que faz com que essa se desassocie do estado de temor e não mais anseie ou aguarde por dias melhores, passando a inspirar a luta por acioná-los:

A espera, colocada acima do ato de temer, não é passiva como este, tampouco está trancafiada em um nada. O afeto da espera sai de si mesmo, ampliando as pessoas, em vez de estreitá-las [...]. A ação desse afeto requer pessoas que se lancem ativamente naquilo que vai se tornando [*Werdende*] e do qual elas próprias fazem parte. (BLOCH, 2005, p.13)

Essa esperança instigante e construída a partir de “sonhos diurnos” que emergem da vontade de uma vida melhor; não se atém a uma contemplação congelada que “aceita as coisas como são e estão” (Ibidem, p.14), para Bloch “pensar significa transpor” (Ibidem) e para que essa transposição se efetue é preciso movimento.

Através de suas colocações Bloch abre novas perspectivas para uma esperança que não se processa mais em um mundo fechado, mas sim desdobrado em relações dinâmicas nas quais são continuamente negociadas as pressões que pendem do passado, e as forças que emergem em direção ao futuro criando tensão no presente, assim possibilitando constantemente a remodelagem da realidade existente em um presente que não está mais dado:

Nenhum objeto poderia ser reelaborado conforme o desejo se o mundo estivesse encerrado, repleto de fatos fixos ou até consumados. No lugar deles, há apenas processos, ou seja, relações dinâmicas, nas quais o existente dado ainda não é completamente vitorioso. O real é processo e processo é a mediação vastamente ramificada entre o presente, o passado pendente e sobretudo o futuro possível. (Ibidem, p.194)

Percebo a partir daí que certas práticas artísticas não têm fugido às realidades opressivas percebidas nos espaços urbanos, mas inversamente, as têm buscado como aspectos que oferecem oportunidades para novos modos de atuação. Pergunto assim que formas de acionamento artístico podem ser mais potentes para acionar mudanças das realidades presentes nos espaços urbanos. Pergunto não somente como foram realizados acionamentos nesse sentido e como podem vir a ser efetivados novos acionamentos, mas também como

essas práticas podem ter suas potencialidades de intervenção ampliadas a partir de um entendimento modificado das próprias possibilidades da esperança.¹⁶

Minhas questões giram em torno de rever o hábito de depositar passivamente esperanças em processos. Sinto que essa forma mutante de esperança pode render muito mais potência às práticas artísticas se for compreendida não como um voto de confiança, daqueles que não tomam parte em um processo, mas sim como princípio ativo naqueles que nele se envolvem atuando como agentes catalisadores ou provocadores de mudanças. Em outros termos, as questões aqui desenvolvidas procuram investigar os modos de passagem entre duas configurações.

Na primeira há esperança de que os espaços urbanos possam se tornar menos opressivos a ponto de acolher ações artísticas, na segunda entende-se que a esperança pode suscitar mudanças na realidade presente ao intervir como elemento disparador de operações artísticas capazes de alterar as configurações dos espaços urbanos sobretudo no que diz respeito às relações habitualmente estabelecidas entre esses espaços e seus ocupantes. Em lugar de se ter a expectativa passiva de que os espaços urbanos se transformem de modo a melhor acolher as práticas artísticas, parece ocorrer a possibilidade de se perguntar como as próprias práticas artísticas, impulsionadas por uma esperança ativa, podem provocar mudanças no espaço urbano, capazes de abrir novas perspectivas não somente para as atividades artísticas mas para a próprias vidas que nele se desenvolvem.

Para que se possa melhor compreender as diferenças entre os modos de esperança acima referidos, será preciso recorrer tanto a Benjamin quanto a Bloch.

¹⁶ Nomeio aqui dois exemplos de grupos de artistas que promovem ações urbanas: o PORO composto pela dupla de artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! que trabalham com ações efêmeras na cidade de Belo Horizonte, como a distribuição de panfletos e a projeção de imagens em muros. Disponível em: <<http://poro.redezero.org/video/documentario/>>, e o coletivo GIA (Grupo de Interferência Ambiental), composto por artistas visuais, designers e arte-educadores, que também operam fazendo panfletagem na cidade de Salvador e intervenções diretas na paisagem através de cartazes tipo “outdoor”, como na campanha eleitoral para a prefeitura de Salvador no ano de 2009, intitulada “Sorriso amarelo”, ou os mais recentes disponíveis em: <<http://giabahia.blogspot.com/>>. Acesso em: 21 dez. 2009.

2.1.1 A esperança passiva

Como exemplo de um pensamento que destacou os aspectos nocivos de uma atitude norteada por uma esperança passiva, pode-se observar Walter Benjamin ao tratar dos aspectos relacionados ao conceito de história. Em seu texto *Sobre o Conceito de História* (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p.33) ele apontou os efeitos paralisantes do mito do progresso sobre o pensamento, especialmente por sua capacidade de tornar os homens desmobilizados lançando-os em estado de permanente espera de compensação futura das condições desfavoráveis do presente. Suas colocações ganham importância pelas características específicas que apresentam ao tratarem do aprisionamento da mobilidade do pensamento sob a forma de dogma e por manterem ainda hoje seu vigor como um modo criativo de questionamento do pensamento cativo de mitos, cristalizações, fixações e enrijecimentos. Um modo que investiga atentamente e critica as formas da adoção de conceitos que pretendem validação absoluta, no espaço ou no tempo, de abstrações que partem de pontos e de momentos específicos para pretenderem eternidade ou universalidade.

A importância das contribuições do pensamento de Benjamin sobre o conceito de história estende-se, assim, ao questionamento de qualquer forma de aprisionamento dogmático do pensamento. Ele construiu uma crítica contra o sentido desmobilizante de uma história que nos coloca em estado de *espera passiva* por ser dependente da idéia de progresso. Entre os aspectos que favorecem a *espera passiva* encontram-se o *automatismo*, a *identificação afetiva* e o *tempo homogêneo e vazio*. Já entre os aspectos que desfazem essa ilusão encontram-se a *rememoração*, a *redenção*, o tempo-de-agora, e a *imagem dialética*. Embora não se tenha por objeto sua direta análise, importa destacar que integram sua visão crítica interessantemente criativa, pois Benjamin buscou parte da inspiração para a construção de um exame sobre a influência imobilizante e desativadora do mito do progresso em elementos tomados à tradição religiosa.

De um modo geral o mito tem o potencial para convencer à espera pelo alcance de objetivos finais capazes de trazer equilíbrio futuro a situações de desequilíbrio presente, seja através da crença em um paraíso após a morte, seja pela garantia racional de prosperidade em um futuro não imediato, isto é, para gerações futuras. O que Benjamin procurou destacar é que o mito da certeza de alcance de equilíbrio futuro é subjacente tanto à tradição religiosa quanto a algumas linhas da racionalidade contemporânea. Para ele, o problema dessas

interpretações é encarar “a história como um tipo de máquina que conduz 'automaticamente' ao triunfo [...]” (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 41).

Benjamin entendia que a filiação à idéia de progresso pode nos tornar prisioneiros a certas formas de construir sentido que desarticulam e enfraquecem nossa capacidade para agir de modo transformador no único tempo em que isso é efetivamente possível: o presente. Essa paralisia se instalaria através da aceitação, não questionada, de abstrações que constroem a ilusão de processos que se desdobrariam autonomamente e inexoravelmente trazendo um natural equilíbrio no futuro, portanto tornando inútil qualquer ação presente. Para ele, essa imagem é perigosamente mitigadora do desamparo diante das privações presentes e dos sofrimentos imediatos. Benjamin (1993) exemplificava isso referindo-se aos discursos que justificavam as destruições das culturas derrotadas no passado e no presente como tendo ocorrido em favor da ilusão de um crescente grau de civilização da humanidade considerada universalmente. Para ele, tanto mitos teológicos quanto a racionalidade não crítica, sob certas correntes políticas, são capazes de desmobilizar ações presentes que visem imediata reparação de desequilíbrios. Ambos em suas formas mais claras ou mais disfarçadas podem conduzir à aceitação da opressão devendo ser objeto de crítica: “Devemos, por conseguinte, tomar por divisa: reforma da consciência, não por dogmas, mas pela análise da consciência mitificada e obscura a si mesma, quer apareça sob uma forma religiosa ou política.” (nossa tradução).¹⁷

Benjamin se contrapôs essencialmente à influência de Hegel sobre o sentido da história e nessa oposição foi inspirado de certa forma pelas idéias apresentadas por Nietzsche sobretudo na *Segunda consideração intempestiva*¹⁸ onde este falou “da utilidade e desvantagem da história para a vida” (NIETZSCHE, 2005, p.273), no entanto é preciso que se diga que Benjamin seguiu caminhos inusitadamente próprios em sua crítica à imagem do progresso ininterrupto e universal.

¹⁷ O texto em língua estrangeira é: “Il nous faut donc prendre pour devise; reforme de la cosncience, non par dês dogmes, mais par l'analyse de la cosncience mythifiée et obscure à elle-même, qu'elle apparaisse sous une forme religieuse ou politique.”(BENJAMIN, 1993, p.484).

¹⁸ “Essa história entendida hegelianamente foi chamada com escárnio a perambulação de Deus sobre a Terra, Deus este que entretanto, por seu lado, só é feito pela história. Esse Deus porém tornou-se, no interior da caixa craniana de Hegel, transparente e inteligível par si mesmo e já galgou os degraus dialéticos possíveis de seu vir a ser, até chegar a essa auto-revelação: de tal modo que para Hegel o ponto culminante e o ponto final do processo universal coincidiam em sua própria existência berlinense. [...] Mas quem aprendeu antes a curvar as costas e inclinar a cabeça diante da ‘potência da história’ acaba por acenar mecanicamente à chinesa, seu ‘sim’ a toda potência, seja esta um governo ou uma opinião pública ou uma maioria numérica, e movimenta seus membros precisamente no ritmo em que alguma ‘potência’ puxa os fios. Se todo sucedido contém em si uma necessidade racional, se todo acontecimento é o triunfo do lógico ou da ‘Idéia’ - então, depressa, todos de joelhos, e percorrei ajoelhados toda a escada dos ‘sucedidos’! Como não haveria mais mitologias reinantes? Como as religiões estariam à morte? Vede simplesmente a religião da potência histórica, prestai atenção nos padres da mitologia das Idéias e em seus joelhos esfolados! Não estão até mesmo todas as virtudes no séqüito dessa nova crença?” (NIETZSCHE, 1978, pp.283-284).

O que se destaca em Benjamin é a noção da crítica como forma de manter qualquer pensamento independente de estruturas dogmáticas de dominação que operem desmobilizando e induzindo à passiva espera por equilíbrio futuro.¹⁹ Para Benjamin, o pensamento se diferencia de modo especialmente caro aos homens criativos, pois seu posicionamento crítico em relação aos dogmatismos se distancia tanto de suas fontes de inspiração, quanto das próprias linhas gerais do pensamento crítico. Isso faz com que se torne não um conjunto de medidas de prevenção contra a cristalização do pensamento, mas sim um vívido exemplo de vigor e da mobilidade de um pensamento sempre disposto a rever a si mesmo e a recolocar suas questões. Suas colocações em defesa da necessidade de permanente esforço de abertura de caminhos para a renovação, contra o aprisionamento do pensamento nas armadilhas da fixidez e do fatalismo permanecem válidas apesar de todas as mudanças em relação a sua época. Sua crítica é mais do que favorável ao pensador criativo, ela é um exemplo de que criar é o modo mais potente de pensar.

2.1.2 Esperança ativa

Quanto ao pensamento sobre uma *esperança ativa* podemos trazer o exemplo de Ernest Bloch que ao diferenciá-la em relação a outros afetos classifica-os em *plenificadores* e *expectantes* (BLOCH, 2005, p.76):

Afetos plenificadores (como inveja, ganância e veneração) são os que possuem uma intenção pulsional de curto alcance, cujo objeto pulsional está disponível – se não na respectiva acessibilidade individual, então no mundo já ao alcance da mão. *Afetos expectantes* (como angústia, medo, esperança e fé), em contrapartida, são os que possuem uma intenção pulsional de amplo alcance, cujo objeto pulsional não está disponível na respectiva acessibilidade individual e tampouco no mundo ao alcance da mão, tendo lugar, assim, ainda na dúvida de sua finalização ou de sua ocorrência. (Ibidem)

Para ele, os afetos *expectantes* se diferenciavam por apresentarem intenção, conteúdo e objeto com caráter antecipatório incomparavelmente maior. Sendo intencionais, os afetos sempre teriam como referência o horizonte de tempo, mas os expectantes se desdobrariam completamente nesse horizonte. Sendo os afetos associáveis ao tempo e assim ao futuro, os

¹⁹ Willi Bolle destaca no texto de Benjamin “Panorama Imperial. Viagem pela Inflação Alemã”, a passagem em que este visualiza a transição entre o caminho descendente da melancolia e o caminho ascendente da reação que provê as energias para que daí nasça o agente: “[...] Ele deve ficar com os sentidos despertados para qualquer humilhação que eles venham a sofrer e manter a disciplina até o dia em que seu sofrimento tiver aberto não mais a estrada descendente da melancolia, e, sim, o caminho ascendente da revolta. (BENJAMIN apud BOLLE, 2000, p.121).

plenificadores teriam um futuro em que nada de novo acontece. Os afetos expectantes teriam “essencialmente um futuro autêntico – justamente o futuro do ainda-não, do que objetivamente ainda não existiu”. (BLOCH, 2005, p.76).

Quando em modo banal, até mesmo *afetos expectantes* como o *medo* e a *esperança* intencionariam apenas o já conhecido, o que já estaria ao alcance. Em outros termos, em seu modo banal, o *medo* temeria apenas o que já se conhece, e a *esperança* desejaria alcançar somente o que já foi alcançado por outros. Porém, em modo não banal, poderia haver afetos *expectantes* que se dariam no sentido de uma importante e diferente plenificação; uma que não estaria orientada ao que já se conhece. Nesse caso especial, um afeto *expectante* como a *esperança* poderia se desenvolver em direção à plenificação do que ainda não é conhecido ou do que ainda não é considerado possível. Não se intencionaria alcançar o que já está disponível, mas sim o que ainda não está. Essa *esperança* diversa poderia ser entendida como uma *expectativa autêntica*, ou seja, como uma *expectativa* que se projeta e se mobiliza no sentido de *criar* o que espera. Que abandona uma existência *passiva, oprimida e presa* ao já possível; ao que já se sabe, enfim, uma *expectativa* que se desdobra no sentido de *agir* para concretizar o que se deseja. Que entra em *ação* para trazer aquilo que anseia da irrealidade para a admissão de possibilidade e para que, em seguida, possa encaminhá-lo à efetiva concretização. Essa *expectativa* poderia ser compreendida, desse modo, como *ativa*.

O afeto expectante mais importante, o afeto do anseio, portanto o auto-afeto por excelência, continua sendo constantemente a esperança, pois os afetos expectantes negativos da angústia e do medo são totalmente passivos, oprimidos, presos, não obstante toda a repulsão que exercem. (Ibidem, p. 77).

Ainda segundo Bloch, o impulso para essa forma de afeto diverso, que não se dirige ao que já se pode praticar, mas ao ainda impraticável, se processa como um *sonho diurno*, que procedem de uma carência da qual querem se desfazer em prol de uma vida melhor, mas não através de modos escapistas, como as justificativas que desmobilizam os agentes e os colocam em expectativa inativa através de consolações que indicam que para o além haverá melhora – esteja ela no pós-vida, como nas consolações religiosas, ou no futuro distante, como nas consolações associáveis a racionalidades que justificam as desventuras presentes por serem parte de processos que se encontram em lento e contínuo progresso segundo suas visões.

Conforme Bloch há “sonhos diurnos” (Ibidem, p.14) que conservam coragem e esperança sem desviar as intenções da possibilidade de agir sobre o real, reforçando assim, pela via da antecipação e do sobrepujamento, a vontade de não renunciar. Mas para Bloch: “Aquele que sobrepuja não cava uma mina subterrânea abaixo da consciência presente, cuja

única saída seria o conhecido mundo diurno de hoje”. (BLOCH, 2005, p.79) O que é intuído por esse impulso de auto-expansão é um ainda-não-consciente que nunca esteve consciente no passado ou teve existência. Uma “meia-luz” (Ibidem) em direção à ação de criação do novo.

Segundo Bloch, nunca nos livramos do desejo de que as coisas melhorem, sobretudo aqueles que sofrem algum tipo de privação:

Sonham com isso, como diz a expressão coloquial, dia e noite, portanto não só à noite. Isso também seria muito estranho, já que o dia é o momento em que a privação e o desejar mais se fazem presentes. Há sonhos diurnos em número suficiente, só não foram satisfatoriamente observados. (Ibidem).

Para ele a intenção de melhorar aquilo em que nos tornamos não diminui nem no sonho nem na vigília, e poucos desejos não estariam carregados de sonhos principalmente ao se tornarem conscientes. Mas o sonho diurno seria diferente do sonho noturno: “[...] quem sonha durante o dia é visivelmente diferente de quem sonha durante a noite. Muitas vezes, quem devaneia segue um fogo-fátuo, desvia-se do caminho. Mas ele não dorme e não submerge na névoa.” (Ibidem, p.80).

De modo diferente do sonho noturno, ou seja, do sonho no qual músculos e cérebro descansam, no qual se mergulha abaixo do limiar da consciência, no qual se enfraquece a censura e o no qual “o mundo exterior – com suas realidades e propósitos práticos – está bloqueado” (Ibidem,p.81), o *sonho diurno* considerado por Bloch se caracteriza por permitir tanto entusiasmos e delírios quanto ponderação e planejamento: “de maneira ociosa (que, contudo, pode ser muito semelhante à da Musa e de Minerva), ele persegue idéias políticas, artísticas, científicas” (Ibidem, p.88). O que dele emerge não demanda *interpretação* mas sim *elaboração*.

Para Bloch, ao contrário de uma psicanálise que considere *sonhos diurnos* como “prelúdio dos sonhos noturnos” (Ibidem, p.89), a caracterização dos primeiros apresenta alguns aspectos importantes.

Primeiramente, para ele, o sonho diurno não é opressivo, está sob o poder daquele que o sonha: “O portador dos sonhos diurnos está pleno da vontade consciente que permanece consciente para uma vida melhor” (Ibidem, p.92). Em seguida há a possibilidade de se reportar aos demais. No sonho desperto que é expansivo, o importante é “comunicar-se com o que está além de si mesmo. Ele é capaz disso, ao passo que o sonho noturno, como qualquer vivência extremamente pessoal, só pode ser relatado com dificuldade” (Ibidem, p.95). Os sonhos diurnos não seriam mera forma incipiente dos sonhos noturnos, pois não se trata de estabelecer um acordo entre ambos e sim de compreender que os sonhos diurnos são um

ponto de deriva, de desvio, de encruzilhada no qual se configuram ao mesmo tempo como “prelúdio do sonho noturno e prelúdio da arte” (BLOCH, 2005, p.95). Trata-se da “verdade do utópico-criativo, da consciência direcionada para a novidade boa” (Ibidem).

Finalmente, para Bloch, o *sonho diurno*, ou sonho desperto, sabe não se abster recusando-se a satisfazer-se ficticiamente. Se toma os desejos como ponto de partida tanto quanto o sonho noturno, ao contrário deste; “vai com eles até o fim, quer chegar ao lugar da realização” (Ibidem, p. 97).

Para Bloch há uma vívida relação entre as condições dos sonhos despertos e os afetos expectantes cuja intenção é de caráter autêntico, ou seja, apontam para o efetivamente novo:

[...] os afetos expectantes e as concepções fantasiosas autênticas, que indicam àqueles seu objeto no espaço, possuem esse espaço simultaneamente como espaço temporal, isto é, incluindo a temporalidade não enfraquecida do tempo, que se chama de futuro autêntico. Com isso todo afeto expectante, mesmo que ele próprio no primeiro plano intencione apenas um futuro inautêntico, torna-se capaz de uma relação com o objetivamente novo. Essa é a vida que, dessa maneira, o afeto expectante comunica implicitamente aos sonhos acordados antecipadores. (Ibidem, p.110).

2.2. A intuição

A intuição é compreendida de modo diferente por Henri Bergson. Ele entende que apesar de ser esse um aspecto importante do pensamento sobre conhecimento, ocorre confusão sobre seu significado: “‘Intuição’ é aliás, uma palavra frente à qual hesitamos longamente. De todos os termos que designam um modo de conhecimento, ainda é o mais apropriado; e, no entanto, presta-se a confusão.” (BERGSON, 2006, p.27).

Bergson se diferenciou de outros “que opuseram, em maior ou menor grau, a intuição à inteligência” (Ibidem) e também não se alinhou com “aqueles que falaram de uma faculdade supra-intelectual de intuição” (Ibidem, p.28) nem com suas tentativas de superar o intelecto através de uma saída do tempo. Ele entendia que por acreditarem que a inteligência operava no tempo, eles concluíram equivocadamente que “ultrapassar a inteligência consistia em sair do tempo.” (Ibidem).

O que Bergson percebeu mais detalhadamente é que muitos outros não se deram conta de que a inteligência que haviam isolado da intuição atuava sobre o tempo mediado, isto é, sobre o tempo representado através de sua divisão em módulos – ou seja, partes com a mesma medida – como se pudessem ser considerados como unidades de tempo – como o milésimo de

segundo, o centésimo de segundo, o minuto, a hora, o dia, a semana, o mês, o ano, a década, o século, o milênio, etc. Conforme Bergson, não viram que o “tempo intelectualizado é espaço”²⁰ e que a inteligência trabalha sobre esse tempo espacializado, ou seja, sobre um “fantasma da duração, e não sobre a própria duração” (BERGSON, 2006, p.28). Não viram que o pensamento que procura prever já havia abandonado o tempo não representado:

Não viram que [...] a eliminação do tempo é o ato habitual, normal, banal, de nosso entendimento, [...] e que, desde então, para passar da intelecção à visão, do relativo ao absoluto, não há que sair do tempo (já saímos dele); cabe, pelo contrário, reinserir-se na duração e recuperar a realidade na mobilidade que é a sua essência. (Ibidem).

Ainda segundo Bergson, ao se opor intuição e inteligência, na verdade se deseja alcançar a eternidade em “um pulo” (Ibidem), o que termina constituindo uma simples substituição, isto é, uma generalização que conduz à perda de precisão no pensamento. Em lugar de se procurar desenvolver conceitos exatos, precisos, sobre o que de fato ocorre, passa-se a procurar fixar “um conceito único que os resume todos e que, por conseguinte, é sempre o mesmo seja lá qual for o nome que lhe derem: a Substância, o Eu, a Idéia, a Vontade”. (Ibidem.) Bergson se distancia desse modo de conceber a intuição. Ele nos apresenta uma intuição que acompanha as “ondulações do real” (Ibidem), ou seja, as singulares variações entre um elemento e outro por mais semelhantes que possam parecer.

Em sua concepção a intuição:

Já não abarcaria mais de um só golpe a totalidade das coisas; mas de cada uma daria uma explicação que a ela se adaptaria exatamente, exclusivamente. Não começaria por definir ou descrever a unidade sistemática do mundo: quem sabe se o mundo é efetivamente uno? Apenas a experiência poderá dizê-lo e a unidade, caso exista, aparecerá ao termo da procura como um resultado; impossível pô-la de saída como um princípio. (Ibidem, p.28-30).

O que talvez seja mais importante não é determinar se o verdadeiro conhecimento se obtém por uma abstração que generaliza ou por uma experiência de cada singularidade. O que

²⁰ “Não viram que o tempo intelectualizado é espaço, que a inteligência trabalha sobre o fantasma da duração, e não sobre a própria duração, que a eliminação do tempo é o ato habitual, normal, banal de nosso entendimento” (BERGSON, 2006, p.28). Ele também afirma:

“[...] era a visão da duração que nos absorvia. Passando em revista os sistemas, constatávamos, que os filósofos não se haviam dedicado muito a ela. Ao longo de toda a história da filosofia, tempo e espaço são colocados no mesmo plano e tratados como coisas do mesmo gênero. Estuda-se então o espaço, determina-se sua natureza e função, e depois se transportam para o tempo as conclusões obtidas. Assim a teoria do espaço e a do tempo espelham-se. Para passar de uma para a outra, bastou mudar uma palavra: substituiu-se ‘justaposição’ por ‘sucessão’. Sistemáticamente desviou-se o olhar da duração real [...] pareceu-nos que a linguagem havia desempenhado aqui um papel importante. A duração exprime-se sempre em extensão. Os termos que designam o tempo são tomados de empréstimo à língua do espaço. Quando evocamos o tempo, é o espaço que responde a nosso chamado.”(Ibidem).

talvez tenha maiores chances de nos apresentar novos modos de pensar sobre o que tanto se modifica, como as ocorrências de vida e as aparições artísticas, é perguntar o que se perde das sutis diferenças entre singularidades com um pensamento grosseiramente generalizador.

Quão brutalmente se pode desprezar uma vida singular – como o de uma certa tribo, como o de uma certa crença, como o de uma certa família, como o de um certo artista, como o de uma de suas ações – ao se fixar o olhar apenas sobre o que possuem em comum com outros.

O que Bergson propõe em sua revisão da intuição não é a impossibilidade de reunir singularidades experimentadas, mas a necessidade de se buscar uma unidade que mais se aproxime de nossas vidas, de nossas possibilidades, em vez de ter que se afastar delas para explicar todas de uma só vez. Essa unificação afastada de cada singularidade, somente para poder descrever todas elas juntas, termina por aprisionar o futuro ao que já se generalizou no passado. Isso dificulta a visualização de tênues desvios que o presente está sempre percorrendo em direção a futuros ainda não imagináveis ou antecipáveis.

Não se quer negar a unidade, mas sim ampliar o poder de se pensar novas unificações que não sejam necessariamente uma repetição do conhecimento adquirido no passado:

Será, aliás, uma unidade rica e plena, a unidade de uma continuidade, a unidade de nossa realidade e não essa unidade abstrata e vazia, provinda de uma generalização suprema, que seria com a mesma propriedade a unidade de qualquer mundo possível. [...] Nenhuma verdade importante será obtida pelo prolongamento de uma verdade já adquirida. (BERGSON, 2006, p.29).

Exatamente por isso, é preciso cuidado ao pensar as práticas artísticas de uma certa época, de uma certa região, e até mesmo de um certo artista ao longo de sua vida pois os abusos nas generalizações podem dificultar sua compreensão. Podem impedir o acolhimento dos pequenos movimentos, mudanças, desvios e diferenças que se distribuem no espaço e no tempo. Sem essa generalização, passa-se a poder ver rupturas no espaço e no tempo.

O que conta, portanto, na intuição segundo Bergson, não é sua oposição ao pensamento racional, mas sim seu poder de tornar o pensamento mais agudo ao libertá-lo dos hábitos da homogeneização quando isso é preciso. São esses hábitos que terminam por nos impedir de estabelecer encontros felizes com as diversidades que efetivamente experimentamos – quando se tornam vícios.

2.3. Ato de esperança

Depois de observar as diferenciações entre os modos da *esperança passiva* e da *esperança ativa*, procuro então compreender de que forma esta última interfere como fator motivador em meus atos. Para iniciar essa exploração recorro a Nicolas Bourriaud (2006). Ele assinala que com o aparecimento, na década de 1990, de novas propostas baseadas na interação humana, a ação artística propriamente se daria no instante do acontecimento, ou seja, reconhecendo que ela reside no tempo: “a atividade artística constitui um jogo onde as formas, as modalidades, e as funções evoluem segundo a época e os contextos sociais, e não tem uma essência imutável” (nossa tradução).²¹ Para Bourriaud estamos na época de uma nova estética, a qual ele dá o nome de “estética relacional”, aí estão em jogo os projetos artísticos que problematizam os modos como ocorrem as relações humanas, os diversos modos da vida em sociedade, as condições de trabalho e a produção de objetos culturais. Para Bourriaud, a forma da arte hoje reside nas propostas de habitar um mundo possível através da criação de redes de relacionamento abrangentes que se espalham e se multiplicam sucessivamente.

As obras relacionais se aproximariam, de certo modo, das proposições de Dadá, dos surrealistas e da Internacional Situacionistas; desde a oposição ao autoritarismo imposto pelas forças de produção capitalista, passando pela crítica à transformação do ambiente e à resignificação frente a essas condições, até o estabelecimento de um projeto de construção de uma situação desviante onde a forma da arte se dá através do encontro entre obra e espectador/participador, através das relações que ali se estabelecem; através de uma “negociação com o inteligível” (nossa tradução).²²

Bourriaud pensa que o fenômeno da urbanização atua como colaborador para a expansão das experimentações artísticas,²³ como “uma forma de arte que parte da intersubjetividade, e tem por tema central o ‘estar junto’, o encontro entre o observador e o quadro, a elaboração coletiva de sentido” (nossa tradução).²⁴

²¹ O texto em língua estrangeira é: “[...] *las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia immutable.*” (BOURRIAUD, 2006, p.9).

²² O texto em língua estrangeira é: “[...] *una negociación con lo inteligible.*” (Ibidem, p 23).

²³ Oiticica já declarou que o “museu é o mundo” (OITICICA, 1992, p. 103).

²⁴ O texto em língua espanhola é: “[...] *una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene or tema central el ‘estar-junto’, el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido.*” (BOURRIAUD, 2006, p.14).

Percebo então que meu trabalho recente se volta agora para aspectos relacionais. No entanto esse ponto pertence a uma trajetória da qual o começo – embora não possa ser entendido apenas como um passo de preparação em direção ao que hoje ocorre – foi um momento em que brotaram as raízes do que presentemente se desenvolve, ainda que esse posterior desenvolvimento não pudesse ser imaginado então.

2.3.1 Antes da ação

A arte é um jogo entre os homens de todas as épocas.

Marcel Duchamp.

O caminho que tomei até o curso de mestrado aconteceu num tempo muito próprio e dentro de trâmite diverso ao da formação tradicional em artes. Comecei minhas investigações numa escola livre, a Escola de Artes Visuais (EAV-Parque Lage), no ano de 1993.²⁵ Ali não havia a exigência de cumprimento de uma grade curricular como nas escolas tradicionais – a própria escola era gerenciada pelos professores sem nenhuma intervenção do Estado. Os alunos podiam transitar livremente pelos cursos oferecidos segundo suas próprias experiências e vontades; e como sempre me interessei pelo desenho e pela pintura me matriculei em curso oferecido pela artista Suzana Queiroga.²⁶ Foi ali que comecei a aprofundar minha experiência artística. Durante as aulas acabei desenvolvendo um suporte para pintura que surgiu tanto do desenho de observação da arquitetura da casa quanto do “acaso”.²⁷ Um dia, andando na praia de Ipanema, me deparei com uma peça de madeira

²⁵ Antes ainda, no final dos anos 80, fiz um curso de desenho na Laura Alvim, com a Tânia Kalcenik, onde aprendi a olhar para a coisa e esquecer do papel, excelente exercício de “desenho cego” que ajuda a liberar a mão da vontade opressora da vontade de representação.

²⁶ Nessa primeira passagem pela EAV cursei também as aulas do artista Aluisio Carvão onde pela primeira vez tive um contato mais profundo com a forma a partir das cores, e frequentei um curso de curta duração sobre materiais, oferecido pela artista Katie Van Scherpenberg. Dois anos depois, acabei me afastando da escola e comecei a pesquisar, de modo autônomo, outros materiais e suportes e o estudo da obra de artistas que me interessavam; alguns mais próximos no tempo como Joseph Beuys, Andy Warhol, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, mas também alguns mais distantes como Duchamp, Brancusi, Malevitch, e ainda Manet, DaVinci, Dürer, Piero della Francesca e Giotto. Só no ano de 2003 retornei à EAV, época em que me debrucei mais profundamente sobre textos teóricos e filosóficos sobre arte nas aulas do crítico Reynaldo Roels Jr.

²⁷ Penso que esse “acaso” só ocorreu porque estava mergulhada no processo de trabalho; do contrário aquele recorte de madeira provavelmente teria me escapado. Mesmo o acaso em Hans Arp que ocorre quando deixa cair recortes sobre uma superfície, ainda que sem controle, só acontecem porque há uma insatisfação com um trabalho que rasgado, os pedaços caem no chão, e depois de algum tempo são percebidos pelo próprio artista que incorpora esse procedimento a seus trabalhos. Kurt Schwitters não acredita no mero acaso ou “sorte”, e diz: “Não existe tal coisa do acaso. Uma porta pode vir a se fechar, mas

recortada de tal modo que imediatamente me remeteu a ideia de um capitel de coluna geometrizado. Esse foi meu primeiro gesto de apropriação de um *objet-trouvé*. Desse encontro parti para refletir sobre a tarefa de pintar. Cada uma dessas partes era trabalhada individualmente, mas visando a harmonia do conjunto “coluna”; espécie de *puzzle*²⁸ formal que teve seu grau de complexidade aumentado com a montagem em conjuntos formados por grupos de três elementos.

A ideia de jogo já se encontrava ali instalada. Na parede branca surgiu um espaço vazio; um novo recorte que pulsava em sua virtualidade – e que mais tarde veio a ser materializado como um outro suporte para pintura. No final, havia dois conjuntos que criavam um diálogo entre atualidade e virtualidade; materialidade e imaterialidade; cheio e vazio; figura e fundo. De um lado um grupo era formado pelas *colunas* e do outro pelos recortes surgidos do intervalo entre as peças, um grupo espelhava o outro pelos cheios e vazios, criando certa tensão no olhar do observador.

No embate com suportes e materiais surgiram os primeiros fios de barbante e arame que pouco a pouco foram abandonando o plano pictórico e invadindo o espaço tridimensional; assim, tomei outros caminhos e acabei me afastando da pintura e seus meios.

Por esse tempo, quando comecei uma pesquisa sobre a arte renascentista, especialmente sobre a obra de da Vinci, fui tomada de grande empatia pelo “Retrato de Genevra de Benci” (1474). Desenvolvi uma série de trabalhos a partir da apropriação, repetição e intervenção sobre reproduções do quadro. Acúmulos de objetos encontrados ao acaso, arquivados e posteriormente trabalhados e depositados sobre cópias do retrato de Genevra (figuras 10-12).

Mais uma vez a ideia de jogo atravessa os trabalhos. Gosto da própria ação de jogar, das ações e pensamentos que a envolvem. Das múltiplas possibilidades de manejo com peças de um jogo como o de quebra-cabeças, por exemplo, surgiu a idéia das composições construídas a partir de reproduções do “Retrato de Genevra” e objetos soltos dispostos dentro

não por acaso. É uma experiência consciente da porta, da porta, da porta, da porta.” (nossa tradução) Por essa época, Jung estudava os limites da consciência, e no acaso havia algum tipo de ordenamento. Sendo o homem o único animal capaz de ordenar as coisas no mundo, há um tipo de resposta mesmo que não se tenha a intenção de alcançar um resultado. (RICHTER, 1970, p.57).

²⁸ Em “A vida modos de usar: romances” de George Perec encontro a seguinte avaliação sobre o puzzle:

[...] não são os elementos que determinam o conjunto, mas o conjunto que determina os elementos; o conhecimento do todo e de suas leis, do conjunto e de sua estrutura, não é passível de ser deduzido do conhecimento separado das partes que o compõem; isso quer dizer que se pode observar uma peça de puzzle durante três dias e achar que se sabe tudo sobre sua configuração e cor, sem que com isso se tenha avançado um passo sequer [...]; só quando reunidas as peças assumirão um caráter legível, [...] (PEREC, 2009, p.11).

de caixas de acrílico transparente, apresentadas ao público numa exposição realizada no Rio de Janeiro no ano de 2005.²⁹



Figs. 10 a 12
da série “Silêncio Oculito” (2003-2005)
materiais diversos sobre cópias xerox do “Retrato de Ginevra de Benci”
dimensões das caixas: 17,5cm x 16,5cm x 5,5cm

Não procurava uma forma que pudesse responder à tradição da pintura – visto que já havia transbordado o campo formal e ampliado meu campo de investigação –, ou mesmo ao tamanho do legado de Leonardo da Vinci, as aberturas e problemas apresentados pela Pop Art, principalmente com a repetição e manipulação das imagens em Warhol e as *combines* de Rauschenberg. Das ruas, me apropriava de objetos ordinários descartados. Comecei a dar mergulhos mais profundos em minhas investigações e leituras, o que me trouxe finalmente à Universidade.

Daqueles embates surgiram outros gestos de apropriação da imagem pictórica baseada em reproduções, que desencadearam outras operações que foram se multiplicando à medida que eu lidava com a imagem e com as questões da arte contemporânea. Obtive cópias de várias ordens; xeroxes desenhos e pinturas a guache que fazia a partir da imagem digitalizada.

²⁹ Trata-se da exposição Silêncio Oculito apresentada na Galeria 90 – arte contemporânea, no período de 31 de agosto a 30 de setembro de 2005. Em um projeto posterior, ainda inédito, o jogo acontece numa escala corporal maior, menos contida do que aquela dos objetos. A ideia é provocar o deslocamento do visitante pelo espaço instalativo através de trocas de estímulos sensoriais. Tenho ainda um outro projeto, também inédito, que lida com a construção momentânea de um ambiente, ou situação em espaço público, uma intervenção efêmera; uma proposta de uma experiência coletiva – a instalação de uma tenda-tabuleiro em local público. Uma ideia que se aproxima do conceito situacionista de “construção de situações” momentâneas, no sentido de convocar a participação das pessoas, deixando-as livres para experimentar uma específica situação, ou ambiência – onde o visitante pode vir a perceber-se como peça de um jogo “[...] a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida.” (DEBORD apud JACQUES, 2003, p.57). A definição de “situação construída” pelos Situacionistas diz o seguinte: “Momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos.” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA apud JACQUES, 2003, p.65).

Os trabalhos começaram, então, a se concentrar mais nas ações como as de procurar e arquivar e em gestos como dobrar, cortar, amassar, picar, aspergir, estendendo-se a experimentações com diversos materiais – fios de arame, de barbante e peças plásticas, e sobras e restos como poeira e papéis de bala. Encontros fortuitos com descartes e estilhaços de fragmentações seguindo um fluxo interminável.

Todo o processo de trabalho, desde a coleta de objetos à apropriação, manipulação e repetição de imagens induziu-me a considerar a possibilidade de ocupar outros lugares. Com a ação de distribuição de *flyers*,³⁰ surgida como desdobramento da performance “Voz”, e diante do dinamismo dos fluxos de deslocamentos, a rua desponta então como um novo campo a ser explorado; como um novo espaço pleno em diversidade e de onde emergem algumas problematizações de situações em direção à captação de imagens em movimento.

Meu processo de trabalho passou, portanto, a se envolver mais fortemente com a experimentação; assim despontaram questionamentos sobre o que faço, sobre seus trânsitos e encaminhamentos. Os trabalhos fluem de enredamentos, de trocas que nascem das relações com o outro em espaços múltiplos; da observação e contato com trabalhos de outros artistas, dentro e fora de espaços institucionalizados, com filmes e livros de diversos autores, com vida e arte em suas singulares manifestações. Nunca procurei ilustrar nada, mesmo na série de objetos sobre as imagens de Genevra. O movimento se dava a partir da vontade de lidar com materiais, com a imagem – xerox, fotografia, vídeo – com o corpo e com a história da arte.

Hoje os impulsos para meu trabalho não brotam mais de uma expectativa de afetação dos agentes que com ele interagem baseada em modos já conhecidos de operação. As investidas surgem de fontes mais relacionadas com modos de expectativa ativos e criadores conforme abordado anteriormente. Essa esperança que age em direção à criação, o faz traçando percursos que são menos previstos e mais intuídos.³¹ Observo o mundo à minha volta e sinto uma urgência que me move para a ação. Preciso explorar a rua, o bairro a cidade. Reinventar rotas e descobrir novos caminhos para minhas próprias práticas nos espaços públicos.

³⁰ A ação consistia na distribuição de *flyers* com pequeno texto e reprodução de um dos trabalhos, utilizado na performance “Voz”, apresentada no ano de 2005 nas cidades do Rio e Nova Iguaçu na exposição “Zona Oculta – entre o público e o privado” –, projeto de mapeamento anual da produção de artistas mulheres, coordenado pelas artistas Helena Wassersten, Lúcia Avancini e Marilou Winograd.

³¹ Um processo que envolve a produção de um novo acontecimento, segundo Ernst Bloch, transita por três diferentes estágios: a intuição como “[...] produtividade intelectual, [...] como realizadora de obras”; a incubação “[...] que tem em mira o que está buscando, o que está vindo como alvorecer”, e a inspiração como “[...] o que vem esclarecendo e entusiasmando, a repentina visão clara [...]” daquilo que está acontecendo. (BLOCH, 2005, p.122-123).

2.3.2 Ação no trânsito

Esse deslocamento não foi planejado ou mesmo previsto. Há cerca de três anos comecei a trabalhar com captura de imagens em espaços de grande circulação urbana. Tinha acabado de vender o carro, e não havia outra saída a não ser utilizar outros meios de locomoção como ônibus, metrô e táxis durante meus deslocamentos pela cidade. O uso de transportes coletivos se intensificou em minha rotina diária.

Nas primeiras experiências com o corpo e a câmera, concentrei-me nos ônibus, espaço que já havia experimentado anteriormente. Os primeiros registros desses interiores foram feitos em fotografia (figuras 13 e 14). Procurava capturar então certos sinais de isolamento e melancolia em alguns de seus ocupantes, e acabei por perceber que os espaços de passagem são espaços de extrema melancolia.



Figs.13 e 14
da série "In Transit 1" fotografia digital
dimensões variáveis (2007-2008)

O fluxo urbano e os modos como se estabelecem as relações dispersas entre usuários, motoristas, cobradores e vendedores ambulantes despertaram-me a atenção. Assim como acontece no ônibus, a situação no metrô se repete cotidianamente. Alguns aspectos são contingentes, outros necessários. Sentia um impulso para a experimentação dos afetos que ali ocorriam; para a apreensão dos desejos ali operantes. Era uma tendência insistente em meu corpo e minha mente para estar junto daqueles que, em sua maioria, não pareciam desejar estar assim tão próximos. Aqueles ambientes se apresentaram, de repente, não como espaços perfeitos ou adequados ao meu agir, mas como espaços nitidamente demandantes daquilo que

ainda não podíamos conceber, nem eu nem meus companheiros de trajeto, mas que vinha se anunciando tanto em pequenas percepções como em fugidias imagens mentais de novas possíveis sínteses das mesmas. Diante da extrema proximidade física indesejada, decorrente dos excessos de lotação, a divisão desses espaços se colocava como um desconforto. Muitos se resguardavam do menor contato físico, muitos deixavam transparecer sua aversão ao compartilhamento forçado de inalações e exalações, procurando evitar essa situação até o ponto em que nem isso é mais possível. Em meio a esse adensamento físico, persistia o afastamento mental e social. Compunha-se um estado de isolamento coletivo que a vida na metrópole por vezes produz com grande eficácia.

Quando saía do ateliê para a ação começava a sentir o frêmito que me assaltava nos momentos que a antecediam. Recolhia paisagens em meio aos fluxos de deslocamento urbano. Com os sentidos em alerta; procurava provocar novas experiências ainda que a visão persistisse em lutar contra isso comandando meus passos por rumos mais habituais. Como se estivesse em busca de reencontrar a segurança do já conhecido, a procura de reencontrar mais uma vez os costumeiros modos de percepção do espaço em volume e profundidade; angustiada para retornar a algum ponto familiar em que pudesse me apoiar.

Seguia meu caminho. O trânsito intenso das ruas se dividia em diversos fluxos com volumes e velocidades distintos, e à medida que ia capturando imagens, pensava sobre as diversas relações entre as cidades e as práticas artísticas. Adotava as *derivas*³² como procedimento artístico, e para isso o ônibus me permitia mais uma variação experimental. Saía em busca de outros lugares onde pudesse sentir trocar e refletir sobre rotas e desvios; ora obtendo aproximações, ora distanciamentos entre arte e vida. A cena era urbana. Ruas, calçadas, passarelas; pontos e plataformas de parada de transportes coletivos. Interiores de veículos em trânsito.³³

Embora partisse de uma dada idéia, deixava todo o ambiente me envolver, tornando-se esse um fator contributivo para que as ações tendessem a não se repetir da mesma forma. Não havia um método ou roteiro tão exaustivamente planejado a ponto de não permitir qualquer desvio, muito pelo contrário. O que havia era o impulso irresistível dos estímulos imediatos e imprevisíveis. Por vezes os registros eram fotográficos por outras em vídeo. Havia dias em que saía de casa com a câmera ligada, outros não. Não sabia exatamente quando poderiam se

³² Assim a Internacional Situacionista define o conceito de deriva: “Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas (...)” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA apud JACQUES, 2003, p.65).

³³ Tenho pouco a pouco ampliado tanto a variedade de espaços quanto de momentos de captura. Assim venho capturado imagens noturnas da cidade de dentro de outros veículos; imagens que se somam a outras anteriormente capturadas e arquivadas para a edição de pequenos vídeos que se destinam à exibição pública.

precipitar as ações que aguardavam potencialmente sem que se pudesse dizer exatamente como se dariam quando chegassem – ou se chegassem – a se dar, só sei que existiam dias em que elas aconteciam. Não havia uma agenda incontornável a cumprir nem lugares rigidamente predeterminados, seguia o fluxo dos acontecimentos tendo que decidir repetidamente a cada oportunidade não imaginada que se apresentasse.

O tempo era de experimentação, de troca com o outro. Percebia dias em que meu tempo se tornava mais lento, era muito mais o outro que me movia para a ação. Observava com calma as pessoas, suas feições gestos e movimentações e agia quando oportuno, quando a situação pedisse mais do quando eu decidisse. Os movimentos, um encontro fortuito ou algo que se destacasse incitavam à ação.

Já então desejava outras experiências, outros horizontes, outras geografias, outras localizações. Aos poucos fui alargando minhas possibilidades para além do ateliê. Dirigia-me ao ponto de ônibus com a câmera e um bloco de anotações. Capturava o trânsito em mão dupla e a movimentação das pessoas nas calçadas. Tomava nota dos números dos ônibus que passavam, observava as pessoas, as roupas que vestiam a velocidade que imprimiam aos seus gestos.

Mesmo que o olho estivesse no comando em busca de imagens e movimentos, os afetos eram sempre mais amplos; sons, aromas, temperaturas exerciam suas forças sobre meu corpo, despertando minha atenção. Se num instante recordava uma época em que trabalhei num escritório no centro da cidade, e fiz registro dos sons da rua num pequeno gravador, em outro instante um ruído diferente desviava minha atenção do fluxo a minha frente, e em outro ainda, sentia o esforço de um gari varrendo a calçada, espremido entre um muro e uma cobertura na parada de ônibus. Fazia então uma foto e notava olhares curiosos sobre mim. Recolhia o bloco e pegava um ônibus qualquer. Com a máquina pendurada em meu pulso ou mesmo já empunhada, passava a roleta e sentava atenta aos momentos oportunos. Filmava e já então uma primeira seleção acontecia. Descartava algumas imagens durante a ação.

De repente o ônibus parava e eu ouvia a voz de um vendedor de bugigangas. Notava a entrada de alguns passageiros pela porta dianteira e percebia que quase ninguém além do vendedor cumprimentava o motorista ou o cobrador. O destemido ambulante trazia sua munição em uma valise: produtos “três em um”. Rapidamente retirava a câmera da bolsa não querendo perder os detalhes de sua evolução no espaço exíguo do ônibus. E nesse momento da aparição decidia a forma da ação, se mais discreta e furtiva ou contundente e agressiva buscando o embate. As reações à minha presença com a câmera também eram diversas, mas poucos demonstravam maior perturbação. O vendedor começava sua fala; havia um quê de

improvisação e muito bom humor. Alguns pontos depois ele saltava e eu deitava novamente meu olhar sobre a paisagem me lembrando das palavras do geógrafo Milton Santos quando diz que “A paisagem é um conjunto de formas que num dado momento exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são as formas mais a vida que as anima” (SANTOS, 2002, p.103). E quanta vida eu avistava!

Sentia então que o espaço não está dado, mas vai se modificando no tempo em função das alterações das relações que com eles estabelecem os que nele vivem. Percebia que embora se dessem rotineiramente repetições, eu não conseguia mais me acomodar na esperança passiva de que viessem a ser as mesmas. Não somente já antecipava suas próprias e sutis alterações, como sentia o eterno combate entre forças de conservação de modos de relacionamento e forças de mudança dos mesmos. Ao perceber esse embate com mais nitidez, e já conforme uma expectativa mais potente de intervenção começava a interagir com esses elementos de modos nunca antes tão fluidos e imprevisíveis e também nunca antes tão capazes de surtir efeitos. Era como se a minha ação ganhasse então potencialidades antes não imaginadas para fender a impenetrável visão de que tudo se repetia igualmente no cotidiano, de que não havia jeito, de que não havia esperança.

2.3.3 A ação que rompe a continuidade

Sentava então à janela, ia capturando a paisagem externa e o movimento nas ruas. Via o Pão de Açúcar e a Baía da Guanabara e me pegava a imaginar o estonteante momento dos viajantes a vislumbrar essa geografia, a registrar suas primeiras e agitadas impressões dessa paisagem, quando ainda não havia essa outra natureza que é a cidade. Mas ao mesmo tempo em que uma excitação me arrastava, também experimentava uma melancolia sem que isso me paralisasse.

Essa sensação conduzia meu pensamento a Walter Benjamin que, sabendo de perdas irreparáveis, não se permitia paralisar e caminhava pelas ruas de Paris e por suas passagens encontrando, resgatando, resignificando e dando nova vida aos rastros de singularidades perdidas que assim renovavam e resignificavam o presente em que ele vivia. Assim Susan Sontag assinala a transmutação do extremo estado de paralisia melancólica em revoltada ação em Benjamin:

No espaço, podemos ser outra pessoa. O escasso senso de orientação em Benjamin e sua incapacidade de interpretar o mapa de uma rua transforma-se numa paixão pelas viagens e no domínio da arte de se perder. O tempo não nos concede muitas oportunidades: ele nos impele por trás, empurrando-nos pela estreita passagem do presente que desemboca no futuro. O espaço, ao contrário, é amplo, fértil de possibilidades, posições, interseções, passagens, desvios, conversões, becos sem saída, ruas de mão única. Na realidade, demasiadas possibilidades. Como o temperamento do saturnino é vagaroso, propenso à indecisão, às vezes, precisamos abrir caminho de faca na mão. Às vezes, acabamos virando a faca contra nós mesmos. (SONTAG, 1986, pp.90-91).

Imbuído de uma melancolia que não o abatia, mas sim o provocava, saía a recolher em notas, em fragmentos, espaços poéticos de uma cidade, seus viventes e os fugidios traços que remetiam àqueles que já não estavam mais lá. Benjamin procurava o beco, o que não está explicitamente visível. A cidade fora de seus aspectos mais tradicionais, onde a história não está mais dada, pronta e acabada como um discurso contínuo e homogêneo; onde a história se apresenta como problema que se recoloca constantemente e não como resposta já concluída antes mesmo de se colocar a questão. Benjamin indagava justamente sobre o que o historiador do convencional propositadamente encobriu ou coniventemente deixou que se ocultasse.

O ser passado, não ser mais, é o que trabalha com mais paixão nas coisas. É a isso que o historiador confia ao seu assunto. Prende-se a essa força e reconhece as coisas como são no momento do não-mais-ser. Tais monumentos do não-mais-ser são as passagens. E a força que nelas trabalha é a dialética. A dialética as revolve, as revoluciona, revira pra baixo o que está por cima, faz delas o que nunca foram, transforma-as de locais luxuosos em <x>. E delas nada mais resta do que o nome: passagens, e: Passage du Panorama. No íntimo desses nomes trabalha a subversão, por isso preservamos um mundo nos nomes das velhas ruas e ler à noite um nome de rua assemelha-se a uma transmigração... (BENJAMIN, 2006, p.909).

Para Benjamin é preciso “pentear a história a contrapelo” (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p.70) é preciso aproveitar a fugidia oportunidade de ler as outras histórias que repentina e quase imperceptivelmente vão despontando em pequenas percepções permitindo que se rompa a continuidade de um discurso costumeiro que as houvesse ocultado ou destruído para sempre. Segundo Benjamin, é preciso se identificar com os vencidos; é preciso resgatar as vozes e desejos do passado que não foram ouvidas. O que há de vigoroso nessa atitude não é tanto poder rerepresentar tais vozes tal como teriam sido quanto poder retomá-las em encontros mais felizes do que aqueles que os relatos hegemônicos estabelecem com elas.

O tempo do melancólico é o da interrupção do tempo contínuo. Uma forma sagaz de pensar que não procura negar a ilusão de um tempo ininterrupto em direção ao progresso, mas sim criticá-lo, divergindo de sua ininterrupta marcha. Rompendo-a e mudando seu ritmo para que dela possam brotar desvios capazes de não somente redimir os que se foram e sucumbiram sob as injustiças passadas – ocultadas sob relatos alinhados com os que

venceram – mas também de criar novas oportunidades de vida para os que hoje demandam novas possibilidades.

É como reacender uma chama que se apagara. Mas isso se dá não através de uma esperança que aguarda um milagre capaz de contornar as possibilidades e impossibilidades já conhecidas e sim como uma esperança que age corajosamente inventando e construindo novas possibilidades a partir de onde não poderiam ser imaginadas ou antecipadas. Para que se possa criar soluções para aquilo que até então era insolúvel é preciso romper com a homogeneidade que nos é apresentada por uma história falsamente colocada como contínua. É preciso romper as relações com o excessivo peso do que já se conhece como possível para que se possa ver o quanto esse conhecimento nos havia paralisado e impedido de agir. “A falta de jeito é outra, e deriva da percepção de um número excessivo de possibilidades, e da não-percepção da própria falta de senso prático.” (SONTAG, 1986, p.88). Dito de outra forma; a falta de ação, a falta de jeito para agir, deriva do excessivo peso do conhecimento do que já é possível, do conhecimento do passado. Origina-se também da falta de percepção de que as práticas presentes podem abrir novas perspectivas para a criação de novos conhecimentos que com certeza mudarão presente e futuro, retirando o praticante e seu meio da lentidão, do peso, da paralisia.

Ao longo dessas experiências fui ganhando a noção de que minhas ações estavam justamente a resgatar pequenas capturas de sob a ilusão de um cotidiano que se repetiria como o mesmo todos os dias. Uma vez destacadas, essas pequenas percepções podiam ser realinhadas, seja no ato da intervenção nos meios de transporte, seja adiante quando associadas umas às outras no momento da edição. Essas inusitadas combinações traziam a tona novos significados que não resultavam de minha adesão a nenhuma intenção prévia de expor um determinado ponto de vista sobre o que encontrava, mas que, inversamente, faziam emergir novas visões ao se apresentarem surpreendentemente como desvios das noções comuns sobre o dia-a-dia. Essas visões talvez não tivessem a oportunidade de surgir se minhas tentativas de conexões daquelas pequenas sensações seguissem modos previamente roteirizados ou antecipadamente comprometidos com qualquer habitual modo de compreendê-las.

Era preciso esvaziar-me do já visto para poder ver um novo presente, para poder sentir a tristeza de um modo jamais visto, isto é, de forma não paralisante, mas sim capaz de atear fogo aos meus sentidos. Era preciso abandonar o já conhecido e as antigas esperanças e expectativas para poder construir novos modos de agir esperançosamente.

2.3.4 Três movimentos

As ações anteriormente descritas são algumas dentre as que venho operando em espaços públicos de circulação coletiva sempre na expectativa de capturar fugazes oportunidades de estabelecer novos modos de conexão entre minhas práticas, os passantes e seus modos de comportamento em relação aos ambientes em que se encontram. Há também, o ateliê, galerias, salões de exposição entre outros ambientes. Esses movimentos se efetuam de modo integrado. O primeiro movimento se dá em lugares usualmente projetados para receber fluxos de deslocamentos, como as ruas, as paradas obrigatórias dos transportes coletivos e seus interiores, centros comerciais e afins, onde procuro gerar um desconforto com minha presença. Adentro então esses sítios portando a câmera; gestos e fisionomias demonstram que minha presença é estranha ou surpreendente. Faço registros fotográficos e em vídeo da ocupação desses sítios a partir da observação das relações que ali se estabelecem entre diferentes agentes, personagens da trama cotidiana que tem como pano de fundo a cidade. Acontecimentos sem importância nos relatos históricos oficiais que focam o que permanece fixo, mas que se inscrevem vividamente no cerne de narrativas singulares e mutantes.

Introduzindo um gesto artístico desviante nesses espaços de passagem, pretendo ativar as distâncias entre corpos que dividem o mesmo espaço através dos afetos provocados pela minha presença e impulsionados também pela inversão de situações habituais exaustivamente experimentadas pelos transeuntes; tal como na distribuição de *flyers* que opero repentinamente nos lugares onde habitualmente se vende produtos ou se solicita ajuda aos passageiros.³⁴

Acionando com a câmera a indiferença instalada de forma coletiva, ao mesmo tempo em que provooco uma quebra na monotonia do simplesmente estar a passar, revitalizando possíveis encontros com minha presença inesperada, tão próxima quanto distante, enquanto imagem refletida nas vidraças. As imagens que ali surgem provocam o aparecimento de um espaço intermediário de deslocamento, talvez como um possível catalisador de subjetividades acanhadas sob sistemas de vigilância que definem e reprimem a liberdade de contatos espontâneos nesses lugares. Aquele espelhamento me fascina pelas camadas de imagens que entrevejo; imagens de extrema beleza e delicadeza tão efêmeras quanto a vida, e que evocam

³⁴ Segue ainda na forma de projeto uma intervenção em que pretendo realizar uma breve distribuição de flores com cartões em branco nos ônibus. Esse projeto pode também se expandir para outras localidades através de convocatórias de agentes para participação simultânea em outros pontos da cidade.

uma outra espacialidade a ser explorada posteriormente na forma de imagens em vídeos já direcionadas a outros movimentos relativos a outros espaços tratados adiante. Os gestos transpostos para o vídeo vêm a se somar aos das capturas, numa espécie de diálogo entre ação e observação do mundo que me cerca, do que vejo e sinto.³⁵ Essas capturas caçam pequenas percepções.

Geralmente acreditamos naquilo que vemos a partir de avaliações internas retiradas de traços incompletos arquivados na memória e por vezes desencadeados por sutis presenças; como um pequeno gesto, um aroma, um som, ou cor, algo que faz despertar nossa atenção. Por isso talvez, ao olharmos uma cena em um filme, pintura, fotografia, ou ao adentrarmos um espaço de instalação, temos muitas vezes a impressão da presença de algo familiar; traços de outros momentos que já desdobrados tantas vezes guardam certa proximidade como as *petites perceptions insensibles* [pequenas percepções insensíveis] apontadas por Bloch,³⁶ acontecimentos mínimos que não percebemos a todo tempo, mas que já nos habitam por acúmulos anteriores e que por forças quase imperceptíveis, retornam desencadeando uma nova série de acessos e entendimentos acerca da vida que nos abraça. Algumas imagens chegam a ter mesmo o poder de nos lançar para fora de nós mesmos.

O gesto com a câmera se transforma ainda numa ação, desdobramento daquela outra experiência vivida quando distribuí *flyers* durante alguns percursos pela cidade. Diante do distanciamento proponho a proximidade. Uma espécie de convite a uma experiência de troca com o inesperado, uma ruptura do contínuo, um desvio do normal. O gesto faz crepitar uma chama através de fluidos, fluxos e correntes de energias invisíveis e anteriores aos encontros – como um invasor que repentinamente rouba o reconhecimento automático do que era até aquele instante tão comum. Gesto imprevisto que introduz uma espécie de corte na realidade e que não se destina a nada além da simples excitação da comunicabilidade entre os presentes.

³⁵ Giorgio Agamben (2008) recorda que entre os anos de 1885 a 1971, a ciência havia abandonado o estudo de Gilles de La Tourette acerca dos gestos na movimentação motora devido, segundo Agamben, a incorporação generalizada de “ataxia, tiques e distonias” pela sociedade. Sociedade esta que procuraria mais tarde na dança – “de Isadora (Duncan) e de Diaghilev”, no “romance de Proust”, na “grande poesia do *Jugendstil* de Pascoli e Rilke”, e no “cinema mudo” o que deixara escapar. Para Agamben:

Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por estes; para homens, dos quais toda natureza foi subtraída, cada gesto torna-se um destino. E quanto mais os gestos perdiam a sua desenvoltura sob a ação de potências invisíveis, tanto mais a vida tornava-se indecifrável. (AGAMBEN, 2008, p.11).

³⁶ Ainda em sua obra *O Princípio esperança*, Bloch partindo da análise sobre cálculos e descobertas de Leibniz acerca das percepções mínimas, relata a complexidade das camadas de nossas percepções psíquicas: “[...] Leibniz menciona percepções minúsculas que, por causa de sua delicadeza, passam despercebidas ou permanecem inconscientes, mas, acumulando-se o suficiente – como no caso do barulho das ondas ou o burburinho de vozes –, tornam-se plenamente conscientes.” (BLOCH, 2005, p.132).

Para Agamben o gesto:

[...] é comunicação, de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender a linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar. (AGAMBEN, 2008, p.11).

Em outra ação, decido pegar o metrô. Com a câmera na mão, vou capturando o fluxo das pessoas no vai e vem da estação. Passo pela roleta e desço as escadas, a câmera quase esbarra no ombro do homem a minha frente. Desloco-me pela plataforma, acompanhando bem de perto duas moças que conversam. Alguns estranham minha presença, mas nem mesmo o segurança vem me interpelar. Procuro me localizar; desejo embarcar no vagão destinado às mulheres. Continuo em ação. O trem chega, abre as portas e me movo na direção oposta à porta de entrada, pretendo capturar as imagens nas vidraças, aspiro acionar esse lugar. Provoco minhas companheiras de viagem, algumas olham para mim e vêem que capturo suas imagens ali refletidas. E um novo jogo acontece, agora através da superfície vítrea.

Recordo-me de um conto de Cortázar que descreve o posicionamento e o isolamento de passageiros durante uma viagem em um vagão de metrô. Entre idas e vindas, um homem procura uma mulher como possibilidade de um encontro sempre adiado com a felicidade. Para isso, estabelece um jogo entre olhares através dos reflexos nas vidraças, um novo espaço de encontro:

[...] em dado momento tinha começado a sentir, a decidir que uma vidraça de janela do metrô podia trazer a resposta, o encontro com uma felicidade, precisamente aqui, onde tudo acontece sob o signo da mais implacável ruptura, dentro de um tempo subterrâneo que um trajeto entre estações desenha e limita assim inapelavelmente embaixo. Digo ruptura para compreender melhor (teria de compreender tantas coisas desde que comecei a jogar o jogo) aquela esperança de uma convergência que talvez me fosse dada no reflexo em uma vidraça de janela. (CORTÁZAR, 2008, p.43).

O jogo acontece no metrô de Paris, mas bem que poderia se estender a qualquer outro vagão de metrô ou trem, em qualquer parte do mundo. Perspicaz, analisa os gestos que denunciam o comportamento e o posicionamento dos outros passageiros, do vazio de uma incomunicabilidade.

[...] com os olhos perdidos no fastio daquele interregno em que todo mundo parece consultar uma área de visão que não é a circundante, salvo as crianças que olham fixo e em cheio para as coisas até o dia em que lhe ensinam a situar-se também nos interstícios, a olhar sem ver com aquela ignorância cortês de toda presença vizinha, de todo contato sensível, cada qual instalado em sua bolha, alinhado entre parênteses, cuidando em manter o mínimo de espaço

entre joelhos e cotovelos alheios, refugiando-se no *France-Soir* ou em livros de bolso, [...], uns olhos se situando no oco entre o verdadeiramente observável, naquela distância neutra estúpida que ia de minha cara à do homem concentrado no *Figaro*. (CORTÁZAR, 2008, p.44).

O trem começa a se movimentar, e à medida que avança na escuridão do túnel, mais nítidos ficam os reflexos; “onde a escuridão do túnel põe seu mercúrio atenuado, sua felpa roxa e móvel que dá às caras uma vida em outros planos, tira-lhes aquela horrível máscara de giz as luzes municipais do vagão” (Ibidem, p.44). Na próxima estação as imagens se misturam, é difícil perceber onde é o dentro e onde é o fora. A porta abre, pessoas passam de um lado para o outro (figuras 15 a 17). Continuo com a ação até chegar a meu destino.

Em outra das capturas, no vagão do metrô, já perto de alcançar a estação, uma mão masculina muito enrugada aparece se apoiando na vidraça da porta que logo se abrirá. O gesto acaba por tapar o rosto refletido de outro passageiro. A luz estourada a transforma em algo quase “inumano” acionando uma frágil fronteira que ultrapassa os limites da ação e invade o campo do pensamento (figura18). O gesto suporta o tempo do estar no mundo, de ações contidas pelas regras da convivência nas sociedades que se pretendem organizadas, que transformam a pulsão de vida da juventude no cansaço do ancião. O gesto suporta desde o esquecimento à exclusão. Ergue por si mesmo a questão das ações rotineiras que se prendem ao que é experimentado no dia-a-dia, e se limitam ao partícipio passado, não permitindo a transposição de limites, o que impossibilita a experiência de um mundo novo, ou seja, o ato de suplantar convenções.



Figs.15 a 18
da série "In Transit 2" *stills* de vídeos
dimensões variáveis (2007-2009)

Quando tenho um destino e horário a cumprir a coisa é bem mais tensa; também tenho pressa. Faço sinal para qualquer ônibus que me leve rapidamente a meu destino – talvez aí algumas coisas me escapem e eu termine sendo engolida pela rotina –, sou mais uma peça no tabuleiro. Mas tudo muda no momento em que decido tomar a câmera na mão e agir interrompendo o fluxo monótono e rotineiro. Refluxo.

Ao colocar meu próprio corpo em evidência, acabo por sublinhar a indiferença que se oculta na massa informe. Apontando para as superfícies espelhadas, evidencio afastamentos criando um espaço de encontro entre olhares. O movimento mecânico do abrir e fechar as portas dos vagões do metrô a cada estação renova os encontros em um espaço que ali se inaugura. Onde habitava a passividade silenciosa, passa a pulsar o transtorno pelo gesto inaudito. A questão persiste; porque poucos se permitem ver?

Numa sociedade onde muitos permanecem submetendo seus próprios sentimentos a uma racionalidade geral, nada mais instigante para um artista do que produzir criações que não vêm ao mundo com nenhum propósito pré-organizado, ou com nenhum fim preestabelecido. Minhas produções, não pretendem nem mesmo provocar questionamentos e reflexões ainda que estas venham a acontecer naturalmente, naqueles que elas afetam. Até

porque nas últimas configurações adotadas as pessoas que as vivenciam não têm como imaginar que se trata de uma ação artística. O que me impulsiona é o desejo de troca. Onde estas trocas vão chegar, o que vai acontecer com elas, é algo que há de ser experimentado em processo.

Adentro então esses sítios portando a câmera, capturando imagens e som de forma direta; gestos fisionomias demonstram que minha presença é incômoda ou no mínimo não esperada. Como sei que essa é uma atitude de confronto com o outro, o dispositivo serve também como anteparo, uma espécie de escudo protetor – como aquele usado por Perseu a fim de neutralizar o olhar paralisante de Medusa, e enfim vencê-la.

Forças de atração e repulsão habitam esses *espaços de passagem*. Segundo a física, existem jogos de forças que mantêm os corpos sob mútua influência no espaço; forças com potência bastante para atuarem mesmo diante de grandes afastamentos, provocando interações entre objetos mesmo distantes. O campo de força, enquanto mecanismo de pensamento, ou seja, enquanto abstração auxilia o entendimento das relações existentes entre corpos para além da física.

Nesses espaços de trânsito o destino de todos parece ser sempre o mesmo, uma eterna repetição de rotinas monótonas; dia após dia simplesmente a passar (figuras 19 a 22). Esta é a condição que me possibilita desenvolver as ações que buscam perturbar a acomodação do senso comum que conduz muitos ao papel de fundo de paisagem inerte, imutável, que não transita, não se altera, não se modifica, enfim, não passa. Exploro a possibilidade do desvio da visão corriqueira, de que cada um de nós esteja reduzido a um lugar de objeto qualquer; inespecífico; como mais um elemento perdido no conjunto da multidão. Esses espaços são propícios para ações artísticas desestabilizadoras que levam ao extremo as operações, que buscam transbordar o contorno dos sítios tradicionais; ações e intervenções urbanas que ainda há pouco eram isoladas do âmbito das exposições, ou seja, trabalhos que permaneciam afastados dos sítios tradicionais de exibição e que agora se posicionam num espaço que se insinua entre a rua e a galeria.³⁷

³⁷ Em março de 2009, o Centro Cultural Banco do Brasil abrigou a exposição da dupla de artistas paulistas Gustavo e Otávio Pandolfo, “Os Gêmeos”, exemplo de trabalho em trânsito entre a rua e a galeria. Para maiores informações acessar: <<http://www.cccb20anos.com.br/?s=os+gemeos>>. Acesso em: 18 dez 2009.



Figs.19 a 22
da série “In Transit 3” fotografia digital
dimensões variáveis (2009)

Depois das capturas retorno ao ateliê para um segundo movimento do trabalho. Primeiramente, baixo as imagens no computador, a seguir as distribuo em arquivos digitais diversos. Gosto do lúdico presente na experiência da *fattura*, no processo que envolve a edição das imagens. Isso não traduz a ausência de uma avaliação crítica, no entanto esta só acontece depois de findo o trabalho. Mesmo que os resultados não se apresentem satisfatórios para aquele momento, ainda assim não são descartados, mas preservados no arquivo como registro de meu processo artístico, e que em latência aguardam o momento de uma outra edição.

Segundo Luiz Cláudio da Costa, “a obra contemporânea torna-se, com efeito, um arquivo muito particular, na medida em que ela apresenta uma topologia material-temporal que se abre e disponibiliza para desdobramentos transversais com ressonâncias em novos trabalhos ou em novos corpos.” (COSTA, 2008, p. 391).

O filme (a fotografia, o vídeo) torna-se uma marca, ao mesmo tempo, que uma dobra do acontecimento artístico ausente. São ocorrências artísticas independentes, mas que se relacionam e se implicam nas transferências de um material produzido num suporte (o corpo, o ambiente social, por exemplo) para outro suporte (o vídeo, a fotografia), editando, manipulando e articulando ‘impressões’ (impressos e escrituras eletro-eletrônicas de sensações experimentadas) para produzir uma obra a partir do arquivo. (COSTA, 2008, p.393).

O trabalho na forma de pequenos vídeos como dito acima é produzido a partir de imagens de arquivo – tanto das capturas de fluxos de deslocamentos durante as ações nos espaços de passagem, quanto de cenas apropriadas de filmes cujos fluxos e ambiência se contrapõem aos da cidade – essas cenas são capturadas diretamente da teve enquanto assisto aos filmes. São minimamente três os gestos envolvidos na operação; copiar apropriar e arquivar; movimentos que estruturam o corpo dos trabalhos e que se juntam ao procedimento da repetição³⁸ e da colagem. A colagem segundo Jacques Rancière (2004) revela-se “como evidência de uma conexão oculta entre dois mundos aparentemente opostos [...] evidenciando uma casual conexão entre ambos” (nossa tradução)³⁹. Mundos esses que os vídeos deixam entrever na mistura de cenas de duas realidades distintas, as do mundo “real” do cinema com aquelas do mundo “real” da vida cotidiana. Trata-se de cópias de cópias de cópias que até sua dobra na forma de videoinstalação evoca outras ações desde a captura, seleção e edição das imagens, ao retorno ao público de onde partem novos desdobramentos – que nomeio de terceiro grau – no *visitante-observante* (ou seria observado-observante?) e além; nas possíveis reverberações de sua fala sobre o que foi ali experimentado – e que tomando a forma de relato poderá vir a alçar uma outra experiência naquele mesmo observador agora tornado narrador.

Durante o longo processo de edição dos vídeos, acontece uma segunda seleção das imagens. Usualmente começo a montagem a partir das capturas mais recentes, depois vou adicionando cenas de outras capturas que podem ser ou não entremeadas por imagens de filmes, ou ainda por aquelas mesmas cenas anteriormente utilizadas. Mesmo quando repetidas ao longo de um mesmo vídeo, as imagens não retornam da mesma maneira – nem a mim, nem àquele que as vê –, nem com a mesma intensidade, pois o tempo já não é o mesmo.

³⁸ Assim assinala Deleuze acerca da repetição depois de Hume:

A regra de descontinuidade ou de instantaneidade na repetição é assim formulada: um não aparece sem que o outro tenha desaparecido. [...] ela não tem em si. Em compensação, ela muda algo no espírito que a contempla. É esta a essência da modificação. [...] uma mudança se produz no espírito que contempla: uma diferença, algo de novo no espírito. (...) O paradoxo da repetição não estará no fato de que não se pode falar em repetição a não ser pela diferença ou mudança que ela introduz no espírito que a contempla? A não ser por uma diferença que o espírito extrai da repetição? (DELEUZE, 2006, p.111).

³⁹ O texto em língua estrangeira é: “[...] Collage can be seen as evidence of the hidden link between two apparently opposed worlds. [...] making evident of the casual connection that links one to the other.” (RANCIÈRE, 2004, p.84).

Algumas cenas inseridas nos vídeos, geralmente aquelas que apresentam imagens idílicas, têm uma duração mais longa o que ocasiona a quebra do ritmo acelerado das imagens dos fluxos da rua e do metrô. Como não existe a intenção de produzir uma narrativa linear, na mistura de cenas de duas realidades distintas, acabo criando uma terceira via “indiscernível entre duas forças de leitura; a da razão e a do *non-sense*.” (nossa tradução).⁴⁰ Os ritmos desconexos ora ofertam à visão plácidos e singelos cenários, ora a velocidade através das imagens borradas de pedestres que transitam pelas calçadas vistos pela janela do ônibus. Ora surgem recortes da paisagem da cidade, ora das luzes dos intermináveis túneis subterrâneos do metrô.

Pela sacada do ateliê aberta por sobre a rua, percebo o fluxo aéreo de nuvens. Da rua ouço vozes e a agitação das crianças na creche ao lado. Enquanto trabalho na edição dos vídeos, armo a câmera que vai capturando outros fluxos e sons que vão aderindo à cena. Tudo se mistura na captura direta. Em dia de vento forte, dirijo o foco para a árvore em frente a fim de captar o vento a varrer sua copa, assim vou acumulando imagens para futuras edições. Penso que criar é efetivar aquilo que surge como potência, é efetuar o processo e não detê-lo em metas e correções, é deixar fluir o tempo, e só depois então, ter a consciência da realização de uma vontade – assim, acolho os acontecimentos.

No vídeo *de passagem* (figura 23) a cena de abertura mostra um carro parado diante da bifurcação de uma estrada (POLANSKI, 1962) o que já indica a possibilidade de caminhos divergentes. As cenas que se seguem não pretendem apontar o caminho a ser tomado. Na estação do metrô as pessoas passam, assim como passou o vagão e os ruídos irritantes da imagem fora de sintonia capturada diante do aparelho de TV. Na plataforma da estação, ao fundo, vê-se a movimentação das pessoas e dos vagões por um monitor. Na cena seguinte, reflexos se misturam nas vidraças do vagão. Nada se fixa por muito tempo, e na próxima cena, é um ônibus que passa, e novamente vagões do metrô passam em estonteante velocidade. Corte para um casal que se posiciona dentro de um carro, um fragmento do rosto do motorista aparece pelo espelho retrovisor. A mulher acende um cigarro, ele a beija, ela olha para fora (Ibidem). Novo corte e surge uma mulher de aparência sofrida no metrô, parece carregar o “peso do mundo” em seu corpo, no colo traz uma sacola plástica visivelmente pesada: o que será que carrega? Ela olha ligeiramente para a câmera, mas não se incomoda, está muito cansada... A cena é mais lenta agora, um homem se aproxima da porta que logo se

⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “[...] on the line of indiscernability between the force of readability of sense and the force of strangeness of non-sense.” (RANCIÈRE, 2006, p.84).

abrirá na próxima estação. Ele salta, a mulher vira o rosto, abaixa os olhos, suspira. A viagem continua. Na lenta fusão das imagens retorna a cena do casal no carro e logo a seguir três pessoas velem felizes numa tarde de verão (POLANSKI, 1962). Mais um corte, e na cena seguinte aparece um rapaz bem jovem na janela de um ônibus. No vai e vem do trânsito que se arrasta na lentidão do engarrafamento ele percebe a câmera na janela do ônibus ao lado, parece se divertir, comenta com alguém ao seu lado, parecemos brincar de esconde-esconde. Ele já não se diverte mais e se esconde; teria se incomodado afinal? As cenas de captura do cotidiano ralentadas sugerem a monotonia de dias cansados, enquanto as cenas de captura do filme de Polanski causam hiatos espaço-temporais profundamente melancólicos acentuados pela baixa qualidade de imagem e som capturados diretamente da televisão.⁴¹



Fig. 23
stills do vídeo “de passagem”
duração: 03min56s (2009)

Em *Sem título_Projeto1_01* (figura 24) a cena de abertura revela uma bela mulher que fuma sentada à mesa de um café (JARMUSCH, 2003), é abruptamente cortada para a rua onde um homem gesticula; mas não é mais possível acompanhar seu desenvolvimento, pois o ônibus segue seu caminho num trepidar contínuo que borra a paisagem da rua capturada pela vista da janela. A cena a seguir mostra um vendedor ambulante dentro de outro ônibus oferecendo seus produtos. Sua fala é interrompida por um corte que retorna a cena da cidade e suas vitrines cheias de apelos. Corte. Novamente aparece o vendedor de bugiangas “três em

⁴¹ A operação de captura direta da TV é muito simples. Geralmente são extraídas de filmes que gosto e que trazem contrapontos espaço-temporais com aquelas das cenas urbanas. O primeiro passo é ver o filme para selecionar as cenas a serem apropriadas, aí então, depois de anotadas em um bloco, já com a câmera montada sobre o tripé, posiciono-a para o aparelho de TV; focalizo a tela, e começo a trabalhar. Como dito anteriormente, essas imagens seguem para o arquivo do computador e lá aguardam pelo momento da montagem e edição dos vídeos.

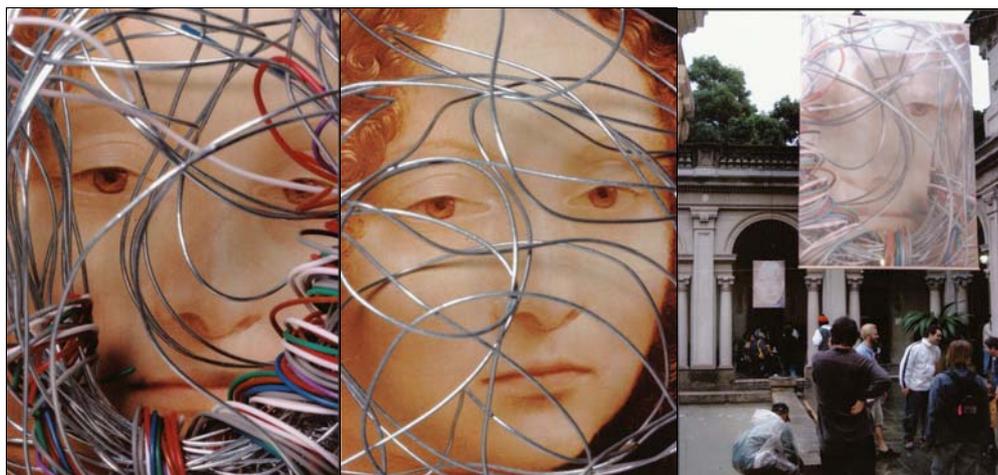
um” que agora disputa a atenção dos passageiros com o monitor de TV instalado quase que por sobre sua cabeça, no monitor lê-se a palavra *INSOLAÇÃO* acompanhada de dicas e sintomas sobre o mal. Na próxima cena, surge novamente a jovem do filme de Jarmusch. Ela acende um cigarro; parece aguardar alguém. Novo corte para a cena do vendedor no ônibus que anuncia as facilidades do descascador enquanto um rapaz que acaba de passar pela roleta tem dificuldades de ultrapassar o simpático vendedor e sua imensa valise que ocupa boa parte do corredor. Tudo segue em sua confusa normalidade. Lá fora, é a cidade que passa. Alguém se manifesta, quer adquirir o “três em um” e tem pressa. *INSOLAÇÃO* na TV.



Fig 24
stills do vídeo “Sem título_ Projeto1_01”
 duração:04min55s (2009)

Como mencionei anteriormente, comecei efetivamente minhas investigações em artes na EAV–Parque Lage nos anos da década de 1990. Foi através de um processo de experimentação da instalação das pinturas nas paredes que surgiram os primeiros embates com o espaço de localização dos trabalhos, ou melhor dizendo, como ocupar um espaço e ao mesmo tempo acioná-lo.

Na mostra coletiva *POSIÇÃO* 2004 realizada na EAV, os trabalhos em *plotter* que primeiramente haviam sido projetados especificamente para o vão de duas janelas da casa, acabaram ganhando potência ao serem instalados em dois vãos de arcadas do pátio interno junto à piscina, voltando-se para a ação. Assumindo esse novo lugar, os trabalhos criaram outras relações com o evento e com aquele espaço então principalmente destinado à apresentação de performances, danças e outros encontros festivos. (figuras 25 a 27)



Figs. 25 a 27
 fotografia digital da instalação
 “Sem título” – POSIÇÃO 2004
 EAV- Parque Lage (2004)

No terceiro movimento, procuro retornar as imagens desdobradas em vídeo para o espaço público na forma de videoinstalação ou em projetos para outros espaços possíveis, reservados ou não para a recepção de trabalhos de arte, projetos que apontam para novos caminhos a serem experimentados com o trânsito das imagens.⁴²

No retorno das imagens ao público o som direto das capturas com uma câmera não profissional exige do espectador maior intensidade participativa no sentido da percepção de suas nuances – uma música diminuta ao fundo ou as vozes das crianças, por exemplo, ou outros ruídos presentes nas imagens, quase imperceptíveis. Afastando-me da utilização de dispositivos sofisticados para a captura das imagens e sons, penso poder ativar outros sentidos

⁴² Atualmente venho tomando parte em três grupos diferentes de artistas: COTIDIANO E MOBILIDADE é composto por artistas-professoras atuantes na EAV – Parque Lage. O grupo procura manter um diálogo entre imagens e textos a partir de *tags* lançadas quinzenalmente entre as participantes via celular. As respostas, na forma de fotografias ou pequenos vídeos feitos com aparelhos de telefonia móvel são postadas no *Flickr* mantido pelo grupo. O *Flickr* é um site de relacionamentos destinado a receber e divulgar fotografias individuais ou de grupos, profissionais ou não. Nosso endereço é: http://www.flickr.com/search/?q=cotidiano_mobilidade As imagens são capturadas em espaços de passagem – ruas, bares, ônibus, estações de parada de transportes coletivos, aeroportos. O grupo mantém ainda um *blog* (ainda reservado ao grupo) como espaço de discussão sobre os trabalhos e *papers* produzidos pelas participantes a partir da leitura de textos, livros e trabalhos de outros artistas e pensadores que trazem novos questionamentos para o grupo. O TRAÇÃO surgiu de dentro do curso de mestrado e conta com a participação de cinco artistas e uma jovem curadora, todas vinculadas ao Instituto de Artes da UERJ Participam do grupo Carla Hermann e as artistas; Daniela Seixas, Isabel Carneiro, Jacqueline Siano, Mariana Katona e Nena Balthar. O grupo ainda se permite a convidar outros artistas para futuras participações. O grupo tem agendado uma exposição para setembro de 2010, no Centro Cultural Justiça Federal, na cidade do Rio de Janeiro. O grupo também procura manter encontros regulares onde é colocada em discussão a produção plástica das artistas. O terceiro grupo é o ARQUIVAR surgido a partir do projeto de pesquisa do Professor Luiz Cláudio da Costa. O grupo mantém encontros regulares onde os trabalhos dos participantes e seus processos são discutidos pelo grupo, também apoiado pela reflexão teórica. Esse grupo trabalha sob o tema “Desaparecimento e Cidade”, e conta também com a co-gestão da Profª. Leila Danziger.

que não só o visual, ainda que seja inegável a sedução mesma das imagens produzidas em PB, elas guardam um inexplorado a permitir novas experiências.

Apresentados na forma de videoinstalações em espaço de galeria os vídeos procuram acionar o espaço arquitetônico ativando novamente outros modos de percepção de sua arquitetura. As imagens do cotidiano criam ainda outros acionamentos e percepções espaço-temporais. Ainda que minha experiência com videoinstalações seja embrionária, começo a perceber que alguns vídeos têm uma forte vocação para espaços amplos – internos ou externos. Essa verificação aconteceu a partir de exercícios propostos durante o curso de mestrado nas aulas práticas da professora Leila Danziger quando comecei a experimentar o vídeo como forma desdobrada das ações, e que expandiu mais uma vez nas aulas da professora Malu Fatorelli.

A primeira experiência em galeria aconteceu com um único projetor direcionado para a parede oposta a da entrada. As imagens apresentadas dentro de uma situação de frontalidade traziam uma inequívoca relação com as imagens projetadas nas telas dos cinemas; com isso revelaram-se um tanto estandardizadas, obedientes a uma forma já tantas vezes apresentada por outros artistas em outras tantas galerias e instituições, não trouxeram nem a problematização do espaço em si mesmo, nem incomodo algum ao observador contemplativo – questões que vêm se acentuando nos modos de exibição dos trabalhos; para tanto venho pesquisando alguns dispositivos e tenho procurado a colaboração de técnicos capazes de me auxiliar em futuras instalações tanto no espaço interno de galeria, quanto em outros espaços.

O próximo passo foi a projeção no piso da galeria, com a angulação do projetor pude observar o aparecimento de um recorte trapezoidal. Com o auxílio de outro projetor e deslocando-o no espaço, novos recortes foram surgindo, o que afinal acabou por acionar a arquitetura da galeria. (figuras 28-29)

Utilizando dois projetores – um voltado para o piso e outro para o canto (aresta) de duas paredes (figuras 30 e 31), encontrei a forma apresentada no momento da qualificação do curso de mestrado. Também nas primeiras experiências com dois projetores aconteceram encontros simultâneos da mesma imagem.

O que proponho para a galeria é a cisão desse espaço pela presença *material* do visitante e a imaterialidade das imagens projetadas, criando um jogo entre as partes e suas distintas temporalidades. Assim exterior e interior; realidade e ficção; passado e presente, podem vir a ser sentidos de forma totalmente diversa. No diálogo com imagens de filmes, os vídeos expõem relações estéticas que não podem mais dizer de uma única beleza – construção

cultural ocidental – mas de belezas plurais construídas e constituídas na potência mesma da mistura de diferentes culturas.

Tento agora tomar um caminho nada pacificador na galeria. Experimento as projeções; monumentais nas paredes e piso, distorcidas nas arestas e pequeninas em um canto, íntimas dispostas dentro de uma caixa; talvez. Inesperadas e incômodas no teto, do lado de fora. Como disse mais atrás, é pela experimentação que meus trabalhos transitam, assim estabeleço novas ordens de contato no retorno das imagens ao público. Segundo Nicolas Bourriaud (2006):

[...] este é o horizonte a partir do qual a imagem pode ter um sentido, mostrando um mundo desejado, que o espectador pode então discutir, e a partir do qual seu próprio desejo pode surgir. Este intercâmbio se resume num binômio: alguém mostra algo a alguém que o devolve a sua maneira.” (nossa tradução).⁴³



Figs. 28 a 32
 “In transit” – videoinstalação
 Galeria COART – UERJ (2009)

⁴³O texto em língua estrangeira é: “Es el horizonte a partir del cual la imagen puede tener un sentido, mostrando un mundo deseado, que el espectador puede entonces discutir, y a partir del cual su propio deseo puede surgir. Este intercambio se resume en un binomio: alguien muestra algo a alguien que se lo devuelve a su manera.” (BOURRIAUD, 2006, p.24-25).

3. VISÕES DA AÇÃO

Uma pessoa, um objeto, uma relação podem significar absolutamente outra coisa.

Walter Benjamin

Foram necessários esses admiráveis desertos que são as cidades mundiais para que a experiência do cotidiano começasse a alcançar-nos.

Maurice Blanchot

Havendo procurado exercitar o pensamento das relações entre minhas práticas e os espaços em que se dão e havendo buscado destacar que capacidades minhas ações apresentam para alterar os espaços em que se efetuam, procurei primeiramente ensaiar uma possível distribuição dos pensamentos sobre o espaço urbano – onde recentemente tenho operado – estendendo essa distribuição entre a melancolia e a alegria. Em outros termos, esse exame preliminar buscou distribuí-los entre os mais melancolicamente orientados à descrição de aspectos fixos dos espaços e os mais alegremente orientados ao acompanhamento do que nele é movente. Em seguida, com a intenção de ampliar as perspectivas do pensamento sobre as relações em questão, explorei modos não tradicionais de conexão entre o pensamento *melancólico* a *esperança* e a *ação* que implicam na consideração desses elementos segundo visões alargadas de suas possibilidades. Nesse sentido experimentei a consideração da melancolia não mais como exclusivamente diminuidora de potência para a ação, mas sim como fator que, se levado ao nível do esgotamento nos pacientes, pode fazer despertar neles – que padecem melancolicamente a ação de outros – as energias para que passem à condição de agentes. Também com o intuito de alterar certas restrições ao pensamento das relações entre minhas práticas e seus espaços explorei a diferenciação dos modos de *esperança passiva* e *ativa*. Assim busquei ensaiar novos caminhos para o pensamento que tenta relacionar o segundo modo de expectativa aos agentes criativos que emergem do estado de melancolia passiva. Efetuados esses passos experimentais, cuja forma e sequência de encadeamento não foi predeterminada e completamente planejada, mas sim crivada de avanços e recuos prospectivos que foram aos poucos tornando mais visíveis os contornos da questão que se procurava constituir, disponho-me então à exploração de uma possível distribuição dos modos de pensar as práticas artísticas a fim de permitir, adiante, experimentar os resultados dessa distribuição em tentativas de estabelecer encontros entre práticas e respectivas potências para modificação de espaços.

Nessa exemplificação de distribuição que não pretende definir categorias ou mesmo rever classificações porventura já sedimentadas, o que se procura é repetir, em outro âmbito, o movimento que no primeiro capítulo procurou distribuir os pensamentos sobre o espaço urbano. Assim sendo experimento efetuar essa distribuição tomando como referência os modos de esperança delineados no segundo capítulo. Procuo, a partir daí, avaliar o quanto cada modo de compreender as práticas artísticas se aproxima ou se afasta do favorecimento de *afetos expectantes criativos*, isto é, de modos de *esperança ativa* capazes de ampliar as potencialidades de criação de ações efetivamente novas. Como os que se aproximam tendem a gerar e alargar as possibilidades de compreensão das relações entre as práticas e os espaços por elas afetados, poderiam ser compreendidos como uma visão de *ampliação* da compreensão dessas relações enquanto os que se afastam, poderiam ser compreendidos como visão de *restrição*. Novamente aqui é importante ressaltar que não cabe considerar exclusivamente os pensamentos *ampliadores* como adequados a dar conta de ações artísticas e seus relacionamentos, pois antes de tudo o que norteia este texto é a suspensão de pressuposições de adequação. Em seguida pode-se também ressaltar que tanto a *ampliação* quanto a *restrição* podem ser capazes de dar conta de algo que não somente se move – de modo demasiadamente vertiginoso para que se possa compreender através de meras análises da fixidez de seus aspectos – como constitui um dos mais intensos exemplos de pensamento movente. Um movente cuja trajetória somente penosamente poderá ser compreendida através de sua tradução para pontos hipoteticamente fixados em seu percurso a custa de forçosas abstrações. Tentaremos compreender, ainda, de que modo a generalização dificulta ao pensamento a tarefa de compreender práticas que se efetuam em distribuições nas quais cada elemento é ímpar e, embora possa apresentar uma ou outra característica que o aproxime de outro, jamais poderá a ele ser assemelhado, quanto mais igualado ou classificado em categorias demasiado amplas para dar conta do real.

3.1. Visão de restrição

As transições que me conduziram ao interesse pela questão das relações entre minhas práticas artísticas e os espaços onde se desenvolvem me levaram a tomar conhecimento de alguns dentre vários pensadores que se envolveram com visões de restrição dessas relações.

Entre eles cito o artista Brian O’Doherty (2002) como exemplo de referência para esse exercício de distribuição de modos de pensar as relações entre arte e espaço.

A escolha desse posicionamento – que efetivamente chegou a ser assumido por um agente criador que se dedicou ao pensamento sobre a produção artística em seu ambiente – foi inspirada na rigidez de suas declarações.

O pensamento de Brian O’Doherty constrói uma análise crítica das relações que segundo ele permeiam o espaço da galeria modernista, que nomeia de *cubo branco*. Para ele esse espaço, desenhado para receber obras de arte, é idealizado como um ambiente especializado asséptico e seletor. Ele considera que a galeria modernista, “mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX” (O’DOHERTY, 2002, p.3).

Suas avaliações dizem respeito às relações entre a arte modernista como obra a expor, a galeria como espaço expositivo especializado, o público como espectador e o artista como criador. No entanto descrevem uma cena vista de modo radicalmente invertido ao enxergarem o elemento normalmente receptivo e passivo que é o espaço expositivo como dotado de poder de ação sobre os elementos normalmente ativos como o artista e – em sentido diferente – o espectador. Em outros termos a visão de O’Doherty parece negar movimento e ação ao que naturalmente se move e conferir movimento justamente ao elemento que normalmente sofre a ação de outros.

Segundo O’Doherty, a galeria é capaz de receber todas as épocas e movimentos artísticos. Ao mesmo tempo em que os abriga da pulverulência do tempo, retira a obra de qualquer contato com o mundo exterior tornando-a cativa desse lugar. Assim isolada como “câmara de estética única” (Ibidem) e entronizada como espaço solene e austero, a galeria modernista seria capaz de ganhar o poder de impor a aceitação da obra a um espectador tornado incapaz de julgar livremente e, também o artista, passa a ter seu poder transformador reduzido às determinações e exigências de seleção do ambiente expositivo. Conforme seus próprios termos “dentro dessa câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade.” (Ibidem)

Nessas passagens pode-se perceber que O’Doherty não deixa de ter noção da presença de forças atuantes no âmbito artístico por ele escolhido para sua análise. Mas ao vê-lo considerar a possibilidade de um mergulho da arte na *secularidade* apenas por deixar o espaço da galeria, podemos questionar se não estaria a centrar exageradamente no espaço de exposição a origem dessas forças, desconsiderando o poder de retorno que os demais elementos possam possuir nas influências sobre as trocas que se dão nesse ambiente. Em

outros termos, podemos perguntar o quanto essa linha de pensamento se recusa a admitir que as forças operantes no meio artístico possam não resultar apenas do espaço em si, mas sim comporem conjuntos de forças cujas contribuições viriam tanto da galeria – ou de outros espaços como o museu, a feira, etc. – quanto dos elementos artísticos que com ela estabelecessem relação – como pinturas, esculturas, fotos, vídeos, instalações, ações, etc. – e também de outros fatores interferentes – não somente público e artistas, mas para além deles curadores, críticos, etc.

Ao ver o espectador do modernismo, como alguém que embora pertencendo a “uma linhagem nobre” (O’DOHERTY, 2002, p.39) – não parece ser mais do que um “coadjuvante complacente” (Ibidem, p.37) –, O’Doherty o considera dono de um corpo dominado pelo olho e ao considerar as tensões sofridas por esse corpo do espectador ele o declara como “um conjunto de reflexos motores, peregrino adaptado ao escuro, o ser num quadro vivo, um ator frustrado” (Ibidem).

Para O’Doherty: “Quanto maior a ilusão, maior a atração para o olho do espectador. O olho é abstraído do corpo estático e projeta-se dentro do quadro como um procurador em miniatura, para viver e verificar as interações de seu espaço.” (Ibidem, p.9)

Desse modo O’Doherty parece negar ao corpo desse participante qualquer poder de ação sobre as relações das quais participa. Ele parece paralisá-lo com sua abstração sobre a *galeria-arquétipo* mais intensamente do que qualquer diminuição de potência que efetivamente possa ter ocorrido.

O’Doherty chega a assumir que os anos 60 foram marcados pelo aumento do aparecimento de lugares alternativos e pelo crescimento de uma democracia dos meios, mas ele concebe que o *olho* somente começa a perder sua hegemonia com o advento da arte conceitual – que invoca a mente no espaço de galeria –, seguida da *body art* – que passa a acolher a presença do artista como parte da obra, e ainda com criações como as de Chris Burden que, “associa o Espectador com o artista e o artista com a arte – uma trindade consagrada” (Ibidem, p.68). No entanto ele destaca a instalação de Joseph Kosuth na *Leo Castelli Gallery* (1972), afirmando que ela reforça o ambiente solitário e exclusivo da galeria, pois ali o que o *Olho* encontra é uma espécie de gabinete de leitura. “Nua, despojada, quase puritana, ela [a instalação] suprime e também traz consigo o exclusivo claustro da estética que é a galeria. É uma imagem notável.” (Ibidem).

Para O’Doherty a neutralidade da galeria é só aparente; “Ela representa uma comunidade com ideias e suposições comuns. Artista e público estão, por assim dizer,

invisivelmente estatelados em duas dimensões num território branco.” (O’Doherty, 2002, p.89-90).

Em sua análise da *galeria*, O’Doherty procura também expor as relações de poder aí envolvidas: “A parede imaculada da galeria, embora um produto evolutivo delicado de natureza bastante específica, é impura. Ela subsume comércio e estética, artista e público, ética e oportunismo.” (Ibidem, p.90).

Para O’Doherty, a ação que a *galeria* principalmente exerce até mesmo sobre artistas é a de sua exclusão:

O cubo branco é geralmente visto como um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria também dá acesso. É um gueto, um recinto remanescente, um protomuseu com passagem direta para o atemporal, um conjunto de situações, uma postura, um lugar sem local, um reflexo na parede nua, uma câmara mágica, uma concentração mental, talvez um equívoco. (Ibidem, p.91)

A impressão é de que, para O’Doherty, não há saída para essa situação, pois até mesmo as alternativas que trariam alguma forma de esperança de alteração não são admitidas por ele:

Seja como for, [o espaço da galeria] é a única grande convenção pela qual se divulga arte. O que o mantém inabalável é a falta de alternativas. Uma farta constelação de projetos refere-se a questões de localização, não tanto sugerindo alternativas, mas classificando o recinto da galeria como uma unidade do discurso estético. As alternativas genuínas não podem vir desse recinto. (Ibidem).

Em seu entendimento, as múltiplas formas assumidas pela arquitetura da galeria entre os anos 20 e 70, lhe asseguraram o poder de receber a pluralidade da produção artística e carimbá-la como *arte*, que “[...] passou a ser o que era colocado lá dentro, retirado e repostado regularmente” (Ibidem, p.102) – e o espectador reduzido à condição de público passivo – em qualquer dos dois modos destacados por O’Doherty; seja o que testemunha as ações ou intervenções, seja o que as vê através do registro fotográfico.

Seu modo de ver a situação não ganha contornos mais felizes mesmo quando observa as iniciativas americanas que buscam abrir novas perspectivas, pois ele lhes nega qualquer eficácia:

Apesar dos excessos, a vanguarda norte-americana nunca criticou a *ideia* de galeria, a não ser por um período breve, quando incentivou a mudança para o continente, a qual foi fotografada e levada de volta à galeria para venda. Nos Estados Unidos, o materialismo é uma ânsia do espírito enterrado no fundo de uma psique que extrai seus objetos do nada e não abre mão deles. (Ibidem, p.110).

Para O’Doherty, parece que hoje as relações entre artistas e galerias está determinada pelos interesses econômicos que a ela convergem. “Na arte, a história, em essência, vale dinheiro. Então, não temos a arte que merecemos, mas a arte pela qual pagamos. Esse sistema econômico praticamente não foi questionado pela principal figura em que ele se funda: o artista.” (O’Doherty, 2002, p.132).

A análise de O’Doherty parece estar construída para negar à *galeria*, conforme ele a define, sem qualquer direito de defesa. O que é preciso, antes mesmo de se procurar entender o que possa estar por trás de tamanha oposição, é procurar pensar sobre que mudanças podem ser provocadas nesse ambiente sem que seja necessário negá-lo ou recusá-lo. Se uma determinada relação nos oprime, talvez o pior caminho seja negá-la e talvez o melhor seja procurar entendê-la a fim de que se possa trabalhar suas características desfavoráveis em lugar de condená-las sumariamente. A negação conduz à paralisia mais do que à liberdade. Essa talvez possa ser mais facilmente alcançada através de questionamento que não neguem ou estabeleçam preconceitos contra condições presentes ou passadas, e sim busquem compreender como *agir esperançosamente* sobre elas partindo de suas características para alterá-las.

Ainda que não se possa negar as pressões de mercado apontadas por O’Doherty como atuantes no ambiente artístico, juntamente como as relações de poder construídas ao seu redor, é preciso avaliar que tipo de posicionamento se está assumindo mesmo quando se estabelece uma oposição a um poder visualizado, pois esse posicionamento pode aumentar ou diminuir nossa capacidade para alterar uma situação.

É exatamente em função de uma urgência no sentido de reposicionar pensamentos que aqui se destacam esses pontos dentre outros passíveis de serem enfatizados no pensamento de O’Doherty. É também necessário deixar claro que o interesse principal não é o debate sobre apoio ou oposição aos seus argumentos acima levantados.

O movimento principal desse texto gira em torno dos modos praticados, possíveis e potenciais do próprio pensamento sobre arte, isto é, interessam menos os detalhes do posicionamento de O’Doherty e mais seus modos de abordar a realidade mais negativamente e mais generalizadamente do que outros. E o interesse sobre seus movimentos busca apenas tomá-los como ponto inicial para uma exploração das possibilidades de flexão do pensamento por ele adotado sobre as relações entre arte e espaço.

A intenção não é a de oposição ou de apoio e nem mesmo a de posicionamento rígido, mas sim a de um questionamento sobre os modos de posicionamento. Importa o quanto aumentam ou diminuem nossas potências para alterar situações. Além disso, também é

necessário indicar que o levantamento dessas questões procura se afastar de conceituações gerais com base em previsibilidade e constância de fatores condicionantes, pois constantemente surgem novas criações artísticas efetivamente imprevisíveis e inimagináveis – sobretudo aquelas que atuam nos espaços da cidade.

Procura-se aqui certa independência de modos de pensar que lidam mais com *sucedâneos*⁴⁴, ou seja, substitutivos representativos do movimento e da mudança do que efetivamente com o movente, pois se estas representações se prestam bem a áreas do conhecimento onde o cálculo, a previsibilidade e a constância são desejados, pode-se colocar em questão – antes mesmo de recusá-las –, o quanto nos permitem acompanhar o pensamento artístico; aquele que cada vez mais vertiginosamente e velozmente se altera a ponto de poder ser considerado não um *arquétipo*, mas um dos mais fortes exemplo de vida em *movimento*.

3.2. Visão de ampliação

Procurou, a seguir, exemplificar sucintamente *visões de ampliação* das potencialidades artísticas, isto é de pensamentos que se desenvolvem a partir de modos de *expectativa autêntica*; que surgem de formas de *esperança ativa* direcionadas à criação de novas possibilidades de compreensão das relações entre as práticas artísticas e os espaços por elas afetados.

Aquele que visualiza amplificadamente as produções artísticas que testemunha de modo dissidente em relação às formas vigentes, estabelecidas e hegemônicas de se pensar essas produções, não somente se torna mais capaz de compreender o que ocorre em seu tempo mas aumenta também, por esse mesmo motivo, as oportunidades de criação de novos modos de agir artisticamente.

O que aqui se buscará exemplificar, o tanto quanto possível, são alguns encontros mais felizes entre pensadores *ampliadores* e as produções artísticas que buscaram compreender. O

⁴⁴ “[...] como um certo espaço terá sido percorrido, nossa inteligência, que procura por toda parte a fixidez, supõe *post factum* que o movimento *aplicou-se sobre* o espaço (como se ele pudesse coincidir, ele, movimento, com a imobilidade!) e que o móvel *está*, sucessivamente, em cada um dos pontos da linha que percorre. Pode-se no máximo dizer que ele ali teria estado caso se houvesse detido antes [...] Daí a não ver no movimento mais que uma série de posições, há apenas um passo; a duração do movimento irá então se decompor em ‘momentos’ que correspondem a cada uma das posições. Mas os momentos do tempo e as posições do móvel não são mais que instantâneos que nosso entendimento toma da continuidade do movimento e da duração. Com essas vistas justapostas temos um sucedâneo prático do tempo e do movimento que se dobra às exigências da linguagem esperando que se preste às do cálculo; mas temos apenas uma recomposição artificial. O tempo e o movimento são outra coisa. Diríamos o mesmo acerca da mudança. O entendimento vem decompô-la em estados sucessivos e distintos, supostamente invariáveis.” (BERGSON, 2006, p.7-8, grifo do autor).

objetivo é permitir avaliar o quanto seus modos de pensar foram capazes de recusar, por diferentes caminhos, as possibilidades de compreensão já dadas quando perceberam que essas não davam mais conta dos movimentos que observavam. Também se buscará perceber em que medida foram capazes de evitar os caminhos da generalização ao procurarem criar novos modos de pensar os acontecimentos que lhes foram de encontro. O quanto foram hábeis para perceber até que ponto o pensamento generalizador tendia a afastá-los de cada efetiva ação artística que observavam em direção ao que se abstraía de comum entre ela e o que a ela se comparava. A intenção é exemplificar resumidamente alguns dentre os modos de pensar efetivamente ocorridos – quer se tratassem de historiadores, críticos ou outros modos de agir próprios do meio artístico – e que tenderam a se afastar da comparação geral para buscarem vestir com exatidão cada prática observada.

Os exemplos aqui apresentados procuram nos permitir acompanhar seus modos de criar novos meios para se entender práticas que se diferenciam não apenas rapidamente e não somente em ramificações radicalmente separadas entre si mas, acima de tudo, em agentes que passam a constituir exemplos únicos daquilo que fazem.

Esses exemplos também foram escolhidos por apresentarem explorações que constataram, em maior ou menor grau, que outros meios de descrever o que observavam estavam adotando classificações e categorizações demasiado amplas para dar conta de cada ação observada. O objetivo aqui é também o de considerar o quanto as ampliações apresentadas tiveram maiores ou menores chances de estabelecer felizes combinações com o que observavam na medida em que se afastaram em maior ou menor grau de tentativas de classificações gerais das práticas que estudaram para procurarem compreender mais detalhadamente e detidamente cada sutil movimento de ramificação, cada suave transformação, cada tênue deslocamento e cada mutação quase imperceptível em cada uma das práticas isoladamente investigadas. A intenção é compreender o quanto foram capazes de acompanhar os movimentos de cada praticante e de cada uma de suas práticas ao longo do tempo sem procurar reduzir esses diferenciados e dispersos direcionamentos sempre moventes a abstratos estados fixos, e a fictícias categorias construídas por agrupamentos menos cuidadosos de semelhanças, identidades ou analogias. O que se quer enfim é observar o quanto foram capazes de afastar seus pensamentos dos vícios da representação ao procurarem pensar sobre práticas que há muito já abandonaram o representativo.

Assim sendo escolhi primeiramente Rosalind Krauss que observou o alargamento do próprio conceito de escultura depois de verificar que tanto os artistas quanto a crítica

declaravam muitos trabalhos, absolutamente heterogêneos, como escultóricos. Nas palavras de Krauss:

A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a modificação extensa. Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento [...] uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. (KRAUSS, 197-?, p.89)

Krauss percebe que as convenções não conseguem mais dar conta ao pensarem de modo generalizador das diversas direções assumidas pelos deslocamentos que estavam ocorrendo na produção artística. Entendendo as dificuldades de se pensá-las segundo essências imutáveis, Krauss propõe a tese *A escultura no campo ampliado*. (Ibidem) Defende que essas mudanças partem de dois fracassos, pontualmente em dois trabalhos comissionados a Rodin. “Portas do Inferno” e a “Estátua de Balzac”, obras que traziam em si mesmas “a marca da transitoriedade” (Ibidem) rompendo com a lógica interna da escultura – e do monumento – pela impossibilidade de manutenção de sua função mesma, ou seja, da relação direta com o lugar para o qual se destinavam. Ainda segundo ela:

[...] com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de condição negativa – ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial. (Ibidem).

Krauss aborda os trânsitos dos trabalhos entre diversos aspectos opostos, ou seja, entre afirmação e negação do lugar, entre paisagem e não-paisagem, entre arquitetura e não-arquitetura, procurando pensar sobre os encaminhamentos efetivamente tomados pelos artistas na expansão dos modos de produzir seus trabalhos, quando “a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões [...] a soma da *não-paisagem* com a *não-arquitetura*” (Ibidem, p.90). Segundo a autora, a partir dos anos de 1960 “a produção dos escultores começou, gradativamente, a focalizar sua atenção nos limites externos de exclusão” (Ibidem), ou seja, nos limites externos do campo que a produção deles passava a procurar avidamente ultrapassar.

Seus diagramas procuraram explicar a transposição do foco nos padrões internos da escultura tradicional e em suas peculiaridades como materialidade e equilíbrio formal, para questões mais amplas, identificando a vontade de alguns artistas em problematizar essas convenções. Questões diretamente vinculadas ao sítio, que envolviam o conceito de lugar e

não-lugar, permanência e impermanência, função e destino. Surge uma nova relação entre a idéia de escultura e sua localização envolvendo questões externas à matéria ou técnica empregadas, como por exemplo, as especificidades geológicas, geográficas e ambientais próprias a cada sítio. Para a autora, essa movimentação trouxe a problematização para a escultura modernista autônoma, quando esta foi desviada para o meio-ambiente despertando o pensamento para aspectos como absorção, integração e intervenção em um espaço dado.

Para Krauss “o campo ampliado é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista *escultura*.”(KRAUSS,197-?, p.91). Ela afirma também que a “escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes.”(Ibidem).

Buscava-se deslocar o questionamento modernista até então vinculado à matéria e à forma do objeto. Desvinculados então da lógica intrínseca aos meios e da ocupação de um lugar único, começa a acontecer o trânsito de artistas e de suas obras por espaços vários. Krauss não encerra no entanto sua análise no deslocamento entre o modo tradicional e o modernista de lidar com a obra escultórica.

Alguns artistas americanos, por essa época, como Robert Morris, Robert Smithson, Walter De Maria e Michael Heizer, deslocando seus trabalhos para outros sítios como os sítios naturais, passam a interferir diretamente na paisagem, apontando para outras condições de possibilidade de existência de seus trabalhos, que não podiam mais ser identificados como modernistas (Ibidem, p.92), como o “*Partially buried Woodshed*” de Robert Smithson em Ohio (1970) Esses novos ambientes transformaram a percepção da obra e ampliaram um conjunto então restritivo de possibilidades, incluindo também a demarcação efêmera como as caminhadas de Richard Long, e a ampliação que, por exemplo, foi feita através de registros fotográficos como “*Runing Fence*, de Christo, pode ser considerada uma forma não permanente, fotográfica e política de demarcar um local” (Ibidem). O próprio espaço da galeria passa a ser acionado de outros modos, e diversos outros meios passam a ser utilizados como “fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita” (Ibidem, p.93). Ao contrário daqueles que ainda insistiam em avaliar os novos modos de produção artística segundo os antigos padrões modernistas Krauss já buscava acompanhar com seu pensamento os movimentos que testemunhava não os recusando, mas procurando investigá-los:

[...] a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição ao âmbito cultural. [...] dentro de qualquer uma das posições geradas por um determinado espaço lógico, vários meios diferentes de

expressão poderão ser utilizados. Ocorre também que qualquer artista pode vir a ocupar, sucessivamente, qualquer uma das posições. Da mesma forma, na posição limitada da própria escultura, a organização e conteúdo de um trabalho marcante irão refletir a condição do espaço lógico. [...]. (KRAUSS, 197-?, p.93).

Havendo observado a ampliação exercida por Krauss, escolhi em seguida a ampliação efetivada por Miwon Kwon, historiadora e crítica de arte, que coloca em questão a análise do sítio da arte adotando como objeto de estudo as mudanças nas relações que vêm ocorrendo na arte atual. Desvinculando-se do enraizamento praticado no minimalismo e incorporando uma autonomia diversa daquela do modernismo, alguns artistas passaram a explorar a impermanência e a “busca de um engajamento maior com o mundo externo e a vida cotidiana” (KWON, 2008, p.171), investigando modos de integração com o ambiente social; “seja para reendereçar (num sentido ativista) problemas sociais urgentes” (Ibidem), de meio ambiente, de habitação e divisão do espaço urbano. Se não se pode dizer que as questões estéticas e formais foram deixadas para segundo plano percebe-se, nesses artistas, que elas passaram a integrar, junto com outros aspectos, os recursos por eles empregados para colocar em operação seus acionamentos dos meios sociais. Do *site-specificity* (Ibidem, p.167) ao *site-oriented* (Ibidem, p. 171); da fixidez à fluidez, das contingências às insubordinações, a procura de outros espaços, ocorreram ampliações do conceito de *site* (lugar). Na atualidade essas ampliações envolvem desde intervenções paisagísticas, pesquisa histórica, ações coletivas junto a comunidades, debates sobre diversidade sexual, entre outros, proporcionando diversificação de abordagens e discursos. “Fosse dentro do cubo branco ou no deserto de Nevada, orientada para a arquitetura ou para a paisagem, a arte *site-specific* inicialmente tomou o ‘site’ como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos”. (Ibidem, p. 167).

Agora ampliados, os trabalhos se dirigem a ocupação de diversos tipos de espaços urbanos – como por exemplo hotéis, vias urbanas, praças – e espaços midiáticos – como jornais, revistas, páginas da internet, etc.

Além dessa expansão espacial, a arte *site-oriented* também é informada por uma gama mais ampla de disciplinas (por exemplo, antropologia, sociologia, crítica literária, psicologia, história cultural e natural, arquitetura e urbanismo, informática, teoria política) e em sintonia fina com os discursos populares (como moda, música, propaganda, cinema e televisão). (Ibidem, p. 171, grifo da autora).

E se as relações com instituições artísticas como museus e outros espaços expositivos não estão rompidas esses não são necessariamente os únicos lugares para onde se dirigem os artistas e seus trabalhos. O constante surgimento e desenvolvimento de novos modos de

relação coloca continuamente em questão os modos vigentes das relações entre as pressões culturais e os artistas e entre sua produção e o público provocando um dinamismo; faz até mesmo ressurgirem, de modo diferente, aspectos que já haviam sido abandonados apresentando assim dificuldades aos modos de pensamento que recortam esses movimentos contínuos em estados fixos e tentam aplicá-los de modo geral na análise da produção artística.

Mas se esse apoio entusiasmado a esses objetivos saudáveis precisa ser verificado por um exame crítico dos problemas e contradições que atingem todas as formas de arte site-specific e site-oriented hoje, que são visíveis agora que o trabalho de arte está se tornando cada vez mais ‘desapegado’ das condições físicas do site mais uma vez – desapegado tanto no sentido literal da separação física do trabalho de arte em relação ao local de sua instalação inicial e também num sentido metafórico tal como acontece na mobilidade discursiva do site em formas emergentes de arte site-oriented. Esse desapego, no entanto, não indica um retrocesso à autonomia modernista do objeto nômade, desalojado, embora tal ideologia seja ainda predominante. Pelo contrário, o desapego atual do site-specificity é reflexo de novas questões que pressionam suas práticas hoje – questões engendradas por imperativos estéticos e determinantes históricos externos, que não são exatamente comparáveis àqueles de trinta anos atrás. (KWON, 2008, p.73)

Um dos exemplos de mudança da relação entre artista e site, citado por Kwon é o projeto “On Tropical Nature” (1991) de Mark Dion, que apresenta quatro situações diferentes; o lugar da coleta de material, a sala de exposição, as relações entre artista e curador, e as questões culturais e sociais que envolvem o meio-ambiente; “o site com o qual Dion pretendia uma relação duradoura.” (Ibidem, p. 171-172).

Kwon assinala que as questões do lugar em arte não se prendem às relações materiais ou lógicas, mas a um complexo sistema em rede de relacionamentos:

[...] mais do que somente o museu, o site inclui uma gama de vários espaços e economias diferentes que se interrelacionam, incluindo o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que não está separado mas aberto às pressões sociais, econômicas e políticas. Ser específico em relação a esse lugar (site), portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – e revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular o seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade. (Ibidem, p. 169).

Para Kwon, existem três modalidades, ou paradigmas de *site-specificity*; “fenomenológico, social/institucional e discursivo” (Ibidem p. 173), que não traduzem uma transição no tempo contínuo, cronologicamente, mas simultaneamente, “não são estádios em uma trajetória linear de desenvolvimento histórico.” (Ibidem) Eles se encontram sobrepostos uns aos outros, nos encontros das mais diversas práticas artísticas; com isso, os trabalhos não buscam mais aderência a um único lugar. Kwon assinala que a arte pode acontecer em

qualquer lugar sem um ponto de referência fixo predeterminado, o que implica em uma relação forte com o discurso. A ideia de lugar (site) transita para além das condições materiais de um espaço construído ou natural – o próprio discurso ou o alcance das ações instaura um debate fecundo, através de intervenções, ou da recepção dos trabalhos que não respondem necessariamente às mesmas condições do projeto inicial, transformado ele mesmo em um espaço fluido, pela própria passagem do artista; “essa transformação do site textualiza espaços e especializa discurso.” (KWON, 2008, p. 173)

Kwon destaca ainda algumas formas atuais de *site-oriented*, que “rotineiramente incluem a participação colaborativa de grupos do público para a conceitualização e produção do trabalho” e que “são vistas como uma forma de fortalecer a capacidade da arte de penetrar a organização sociopolítica da vida contemporânea [...]” (Ibidem).

Segundo Kwon houve também uma certa perda de fixidez em relação aos ateliês. Hoje os artistas percorrem várias regiões e buscam trabalhar diretamente no site expositivo. Novas configurações começam a surgir, novos lugares antes não considerados passam a ser ocupados pelo artista em seus deslocamentos.

Para ela as pesquisas passaram a explorar várias temáticas que antes não despertavam interesse ou que pelo menos não eram tão profundamente exploradas tais como condições locais sociais e políticas. Kwon também percebe que passaram a ocorrer debates com outros agentes do ambiente artístico como curadores, educadores e pessoal administrativo e que o artista passou a resgatar outros modos de nomadismo, passando a atuar “constantemente como *freelancer*, trabalhando em geral em mais de um projeto site-specific ao mesmo tempo, viajando com frequência como hóspede, turista, aventureiro” (Ibidem, p.177). Ela percebe também que ele passa a se empenhar em trabalhos de pouca permanência – muitos dos quais inapropriados para rerepresentação em outros sítios – e que sua presença passa a ser indispensável tanto na elaboração quanto na montagem do projeto: “Agora, é o caráter *performativo* de um modo característico de operação de um artista (mesmo quando em colaboração) que é repetido e transportado como nova mercadoria, posto que o artista funciona como veículo principal de sua legitimação, repetição e circulação.” (Ibidem).

O que se pode perceber das duas ampliações acima apontadas é que elas apresentam movimentos nos modos de se pensar as produções artísticas que procuraram acompanhar e se aproximar das próprias mudanças nas práticas artísticas. Pode-se notar que ocorreram aí distanciamentos em relação a visões mais generalizadoras e em relação a posicionamentos que de antemão recusam o que se observa. Os exemplos de *ampliação* aqui apresentados

procuraram se manter tão próximos quanto possível das mudanças que ocorreram desde o modernismo. Procuraram acompanhar as diferentes mutações nas formas de produção artística com as quais lidaram afastando-se tanto quanto possível da extração de características gerais observáveis em todas as práticas para se concentrarem em aspectos cada vez mais particulares. Pode-se notar também que seus esforços estão menos orientados para o estabelecimento de classificações gerais que pretendam descrever, como um todo as atividades artísticas que analisam. Sua orientação, em maior ou menor grau, procura capturar mais precisamente algumas dentre as formas que presenciam como que a indicar que seu modo de se interessar por elas também sofreu uma significativa mutação.

Os modos de *ampliar* o pensamento sobre as atividades artísticas acima exemplificadas indicam um importante deslocamento em relação aos modos de pensar generalizadores. Essa importante mutação os torna mais aptos a acompanhar os movimentos das linhas de diferenciação criativa que vão se separando, por transformações, das linhas criativas das quais se originam. Assim sendo, em um ambiente no qual tantas alterações originam constantemente um número tão grande de diversidades ao longo de tão pouco tempo, começam a se tornar inadequados e imprecisos os modos de descrição que procuram se basear em características gerais – isto é, comuns a vários elementos observados – para estabelecer comparações a fim de definirem classificações e subdivisões mais amplas da totalidade dos elementos do ambiente analisado. Esses modos de classificação são mais adequados a ambientes nos quais a velocidade de transformação de seus integrantes é baixa ou quase nula. Portanto vão pouco a pouco se tornando menos aptos a descreverem ambientes que se transformam de modo tão rápido e complexo como, por exemplo, o ambiente artístico.

Desse modo cabe aqui perguntar se a atitude que nos pode ampliar ainda mais a potência de compreensão das vertiginosas mutações artísticas não é exatamente o afastamento de modos de descrição mais gerais e uma aproximação de tentativas de acompanhar mais de perto as transformações relativas a um determinado aspecto.

Sob essa orientação procuro, a seguir, observar resumidamente algumas das práticas artísticas recentes.

3.3. Visão da relação com o social

Havendo resumidamente exemplificado algumas *visões de ampliação* dos modos de pensar as atividades artísticas apreendi dessa exploração, a possibilidade de se aumentar a capacidade de acompanhar cada singular mudança artística pelo afastamento em relação a formas gerais de descrição que pretendem estabelecer classificações amplas do todo analisado, e que re-apresentam as diversas tendências procurando homogeneizá-las no espaço, e torná-las permanentes no tempo.

Porém esse esforço de afastamento em relação a hábitos de observação há tanto tempo seguidos, parece, a um primeiro momento, lançar-me em um vazio de sentido, impedindo-me de me relacionar com o que se encontra ao meu redor. No entanto, embora esse primeiro momento possa trazer alguma angústia, é justamente de seu silêncio que podem surgir novos modos de pensar. É exatamente da temporária suspensão das delimitações comuns e gerais que já conheço, e que já utilizo ao recortar e ao categorizar os meios com os quais me relaciono que começam a se desenvolver novas esperanças de criar. É daí que podem brotar novas forças para mudanças em meus próprios modos de ver o mundo que me cerca, abandonando vícios de pensamento que já se haviam sedimentado em estruturas representativas e que muitas vezes me distanciavam de meus próprios desejos.

Diminui-se, então, a potência dedicada aos hábitos representativos que já tão adestradamente recortavam o vivido, o experimentado, em classificações fixas ou pouco capazes de se modificarem para acompanhar algo que se modifica tão vertiginosamente ao longo do tempo, se recriando em novos desvios, como as atividades artísticas. A partir daí pode-se começar a ouvir a tênue vibração de uma única nota. Pode-se decidir acompanhar sua ocorrência em cada elemento que se observe. Pode-se, então, estabelecer um toque que busca acompanhar um tipo de textura que pode estar mais presente em um dentre os observados e menos em outro. Pode-se prestar mais atenção a um gosto que se começa a conhecer e para o qual é preciso que se criem novos modos de degustação, a fim de que sua fugidia presença possa ser mais intensamente capturada, ora mais fortemente em uma ocorrência, ora tênue em outra. Pode-se até mesmo não querer abarcar a totalidade dos sentidos para que se busque mais intensamente um mergulho em um deles. Um aprofundamento, uma entrega e uma dedicação que permitirão perceber cada vez mais aquela determinada presença em cada acontecimento que se encontra. Mas essa escolha não implica em desmerecer as demais vias.

Não significa entronizar um modo de perceber como fundamental inferiorizando-se os demais.

Também não significa propor essa escolha de modo universal, mas simplesmente seguir os próprios desejos. Implica em partir de si mesmo, e agora, para se deixar levar por uma habilidade que é única e que, embora já possuída, vivia sufocada sob o peso de treinamentos do passado e de modos de educação marcados por antigas estruturas impositivas.

Uma vez liberta essa singular habilidade pode crescer no sentido de acompanhar antigos arraigados a antigas re-apresentações de costume. É então que esse desejo pode atuar não como rígida linha mestra a ser claramente percebida por uma razão reduzida ao treinamento recebido, mas como indício ainda não totalmente visível a uma intuição que procura mais sutilmente acompanhar e compreender, não uma essência imutável, mas um contínuo e inquieto movimento em constante alteração de sentidos e direções.

O que se busca é o constante refinamento de um corte do ocorrido. O que se procura é a contínua retomada do já visto para que seja mais e mais depurado conferindo-lhe a mobilidade e a velocidade necessárias para que possa acompanhar os ágeis deslocamentos artísticos. Essa linha de visada apontada para um único aspecto – ainda que não completamente dado, encerrado ou delimitado pelo conhecimento já estabelecido – que deriva dos próprios desejos e é posta a atravessar o meio que se observa em busca de detectar quais ocorrências apresentam mais intensamente sua presença e quais participam menos dessa idéia em surgimento.

Desse modo abro passagem ao desejo que em mim aponta para as visões sobre o social. É a partir desses indícios que ensaio esse breve corte sobre algumas dentre muitas das práticas artísticas que apresentam, em maior ou menor grau, a presença dessa forma de relacionamento. Assim sendo busquei concentrar o foco deste breve exercício de observação nos modos de relação entre algumas práticas artísticas e determinados aspectos sociais dos ambientes em que se dão.

Nesse sentido procurei observar certas ações e intervenções de alguns artistas, tendo escolhido primeiramente os Situacionistas que procuraram provocar novas relações entre homem e espaço urbano. Surgidas no final dos anos 50, suas idéias, também divulgadas por textos críticos de cunho revolucionário radical e utópico, buscavam provocar mudanças profundas na cultura: “Nossa primeira idéia: é preciso mudar o mundo. Queremos a mais libertadora mudança da sociedade e da vida em que estamos aprisionados. Sabemos que essa mudança é possível por meio de ações adequadas.” (DEBORD apud JACQUES, p.43).

Essas ações reverteriam os modos de organização da vida e do trabalho e colocariam em discussão a cultura dominante; “a ideologia da classe dominante perdeu toda a coerência, pela depreciação de suas sucessivas concepções do mundo, o que a inclina ao indeterminismo histórico; pela coexistência de ideias reacionárias escalonadas cronologicamente”. (DEBORD apud JACQUES, p. 44).

Com suas idéias revolucionárias, intensificam o ativismo ao se voltarem para intervenções na vida cotidiana. Para o grupo, a arte, que consideravam como a mais elevada forma de trabalho, havia perdido sua liberdade e independência ao se deixar cooptar pelos regimes políticos e ao se deixar assimilar pela burguesia; ora servindo a uma ideologia político-econômica ora a outra, enfraquecendo sua potência como agente provocador de mudanças.

Propunham uma arte desmaterializada e uma não-arquitetura e um novo urbanismo partindo da vivência coletiva através da proposta de ambientes integrados à vida cotidiana, para o compartilhamento do espaço urbano e da resignificação dos espaços das cidades; buscaram afirmar o homem como potência criadora, através da construção de situações nas quais se partia da apropriação de mecanismos existentes na cultura para experimentar sua reversão:

Devemos construir ambiências novas que sejam ao mesmo tempo produto e instrumento de novos comportamentos. Para tal convém utilizar empiricamente, no início, as condutas cotidianas e as formas culturais existentes, mas contestando os seus valores. O próprio critério de novidade, e invenção formal, perdeu o sentido no contexto tradicional da arte, isto é, como meio insuficiente para fragmentar, cujas renovações parciais estão de antemão prescritas, portanto, impossíveis. (Ibidem, p. 53).

Eles propuseram deslocamentos e experiências no espaço urbano, desde mapeamentos afetivos até a criação de situações que objetivavam instigar os habitantes das cidades a vivenciarem novos percursos no espaço urbano.

Em suas propostas os Situacionistas também experimentaram a desvinculação da idéia de jogo em relação à de competitividade. Propuseram que essa associação, presente nas habituais formas de divulgação dos jogos, preservava os mecanismos de controle, alienação e opressão aos quais os trabalhadores se viam submetidos. Para eles o interesse nos jogos deveria estar inserido na vida cotidiana, nas ações coletivas, como potência libertadora para a experiência lúdica da vida.

O elemento de competição deve desaparecer em favor de um conceito mais realmente coletivo de jogo: a criação comum das ambiências lúdicas escolhidas. A distinção central a superar é a que se estabelece entre jogo e vida corriqueira, considerando-se o jogo como uma exceção isolada e provisória. [...] A vida corriqueira, condicionada até então pelo problema da subsistência, pode ser dominada racionalmente – possibilidade que está no âmago de todos os conflitos de nossa época – e o jogo, rompendo de forma radical com um tempo e um espaço lúdicos acanhados, deve tomar conta da vida inteira. (DEBORD apud JACQUES p. 60-61).

Paola Berenstein Jacques coloca o que pode ser resgatado das ações Situacionistas:

A importância atual do pensamento situacionista sobre a cidade está exatamente na enorme força crítica que ainda emana dessas idéias. Como parte integrante, importante e central, de uma crítica situacionista bem mais vasta – artística, social, cultural e, sobretudo, política – está a problemática urbana e, principalmente, a crítica à própria disciplina que surge da modernização das cidades; o urbanismo. (JACQUES, 2003, p. 15).

Outro artista observado no que se refere ao relacionamento entre suas ações e o ambiente social é Robert Smithson que retomo no instante em que trabalha sobre Passaic. Meu interesse recai sobre o modo como sua intervenção transforma o próprio conceito de *monumento* ao registrar alguns sítios abandonados dessa cidade, resultantes das transformações econômicas que sobre ela atuaram produzindo ruínas que terminam esquecidas e segregadas das atividades de produção mais recente. Esses locais foram separados dos fluxos vitais urbanos como se tivessem se transformado em heterotópicos cemitérios. Ao fotografá-los e estabelecê-los como *monumentos* Smithson rompe com as habituais relações entre habitantes e paisagem urbana através de sua ação artística cujo poder de colocar em questão os sentidos de costumeiras práticas como a delimitação de locais para a rememoração é aqui desempenhado de modo intenso. Smithson consegue deslocar o sentido da *monumentalidade* de seu habitual e estreito relacionamento com o suporte aos discursos dominantes sem no entanto estabelecer uma frontal oposição aos mesmos. O que ele consegue é o despertar das ações e pensamentos de uma localidade para as fraturas desses próprios discursos. Ele desperta as visões para as discontinuidades históricas que esses mesmos discursos procuram esconder, a ilusão de uma continuidade de progresso que se desenvolveria em um tempo ilusoriamente considerado como contínuo. Smithson consegue chamar atenção para a brutal discontinuidade dos sentidos das pressões econômicas e suas repercussões sociais sobre uma cidade ao flagrar, enfatizar e propor como monumentos as feridas que curiosamente lá sempre estiveram tão desnudas e expostas como os escombros melancolicamente observados pelo anjo de Paul Klee que Benjamin resignifica⁴⁵, mas que

⁴⁵ "Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse

espantosamente permanecem ocultas ou censuradas dos jornais, revistas, noticiários televisivos, informativos radiofônicos e outros meios de fabricação de continuidade a partir da construção de esquecimentos que diariamente afastam as visões de cada habitante dessas destruições, como a querer afastá-los da visão de seu próprio e lento esgotamento sob a exploração das mesmas forças que destroem sua cidade. O que me admira em Smithson é sua capacidade de destacar e desmistificar as operações que provocam esses esquecimentos sem pretender defender posições opostas ou consegue despertar alternativas de momento. O que ele silenciosamente e sutilmente consegue efetivar é o poder que uma ação artística potencialmente possui para colocar questões, isto é, para ser mais do que algo que se apenas atue como provocação ao pensamento, e passe a se apresentar como o próprio pensamento em movimento.

Outro artista que se destacou pelos deslocamentos que provocou nas relações sociais com suas ações foi Joseph Beuys, que propôs a escultura social na qual a matéria é a fala sobre a qual se trabalha assim como faz o escultor quando imprime sua marca na matéria através de sua ação corporal. Beuys explora o caráter plástico e os potenciais do pensamento em formação. Para ele esse pensamento que permite transformações está inseparavelmente vinculado à vida e o fazer artístico parte do conhecimento da linguagem do mundo que é aberta a todos, onde a palavra falada toma corpo, toma forma no espaço criado entre os que falam, entre os que efetuam trocas transformando o mundo. Assim desperto cada um passaria a agir como criador revolucionário capaz de pensar por si próprio as suas relações com os demais e com seu ambiente: “A revolução somos nós” (BEUYS, 2006, p.300).

Beuys não segue estritamente nenhuma linha partidária, mas busca ultrapassar os limites da representatividade política que não permitem maior liberdade ação e de invenção de novas opções, restringindo-nos a escolhas predeterminadas. Suas atitudes se dirigem à criatividade posta em prática para a emancipação dos diversos modos de viver e de se relacionar coletivamente. “A mudança deve ter início no modo de pensar, e só a partir desse momento, desse momento de liberdade, será possível pensar em mudar o resto”.⁴⁶ Mais uma vez assinalo a frase de Bloch quando diz que “Pensar significa transpor”.⁴⁷

aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso”. (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p.87).

⁴⁶ Ibidem, p.301.

⁴⁷ BLOCH, Ernst. In: O princípio esperança. Rio de Janeiro: EdUERJ/,2003, vol.1, p.14.

A partir de suas ações, Beuys procura ativar redes de discussões e debates: “Para comunicar-me com meus semelhantes escolhi o método da arte, a única maneira com a qual consigo ajudar os outros a liberarem-se da própria alienação.” (BEUYS, 2006, p.319).

Ele considera tanto a pressão dos condicionamentos dos ambientes sobre os homens quanto sua capacidade para operar mudanças em seus ambientes:

O ser humano é, por sua natureza, sujeito a múltiplos condicionamentos externos: exemplo disso é a própria necessidade de assumir a posição ereta. As necessidades lhe são impostas pelo ambiente mesmo que o circunda. Mas graças à sua liberdade o homem também tem a capacidade de modificar as condições do mundo externo. (Ibidem, p.305).

Beuys investe na potência de mudança inerente aos estudantes e no poder transformador da arte; assim, dedica-se ao ensino nesse campo onde continua promovendo ações artísticas nas quais utiliza o quadro negro e a fala para expor suas proposições.

Na Documenta 7 de Kassel (1982), Beuys propõe “7000 carvalhos”, ação em que convoca agentes para o plantio de 7000 árvores, acompanhados de peças de basalto. Com isso trabalha sobre a percepção de diversidades e semelhanças, pois embora árvore e pedra sejam espacialmente iguais, são temporalmente diferentes, isto é, ambas são materialmente naturais, mas diferem em relação a seu movimento no tempo – enquanto uma cresce, frutifica e se reproduz a outra permanece inerte. Beuys transmuta as árvores em monumentos, e ao fazê-lo, estabelece a monumentalidade de sua ação. O projeto envolveu a comunidade local, em torno de uma intervenção direta na paisagem da cidade e na vida de seus habitantes, proporcionando o debate sobre o ambiente e o questionamento dos modos de desenvolvimento da própria cidade. A pilha de pedras, colocada na frente do prédio da mostra, marcou o longo processo do plantio, que durou cinco anos. Uma proposição local que embora tenha sido retomada em outro lugar,⁴⁸ procurou estender globalmente sua importância não como re-representação artística mais sim como incitação.

Outra breve referência que faço ao longo dessa resumida observação das relações entre as ações artísticas e os fatores sociais dos ambientes por elas afetados diz respeito a uma citação feita por Rancière em uma conferência realizada em São Paulo no ano de 2005. Nessa oportunidade ele se referiu a um grupo de artistas franceses que trabalhava com intervenção urbana, e que não costumava então ser visto em museus e galerias de arte. Esse coletivo de artistas franceses chamado “Acampamento Urbano” obteve apoio financeiro de uma fundação belga com o projeto “Eu e nós”, cuja proposta consistia na construção de um novo espaço público em um bairro do subúrbio parisiense, marcado por extrema fragilidade social. Ainda

⁴⁸ Em 1996, o Dia Art Foundation, instituição patrocinadora o início da ação em Kassel, retoma o projeto em Nova Iorque, a partir da calçada da instituição.

que o lugar a ser construído fosse voltado para uso daquela coletividade, o espaço: “[...] só podia ser ocupado por uma pessoa a cada vez e deveria permitir, assim, ‘o recolhimento de um Eu possível no Nós’ ” – o que acionaria desde sempre a existência de singularidades dentro da idéia de um comum a todos.

Ao fazer esse destaque Rancière se refere aos desdobramentos políticos das ações artísticas que interferem na apreensão de espaço e de tempo:

[...] a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneira de estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... ela é política quando recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, [...] Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempo, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que defina um comunidade política. (RANCIÈRE, 2005, não paginado).⁴⁹

Havendo assim resumidamente percorrido algumas das práticas artísticas que mais se destacaram a partir da adoção de um corte que focaliza aspectos do relacionamento com os fatores sociais dos ambientes em que ocorreram, e havendo apreendido dessa exploração, não as formas desses relacionamentos propriamente ditos, mas as direções, os sentidos, intensidades e velocidades dos movimentos que foram efetuados, posso agora partir para a observação de minhas próprias práticas com mais agilidade para acompanhar suas inesperadas mudanças. Posso não mais buscar um conceito já pronto ao qual alinhar minhas linhas de ação. Posso ensaiar os desvios desses modos de pensar para seguir junto a elas, pois não se trata mais de enganar os olhos, mas de surpreender antigas visões que pretendem esgotar as classificações de tudo que colhem em seu olhar habituado à poda representativa.

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/SESC/conferencias/suindex.cfem?Referencia=3562&ID=206&ParamEnd=>>>
Acesso em: 22 jan. 2009.

4. CONCLUSÃO

Sem que eu possa escolher antecipadamente, vejo-me atraída para as práticas que desenvolvo em meio aos deslocamentos rotineiros nos espaços urbanos, onde ocorrem processos de circulação que repetem ciclos de retorno aos mesmos locais. Também se repetem quase ritualmente tanto os processos de captura, edição e reprodução de imagens nesses ambientes, quanto os ritmos das vidas que os atravessam se modulando em escalas que se subdividem diariamente, mensalmente, trimestralmente, anualmente, sazonalmente, a cada vida e assim por diante até a repetição de uma vida na vida que lhe sucedeu ou que ela gerou.

Quando se olha para um acontecimento que não se enquadra em velhas fórmulas de descrição, em antigos regimes de entendimento – seja uma nova forma de sociedade, ou uma nova forma de fazer arte – tentando forçá-lo a esse enquadramento, deixa-se escapar aquilo que se avizinha; a oportunidade de criar novas experiências questionadoras dessas mesmas e antigas formas de ver.

Longe de tentar compreender regimes válidos universalmente para a arte, procuro aqui investigar que modos de pensar e viver arte possuem mais potencialidades para compreender as mudanças artísticas que presencio e que pratico. Nessas investigações, fui perdendo a confiança na previsibilidade, como modo capaz de compreender e de lidar com as ações artísticas. O que pude perceber é que eu havia me desconectado de um regime de *afetos inautênticos*, ou seja, fui me desligando de hábitos de pensamento que me conduziam repetidamente a *expectativas passivas* orientadas a aguardar repetições de estruturas já conhecidas e assim a poder contar sempre com a possibilidade de descrever e explicar o que viesse a encontrar.

Percebo o quanto me distanciei do modo de organizar minha vida em ciclos fechados, isto é, em repetições sobre temas já dominados. Noto o quanto enveredei por caminhos que estão a me conduzir ao abandono de esperanças passivas. Aproximo-me de modos de *esperar* não apenas *ativos*, mas que se pode chamar de *criativos*, pois a expectativa não aguarda mais a vinda de um futuro nem previsto e assemelhado ao passado, nem incerto e radicalmente separado de qualquer semelhança com o passado.

A esperança que assim se desenvolve é uma esperança que não se admite passiva. Que se mobiliza em direção àquilo que ainda não pode garantir que seja possível atingir. Essa esperança também não quer deixar de tentar, pois visualiza a criação de novas possibilidades para que comece a acontecer o desejado, ou seja, para que comece a se tornar concreto.

Essa esperança alterada pode impulsionar ações capazes de modificar condições desfavoráveis que desde o passado são consideradas como inevitáveis.

A meu ver, alguns dentre os mais fortes exemplos do exercício dessa *esperança ativa* são os artistas capazes de inaugurar não somente novos modos de fazer arte, mas, sobretudo, novos modos de viver.

Desejo continuar a cultivar essa vidência artística singular que não quer prever o futuro como semelhante ao passado ou que não quer mais acompanhar visões gerais de seu próprio tempo, pois se entrega através de renovada esperança à criação de novos modos de ver seu presente ao re-ver seu passado, resgatando sua singularidade de sob as generalidades que o ocultavam. O que hoje e aqui procuro desenvolver é a capacidade de compreender e acompanhar os movimentos que surpreendentemente me conduziram, e voltam a me conduzir, a novos mergulhos nas rotinas urbanas, no cotidiano que tanto desejo capturar.

Das explorações aqui apresentadas obtenho novos meios de permanecer questionando minhas ações e de continuar mantendo as mesmas sob a tensão de um olhar que não pretende se acomodar em nenhum modo de agir, mas que começa a encontrar, em renovadas visões sobre os aspectos sociais dos espaços em que atuo, não uma linha-guia garantida para escapar a esse labirinto, mas indícios de como nele permanecer, investigando tão profundamente seus diferentes modos de existir quanto possível.

Minha esperança transmutada em ação busca interagir através de novas e inimagináveis formas de conviver com os fluxos cotidianos dos ambientes urbanos em que ajo. Desejo intensificar essa vida compartilhada, a tal ponto que eu termine por provocar novos modos de perceber os próprios fluxos, seus trajetos, seus roteiros, seus ritmos, ao mesmo tempo em que eu comece a me fundir a eles através dos diversos trânsitos, mudanças e deslocamentos que percorremos ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ADORNO, Theodor. A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas. In: ALMEIDA, Jorge M.B. (sel.) *Indústria cultural e sociedade*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 117 p.

_____. In: *Os Pensadores: Theodor Adorno: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 2005. 192 p.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: *ARTEFILOSOFIA*. Ouro Preto: IFAC, 2008. p.9-14.

_____. *O que é o contemporâneo?* Aula inaugural do curso de Filosofia Teórica da Facoltà di Design e Arti della Università di Venezia (IUAV) [Faculdade de Arte e Design de Veneza-Itália]. Tradução: Cláudio Oliveira. 2006-2007. Não paginado. Cópia xerográfica gentilmente cedida pelo Prof. Roberto Corrêa dos Santos.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 280 p.

ART REVIEW. Disponível em: <<http://www.artreviewdigital.com/index.cfm/artreview-digital/store.archive/start/11>>. Acesso em: 30 jan.2008.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185p.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.76p.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 320 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v.1.

_____. Paralipomènes et variantes des Thèses “Sur le concept d’Histoire” - Nouvelles thèses B. In: MONNOYER, J-M.: *Écrits français par Walter Benjamin*. Paris: Gallimard, 1993. p.351-354.

_____. *Paris, Capitale du XIXe Siècle, Le livre des passages, N – Reflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès*, Traduit de l’allemand par Jean Lacoste d’après l’edition originale établie par Rolf Teidemann. 2. ed. Paris: Les Éditions du CERF, 1993. p.484.

BERGSON, Henri: *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 297 p.

BEUYS, Joseph. *Conversa entre Joseph Beuys e o Hagen Leiberknecht escrita por Joseph Beuys*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.120-121.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.1, n.12, p.145-155, jul. 2008.

BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana. In: *A conversa infinita: a experiência limite 2*. São Paulo: Escuta, 2007.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ-Contraponto, 2005. v.1, 436p.

BOLLE, Willi. História de uma emoção: melancolia. In: *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p.116-123.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. *Livre troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. 144p.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. 80p.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 184p.

BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988. 237p.

BRISSAC, Nelson Peixoto. *Paisagens urbanas*. 3. ed. rev. e atual. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004. 436 p.

BUCHLOH B. El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones. In: *Formalismo e Historicidad*. Madrid, AKAL, 2004.

BUÑUEL, Luís. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. 210p.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

CASTRO Manuel Antônio de. *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

CAIAFA, Janice. *Jornadas urbanas: exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed.FGV, 2002. 184p.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel de. De las prácticas cotidianas de oposición. In: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

_____. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 352p.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Cartas, 1964-74*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1998.

CORTÁZAR, Julio. Manuscrito achado no bolso. In: *Octaedro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA, Luiz Cláudio da. *Registro e arquivo na arte: disponibilidade, modos e transferências fantasmática de escrituras*. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 17., 2008, Florianópolis. Florianópolis: ANPAP, 2008. p.338-397.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. O mundo como armazém: Fluxus e filosofia. In: *O que é Fluxus? O que não é! O Porquê*. Brasília/Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. 272 p.

DANZIGER, Leila. A obra pública como processo e mediação. *Papel das Artes*, Rio de Janeiro, n. 12, p.26-27, set./out. 2009.

DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo (cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2007. 332p.

_____. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 437 p.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed.34, 1995. v.1. 96p.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 10. ed. Campinas: Papyrus, 2007.

_____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 328 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOSTER, Hall et.al. *Art since 1900*. New York: Thames and Hudson, 2004.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos e escritos n. 3*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.411- 422.

_____. O que é um autor? Lisboa: Ed. Vega-Passagens, 1992.

_____. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

GABLIK, Suzi. Minimalismo. In: STANGOS, Nikos (org.). Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

G.I.A. Grupo de Interferência Ambiental. Disponível em: <<http://giabahia.blogspot.com/>>. Acesso em: 21 dez.2009.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 80 p.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Ed.Perspectiva, 2007. 145p.

GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. FERREIRA, Glória COTRIM, Cecília (orgs). Rio de Janeiro: Funarte/ Jorge Zahar, 1997, 280p.

HESÍODO. Os trabalhos e os dias: (primeira parte). Tradução: Mary de Camargo Neves Lafer. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.104p.

HONNEF, Klaus. *Andy Warhol (1928-1987): a comercialização da arte*. Taschen:Köln, 2000. 95p.

INSTITUTO INHOTIM. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/arte/obra/view/169>>. Acesso em: 21 dez. 2009.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. A miséria do meio estudantil. In: *Situacionistas: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad Ed. do Brasil, 2002.

_____. Apologia da deriva: escritos de artistas sobre a cidade. In: *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. JACQUES, Berenstein (org.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 160p.

IPOTESI. *O jornal e o esquecimento*. Disponível em: <<http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/18/cap16.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

JACOBUS, I; HUNTER, Sam. *Modern Art from post-impressionisms to the present*. New York: Published by Harry N. Abrams, 1985.

KANT, Immanuel. Crítica da razão pura. In: *Os Pensadores: Immanuel Kant*. São Paulo: Abril Cultural, 2005. 512 p.

KLEE, Paul. Sobre a arte moderna e outros ensaios. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 128p.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n.1, p. 87-93, 1984.

- KUDIŁKA, Robert. Abstração como antítese: o sentido da contraposição na pintura de Piet Mondrian e Jackson Pollock. *Novos Estudos*, CEBRAP, n.51, p.15-35, jul. 1998.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n.18, p.167-185, 2008.
- LALANDE, Andre. Vocabulário técnico e Crítico de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LISPECTOR, Clarisse. *Água viva*. São Paulo: Circulo do livro, 1976.
- LYOTARD, Jean-François. Domus e a megalópole. In: *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2.ed. Lisboa: Estampa, 1997. p.191-.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005. 160 p.
- MARTHA ROSLER. Disponível em: <<http://www.martharosler.net/>>. Acesso em: 18 abr. 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Lisboa: Ed. Vega-Passagens, 2000.
- MEIRELES, Cildo. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/arte/obra/view/169>>. Acesso em: 21 dez. 2009.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2001. 288p.
- THE MUSEUM OF MODERN ART. *Jeff Wall*. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/>>. Acesso em: 18 abr. 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich: Considerações Extemporâneas (1873-1874), II – Da utilidade e desvantagem da história para a vida. In: *Os Pensadores: Friedrich Nietzsche. Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 2005. p.273-287.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como filosofar com o martelo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. 136 p.
- OITICICA, Hélio. Galerie Nationale du Jeu de Paume. Paris, 1992. 280p.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 139 p.
- OSBORNE, Peter. Conceptual art. London: Phaidon, 2005.
- OSTERWOLD, Tilman. Pop Art. Köln: Taschen, 1999.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 104 p.

PEREC, Georges. *A vida modo de usar: romances*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PERNIOLA, Mario. *Los situacionistas: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

PESSOA, Fernando. *Poemas dramáticos, poemas ingleses, poemas franceses, poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. 198p.

PORTAL SESCSP. *Conferências*. Disponível em:
<<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEd=5>>.
Acesso em: 22 jan. 2009.

_____. *Infinito ao cubo*. Disponível em:
<<http://www.sescsp.org.br/ses/hotsites/mostrasesc08/infinitoaocubo.cfm>>. Acesso em: 18 out. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Se é preciso concluir que a história é ficção. In: *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental (org.) Ed. 34, 2005.

_____. Problems and Transformations in Critical Art, 2004. In: BISHOP, Claire (org). *Participation*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2006. p.84.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979. 315p.

ROSLER, Martha. *Martha Rosler*. Disponível em: <<http://www.martharosler.net/>>. Acesso em: 18 abr. 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.76p.

_____; PLOM, M. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1988. p.505-507.

RUHRBERG, Kral; WALTHER, Ingo F. *L'Art au XXe siècle*. Taschen: Bonn, 2005.

SANTOS, Milton. In: *A natureza do espaço: espaço e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. 6.ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O exterior. In: *MODOS de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *Obra*. Rio de Janeiro: Elo, 2006. 140 p.

SARAMAGO, José. Entrevista concedida no documentário: JANELA da Alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Europa Filmes, 2002. DVD (73min), son., color., legendado.

SENIE, Harriet. A polêmica em torno de Tilted Arc: um precedente perigoso? *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n.17, p. 150-151, dez. 2008.

SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian: A dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. 96p.

SHILLER, Friedrich. *Sobre graça e dignidade*. Porto Alegre: Movimento, 2008. 64p.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006. p.182-197.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 306p.

WENDERS, Win. Entrevista extraída do documentário JANELA da Alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Europa Filmes, 2002. DVD (73min), son., color., legendado.

_____. A paisagem urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Cidade, n.23, p. 180-189,1994.

WHITE CUBE. *Kris Martin*. Disponível em:<http://www.whitecube.com/artists/k_martin/>. Acesso em: 26 dez. 2009.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Modernismo em disputa*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

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](#)