



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

Letícia de Alencar Bertagna

**Aqui à deriva**

Rio de Janeiro

2021

Letícia de Alencar Bertagna

**Aqui à deriva**



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

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Leila Danziger

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B536 Bertagna, Letícia de Alencar .  
Aqui à deriva/ Letícia de Alencar Bertagna. – 2021.  
137 f. : il.

Orientadora: Leila Danziger.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto  
de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI - Teses. 2. Tempo na arte - Teses. 3. Poesia  
na arte – Teses. 4. Ironia – Teses. I. Danziger, Leila. II. Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036”20”

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Letícia de Alencar Bertagna

**Aqui à deriva**

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

Aprovada em 2 de março de 2021.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Leila Danziger (Orientadora)

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Inês Araújo

Instituto de Artes – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Marisa Flórido Cesar

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Ivair Reinaldim

Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Patrícia Franca-Huchet

Universidade Federal de Minas Gerais

Rio de Janeiro

2021

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Leila Danziger, pelo acolhimento e confiança, pelo estímulo e sensibilidade na condução da pesquisa.

A Inês de Araújo e Ivair Reinaldim, pelas contribuições precisas na banca de qualificação, fundamentais para o desenvolvimento do trabalho. E por aceitarem participar da banca de defesa.

Às professoras Marisa Flório Cesar e Patrícia Franca-Huchet, que prontamente aceitaram o convite para compor a banca de defesa e pelos diálogos estabelecidos em silêncio.

Às professoras e aos professores do PPGArtes UERJ, pelas trocas, assim como aos técnicos e colegas que ampararam este percurso.

À UFJF, por me conceder a bolsa Proquali para realizar a tese, também aos meus colegas professores e técnicos do Instituto de Artes e Design e aos alunos que me incentivam e desafiam.

Às professoras e aos professores do Instituto de Artes da UFRGS, pela provocação inicial.

À Elida Tessler, pelas nossas falas infinitas.

Ao Laboratório de Instantes, a Matheus de Simone, Washington da Silva, Marize Moreno, Noah Mancini e Marcos Amato, pela partilha repleta de entusiasmo e aprendizado.

A Cristiano Tavares, Robert Anthony e Rodrigo Avellar de Muniagurria, pelo *aqui* que vem.

À Eliane Ribeiro Guerra, pela escuta primorosa.

À Ana Paula El-Jaick e ao Juliano Ventura, por segurarem minha mão no momento que mais precisei e por tudo que não cabe aqui. Ao Juliano agradeço ainda pelo trabalho de diagramação.

Aos amigos Gilton Monteiro Jr, pelas conversas acuradas, Rosane Preciosa, pelas risadas floridas e encorajadoras, Soda Aw, pela hospedagem afetiva, Gabriela Motta, pelo incentivo animador, e Frederico Spada, pelo carinho e revisão do texto.

À minha família, pelo apoio. Especialmente a Heloisa Alencar, José Netto e minha mãe, Maria Cristina Alencar, pelo cuidado e amor incomensurável.

Ao Theo Bertagna Pitta, pela luz.

O recuo diante do que morre é recuo diante da realidade. O nome é estável e estabiliza, mas deixa perder-se o instante único já desvanecido; da mesma forma que a palavra, sempre geral, desde sempre erra o que ela nomeia.

*Maurice Blanchot*

## RESUMO

BERTAGNA, Letícia de Alencar. *Aqui à deriva*. 2021. 137 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Esta pesquisa parte da ideia de deriva como operação fundamental para abordar o próprio processo artístico, bem como o procedimento de escrita que o acompanha e que visa articular um conjunto heterogêneo de trabalhos. Elegendo o objeto *aqui* como elemento orientador do movimento de errância que caracteriza a linguagem poética tratada nessa tese, procura-se assinalar o caráter inacabado, instável, indeterminado, paradoxal e irônico dos exercícios artísticos que gravitam em torno dele. Para isso, a investigação aqui apresentada segue uma metodologia em que a dúvida e a hesitação servem como horizonte nebuloso para o desenvolvimento reflexivo de tais aspectos, buscando enfatizar o modo como se penetram. Por meio da articulação entre a teoria e a prática e através do diálogo entre concepções próprias e perspectivas presentes em obras de outros artistas, este trabalho pretende promover uma experiência de perambulação pelo pensamento.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Deriva. Tempo. Lugar. Exercícios poéticos. Ironia.

## ABSTRACT

BERTAGNA, Letícia de Alencar. *Here adrift*. 2021. 137 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This research starts from the idea of drift as a fundamental operation to address the artistic process itself, as well as the writing procedure that accompanies it and that aims to articulate a heterogeneous set of works. Choosing the object *aqui (here)* as a guiding element in the movement of wandering that characterizes the poetic language dealt with in this thesis, we seek to highlight the unfinished, unstable, indeterminate, paradoxical, and ironic character of the artistic exercises that gravitate around it. For this, the investigation presented here follows a methodology in which doubt and hesitation serve as a cloudy horizon for the reflexive development of such aspects, seeking to emphasize the way they interpenetrate. Through the articulation between theory and practice and through the dialogue between my own conceptions and the perspectives present in the works of other artists, this work intends to promote an experience of wandering through thought.

Keywords: Contemporary art. Drift. Time. Place. Poetic exercises. Irony.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Ilimites (Hélio Ferverza) .....	11
Figura 2 –	Galeria Lunara, Porto Alegre (RS) .....	21
Figura 3 –	Céus artificiais (Túlio Pinto) .....	22
Figura 4 –	aqui (Letícia Bertagna) .....	25
Figura 5 –	Letícia Bertagna .....	27
Figura 6 –	aqui (Letícia Bertagna) .....	30
Figura 7 –	Untitled ( <i>Mirrored Cubes</i> ) (Robert Morris) .....	34
Figura 8 –	Letícia Bertagna .....	36
Figura 9 –	Exercício para um lugar (Letícia Bertagna) .....	37
Figura 10 –	Hoje é o amanhã de ontem (Letícia Bertagna) .....	43
Figura 11 –	One Year Performance 1980-1981 (Time clock piece) (Tehching Hsieh) .....	45
Figura 12 –	O tempo vale ouro (Letícia Bertagna) .....	48
Figura 13 –	Um dia como outro qualquer (Rivane Neuenschwander) .....	50
Figura 14 –	Zero centavo (Cildo Meireles) .....	52
Figura 15 –	Caderno de memórias de Áurea Pinto, minha bisavó .....	56
Figura 16 –	Memórias (Letícia Bertagna) .....	60
Figura 17 –	Vous êtes ici (Elida Tessler) .....	62
Figura 18 –	Fundo do fora ( <i>Potlach</i> ) (Letícia Bertagna).....	67
Figura 19 –	Fundo do fora ( <i>Pequena ponte</i> ) (Letícia Bertagna) .....	70
Figura 20 –	Abrigo (Brígida Baltar) .....	71
Figura 21 –	Fundo do fora ( <i>Lembrete</i> ) (Letícia Bertagna) .....	74
Figura 22 –	Fundo do fora ( <i>Superfície</i> ) (Letícia Bertagna) .....	78
Figura 23 –	Fundo do fora ( <i>Tempero</i> ) (Letícia Bertagna) .....	80
Figura 24 –	No fundo (Letícia Bertagna) .....	84
Figura 25 –	Fundo do fora ( <i>Apontamentos</i> ) (Letícia Bertagna) .....	89
Figura 26 –	Yves Klein .....	97
Figura 27 –	Situações domésticas para corpos clandestinos (Letícia Bertagna) .....	100
Figura 28 –	Situações domésticas para corpos clandestinos (Letícia Bertagna) .....	101
Figura 29 –	L’Hôtel, chambre 44 (Sophie Calle) .....	102
Figura 30 –	Situações domésticas para corpos clandestinos (Letícia Bertagna) .....	105
Figura 31 –	Fundo do fora ( <i>Mapa</i> ) (Letícia Bertagna) .....	114
Figura 32 –	Fundo do fora ( <i>Acendedor de horizontes</i> ) (Letícia Bertagna) .....	117
Figura 33 –	Fundo do fora ( <i>Jogo</i> ) (Letícia Bertagna) .....	119
Figura 34 –	Manual da ciência popular (Cildo Meireles) .....	120
Figura 35 –	Fundo do fora ( <i>Mãos à obra</i> ) (Letícia Bertagna) .....	124
Figura 36 –	Apontamento (Letícia Bertagna) .....	125
Figura 37 –	Fundo do fora ( <i>Grande vidro</i> ) (Letícia Bertagna).....	129

## SUMÁRIO

	<b>A GRANDE QUESTÃO .....</b>	<b>9</b>
	<b>UM PRINCÍPIO, PARA COMEÇAR .....</b>	<b>10</b>
1	<b>E AQUI .....</b>	<b>17</b>
2	<b>NO MEIO DO CAMINHO TINHA UM PREGO .....</b>	<b>21</b>
3	<b>EXERCÍCIOS PARA UM LUGAR .....</b>	<b>32</b>
4	<b>DO ZERO DE NOVO .....</b>	<b>40</b>
5	<b>MEMÓRIAS MUDAS .....</b>	<b>55</b>
6	<b>FISSURAS INDÓCEIS DO AMBIENTE DOMÉSTICO .....</b>	<b>66</b>
7	<b>TRÊS OU MAIS VOLTAS AO REDOR DOS DIAS .....</b>	<b>76</b>
8	<b>EMERGÊNCIAS DO COTIDIANO .....</b>	<b>82</b>
9	<b>NARRATIVAS MENORES .....</b>	<b>88</b>
10	<b>MAQUINAÇÕES MATERIAIS, MAQUINÁRIOS CORPORAIS .....</b>	<b>93</b>
11	<b>SITUAÇÕES DOMÉSTICAS PARA CORPOS CLANDESTINOS .....</b>	<b>99</b>
12	<b>FUNDO DO FORA .....</b>	<b>113</b>
	<b>UM PRINCÍPIO, PARA TERMINAR .....</b>	<b>126</b>
	<b>SERÁ? .....</b>	<b>130</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>132</b>



## A Grande Questão

Os olhos insaciáveis a tocar  
palavras instantâneas em pó  
insetos na encruzilhada  
imagens cobertas do ano passado  
o cabelo do teu filho

Em busca dela, a senha de tudo  
Fundamento da vida  
essa única e farta pesquisa  
a pedra primeira mãe da pergunta  
preciosa  
A Grande Questão

Não sabes ainda que um dia qualquer  
*ela*  
subirá as escadas do teu sonho  
como a sombra translúcida invade a sala  
escura,  
caverna do sono esquecido

Com espanto e alívio, irás recebê-la:  
- És tu, profunda e luminosa Questão?  
- Sim, ela dirá,  
sei que estás me procurando há muitos  
cantos em todos os tempos.

Ela abrirá o imenso e cintilante oráculo  
e na tua câmara noturna  
escoará:  
- Sou A Grande e Inevitável Derrota.

 Adicionar lembrete

 Local

## UM PRINCÍPIO, PARA COMEÇAR

O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota.

*Walter Benjamin*

Uma bússola opaca. É o que tenho aqui, nas mãos do pensamento. Esse curioso objeto, transmutado em imagem é, além disso, um conceito orientador da escrita que vem. Privada da função essencial de guiar com precisão, a pequena peça exige e encoraja a descoberta de outros modos de trilhar o caminho desconhecido do pensamento e do desejo, repleto de vielas, atalhos, bifurcações e, claro, becos sem saída que forcem o retorno a algum ponto anterior. O equipamento inútil e insólito surge como aposta por uma caminhada que se deixa conduzir por perguntas e espantos, pelo faro e pelo tato, pelas decisões acertadas e outras nem tanto, para não as chamar de completamente equivocadas. Em todo caso, resiste a confiança de que os percursos mais valiosos são aqueles traçados ao caminhar e esses, até onde consegui perceber, nunca desenham uma linha reta.

A bússola completamente preta existe de fato. Trata-se de um fragmento de *Ilimites (Constelar)* (1997), do artista Hélio Ferverza, cuja obra repele as descrições, seja pela variedade de elementos, seja pela montagem cambiante que a cada exposição engendra uma nova situação<sup>1</sup>. Diante desse obstáculo, acredito ser o suficiente assinalar que o trabalho joga, como o nome indica, com os limites, definições e localizações. Fazendo uso de signos ligados a delimitações, como a própria bússola ou os alfinetes de mapas, por exemplo, a instalação alude também a outros instrumentos e gestos demarcatórios. Apesar de os elementos remeterem à ideia de exatidão, de regulação e ordenamento, o que o trabalho oferece é, ao contrário, um ambiente enigmático, cujo sentido insiste em escapar.

---

<sup>1</sup> No site do artista há duas montagens da instalação *Ilimites*, uma na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, em Porto Alegre, e a outra na Galeria da Aliança Francesa, em Montevidéu, ambas realizadas em 1997. No entanto, alguns objetos presentes nesta instalação são expostos em outras mostras junto com outro conjunto de coisas, como é o caso do fragmento (*Constelações*), que participou da exposição do artista na 30ª Bienal de São Paulo, em 2012. Na entrevista que o artista concede na ocasião da Bienal, ele comenta sobre a proposta da curadoria de mostrar trabalhos de diferentes períodos, a qual, segundo ele, vem ao encontro de sua forma de trabalhar com uma simultaneidade de tempos. Disponíveis em: <<http://www.helioferenza.net/>> e <[https://www.youtube.com/watch?v=-fcJ89blf\\_k&ab\\_channel=BienaldeS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=-fcJ89blf_k&ab_channel=BienaldeS%C3%A3oPaulo)>.

Figura 1 – Ilimites (Hélio Ferverenza)



Fonte: FERVENZA, 1997.

À primeira vista pode parecer estranho mencionar de saída o trabalho de outro artista no contexto de uma pesquisa que se propõe à reflexão de um processo artístico próprio. Gostaria, no entanto, que esta escolha fosse compreendida como pelo menos um dos princípios da escrita, mais especificamente aquele que presume o diálogo e as relações, aquele que conta com os desvios de rota em direção a outros lugares para, quem sabe, encontrar algum *eu* que possa dizer *aqui*. Sem garantias, mas sempre com empenho. Também com atenção ao caráter precário, inesgotável e movente de tal tarefa.

Não creio ser possível fazer esse tipo de pesquisa sem pensar na sua natureza e nos desafios específicos que ela coloca. Abordar textualmente o próprio processo artístico e escrever *a partir* e *com* suas produções é como habitar uma zona nebulosa, repleta de opacidades e imprecisões. Isso porque os trajetos percorridos pelo desejo, pelo pensamento e pelos exercícios poéticos não são pautados somente pela consciência, pelo entendimento e por uma suposta objetividade, mas são, sobretudo, orientados por fluxos desconhecidos, intuições e dúvidas. Aí reside, talvez, a maior provocação que esse tipo de trabalho inspira, ao solicitar tanto a aproximação com o curso enevoado da ação artística como seu distanciamento, em um movimento capaz de acolher o que insiste em permanecer enigmático, mas também de desvendar certas regiões, territórios que se abrem ao exame mais minucioso. De qualquer modo, abraçar a nebulosidade como princípio revela, desde o começo, a intenção de trilhar um percurso cujo destino permanece indefinido, em proximidade com o que diz o artista Cildo Meireles a respeito de seu trabalho:

E apesar de sempre definir muito bem os nomes de meus trabalhos, a nebulosidade tem sido uma das premissas de meu trabalho. Nebulosidade no sentido de que o trabalho pressupõe um caminho cujo fim não sabemos. Acho que uma das preocupações essenciais da arte corresponde à sina do garimpeiro, que se define como alguém que vive de procurar o que não perdeu<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 51.

A metáfora de Cildo ajuda a compreender minha busca e o interesse em sondar e sustentar o espaço *entre*, onde as coisas estão misturadas. Ao oferecer as imagens das nuvens e do garimpo, o artista nos fala de uma posição em que coexistem as qualidades voláteis do céu e as características firmes e profundas da terra. Assim, fica mais clara para mim a intenção de insistir no *entre*, que pode ser entendido, aqui, em primeiro lugar como *meio* de articular uma narrativa pessoal com conceitos e reflexões teóricas. O *entre* surge, desse modo, como a busca por uma composição, um arranjo com a altura e com o chão: entre os voos da imaginação, das associações mais livres, das distrações e fantasias, e os passos mais sólidos da aspiração teórica, que pretendem estabelecer algumas coordenadas da jornada, localizar alguns importantes pontos do seu trajeto. Para isso parto, muitas vezes, do trabalho de outros artistas, de obras que admiro e que me instigam, para buscar esclarecer alguns tópicos que escapam, acreditando que olhar para o outro e dialogar com ele é um modo de aproximação com as questões mais particulares.

Esta aspiração não é inédita; pelo contrário, ela está na origem do desafio que este tipo de pesquisa impõe. Jean Lancri, em um texto fundamental para o artista que pesquisa na universidade, aponta algumas peculiaridades deste tipo de investigação em que os conceitos são usados e trabalhados de forma diferente pelo artista-pesquisador, ao passo que é singular também o modo como o próprio investigador é afetado e modificado pelos conceitos que utiliza. Ele explica:

Porque ele trabalha também (no) o campo do sensível. Um pesquisador em artes plásticas, com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho. Mas que a palavra *entre*, aqui, absolutamente não nos iluda, pois, para nosso pesquisador, se trata de operar no constante vaivém entre esses diferentes registros.<sup>3</sup>

Embora esse trecho possa inicialmente sugerir uma definição rígida de cada um dos campos citados, como se estivessem situados em lugares opostos e impenetráveis, meu interesse ao reproduzi-lo é justamente enfatizar a questão dos limites instáveis que o *entre* aponta. Se insisto, é para explicitar de que forma entendo a singularidade desse tipo de estudo: como algo que está às voltas de uma medida, comprometido com a exigência do rigor intelectual e o respeito pelo que há de insondável nas obras de arte e no próprio processo de criação. Em outras palavras, esse trabalho não tem a pretensão de ser ele mesmo um trabalho

---

<sup>3</sup> LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 19.

artístico, tampouco parte de uma hipótese ou de uma grande e única pergunta dirigida a um objeto definido de antemão cujo desfecho esperado é, enfim, a resposta. Não. Ele está interessado no meio, quer mobilizar o meio para movimentar as ideias, testar as bordas das operações em jogo, ensaiar os trânsitos entre elas e exercitar outros modos de enunciação.

É do meio que se começa, neste *entre* repleto de movimento que se produz no trabalho de entrelaçamento do fazer artístico com a produção textual, diz Lancri, sendo que o ponto inicial encontra-se na prática, “com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita”. Escolho, então, partir das dúvidas que meus próprios trabalhos, processos e escolhas acionam; enfrentar as ambiguidades e errâncias que acompanham a minha trajetória. Algo que motivou inicialmente esta pesquisa foi a própria dificuldade de circunscrever e classificar o que venho produzindo e o desafio de encontrar um desenvolvimento mais ou menos contínuo aos trabalhos que venho realizando. Fui percebendo, com o tempo, que mais do que a impossibilidade de abordar a minha produção de forma linear, há um certo esforço em afastar-me de narrativas predominantemente cronológicas, que muitas vezes estabelecem entre um trabalho e outro uma relação causal e progressiva. Da mesma forma, fui tornando-me mais consciente do desejo de criar situações poéticas que lidam de algum modo com a imprecisão, seja pela ausência de um contorno claro e definido dos procedimentos em jogo, seja pela ausência de um único estilo, pela variação de linguagens, ou ainda pela intenção de desestabilizar por meio de imagens, objetos e ações alguns sentidos estabelecidos. Ou seja, o que parece haver de constante em trabalhos tão diferentes é o interesse em acionar dúvidas, brincar com contradições, operar com as ambivalências e produzir paradoxos.

Este texto representa a primeira tentativa de reunir um conjunto heterogêneo de trabalhos e de alinhar pensamentos entre eles, preservando suas individualidades e sublinhando possíveis contatos e recorrências. Para que seja possível prosseguir nesta tarefa, é preciso escolher um método, e penso aqui em uma metodologia que entre em acordo com o próprio problema que é colocado, que seja capaz de se aventurar com os seus objetos, compondo com eles as perguntas e ativando possíveis reflexões. Gonçalo M. Tavares, em seu livro intitulado *Atlas do corpo e da imaginação*, elege a hesitação como método em que o pensamento avança com entusiasmo, não em linha reta, seguindo técnicas de argumentação e sistematização, mas atrás daquilo que produz sensações, intensidades, intuições, pressentimentos e que sempre coloca em questão a própria trajetória do pensamento.

Um avanço hesitante: eis um método; avançar, não em linha recta mas numa espécie de linha exaltada, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida; avanço que não tem já um trajecto definido, mas sim um trajecto pressentido,

trajecto que constantemente é posto em causa; quem avança hesita porque não quer saber o sítio para onde vai – se o soubesse já, para que caminhará ele? Que pode ainda descobrir quem conhece já o destino? Hesitar é um efeito da acção de descobrir; só não hesita quem já descobriu, quem já colocou um ponto final no seu processo de investigação.<sup>4</sup>

Método vacilante para um *aqui à deriva* guiado pelos movimentos do não saber. O verbete “deriva” no *Dicionário Houaiss* indica “desvio de rota”, um termo conhecido entre navegadores que, por conta de forças ambientais, ou seja, os ventos, as chuvas e as marés, perdem o rumo de suas viagens. Mas navegar, como a canção popular brasileira sugere em deliciosas analogias, pode ser um modo de viver e, por que não, de criar, escrever, elaborar, enfim, pensar. É claro que me refiro aqui ao verso de *Timoneiro*, entoado pela voz suave de Paulinho da Viola: “não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar...”<sup>5</sup>. Nesse caso o olhar não mira um ponto fixo, já não há lugar específico onde se deseja aportar a todo custo. Abandona-se a ideia de metas e finalidades previamente determinadas, assim como se renuncia ao esforço de manter sob controle as forças externas; há, sim, alguém que se deixa atingir e tenta se movimentar com esses impulsos ou, ainda de acordo com o dicionário: seguir “ao sabor dos acontecimentos”. É preciso, no entanto, enfatizar que este “deixar-se mover” não implica o desligamento, abandono ou ainda a transferência completa de si aos acidentes exteriores, mas uma trajetória que se faz de negociações, mas meio às cegas, um deslocamento cujos caminhos vão sendo feitos, desfeitos, refeitos.

Seguindo nesta dinâmica de forças, pode-se pensar a deriva como uma imagem em que a vida e o pensamento, o corpo e a criação, estão envolvidos em movimentos contínuos. Despedindo-se do alto mar, pode-se conduzir o itinerário errante pela terra. É assim que lembro da figura do andarilho concebida por Friedrich Nietzsche em *Humano, demasiado humano*. No último aforismo do livro, Nietzsche trata o andarilho como oposto ao viajante que se dirige ao ponto final. Nas palavras do filósofo, “ele observará e terá olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo; por isso não pode atrelar o coração com muita firmeza em nada em particular; nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem”<sup>6</sup>. É certa errância do pensamento e entusiasmo das ideias e das práticas que gostaria de salientar: ela surge como um farol itinerante para a própria vontade de

<sup>4</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2013, p. 27.

<sup>5</sup> VIOLA, Paulinho da; CARVALHO, Hermínio Bello de. In: VIOLA, Paulinho da. *Timoneiro*. São Paulo: BMG Brasil, 2002. CD. Faixa 1.

<sup>6</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 271.



caminhar, de seguir adiante, de colocar-se em outros lugares e, assim, enfrentar outros conjuntos de problemas, de situações e de experiências.

Em sua tese de doutorado, Carlos Alvarez se dedica a analisar as conexões entre o personagem do andarilho, o percurso de Nietzsche e a dinâmica de seu pensamento. Nas palavras do pesquisador:

Diferenciando-se de toda crença nas formas preconcebidas ou preestabelecidas de conhecer, o andarilho é aquele que decidiu que o conhecimento só é possível a partir da experiência que conjuga um constante reordenamento das dimensões de tempo e espaço. Não se tornar fixo nem linear e não se apegar a nenhum tipo de crença são posturas que permitem a alguém desfazer-se de suas coordenadas preestabelecidas. Para esse caminhante, a condição de partida é ser acossado por um tipo de inquietação que não cessa de apresentar-se como insistência. Trata-se de uma condição de total inquietude, de inconformidade e de ímpeto para o além de si próprio.<sup>7</sup>

Ao trazer essa figura do andarilho, marcada pela pluralidade de sensações, temáticas, estilos e pela afirmação da errância, penso que é possível associá-la à deriva como um modo de operar artístico, bem como considerar um processo de escrita em consonância com esta maneira andarilha. A deriva comparece ao enxergar em ambos – as operações artísticas e os movimentos de escrita – duas condutas que se concentram mais no exercício e nas chances de deslocamento do que na destinação e no desfecho. Desse modo, percebo que a via do ensaio como escrita é seguida de uma forma espontânea, quase instintiva. Não deixo de notar que esse gênero tão arisco a fixações se aproxima do conjunto de questões que pretendo interpelar, mas, principalmente, de um modo de abordá-las. Se o ensaio se caracteriza justamente pela resistência à classificação, por se situar frequentemente na fronteira entre diferentes gêneros e ser marcado pela indefinição, como observa Tania Rivera<sup>8</sup>, nada mais evidente do que elegê-lo para que possa me ocupar do conjunto de questões que me proponho, como as ambivalências, paradoxos, derivas e dispersões.

Em um breve texto intitulado “A arte de escrever sem ter fim”, Pedro Duarte examina as especificidades do gênero ensaístico inaugurado por Michel de Montaigne, no século XVI. O professor de filosofia propõe que uma das características do ensaio reside na amplificação do conhecimento sem, no entanto, que isso signifique a totalidade ou o esgotamento de um

---

<sup>7</sup> ALVAREZ, Carlos Mario. *Nietzsche e a experiência do filósofo-artista*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012, p. 56.

<sup>8</sup> RIVERA, Tania. Desejo de ensaio. In. RIVERA, Tania; CELES, Luiz Augusto M.; SOUSA, Edson Luiz André de (org.). *Psicanálise (Ensaio brasileiros contemporâneos)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017, p. 11.

assunto. Para isso, o ensaio recorre mais às nuances sugestivas do que ao tom conclusivo ou especializado da ciência, como ele explica:

O ensaio é mais tateante que certo, mais investigativo que conclusivo, mais reflexivo que determinante, mais sugestivo que assertivo, mais experimental que coercitivo. É um espaço para a dúvida curiosa que procura, sem saber bem como: sem se fiar nem em um eu subjetivo nem em uma disciplina objetiva.<sup>9</sup>

O que particulariza o ensaio não é tanto o conteúdo em si, mas a sua forma. Por isso, o ensaio estaria mais próximo da poesia do que da ciência, diz Duarte. O caráter dialógico é também uma marca do gênero, embora muitas vezes ele seja frequentemente identificado com a presença de uma voz subjetiva. De fato, existe nesse tipo de texto a presença de um *eu* que se entusiasma, se posiciona, se emociona, mas trata-se sobretudo de uma primeira pessoa que não é dada como pronta. É um *eu* que está em contato com os outros, com o mundo e com próprio texto, um *eu* que não está garantido de antemão e que se faz no movimento mesmo do pensamento.

Para ensaiar e desfrutar esse deslocamento e por trazer diferentes trabalhos, produzidos em diferentes épocas e a partir de distintos procedimentos e linguagens, optei em não fazer uma divisão enrijecida de capítulos. Embora tenha partido de um certo agrupamento de trabalhos, constituindo espécies de famílias em que as afinidades formais ou de linguagem podem ser mais facilmente identificadas, a sensação persistente, mas ainda ininteligível, de que eles estavam conectados entre si sustentou uma escrita exploratória, que se permite avanços, paradas, retomadas. Ao dividir esse trabalho em pequenos textos, busquei manter e evidenciar a forma com que foi sendo elaborado. Meu desejo palpitou nas modulações do *entre*, o que muitas vezes surgiu como uma obstinada vontade de fazer com que a escrita apontasse para pelo menos duas possibilidades de leitura. Esse propósito encontrou sua viabilidade na tessitura de breves ensaios que, juntos, criam uma escrita contínua, mas que, espero, podem também ser lidos independentemente. Assim, é uma escrita fragmentada e não fragmentada ao mesmo tempo. Mais ou menos como um *aqui à deriva*, que marca um *aqui* para começar, retomar, deslocar, desviar, e outro para recomeçar... é sempre o mesmo *aqui* e, no entanto, nunca é o mesmo *aqui*.

---

<sup>9</sup> DUARTE, Pedro. O elogiável risco de escrever sem ter fim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 fev. 2016. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>>.

## 1 E AQUI

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e recomeço e arremesso e aqui me meço...  
*Haroldo de Campos*

Roland Barthes diz que toda pesquisa precisa de uma imagem<sup>10</sup>. Há alguns anos um objeto funciona para mim como um disparador para o pensamento e para o desejo. Trata-se de um prego com a inscrição *aqui* na extremidade superior. Ou melhor, são aproximadamente trezentos *aquis*. Este trabalho em eterna deriva tornou-se, de um lado, uma espécie de talismã; de outro, um enigma que persigo obsessivamente. Desde que a imagem surgiu, como um arrebatamento, passando por sua materialização e multiplicação, vejo-os como objetos que concentram os questionamentos desconcertantes que ressoam do fundo de sua aparição quase instantânea, cujas possíveis respostas, aparentemente evidentes e sempre fugidias, ativam diferentes processos, fazem exercitar e reverberar as mesmas perguntas: “onde agora? Quando agora? Quem agora?”<sup>11</sup>. A artista e pesquisadora Elida Tessler sugere uma permuta das questões disparadas por uma voz inominável, uma troca que gostaria de incorporar: “onde a arte? Quando a arte? Quem é o artista?”<sup>12</sup>. Certamente questões capazes de proliferar inúmeras argumentações; porém, o que me interessa nelas é, principalmente, o campo de pensamento que abrem para refletir sobre meu processo artístico. Percebo que as obras, os artistas e os procedimentos que mais me convocam, são aqueles que, de diferentes modos, desestabilizam o lugar seguro da obra, assim como o do artista e do observador.

Para mim, este prego é um objeto comum e estranho, simples e maravilhoso encontro entre palavra, imagem, objeto e ação, capaz de fazer convergir distintas materialidades que não se invalidam. Este pequeno objeto marca também uma diferença em minha trajetória ao inserir um objeto em meio a produções predominantemente imagéticas, que transitavam até então entre o vídeo, a fotografia e a performance. De todo modo, ele indica elementos que mais me interessam: o apreço pelo pequeno é um deles. Objetos, espaços e gestos banais me atraem, pois me desafiam a ultrapassar a negligência e a indiferença que a força do hábito

---

<sup>10</sup> BARTHES, Roland. O estilo e sua imagem. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2012, p. 147.

<sup>11</sup> BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009, p. 27.

<sup>12</sup> TESSLER, Elida. Você está aqui: no meio. In: MARX, Daniele; SARI, Marcos. *Meio*. Porto Alegre: Panorama crítico, 2010, p. 83.

muitas vezes produz. Neste sentido, há o desejo de deslocá-los, dar-lhes alguma distinção, torná-los veículos de questionamento aos mecanismos que diminuem a sua importância discreta. Como se, numa espécie de mágica, eles fossem capazes de descarregar sentidos ocultos e produzir novos encantamentos, outros pensamentos. Reúne também, mas não de modo apaziguador, penso, a potência do encontro entre palavra e imagem, objeto e ação, ou seja, ao mesmo tempo que acumula virtualmente essas diferentes esferas, deixa-as em aberto dependendo das formas de apresentação.

Como imagem para o pensamento, *aqui* desencadeou diferentes processos que, tanto em seus procedimentos quanto em suas formas, nada se assemelham com ele. No entanto, o *aqui* está *lá*. Pois há ainda algumas outras questões que ele faz reverberar. Uma delas tem a ver com a memória, já que o prego era um objeto afetivo que acompanhava minhas brincadeiras quando criança. Nesse aspecto, percebo que sempre em meus trabalhos há algum elemento que remete à lembrança, o que obviamente atribui um caráter subjetivo e existencial às coisas que produzo, oriundo de uma experiência sensível. Por outro lado, há uma clara intenção de dar um tratamento irônico e desapiedado a esses objetos, imagens, sensações, por meio de procedimentos mais analíticos e objetivos.

Como resposta imediata às questões, penso ainda que o objeto abre para mim um campo de reflexão e de estudos sobre as atuais condições da arte, da experiência e dos processos de subjetivação. Neste ponto, como em trabalhos anteriores, insisto na posição intermediária face aos dois tipos básicos de procedimentos em arte que Cildo Meireles identifica e opõe um ao outro<sup>13</sup>. O primeiro seria marcado por um caráter existencial, terapêutico e fantasmático; o outro, mais objetivo, visaria abordar os fantasmas por um viés antropológico. Este lugar *entre* é produto da tentativa de identificar *aquis* entre um polo e outro, sintomas de mal-estar, de exercitar formas para elaborá-los e ensaiar posições para desativá-los.

Talvez uma das características salientes de um *aqui* que se quer *entre* seja a ambivalência e o paradoxo. Como se nesse espaço indefinido coubessem qualidades contrárias, onde se insinuassem simultaneamente atributos, referências e procedimentos opostos; como se convivessem, por exemplo, as forças da sensibilidade e do raciocínio lógico, da sedução e da brutalidade. Além de incorporar categorias, linguagens e intenções que, a princípio, parecem antagônicas. É nesse sentido que se pode intuir que este objeto incorpora algumas características que acentuam uma experiência próxima da desordem e confusão. Em

---

<sup>13</sup> SCOVINO, Felipe (org.). *Op. cit.*, 2009, p. 27.

*Modernidade e ambivalência*, por exemplo, Zygmunt Bauman apresenta a ambivalência como a possibilidade de atribuir a um objeto ou situação mais de uma categoria, de conferir a alguma coisa posições simultaneamente distintas que podem parecer opostas e excludentes, mas não o são. Para ele, a ambivalência é uma “desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar”<sup>14</sup> e ela nos joga em um lugar de indecisão, onde não sabemos bem qual posição escolher diante de algo que confunde por sua falta de precisão. Embora seja experimentada com ansiedade e até interpretada como um erro da linguagem, Bauman pondera que se trata de um aspecto comum da prática linguística, procedendo de suas principais funções: nomear e classificar.

Através da linguagem e seus esforços de nomeação e classificação, busca-se criar um campo de estabilidade, de cálculo e de certeza, que assegura certa continuidade; em suma, garante a ordem do mundo. A ambivalência, ao contrário, impõe um problema para esta tarefa, pois confunde e descontrola, tira as coisas de lugar. Seria então a luta entre o caos e a ordem, um combate baseado na lógica binária e na verdade universal marcantes da modernidade:

A luta pela ordem não é a luta de uma definição contra outra, de uma maneira de articular a realidade contra uma proposta concorrente. É a luta da determinação contra a ambiguidade, da precisão semântica contra a ambivalência, da transparência contra a obscuridade, da clareza contra a confusão. [...] O outro da ordem não é uma outra ordem: sua única alternativa é o caos. O outro da ordem é o miasma do indeterminado e do imprevisível. O outro é a incerteza, essa fonte e arquétipo de todo medo. Os tropos do “outro da ordem” são: a indefinibilidade, a incoerência, a incongruência, a incompatibilidade, a ilogicidade, a irracionalidade, a ambiguidade, a confusão, a incapacidade de decidir, a ambivalência.<sup>15</sup>

No entanto, como afirma o sociólogo, é a ambição e a própria inviabilidade do projeto de uma ordenação total do mundo que acabam produzindo ainda mais ambivalência, pois sempre há algo que escapa. Segundo Bauman, a pós-modernidade é caracterizada pela diversidade, pluralidade, tolerante à ambiguidade, numa mistura de chances infinitas e infinitas irrealizações. O conflito que marca o mundo moderno teria se interiorizado, criando um estado de ambivalência e contingência individuais. Esta seria uma espécie de vingança da ambivalência contra a ordem: enquanto essa opera pela oposição e exclusão, a outra é identificada pelo enfraquecimento ou desinteresse em separar, eliminar, recusar.

---

<sup>14</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 9.

<sup>15</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Idem*, p. 14.

Ao passo que a consciência da condição contingencial e ambígua abre um campo de possibilidades inéditas e vigorosas em nossa relação com o mundo, ela também é frágil e corre o risco de se tornar importante peça de atualização e de certa manutenção de ideais modernos. Não tenho a pretensão de responder essa questão neste trabalho e, se trago rapidamente esse problema, é para indicar o lugar de onde partem os processos artísticos, os desejos de conhecimento e as reflexões: das inquietações, ansiedades, abalos, curiosidades e desafios que o estado de incerteza suscita. Como se essa situação formulasse o seguinte: *aqui: quem? quando? onde?*

## 2 NO MEIO DO CAMINHO TINHA UM PREGO

Por favor, meu prego, não dê força ao ego, que nos põe conta a parede pra nos afogar de sede...  
(na voz de) Nara Leão

Nunca me esquecerei desse acontecimento. Reclinada sobre a tremonha tremulante no centro do cubo preto, meus olhos eram ameaçados pelo fundo escuro de onde saltavam pequenas bolas azuis e brancas. Como fragmentos de um céu artificial, que prometem nos atingir de baixo e depois de frente, elas me tocaram, abrindo o acesso a outro tempo. Estava em uma galeria peculiar, escura, instalada junto ao triturador industrial de uma antiga usina. As paredes pretas e o chão em grade permitiam o deslocamento hesitante pelas bordas do ambiente que, algumas vezes, deixava-se iluminar sutilmente pelo solo. Uma luz incomum surgia abaixo dos pés. Talvez pisar em solo instável já produza algum estado, assim como penetrar na escuridão exige um tempo até que os olhos possam começar a se acostumar, não sem o desconforto, a insegurança e a vulnerabilidade de quem sente que tanto o escuro como a altura colocam algum risco à estabilidade do corpo. Este singular espaço da arte chamado Galeria Lunara era quase o oposto do tradicional cubo branco e permitia, ou melhor, impelia os artistas que ali expunham a levar em consideração a sua especificidade, a trabalhar a partir e com a sua diferença.

Figura 2 – Galeria Lunara, Porto Alegre (RS)



Fonte: GALERIA LUNARA, 2010.

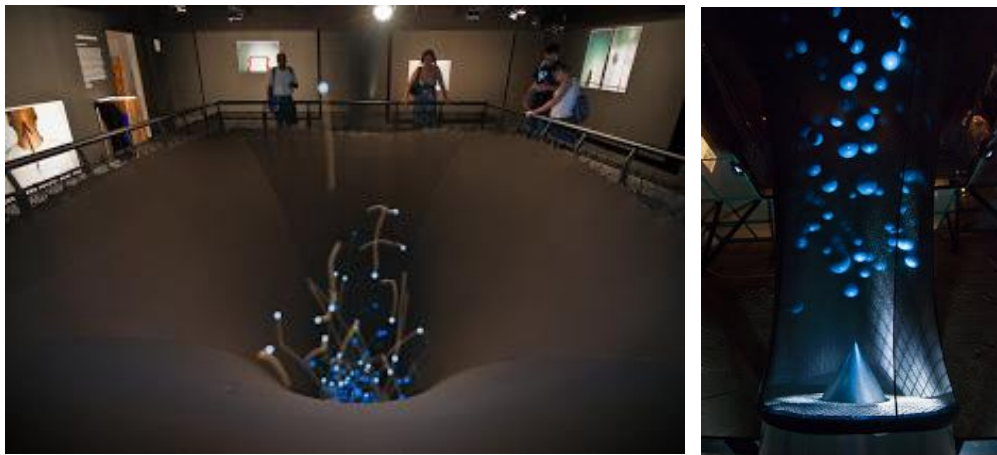
Foi exatamente o que Túlio Pinto fez quando ocupou a galeria durante a exposição *Céus Artificiais*<sup>16</sup>, ao utilizar o próprio “abismo” como lugar para construir a instalação

<sup>16</sup> Vídeo da instalação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dp0svHQa1fQ>>.

homônima. Como o título da exposição anuncia, o artifício do céu no trabalho do artista surge do fundo, um céu negro como a noite da galeria se impõe do subsolo, do lugar de queda, do buraco. Coberta por um espesso tecido preto que cobre também o pequeno campo aberto, a pirâmide invertida da galeria torna-se um grande recipiente onde revolve-se de modo caótico uma porção de pequenas bolas de plástico. Essas esferas pulam desde o fundo, amontoando-se e inquietando o olhar de quem se inclina para tentar ver como aquilo funciona, para tentar compreender sem sucesso de onde vem e o que produz a força capaz de erguê-las.

O céu simbólico, além de inverter a relação espacial habitual com o corpo, com a visão, uma vez que está abaixo dos pés, também reúne a noite e o dia, por meio do fundo escuro sobre o qual dançam fragmentos claros, pontos que se chocam e que se movimentam em todas as direções. A inversão também provém de um deslocamento em relação à origem do desconforto: se antes ele surgia do solo suspenso, cujas fissuras da grade suscitavam a possibilidade de queda, agora vinha da possibilidade de brotar do buraco um pedaço sólido do céu capaz de atingir a própria face. Mas, rapidamente, o céu pode se transformar em mar e, ao mesmo tempo, facilmente se soltar de qualquer referência, já que o céu, a princípio, só comparece como o nome da exposição. Então pode-se olhar para os elementos da instalação pelo que são: bolinhas de plástico, idênticas às das piscinas em que crianças nadam de braçadas.

Figura 3 – Céus artificiais (Túlio Pinto)



Legenda: 400 x 500 x 1000 cm, helanca, bolas de plástico e isopor e ventilador industrial.

Fonte: GALERIA LUNARA, 2010.



Terá sido o abismo produzido pelo artista que me fez ver as covas de terra onde pregos dormiam há tanto tempo, na sombra? Acontece que se formou, em mim, uma primeira imagem, fruto da lembrança infantil: estava no pátio da minha antiga casa a enterrar pequenos pregos. Nada mais banal, inocente e sinistro ao mesmo tempo, mas, como se um buraco fosse aberto no canteiro oval da minha cabeça, essas pecinhas de aço saltaram e se depositaram ali ao som de uma hesitação. Pelo que posso recordar, bem antes de conhecer Manoel de Barros, quando criança, eu catava pregos. Assim como no poema “O catador”, eles estavam deitados ou de joelhos no chão, enferrujados, já não tinham mais a função de pregar, eram “patrimônios inúteis da humanidade”. Silenciosos, acompanhavam a vasta solidão de uma vida infantil levada no quintal de casa e, de vez em quando, participavam das brincadeiras e rituais que “o privilégio do abandono” propicia. O poeta diz que “catar coisas inúteis garante a soberania do Ser. Garante a soberania de Ser mais do que Ter”<sup>17</sup>. Ao refletir a respeito do ato de ver, Georges Didi-Huberman propõe uma bela distinção entre dois modos de experiência, uma associada ao “ser” e outra ao “ter”. Ele escreve o seguinte:

Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder.<sup>18</sup>

Esta passagem me faz intuir que, talvez, a perda sustente esse objeto, justamente o prego cuja função principal é sustentar. É subtraído da vista, desaparecido sob uma porção de terra que participa da minha história particular, é oculto atrás das célebres obras que o prego ampara e comparece, invisível, da longa narrativa artística. Uma vez que já não segura nada, não serve de apoio a coisa alguma, não teria ele a capacidade convocar alguma perda? Nem que seja a carência de um olhar que tem pouco ou nada a ver, de um significado que insiste em fugir, de uma ação que desorienta mais do que esclarece seu sentido?

A única certeza que tenho é de que, apesar da importância indiscutível dessa lembrança para mim, interessa-me mais, nesse momento, investigar a “exumação dos pregos”, ou seja, a situação em que a memória retornou, após tanto tempo encoberta, o lugar que passou a ocupar e o que tem impulsionado. Para tentar chegar a ele, é preciso ainda indagar o lugar que ela encontrou, já que o abalo com o trabalho de Túlio Pinto foi simultâneo à leitura

---

<sup>17</sup> BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013, p. 381.

<sup>18</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 34.

de um fragmento do texto “Aproximações do quê”, de Georges Perec, apresentado pela artista e professora Elida Tessler. Neste texto, que desde então tem me acompanhado, o escritor francês nos provoca a “fundar uma antropologia própria” em que tenha lugar o espanto com as coisas comuns e ordinárias. Trata-se de uma crítica ao espetacular e um convite para dedicar-se ao corriqueiro, questionando a vida cotidiana. Eis o trecho principal:

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o extraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo?

Interrogar o habitual. Mas justamente, estamos acostumados a ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, ele parece não causar problemas, nós o vivemos sem pensar nisso, como se ele não veiculasse nem perguntas nem respostas, como se não fosse portador de qualquer informação. Não é nem mais condicionamento, mas anestesia. Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está nosso espaço?<sup>19</sup>

Os pregos precipitaram-se sobre a palavra, ou o contrário, nunca saberei ao certo. Só sei que juntos e duplamente deslocados responderam: *aqui*. Para fixar a lembrança, para lembrar das perguntas, para buscar as respostas ou para tapar os buracos que ambos abriram. Mas a gente sabe, ou pressente, mesmo quando prefere não pensar, que o buraco é mais embaixo, e é lá que dói<sup>20</sup>. E o prego é esse objeto capaz de furar e preencher o furo, ao mesmo tempo. Furando e preenchendo, segurei-me ao prego, à palavra, ainda como quem escutasse “onde está a arte?”; como se, ligados, portassem qualquer tipo de evidência ironicamente/obscuramente perturbadora.

<sup>19</sup> PEREC, Georges. Aproximações do quê. Trad. Rodrigo Ielpo. *Alea – Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, jan.–jun. 2010, p. 179.

<sup>20</sup> Didi-Huberman fala de uma imagem criada por Marcel Proust: “A dor é o prego que atravessa a nossa alma e crava sobre o grande plano do nada as camadas erráticas da sobrevivência”. Em seguida propõe que é preciso agarrar-se a ela com todas as forças, “para endolorer-se melhor”, para “respeitar o sofrimento”, “extrair dele um pouco de verdade”. Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pensar debruçado*. Trad. Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015, p. 29-30.

Figura 4 – aqui (Letícia Bertagna)



Legenda: Objeto, 8,5 x 0,8 cm, peça em metal, 2010–2020.  
 Fonte: A autora, 2010.

Desconcertante porque é afirmativo e dúbio, assertivo e duvidoso ao mesmo tempo. *aqui* é um motor ambivalente que concentra e dispara, ao mesmo tempo, diferentes processos e projetos que realizo, como se a criação dessa imagem, “por mais simples que seja, correspondesse primeiro ao ato de construir, de fixar mentalmente um objeto-questão”<sup>21</sup>. Surpreende-me o fato de que um objeto tão pequeno, quase nada, possa ser tão produtivo e, ao mesmo tempo, tão esquivo. Disparador de inúmeros trabalhos, ele vem operando por meio da indicação de um lugar a ser olhado com mais atenção; da exploração de outras possibilidades de materializar a palavra; dos deslizamentos do sentido, e, principalmente, como ponto de interrogação e reflexão, como uma imagem do e para o pensamento. Desde seu surgimento, por outro lado, encontro uma resistência em seu domínio, como se o entendimento e controle sobre tal objeto-questão insistisse em escapar, como se os problemas que contém teimassem em não ser resolvidos. A sensação, depois de tanto tempo, é que a cada trabalho que essa imagem me dá, mais a perco... e mais a quero.

Em função do lugar que ocupa para mim, desejo me empenhar em sua escavação, compreendendo que para isso é preciso renunciar à insistência de encará-la como um dilema. Algumas vezes fui tomada pela angústia de “resolver” a questão, como se fosse capaz de bater o martelo: *aqui é isto* ou *aquilo*, como se fosse capaz de esclarecer as oposições em jogo, as linguagens díspares, o conjunto de referências antagônicas, mas, obviamente, sempre fracassei. “Tentar de novo. Falhar de novo. Melhor de novo. Ou melhor pior. Falhar pior de

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, 1998, p. 106.

novo”, diria Samuel Beckett<sup>22</sup>. Sobre isso, a leitura de *O que vemos, o que nos olha*, livro de Didi-Huberman, foi fundamental e encorajadora para abordar diferentemente esse *aqui*. No que concerne ao impasse, há uma passagem que gostaria de destacar:

Ao abordar as coisas visuais pelo prisma do dilema, acreditamos poder escolher um lado, isto é, uma posição estável; mas na realidade encerramo-nos na imobilidade sem recurso das ideias fixas, das posições entrincheiradas. E nos condenamos a uma guerra imóvel: um conflito transformado em estátua, medusado.<sup>23</sup>

Esse trecho valioso é uma crítica endereçada à interpretação – considerada por Didi-Huberman demasiadamente rígida, embora fundamental – que Michael Fried dirige ao minimalismo<sup>24</sup>, mas, creio que é também uma orientação ou um lembrete que ajuda a não cair tão facilmente em uma posição dualista, encerrada, apressada por um antídoto à tensão que o conflito provoca. Para mim o fragmento chega como um estímulo para manter em estado de inquietude a imagem-questão que é repleta de contradições, ambiguidades, dúvidas e paradoxos.

As aproximações com o minimalismo não se encerram no contexto da instrução crítica de Didi-Huberman, que, afinal, ultrapassa muito o debate em torno desse registro ou mesmo da arte em geral. Como uma das referências importantes para mim, não é difícil perceber que, desde o primeiro momento, o objeto *aqui*, assim como as peças *minimals*, não parece portar qualquer fio narrativo, ele resiste a uma história, diz só e reiteradamente: aqui é aqui. Pouco a ver, quase nada a pensar? Difícil não lembrar da célebre sentença de Frank Stella: “o que você vê é o que você vê”<sup>25</sup>, em uma franca defesa da tautologia. Mas Didi-Huberman não terá deixado de notar que o discurso da tautologia não se sustenta e que, entre um modelo tautológico de ver e de pensar que nega a ilusão, “para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta [...] desse objeto mesmo”<sup>26</sup>, e um modelo

---

<sup>22</sup> BECKETT, Samuel. Pra frente o pior. In: *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012, p. 66.

<sup>23</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Idem*, p. 75

<sup>24</sup> Cf. FRIED, Michael. Arte e objetividade. Trad. Glória Ferreira. *Arte e ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002.

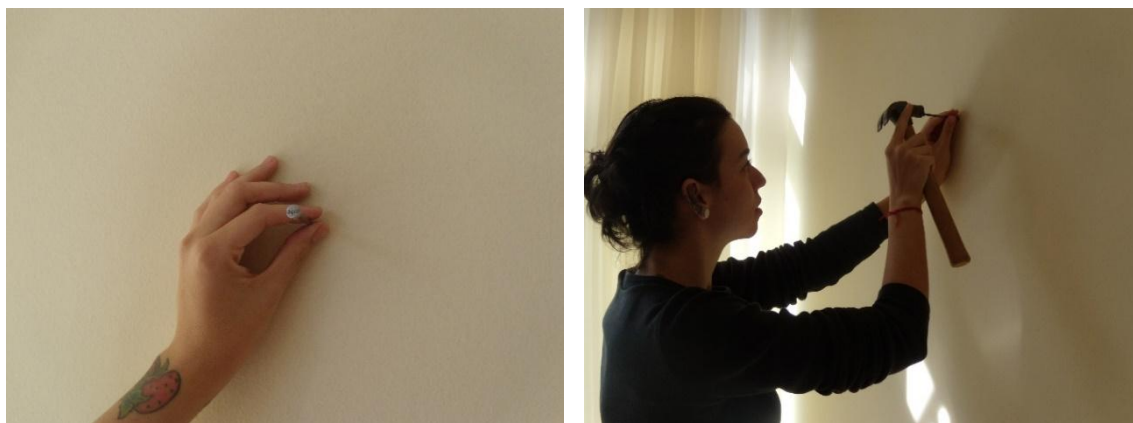
<sup>25</sup> JUDD, Donald; STELLA, Frank. Questões para Stella e Judd. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 133.

<sup>26</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, 1998, p. 39.

fictício de ver, de pensar, que se entrega à imaginação e vê “sempre alguma outra coisa além do que vê”<sup>27</sup> como modo de fuga ou evasão do real, há outras possibilidades.

Um prego no meio no caminho pode surgir como veículo para enfrentar esse intervalo fecundo de lances. Um quase nada diferente dos grandes cubos negros ou espelhados com sua fenomenologia rigorosa, dos quais Didi-Huberman nos fala, mas ainda assim com algum parentesco. Exibido publicamente poucas vezes, uma vez solitário na parede, mas junto ao trabalho de outros artistas e, em outra ocasião, sob a forma de imagem fotográfica, o trabalho, no entanto, vibra expectativas. Ele também foi, durante esse período, distribuído pessoalmente para pessoas próximas, por vezes através da ação de fixá-lo no local eleito pelo destinatário, eventualmente como simples ato de ofertar o objeto múltiplo sem que este tivesse um uso ou um lugar determinado, sem grandes indícios sobre a sua natureza artística, poética. No caso da movência, a ambiguidade é mais explícita e se relaciona também com o trânsito entre as camadas do próprio objeto, ou seja, entre a dimensão de uma coisa real, de um estado de imagem e de poema visual. São posições que se interpenetram e se dissociam conforme os lugares, as situações que vão criando.

Figura 5 – Letícia Bertagna



Legenda: Registros de ação com o objeto *aqui* no ateliê de Elida Tessler, 2010 (fotografias de Elida Tessler).

Fonte: A autora, 2010.

Reconheço esses movimentos como estudos provisórios e, sob certo ponto de vista, insuficientemente explorados publicamente até então. Por isso, nesse momento, concentro-me mais em sua virtualidade potencial. Contudo, é preciso assinalar que, apesar de escassos, os exercícios indicam que o *aqui* produz uma situação dúbia. Ao mesmo tempo que é um advérbio de lugar, não chega a firmar um local específico e, mesmo quando sozinho em uma

<sup>27</sup> DIDI-HUBERMAN. Georges. *Idem*, p. 48.

parede, é um lugar e um não-lugar simultaneamente. A esse respeito, recorro a Marc Augé, que define o lugar como “identitário, relacional e histórico”, ao contrário do não-lugar. Este último seria marcado pela ausência de localização de memória, de relações e, enfim, de identidade. Mas, o antropólogo ressalta o aspecto temporário de tais oposições: “o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação”<sup>28</sup>. Fixado no muro de algum espaço, há um referente para este aqui, fornecendo-lhe a capacidade de gerar tanto movimentos relacionais e de identificação como, acredito, estimular a dúvida quanto ao próprio referente, na medida em que pode aludir tanto ao próprio objeto, à superfície em que está pregado, ao espaço circundante, e até ao sujeito que observa, convocado a uma reflexão de cunho linguístico, existencial e mesmo artístico.

Cito o aspecto subjetivo porque o prego inclui o ego; ousaria dizer que comporta um pré-ego. O pequeno ponto preciso é obscuro e especular, na medida em que dizer *aqui* é dizer *eu*, como observa Didi-Huberman:

Dizer *aqui*, ou simplesmente, dizer *eu* é situar-se no espaço mas também no tempo. Merleau-Ponty pensava sem dúvida no “horizonte de espera” husserliano quando escreveu que “a palavra aqui, aplicada ao meu corpo, não designa uma posição determinada pela relação a outras posições ou pela relação a coordenadas exteriores, mas a instalação da primeira coordenada, a ancoragem do corpo ativo num objeto, a situação do corpo confrontado com as suas tarefas.”<sup>29</sup>

Assim, o historiador cria uma brecha para refletir sobre a natureza da palavra com que estou lidando aqui, um termo sempre à espera, à espreita. Não é curioso o fato de que, na linguagem, as palavras mais comuns que utilizamos para nos orientar em relação ao tempo, ao espaço e a nós mesmos sejam signos vazios? Eu, tu, aqui, agora, amanhã, ontem e hoje são exemplares de uma categoria linguística cuja existência e sentidos são produzidos somente no ato da enunciação, por um sujeito que, no ato de dizer, dá vida e consistência a essas palavras na mesma medida e ao mesmo tempo em que se realiza nelas, por meio delas. Esta categoria linguística se chama “dêixis” e é o fundamento da representação da subjetividade na linguagem, pois a sua existência está condicionada ao momento de sua emissão e ao sujeito

---

<sup>28</sup> AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 74.

<sup>29</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, 2015, p. 51.

que a exprime. Há, portanto, uma conquista dupla e simultânea daquele que enuncia: a interação com o outro e a sua realização enquanto sujeito desse mundo.

Em “A natureza dos pronomes”, o linguista Émile Benveniste observa que alguns pronomes pertencem àquilo que chama de instâncias do discurso, ou seja, “atos discretos e cada vez únicos pelos quais a língua é atualizada em palavra por um locutor”, sendo a partícula *eu* o melhor exemplo desse grupo que inclui no signo aquele que o emprega. Dêiticos são signos variáveis e únicos ao mesmo tempo. Ele explica:

Cada instância de emprego de um nome refere-se a uma noção constante e “objetiva”, apta a permanecer virtual ou a atualizar-se num objeto singular, e que permanece sempre idêntica na representação que desperta. No entanto, as instâncias de emprego do *eu* não constituem uma classe de referência, uma vez que não há “objeto” definível como *eu* ao qual se possam remeter identicamente essas instâncias. Cada *eu* tem a sua referência própria e corresponde cada vez a um ser único, proposto como tal.<sup>30</sup>

Assim também ocorre com os advérbios *aqui* e *agora*, que sempre se encontram em uma relação inequívoca com o *eu* contemporâneo e coincidente, único capaz de os definir e delimitar temporal e espacialmente, atribuindo-lhes, assim, alguns sentidos. Essas formas, portanto, não remetem à “realidade” nem a posições “objetivas” no espaço ou no tempo, diz Benveniste, mas, sim, à enunciação, sempre e a cada vez singular. São signos à espera e sempre disponíveis que somente se tornam plenos quando alguém se apropria deles em seu discurso. O que me fascina nesses termos é a sua qualidade única e variável, ao mesmo tempo. Eu, tu, aqui, agora... esses vazios que, quando observados com atenção, podem nos sensibilizar a esta “diferença profunda entre a linguagem como sistema de signos e a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo”. A subjetividade está no exercício da língua e a enunciação é o lugar de instauração do sujeito, o exercício da comunicação e da subjetivação.

Esses indicadores de subjetividade no discurso têm origem nos gestos, na capacidade humana de dizer mostrando. Mostrar, apontar e indicar são alguns dos primeiros gestos que realizamos quando, crianças, começamos a exercitar a comunicação no mundo, com as pessoas e os objetos que nos cercam. Antes mesmo de nos entendermos como sujeitos, antes de aprender os nomes das coisas e conseguir estabelecer uma conversa, é por meio dos nossos dedos indicadores que vamos assinalando, sinalizando, registrando, fixando e estabelecendo relações com aquilo que desejamos, que rejeitamos, elegendo as coisas que nos encantam, as

---

<sup>30</sup> BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: \_\_\_\_\_. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak; Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 1995, p. 278.

que nos surpreendem, que nos causam curiosidade, enfim, tudo aquilo que vai nos afetando, mas que ainda não tem nome porque ainda não demos entrada na língua e muito menos dominamos a linguagem.

Figura 6 – aqui (Letícia Bertagna)



Legenda: Fotografia, 20 x 30 cm, 2012.

Fonte: A autora, 2012.

Aqui, assim como eu, é uma palavra vazia que precisa ser preenchida. São termos vagos que não possuem um significado estático, são circunstanciais. Isolado, o aqui é silencioso. Por ser silencioso, permite inúmeros sons. A índole incerta que caracteriza a palavra não deixa de estabelecer relações com a condição da arte contemporânea, uma vez que “não sabemos a quem a arte se endereça e também não sabemos quem é legitimamente artista”<sup>31</sup>, como diz Thierry De Duve. Em um esclarecedor e instigante artigo, o crítico retorna ao século XIX para explicitar uma situação que vinha se desenhando desde então, mas que é captada e colocada em cena definitivamente por Marcel Duchamp; uma circunstância que ainda se faz presente e que ele chama de arte em geral. A questão central da arte em geral é a constatação de que nem tudo é arte, mas a princípio qualquer coisa pode ser. Em outras palavras, a arte já não possui mais limites e significações definidos e definitivos. A partir daí, nada, nem uma linguagem, uma técnica, um gênero, garantiria previamente o *status* de arte a

---

<sup>31</sup> DE DUVE, Thierry. O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20? *Arte e Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 20, jul. 2010, p. 192.



um objeto ou a um procedimento. A novidade trazida por Duchamp é, portanto, a destruição da oposição entre arte e não arte e, portanto, seu estado de indefinição.<sup>32</sup>

É ainda De Duve que orienta a reflexão sobre as bases artísticas que sustentam o prego:

Quando, ao contrário, admitimos não saber o que é arte, porque qualquer coisa pode sê-lo e qualquer um pode julgá-la, compreendemos que o pacto reclamado por *Fountain* pode ter sido assinado, mas cabe a cada um ratificá-lo. É por isso que a única definição de arte contemporânea suscetível de mostrar que o futuro permanece totalmente aberto me parece ser esta: uma obra de arte só será contemporânea enquanto permanecer exposta ao risco de não ser percebida como arte.<sup>33</sup>

Eis que surge a ironia do aqui, ao afirmar enquanto sabe que se trata de um lugar artístico provisório e sempre duvidoso. Assim como pode também aludir a uma experiência existencial.

Para esta pesquisa, desejo pensar “aqui” (arte?) como uma palavra que se relaciona com “eu” (artista?) e que ambas são, para a linguagem, signos vazios, vacilantes porque variáveis e, ao mesmo tempo, únicos. Silenciosos, esperam. Quando incorporados, reverberam. Penso que esta categoria linguística, tão comum e ao mesmo tempo tão singular, convida-nos a pensar sobre a nossa presença no mundo, nossas experiências e processos de subjetivação, bem como invitam a uma reflexão sobre as exigências, desafios e aberturas que o estado atual da arte proporciona.

---

<sup>32</sup> COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 97.

<sup>33</sup> DE DUVE, Thierry. *Idem*, p. 192.

### 3 EXERCÍCIOS PARA UM LUGAR

Insistir nas significações e no peso das suas fixações é negar a essencial carência de sentido – é contornar o impossível.  
*Juliano Garcia Pessanha*

Quatro cubos espelhados dispostos no chão refletem a presença de um corpo fragmentado, de um espaço descontínuo. Quem ou o que está refletido ali? Robert Morris, com o trabalho *Sem título (Mirrored Cubes)* (1965-1971), frustra o desejo de completude da imagem, ao passo que desdobra e multiplica a paisagem desértica de concreto do grande cubo branco. O observador é convidado a dar voltas em torno dos cubos que espelham o abismo do fora, a profundidade do externo. Claramente interessado mais na situação que cria do que em uma obra independente, separada do lugar em que se encontra e de um público que a completa, esse trabalho é exemplar de problemas colocados pelo artista. Ligado ao teatro e à dança, Morris carrega para a sua produção tridimensional “um conjunto de componentes teatrais implícitos” dotados de “uma espécie de presença cênica”, como observa Rosalind Krauss<sup>34</sup>. Esse aspecto está ligado à dimensão temporal ressaltada pelas circunstâncias criadas pelo artista norte-americano e outros companheiros de geração, cujas propostas sinalizavam a presença da teatralidade na escultura.

Ao tecer um comentário crítico sobre a obra de Morris, notadamente a apresentação junto ao Judson Living Theatre em 1961, Krauss percebe uma das questões fenomenológicas que cercam suas propostas. O trabalho em questão, um dos mais comentados, é aparentemente bem simples: trata-se de uma coluna na horizontal disposta no palco do teatro e que é exibida ao público quando as cortinas se abrem. Após cerca de três minutos, a coluna tomba e permanece deitada mais alguns minutos. As cortinas fecham-se, encerra-se o ato. Nele, o objeto assume tonalidades antropomórficas, mas, mesmo transfigurado em ator, permanece absolutamente inexpressivo. Krauss atenta ainda para a mudança de natureza que a coluna sofre ao mudar de posição:

O significativo na coluna, portanto, não é ela ser a mesma ao longo de “qualquer variação dessa mesma forma”, mas ela ser diferente. E essa diferença atinge em cheio a ideia de que o sentido de uma forma deve ser encontrado em seu caráter abstrato, ou em sua separabilidade, em seu isolamento com relação a uma situação

---

<sup>34</sup> KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Julio Fisher. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 241.

concreta, na possibilidade que temos de transferi-la, intacta, de um determinado local e orientação para outro.<sup>35</sup>

Essa mesma dependência a um certo posicionamento ou aspecto relacional é encontrada nos cubos espelhados. Embora permaneçam inalterados na forma, eles estão em constante transformação, em completa conexão com o local onde se encontram e com os observadores que os circulam. É assim que constroem sentidos e engendram diferentes experiências. Estas não são formuladas ou produzidas *a priori*; pelo contrário, ocorrem no fluxo do tempo e de acordo com as condições ambientais, ou seja, seu significado surge de acordo com a presença, a partir de determinado ponto de vista e de certa circunstância. Afinal, os cubos são completa exterioridade. Ao trazerem para o seu “interior” as imagens de fora, recusam a ideia de um núcleo especial e fixo de sentido, uma interioridade imóvel dotada de expressão.

Além, é claro, do caráter especular dos cubos, essa ausência de interioridade está relacionada à escolha de um material ligado à indústria, produzido massivamente e completamente afastado de qualquer artesanania ou traço subjetivo. A repetição surge também como um recurso para liberar os elementos de qualquer “centro ou foco para cuja direção as formas estão voltadas ou em relação ao qual são construídas”<sup>36</sup>. A ausência de interioridade alude, ainda, à ideia de rarefação psicológica do artista na construção das peças, como se a inexistência de uma correspondesse à desaparecimento da outra.

---

<sup>35</sup> KRAUSS, Rosalind. *Idem*, p. 285.

<sup>36</sup> KRAUSS, Rosalind. *Op. cit.*, p. 301.

Figura 7 – Untitled (*Mirrored Cubes*) (Robert Morris)



Legenda: Vidro espelhado e madeira, 1965–1971.  
Fonte: KRAUSS, 2007.

Assim, vale a pena recorrer às elaborações do próprio artista a respeito das intenções que permeiam sua obra. Morris faz parte de uma geração de artistas que passa a enfrentar através de textos críticos e teóricos os problemas da arte, encarando a tarefa de refletir sobre as pesquisas desenvolvidas por ele e outros por meio do que se habituou a chamar de escritos de artistas. No texto intitulado “O tempo presente no espaço”, o artista se encarrega de analisar a relação entre os trabalhos com ênfase espacial e o estado que ele chama de “presentidade”, uma espécie de paradigma da escultura de sua época, no qual a duração penetra como nunca antes na experiência de percepção espacial dos objetos.

O que desejo juntar, para o meu modelo de presentidade, é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo. A linguagem, a memória, a reflexão e a fantasia podem ou não acompanhar a experiência. A alteração para evocar a experiência espacial: objetos e visões brilham no espaço mental.<sup>37</sup>

Morris distingue dois tipos de experiência do espaço relacionando-as com duas partes/momentos do *self*, da “apresentação de si para si mesmo”. O espaço mental, diz ele, não tem localização, e nele residiriam as memórias, as fantasias, a imaginação, divergindo, assim, da relação direta e imediata com o espaço real. As operações de cada uma se

<sup>37</sup> MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Op. cit.*, p. 404.

diferenciam também por meio da oposição entre o estático, ligado ao primeiro, e o dinamismo, que caracteriza o segundo. Morris propõe ainda uma divisão do *self*, em que este aparece composto pelo “eu” e pelo “mim”. A partir dessa distribuição, o primeiro seria aquele referente ao trabalho da percepção imediata do espaço no tempo presente; já o segundo operaria por indícios, como uma atividade da memória, da linguagem e do julgamento.

No trabalho de conexão com o tempo e o espaço real, que convoca e desestabiliza continuamente esse “eu”, ele busca alargar a distância entre as duas modalidades. Se o “mim” é a instância que identifica, sedimenta e julga a experiência, ou seja, encontra para ela um lugar, um anteparo, um ponto final, o “eu” é aquela que quer adiar esse momento, para se manter em experimento. Do modo como Morris coloca, compreendo que o “mim” estaria relacionado à concepção mais ou menos comum/estabelecida de interioridade psicológica, em que estariam ligadas uma série de faculdades relacionadas com a ideia de um sujeito/de uma subjetividade mais ou menos solidificada, identificada consigo mesma, cujo saber provém de uma espécie de fundo que poderia, no limite, coincidir com certa essência. Já o “eu”, ao contrário, entendo como a dimensão de abertura à impessoalidade, ou seja, uma esfera ainda não definida em que a consciência se experimenta a si mesma no momento atual, sem recorrer às lembranças ligadas às imagens.

A parte do *self* que corresponde ao “eu”, continua Morris, é “essencialmente sem imagem”, e “a percepção do espaço é uma das mais notáveis experiências do tipo ‘eu’”<sup>38</sup>, sendo que a dimensão do tempo é capaz de fazer dificultar o encontro entre as duas instâncias, ou seja, criar uma espécie de intervalo entre elas ao inserir a duração e o movimento. Estender a distância entre elas seria uma das intenções de obras que se orientam para a “presentidade”. O que me interessa nessa reflexão de Morris e, é evidente, na experiência que o seu trabalho proporciona, é o *entre*, a situação intermediária entre o conhecido e o desconhecido a que eles nos lançam e a articulação do tempo e do espaço que joga com as noções de lugar e não-lugar.

De certo modo, um estado semelhante foi buscado por mim através de um experimento, de um desdobramento do objeto *aqui*. Nesse caso, a palavra esburaca uma superfície e deixa passar por ela raios luminosos do sol, projetando-se no espaço e se movimentando por ele. Uma localização sempre atualizada, em sutil mas constante deslocamento. Palavra que materializa o tempo, que nos coloca diante da duração. O *aqui* solar é um exercício realizado em minha casa-ateliê, que consiste em uma interdição do vidro da janela com adesivo vinílico preto. A palavra é a única fresta entre o dentro e o fora,

---

<sup>38</sup> MORRIS, Robert. *Op. cit.*, p. 405.

constituindo, desse modo, uma mediação flutuante que sustenta/declara/assegura um lugar impossível. Palavra que remete a uma atualidade constante do espaço e do sujeito. Um aqui e um eu que resistem a se estabilizar.

Figura 8 – Letícia Bertagna



Legenda: Experimento de um *aqui* solar realizado em minha casa-ateliê.  
Adesivo vinílico recortado sobre vidraça de janela, 2018.

Fonte: A autora, 2018.

*Exercício para um lugar* (2017) nasce dessa experiência radical do espaço temporalizado e de um lugar que é constantemente determinado e atualizado, ou não, pelas forças exteriores. Apresentada n'A Mesa<sup>39</sup>, a montagem contou com a luz como matéria; nesse caso, porém, proveniente de outra fonte, uma vez que o espaço não possibilitava a reconstrução da situação solar pela falta de incidência luminosa. O trabalho é constituído por três lâmpadas negras que iluminam as três palavras “aqui onde estou” dispostas ao longo do corredor da antiga casa que abriga o espaço cultural. À medida que a noite avança, elas tornam-se mais visíveis e iluminam com mais força aqueles que por ali passam.

O trabalho também sugere uma voz impessoal. Na verdade, é a fala materializada em pequenas luzes que resistem, que insistem em brilhar apesar de tudo. Os objetos, que não se deixam reproduzir com facilidade, frustram a avidez do registro em fotografia e vídeo e, desse modo, incorporam o desejo por uma relação mais direta e presente com quem observa. Tanto as lâmpadas quanto as palavras não desejam significados e interpretações prévias ou mesmo posteriormente dadas; querem, sim, articular um tipo de experiência do vazio em que a presença de um corpo é convocada – de um eu que possa dizer aqui –, mas, ao mesmo tempo, esperam que este lugar – eu/aqui – não seja compreendido como uma identidade fixa,

<sup>39</sup> O experimento intitulado “Exercício para um lugar” foi apresentado na exposição “Experiência n. 14: gestos, intervalos, reversos”, organizada por Inês de Araújo e Regina de Paula n'A Mesa, Rio de Janeiro, dezembro de 2017, no contexto de finalização do curso intitulado Seminário Avançado de Processos Artísticos Contemporâneos, oferecido pelo PPGArtes-UERJ. Agradeço especialmente à Prof. Inês de Araújo pelo incentivo, pela montagem e escuta do trabalho apresentado.

apreendido como totalidade. Exercício para um lugar, mas um lugar descentrado, contraditório.

Figura 9 – Exercício para um lugar (Letícia Bertagna)



Legenda: Instalação com lâmpadas de LED, tinta preta e suportes, 2017.

Fonte: A autora, 2017.

Se, por um lado, a eletricidade das lâmpadas não oferece a mesma experiência de tempo que a iluminação solar nem a projeção espacial das palavras, ela sugere outras possibilidades para a construção de uma situação em que a experiência do presente é convocada e a exterioridade, a função dêitica e a espera comparecem. As lâmpadas elétricas cobertas em quase sua totalidade não geram a mesma intensidade de luz prometida; assim, embora iluminem, fazem-no de um modo a manter certo breu no entorno. Nem, de um lado, a nostalgia de um tempo passado, nem, de outro, a adesão à feroz e violenta iluminação excessiva característica de nossa época; somente uma “obscura luz”<sup>40</sup> que não esclarece muita coisa. A passagem de uma fonte de luz a outra não deixa de ser um exame das transformações perceptivas e simbólicas em relação à iluminação elétrica, em oposição ao modo ancestral de experienciar o tempo através do sol.

No caso dessa montagem, creio ainda que uma aproximação com a literatura pode ser profícua, em função da óbvia referência e da presença das palavras que permitem o movimento de idas e vindas diante da sentença, produzindo sentidos titubeantes. Falo especificamente da experiência literária com Beckett no livro *O inominável*, cuja leitura é, no mínimo, desestabilizadora. Este, que é o terceiro de uma trilogia constituída por *Molloy* e *Malone morre*, o mais radical dessa empreitada. Isso porque, enquanto os dois primeiros, mesmo que explorando as dimensões vazias da linguagem e as regiões desérticas da

<sup>40</sup> Referência ao trabalho homônimo de Cildo Meireles: *Obscura luz*, 1982.

existência, ainda contam com personagens, com cenários e com uma narrativa prestes a se dissolver. Já no último, há somente uma voz sem nome que fala, fala sem parar, e não chega a lugar algum, ela fala para continuar falando. É uma voz anônima que está constantemente se esquivando dos significados prontos e se experimentando pela zona desconhecida a que a linguagem pode dar acesso. Em uma parte do livro, composto por grandes blocos de texto, a voz diz:

[...] eu, eu estou aqui. Logo, sou obrigado a acrescentar ainda o seguinte. Eis-me aqui, eu que estou aqui, que não posso falar, não posso pensar, e que devo falar, logo, pensar talvez um pouco, não posso fazê-lo somente em relação a mim que estou aqui, a aqui onde estou, mas posso um pouco, suficientemente, não sei como [...]<sup>41</sup>

O monólogo joga com uma série de deslocamentos, contradições, objeções. É impossível atribuir uma identidade à voz, saber quem fala e de onde fala, e um dos recursos para tal desorientação é justamente o emprego extenuante de dêiticos, sem que eles nunca sejam acompanhados por alguma referência capaz de fornecer um anteparo, um lugar, qualquer estabilidade. Parece mesmo que quer destruir por completo a ideia de um sujeito que conta a sua história. Talvez fale da dificuldade de alguma transmissão. Ou, ainda, parece ser o esforço para se livrar dos hábitos e das funções impostas por outras vozes, dos modelos e fórmulas já conhecidos, catalogados e controlados.

Sabe que qualquer fala é sempre cheia de coisas, projetos, intenções, significações, sentimentos, sentidos, inconsciências. Ocupam todos os espaços, o blá-blá-blá insuportável náusea. A voz não quer falar sobre coisas. Não quer significar conceitos. Não quer se expressar. Não quer orientar a fala por um sentido.<sup>42</sup>

Ao recusar um único sentido, a voz dá voltas, assim como nós, leitores, somos precipitados a uma espécie de perplexidade circular e escorregadia pelos ocos da linguagem. A respeito do romance, Maurice Blanchot observa que, mais do que a falta de sentido, o que falta ao *eu* que fala é um núcleo de sentido e, nessa errância abundante, a voz “não começa nem acaba [...] pois nela o silêncio se fala eternamente”<sup>43</sup>. Se os cubos espelhados recusam a interioridade, aqui se rejeita qualquer intimidade. Ambos, assim como, acredito, as experiências com lâmpadas e com o sol, evitam instalar um conteúdo ou um tema, e arrisco

<sup>41</sup> BECKETT, Samuel. *Op. cit.*, 2009, p. 42.

<sup>42</sup> HANSEN, João Adolfo. Eu nos faltará sempre (Prefácio). In: BECKETT, Samuel. *Op. cit.*, 2009, p. 8.

<sup>43</sup> BLANCHOT, Maurice. Onde agora? Quem agora? In: \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 308.



dizer que buscam a seu modo inquietar o vazio e, seguindo o comentário de Blanchot, “esgotar o infinito”<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> BLANCHOT, Maurice. *Idem*, p. 313.

## 4 DO ZERO DE NOVO

A ciência e a arte não têm limites, porque o que é objeto do conhecimento é ilimitado, inumerável e a inumerabilidade e a ilimitação são iguais a zero.  
*Kazimir Malevich*

Do vazio ao infinito: entre os códigos disponíveis, talvez o zero corresponda ao mais ambivalente e paradoxal. Certamente o é no sistema numérico ao qual pertence, mas os seus sentidos ultrapassam/excedem as aplicações puramente matemáticas, e a sua invenção corresponde a uma etapa ampla e refinada/sofisticada do processo de abstração do pensamento. Tão relevante, que é considerado o marco de uma mudança na consciência ocidental no século XIII. Mas talvez seja preciso puxar o freio desse círculo em que cabe o tudo e o nada.

Recorrendo à história dos algarismos, sabe-se que, em sua origem, a criação dos números está associada às necessidades e preocupações culturais tais como a passagem do tempo, colheitas, as trocas, transações e a enumeração das perdas e das mortes de indivíduos, muitas vezes devidas às guerras. Desse modo, os números possuem inicialmente a função social de organizar a coletividade<sup>45</sup>. É importante mencionar ainda que, durante longo período, os números foram utilizados como referência a algo concreto e singular, por exemplo, o símbolo três correspondendo a 3 laranjas, 3 pessoas ou qualquer outra coisa existente, real. Nesse entendimento, pode-se dizer resumidamente que o número, vazio/abstrato, só adquire sentido quando menciona/aponta algo real capaz de preencher o significado, através de um princípio de correspondência de unidade a unidade. A naturalização dos números, por sua vez, representa a sua abstração, em que os símbolos/códigos/algarismos passam a funcionar sem a necessidade de aludir a qualquer coisa além de si mesmo.

O zero, no universo dos números, apresenta uma incrível singularidade, e, por isso, sua introdução na Europa medieval sofreu profundas resistências e foi feita sob muitas acomodações e algumas distorções. Oriundo do Oriente, mais exatamente da Índia antiga, o zero, cuja etimologia remete ao árabe “cifr” e, anteriormente a “sunya”, que em hindu é o equivalente a vazio, “claramente remete à íntima e longa conexão com a ideia de um caractere

---

<sup>45</sup> IFRAH, Georges. De onde vêm os algarismos? In: IFRAH, Georges. *História universal dos algarismos, volume 1: a inteligência dos homens contada pelos números e pelo cálculo*. Trad. Alberto Muñoz; Ana Beatriz Katinsky. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. xvii.

com significado vazio e com a noção de ‘nada’ ou não-coisa”<sup>46</sup>. Enquanto a cultura indiana já estava familiarizada com tal conceito, no Ocidente o signo enfrentou uma rejeição de cunho/fundo filosófico e religioso por uma cultura ligada ainda à filosofia antiga, para a qual “nada vem do nada”, e eminentemente cristã, cuja consciência não permitia conceber a existência do “nada/vazio” nem de seu oposto correspondente: o infinito. A sua entrada no sistema numérico ocidental, no entanto, marca a introdução desse conceito na cultura/pensamento e lhe atribui, ao lado do número 1, os lugares simbólicos da sociedade técnica e científica.

Por fim, é bom lembrar que zero é um número sem lugar, algumas vezes posicionado na frente do 1 na escala numérica, outras vezes após o 9 ou mesmo isolado. Mas não se pode esquecer que o zero está no *meio*, separando os números positivos dos negativos, o que lhe dá um sentido ambíguo<sup>47</sup>. Considerado sem lugar e sem substância, ele trouxe para a civilização ocidental duas perigosas ideias que ameaçaram o edifício filosófico erguido desde a Antiguidade: o vazio e o infinito. Mas, sobretudo, o zero é um meta-signo, constituindo uma metalinguagem e um meta-sujeito, uma maior consciência, modo de ver cada vez mais complexo e autoconsciente<sup>48</sup>. O campo da arte, é claro, não permanece alheio a essas noções, e o teórico Brian Rotman analisa como o zero está relacionado com a mudança de código na representação visual do Renascimento, sendo fundamental para a criação e difusão da perspectiva. Mais próximo de nós, o zero surge para artistas como modo de negar ideias antecedentes, mas também como condição para inaugurar novas concepções, como escreve Anne Cauquelin a respeito de Kazimir Malevich: “dessa forma, estamos, com o zeroforme, na esfera do vazio. Apagamos as distinções de estilo, de formas e de épocas. As classificações tradicionais são obsoletas, inadequadas à nova situação”<sup>49</sup>.

Entre o vazio e o infinito, com uma agenda comercial na bolsa e uma pretensão evidentemente bem menos ambiciosa que a do artista russo, iniciei um projeto chamado *Hoje é o amanhã de ontem* (2014). Neste trabalho de cunho participativo, realizado ao longo de um ano, durante 2013 e 2014, fui preenchendo as páginas vazias do caderno de ocupações com as

---

<sup>46</sup> No original: “The etymology of zero, via ‘cypher’ from the Hindu *sunya* (= void), clearly recalls its intimate and long-standing connection both to the idea of an empty meaningless character and to the notion of ‘nothing’ or no thing” (Tradução minha). ROTMAN, Brian. *Signifying nothing: the semiotics of zero*. Standford, California: Standford University Press, 1993, p. 12.

<sup>47</sup> SEIFE, Charles. *Zero: the biography of a dangerous idea*. New York: Penguin Books, 2000, p. 16.

<sup>48</sup> ROTMAN, Brian. *Op. cit.*, p. 31

<sup>49</sup> CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008, p. 84.

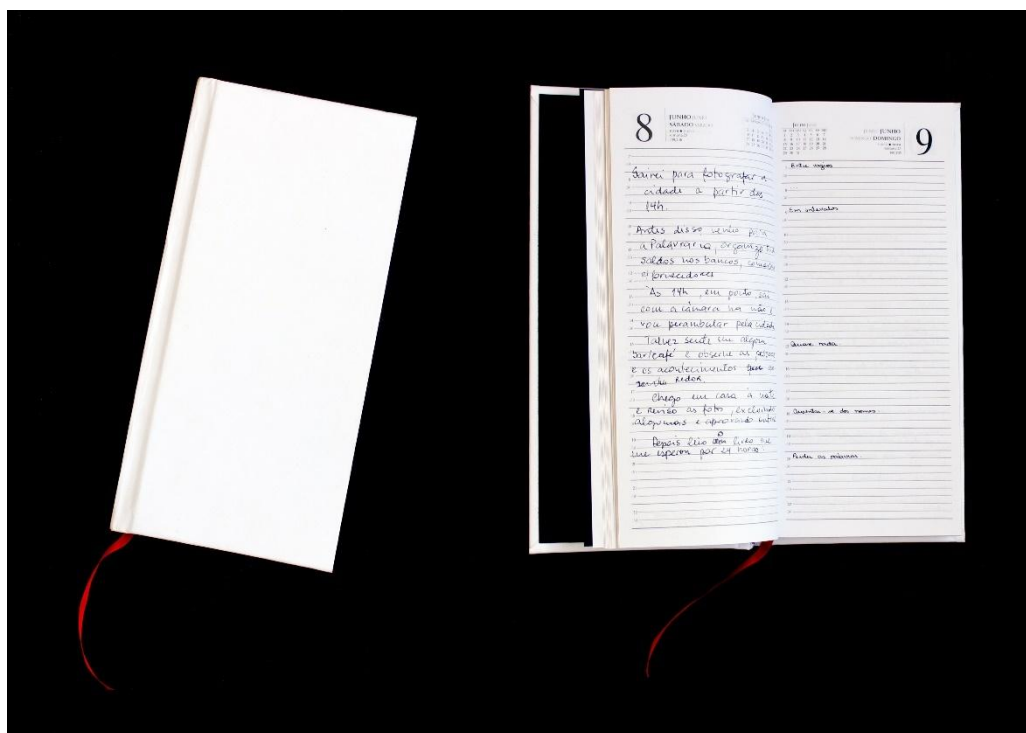
respostas que recebia partir da seguinte pergunta que, diariamente, encaminhava a uma pessoa diferente: “se amanhã você tivesse o dia livre, como seria?”. Assim, as páginas foram sendo ocupadas com os desejos, projeções e ficções de pessoas comuns que encontrava em meus percursos cotidianos.

Nessa experiência, busquei investigar o imaginário sobre o que seria um dia livre por meio da distorção deste dispositivo de gerenciamento do tempo. Com o intuito de colocar em crise uma noção puramente utilitária e racional do tempo, a ideia surgiu a partir da observação de que, com cada vez mais intensidade, “as pessoas já se envergonham do descanso [,] a reflexão demorada quase produz remorso”<sup>50</sup>, e a partir da sensação de que “fazer nada” ou dispor de um “tempo vazio” é algo aparentemente impraticável, seja pelo excesso de trabalho ou pela *overdose* de estímulos, entre outros fatores. Ao fim do processo deste trabalho, é impossível equacionar as respostas, elas são díspares como foram as pessoas de diferentes idades, classes e gêneros que escreveram. Algumas recorrências, porém, se manifestam, e aqui me limitarei a expor somente três delas: um ideal de lazer mais ou menos padronizado, em que estar com a família, ir ao cinema e ao restaurante são quase sinônimos de folga e fórmulas de prazer; a relação que existe entre liberdade e dinheiro, como se um dia livre pleno, mesmo que fictício, somente se realizasse mediante a fortuna material, e, por fim, a declaração repetida de uma sensação de cansaço acompanhada da intensa necessidade de dormir. Apesar das singularidades e de algumas surpresas, o processo foi me mostrando algo que já intuía, mas que desejava elaborar através de uma operação artística: que a noção de tempo livre está incorporada ao inconsciente capitalista. E o tempo vazio, no mais das vezes, convertido em tempo esvaziado.

---

<sup>50</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 193.

Figura 10 – Hoje é o amanhã de ontem (Letícia Bertagna)



Legenda: Livro, 14,5 x 29,5 cm, 366 páginas, 2014.  
Fonte: A autora, 2014.

É preciso ressaltar que, mais do que uma pesquisa de cunho antropológico, colocar essa questão diariamente ao outro era um modo de mantê-la no horizonte e endereçá-la também a mim. Um modo de questionar meu imaginário, investigando o próprio engajamento aos valores, discursos e convicções coletivas. Certo empobrecimento da imaginação foi um sintoma que despontou nesse projeto em que pude refletir sobre a necessidade de outras temporalidades para elaborações artísticas, intelectuais e existenciais.

Já se sabe que a experiência do tempo sofreu mudanças radicais desde a modernidade: o ritmo acelerado dos acontecimentos e o volume intenso de informações, as atividades produtivas ininterruptas, em uma velocidade crescente, associadas à demanda constante por atenção e conexão, vêm agindo de modo implacável sobre nossas percepções e necessidades mais básicas. A nefasta sentença “tempo é dinheiro” parece ter se interiorizado de um modo quase irreversível, fazendo com que o tempo já não se diferencie da mercadoria. Perder tempo, nesse contexto, parece configurar um ato de resistência para sujeitos que podem ter praticamente tudo, menos tempo.

O custo da contínua falta de tempo é alto. A psicanalista Maria Rita Kehl observa que, hoje, nossa faculdade imaginativa encontra-se ameaçada, uma vez que o aparelho psíquico vai

se debilitando com o bombardeamento de estímulos e raramente fica entregue ao devaneio, deixando-se disponível a pensamentos que somente através do ócio podem chegar até nós. Ela escreve:

A que se deve a pressa do sujeito contemporâneo? Não ao valor que ele atribui ao tempo, como costumamos pensar, e sim, ao contrário, à sua desvalorização. Pouco se questiona a ideia de que o valor do tempo se mede pelo dinheiro. O homem contemporâneo tem horror a tudo que possa ser considerado “perda de tempo”, que para ele é perda de dinheiro. [...] Até mesmo o pouco tempo ocioso deve ser preenchido com alguma atividade interessante – o que torna, do ponto de vista do funcionamento psíquico, o uso do tempo livre idêntico ao do trabalho. É evidente o sentimento de mundo vazio ou de vida vazia, que decorre da supremacia da vivência sobre a experiência. A suposta falta de tempo para o devaneio e outras atividades psíquicas “improdutivas” exclui exatamente aquelas que proveem um sentido (imaginário) à vida, assim como as atividades da imaginação, filhas do ócio e do abandono. Pela mesma razão também se desvaloriza, por ser “inútil” ou “contraproducente”, a experiência do inconsciente.<sup>51</sup>

Ao enfatizar o predomínio da vivência sobre a experiência, Kehl recorre aos conceitos de Walter Benjamin, sendo o primeiro ligado a uma ideia de “presente comprimido” vivenciado de modo automático e sem a qualidade para modificar o psiquismo, correspondendo a um nível depauperado do processo existencial. Por fim, a carência temporal recai sobre os cuidados que se tem de si mesmo, pois a tarefa de cuidar da própria existência exige um empenho incompatível com as exigências do capital. A experiência, ao contrário...

Se uma das motivações iniciais do projeto da agenda era estender um processo, fabricar uma espécie de duração dilatada, hoje vejo que tal projeto se realizou sobre bases um tanto arbitrárias e contraditórias. O paradoxo maior se encontra tanto no veículo da proposição, um dispositivo em nada libertário, quando no procedimento de uma regra autoimposta que, colocada durante um período longo e cuja operação se repete diariamente, não deixa de se transfigurar em uma ação quase automática/mecânica, fornecendo ao procedimento um forte caráter ambivalente.

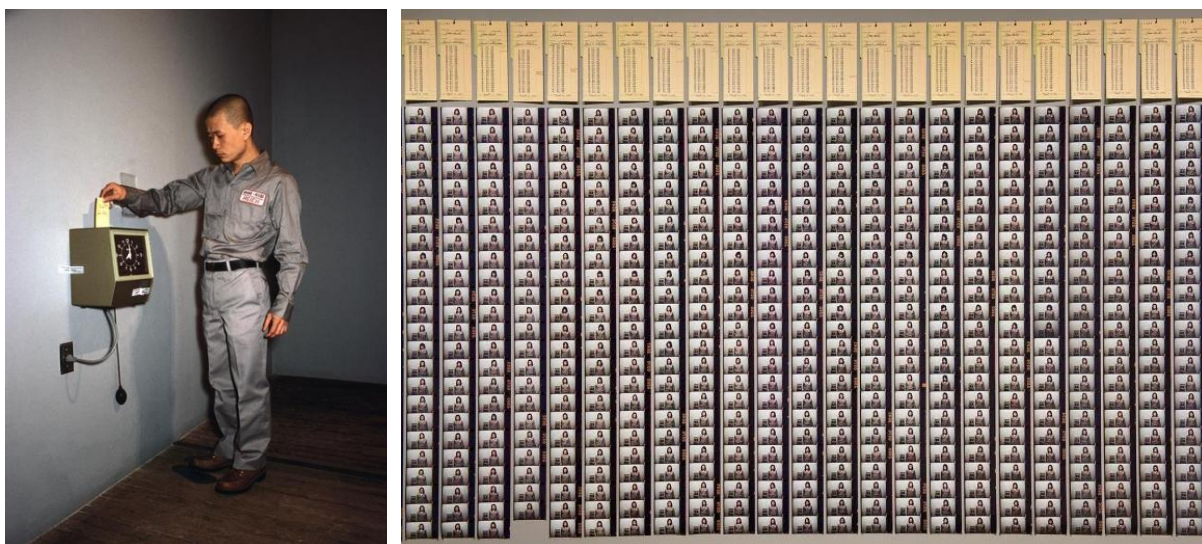
Recordo-me de um artista que foi uma referência importante a este trabalho, cuja obra vejo, atualmente, com outros olhos. Olhos menos afetados e idealizados, talvez. Trata-se de *One Year Performance 1980-1981*, de Tehching Hsieh. A instalação, apresentada na 29ª Bienal de São Paulo, é formada por elementos, registros e desdobramentos de uma performance realizada pelo artista na qual ele estabeleceu para si a seguinte tarefa: apertar um relógio de bater ponto, em seu estúdio, durante um ano, fotografando um autorretrato após cada marcação. O que se vê na sala de exposições, portanto, são os próprios cartões

---

<sup>51</sup> KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 161.

assinalados acompanhados das imagens, a máquina de ponto e um filme composto pelas fotografias. Neste filme, assistimos ao período de um ano contraído em aproximadamente seis minutos, e a passagem do tempo é percebida principalmente pelo crescimento do cabelo do *performer* que veste um uniforme especialmente confeccionado para o seu empreendimento. Como os *frames* que compõem o filme não foram registrados em continuidade, há uma espécie de quebra entre um quadro e outro, resultando num movimento quebrado, em saltos. Espasmódico, o homem está à beira de um colapso enquanto o ponteiro do relógio ao seu lado gira freneticamente.

Figura 11 – One Year Performance 1980-1981 (*Time clock piece*) (Tehching Hsieh)



Fonte: HSIEH, 1981.

É muito significativa a presença do nome do artista no lugar onde convencionalmente estaria o emblema da fábrica, e aqui se poderia sugerir agora que o sujeito está comprometido sobretudo consigo mesmo, com a performance ininterrupta de ser ele mesmo. Neste caso, as figuras do empregador e do empregado, do explorador e explorado, coincidem, “é agressor e vítima ao mesmo tempo”<sup>52</sup>. Seis minutos do mesmo é o que resta de um ano em que o artista se colocou em estado de funcionamento e administração constante de si mesmo, fracassando em seu empreendimento apenas quando foi vencido pelo próprio corpo que, quando exausto, não conseguiu extrapolar os próprios limites. Não deixa de ser revelador o relatório final

<sup>52</sup> BYUNG-CHUL, Han. *Sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, p. 28.

realizado pelo artista, “indicando quando e por que ele perdeu cada uma dessas horas (a maioria delas, noventa e quatro vezes, foi por estar dormindo)”<sup>53</sup>.

No livro em que apresenta o sono como a última dimensão da vida ainda não capturada pelo capitalismo, Crary apresenta os empenhos atuais do sistema de poder em dissipar a necessidade humana de dormir, tendo em vista a produtividade e o consumo em tempo integral. No limite, esse projeto destrói as diferenças entre o dia e a noite em seu anseio por aniquilar a escuridão e rejeitar os intervalos, as pausas, as suspensões das atividades. Em *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*<sup>54</sup>, o teórico norte-americano analisa de que forma a privação do sono foi desenvolvendo técnicas cada vez mais sofisticadas. Se no começo a redução da necessidade do sono estava diretamente relacionada às técnicas militares de guerra, esses procedimentos foram rapidamente absorvidos pelo corpo social como uma forma de responder à necessidade de atividades e conexões contínuas criadas pelo capitalismo globalizado. O sono, visto como uma ocupação improdutiva, é cada vez mais dispensável, ou melhor, indesejável. Os imperativos de desempenho, competitividade, visibilidade, eficiência enfraquecem aptidões cognitivas e perceptivas que só podem ser exercitadas em uma duração dilatada. O que está em risco é a capacidade de construção da memória coletiva e do conhecimento histórico, como diz Crary, visto que o modo de vida pautado pela velocidade não concede a pausa necessária para assimilar os acontecimentos.

Esses aspectos todos estão ligados, de certa forma, a uma burocratização da vida, ou “burocratização do amanhã”, para usar um termo do psicanalista Edson Luiz André de Sousa, que ressalta essa dimensão como “território do mesmo, da reiteração de circuitos repetitivos”<sup>55</sup>. E talvez aí resida também a ambiguidade de minha relação com os elementos que simbolizam materialmente esse poder, esse controle. Digo isso pois nasci sob um teto burocrático, estive desde pequena cercada de dispositivos e discursos dessa ordem, sendo por eles inevitavelmente impregnada. E, disso, nasce também o desejo de ativar esses materiais de outro modo, dar-lhes outros sentidos, como tentativa de criar uma dobra naquilo que sufoca, que oprime e imobiliza. O interesse em, porventura, fazer aparecer a falta de sentido dos mecanismos que obstruem a vida mais cotidiana. Dar uma volta em torno deles, trazendo à tona uma potencialidade obscura, adormecida, amortecida pelo cansaço das repartições, pelo

---

<sup>53</sup> REZENDE, Diogo. Passando o tempo: considerações sobre arte/vida na obra de Tehching Hsieh. *Performatus*, ano 4, n. 16, jul. 2016. Disponível em: <https://performatus.net/estudos/tehching-hsieh/>.

<sup>54</sup> CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

<sup>55</sup> SOUSA, Edson Luiz André de. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007, p. 16.



gesto automático e repetitivo das palavras ocas das instituições burocráticas que consomem nosso tempo, nossa energia, nossa vitalidade.

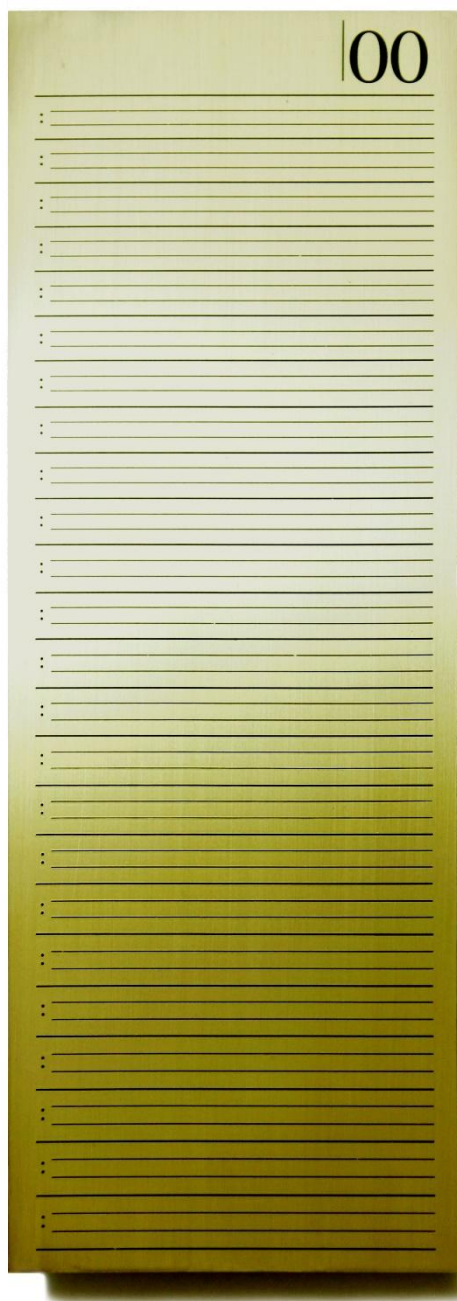
Já ao fim do processo, como uma espécie de elaboração involuntária e intuitiva, ainda não consciente, editei uma página de agenda idêntica ao formato daquela que me acompanhou diariamente no período de um ano, dando ensejo a outro trabalho. *O tempo vale ouro* (2018–2019) é uma página de agenda dourada e esvaziada. Semelhante às originais, com a diferença de que, no lugar dos números do dia do mês, há dois zeros, vinte e quatro horas e o apagamento das indicações de horários<sup>56</sup>. Uma agenda para nada, um dia vazio, em suspenso. A superfície dourada reflete, de forma embaçada, o rosto de quem se aproxima. A página vazia se torna espelho, contém o zero como condição para qualquer contagem, guarda uma imagem borrada.

O título é evidentemente irônico, mas também espero que paradoxal. Retirado de um dito popular cujo significado no senso comum paira sob a relação entre tempo e dinheiro, busca introduzir a dúvida. Basta procurar este provérbio no Google para encontrarmos lições de como nos tornar mais produtivos e eficientes, dicas para gerenciar o tempo e a atenção com foco, meta e objetividade empreendedora. Esses enunciados que atravessam nosso tempo são discursos de poder que acabam nos conduzindo, nos orientando enquanto se estabelecem como verdades. Afinal, quem de nós nunca desejou um dia com mais horas? Quem nunca se sentiu em dívida, acumulando uma série de coisas a fazer? Mas como inverter essa relação, como desfazer a ligação entre ouro e dinheiro, pensando que o ouro aqui pode indicar outra espécie de valor?

---

<sup>56</sup> Agradeço a Ivair Reinaldim pela observação crítica em relação a este trabalho na banca de qualificação, em que a primeira versão foi questionada em relação ao espaço de horas.

Figura 12 – O tempo vale ouro (Letícia Bertagna)



Legenda: Objeto, 44,5 x 14 x 2 cm, peça em metal e madeira, 2019.

Fonte: A autora, 2019.

Pela presença do zero e pela referência a um dispositivo de controle e marcação da passagem do tempo, lembro do trabalho de Rivane Neuenschwander chamado *Um dia como outro qualquer* (2008). Este é composto por 24 relógios nos quais os dígitos referentes às horas e aos minutos registram sempre o número zero. Esses objetos são imiscuídos pela artista

no espaço expositivo ou em locais de passagem, como cafeteria, biblioteca e espaço administrativo da instituição. A primeira impressão ao ver o relógio com os números repetidos pode ser a de que o objeto parou de funcionar justamente na passagem de um dia para o outro, naquela suspensão entre as 24 horas que passaram e as que estão por vir. Mas, por se tratar de modelos *flip-clock*, vemos que os números até giram, respeitando a duração estabelecida dos minutos, mas ainda assim permanecem indicando o mesmo zero. O efeito de suspensão é contínuo, e o vazio indicado pelo zero nos coloca infinitamente no intervalo entre o fim e o começo. Neste caso, não é possível decidir entre o dia que acaba e o dia que começa. Estamos entre lá e cá, irresolutos, tomados pela perplexidade circular.

A reflexão sobre o tempo comparece em inúmeros trabalhos da artista, de diferentes formas. É recorrente em sua trajetória a utilização de materiais e procedimentos que remetem aos mecanismos de ordenação temporal ou que utilizam o tempo como próprio elemento do processo. Em um texto dedicado à produção de Neuenschwander, o crítico e curador Moacir dos Anjos localiza uma das principais questões que orientam a sua poética:

O importante pressupõe o prosaico e dele depende para existir. A experiência moderna do tempo, entretanto, é de síntese, não de particularização. Não mais se marca a duração dos acontecimentos – sejam eles individuais, sociais ou físicos – em função do que lhes é específico, tal como são o sono, as colheitas ou as marés. Através de gradual aprendizado e de construção de símbolos reguladores numéricos (calendários, relógios), a consciência social do tempo foi-se desgarrando do que era singular para se transformar em meio sintético de orientação no fluxo de eventos em que se tece a vida. Em trabalhos diversos, Rivane Neuenschwander reflete sobre esse esquecimento compartilhado do que é único, demonstrando a natureza idealizada da marcação habitual do tempo e afirmando a peculiaridade de sua origem.<sup>57</sup>

Os relógios que a artista oferece ao observador podem se prolongar indefinidamente, de zero em zero, sugerem outra temporalidade. Introduzem um conflito no sistema que convencionalmente adotamos para guiar e calcular a passagem do tempo, um sistema que postula um ritmo idêntico para seres distintos e para suas experiências próprias. Além de refutar a contagem habitual, Rivane nos lança num tempo suspenso, uma espécie de tempo sem tempo, dando a ver, como num lampejo, duas imagens: o vazio e a infinitude. Os zeros flutuantes dos relógios criam uma tensão que não se resolve facilmente. De um lado, os relógios nos confrontam com o vazio de um tempo morto. De outro, criam uma espessura ao nada, amplificando ao infinito um estado de disponibilidade cuja duração é interminável.

---

<sup>57</sup> ANJOS, Moacir dos. Olhar a poeira, por exemplo. In: ANJOS, Moacir dos. *Crítica, Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automática, 2010, p. 232. (ARTE BRA; 5)

Em relação ao primeiro aspecto, os relógios nos colocam à frente do nada, de um esvaziamento radical do tempo que, embora passe, não produz diferença alguma. Presos em uma espécie de tempo estagnado que até passa, mas nada acontece, nada marca. O relógio, símbolo moderno do progresso e da produção, é um companheiro indispensável para a organização da vida prática, mas pode também tornar-se um “pedaço frágil e precário”<sup>58</sup> de nós mesmos, quando passa a determinar a temporalidade de modo exclusivamente pragmático e utilitário, como se o corpo fosse uma máquina burocrática.

Figura 13 – Um dia como outro qualquer (Rivane Neuenschwander)



Legenda: Instalação com 24 relógios, 2008.  
Fonte: ANJOS, 2010.

Ao mesmo tempo, os relógios propõem uma temporalidade ancorada em outros termos, onde a duração e a passagem dilatam-se na medida em que se encontram desvinculadas da contabilidade progressiva dos minutos, impedindo, justamente por esse motivo, a relação mecânica com o tempo. Com uma operação aparentemente simples, a artista ativa uma situação ambígua, hesitante, em que um objeto tão comum, quase nada, tem seu funcionamento transtornado, criando ruídos em sua significação. Paulo Herkenhoff, a respeito desse trabalho, tece uma interessante interpretação:

---

<sup>58</sup> CORTÁZAR, Julio. *História de cronópios e de famas*. Trad. Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008b, p. 16.

O discurso de *Um dia como outro qualquer* se assenta sobre uma absurda retenção do tempo por uma situação de permanente estado de grau zero, de espera entre movimento físico e imobilidade temporal. [...] O próprio cotidiano se congela. O dia se converte em experiência de estranhamento transtemporal. [...] Em seu embate com o transitório, o efêmero, o frágil na existência, os relógios de *Um dia como outro qualquer* contribuem para a “desordem imensa dos objetos”, de Barthes.<sup>59</sup>

Herkenhoff ainda destaca a presença do “quase nada” como uma “isca” para atrair a atenção e o interesse do espectador, assinalando a presença do insignificante como força que dá densidade aos signos da vida comum. Ele observa que a artista “explora como, ativas poeticamente, coisas tão simples podem muito contra a cegueira cotidiana de onde, por vezes, são arrancadas para uma atuação contra a absurdez do óbvio”<sup>60</sup>. Ativar relógios, colocando-os no intervalo infinito, criando um lapso, instituindo um limiar contraditório entre uma experiência temporal vazia e aquela que abre infinitas concepções e experiências do tempo, é o que a artista realiza ao perturbar a lógica das horas.

Nessa mesma ocasião, o crítico aponta para uma linhagem de artistas que remonta a Malevich e que tem feito uso do zero como signo em seus trabalhos. Para ficar em solo brasileiro, vale a pena mencionar ainda o trabalho de Cildo Meireles, que também faz uso do zero para explorar o intervalo em um conjunto de trabalhos realizados com dinheiro e que coloca em jogo a noção de valor. Em *Zero Cruzeiro* e *Zero centavo*, por exemplo, o artista modifica o suporte, e no lugar do algarismo que deveria indicar em termos numéricos o valor simbólico da cédula ou da moeda, vemos somente o zero. Em uma versão, ele introduz a imagem de um índio, em alusão ao extermínio indígena em nosso país; na outra, apresenta a imagem de um interno do hospital psiquiátrico de Goiás, fazendo-nos refletir sobre o adoecimento psíquico e sobre aqueles que se encontram à margem da sociedade. Cildo conta que os trabalhos com os zeros surgem como uma síntese do trabalho anterior chamado *Árvore do dinheiro* (1969), que consiste em diversas cédulas de um cruzeiro dobradas individualmente e reunidas com elásticos. Ele fala o seguinte sobre esses trabalhos:

Os Zeros são, de certa maneira, exemplos de *Inserções em circuitos antropológicos*, como às vezes também se confundem com as *Inserções em circuitos ideológicos* [...] O discurso era ‘isto não vale nada’, o que era uma negação em relação ao que ele efetivamente se transformou. [...] *Zero cruzeiro* sempre corria um risco, como a *Árvore do dinheiro*, de ser confundido como um comentário ou uma crítica à

<sup>59</sup> HERKENHOFF, Paulo. Rivane Neuenschwander: as coisas e as palavras. In: NEUENSCHWANDER, Rivane. *Um dia como outro qualquer*. Nova York: New Museum; Rio de Janeiro: Cobogó, 2010., p. 90.

<sup>60</sup> HERKENHOFF, Paulo. *Idem*, p. 58.

inflação, ou seja, regionalizar, localizar e limitar a sua ação. O que estava interessado em discutir era esse *gap* entre valor simbólico e valor real, valor de uso e valor de troca, que em arte é sempre uma operação contínua, permanente.<sup>61</sup>

Nesses trabalhos, assim como os relógios de Neuenschwander, o dinheiro aparece como matéria e símbolo, e, pode-se afirmar, esses elementos articulados surgem como forma de questionar o valor das coisas e sua construção discursiva, seja monetário, seja da temporalidade, no caso anterior. Aniquilar a contagem dos dias; arrasar qualquer possibilidade de contabilizar o tempo; suprimir a condição de troca material e simbólica ao esvaziar, levar a zero a representação do valor; materializar o nada e, simultaneamente, elevar ao infinito as suas possibilidades. Há uma espécie de irresolução interpretativa que esses trabalhos operam, como se também o signo que apresentam fosse portador de alguma incerteza. O modo como os entendo permite leituras contraditórias, como se pudessem elaborar um diagnóstico de nosso tempo e, simultaneamente, romper as expectativas em relação aos símbolos que apresentam e, assim, abrir brechas para a dúvida, para a perplexidade, para o riso e para outras disposições psíquicas. Em qualquer caso, é interessante ver como se pode dar o convívio entre um nada impotente e um nada vigoroso.

Figura 14 – Zero centavo (Cildo Meireles)



Legenda: Metal (edição limitada), 1,4 cm de diâmetro, 1974–1978.  
 Fonte: FERNANDES, 2013.

<sup>61</sup> MEIRELES, Cildo. In: FERNANDES, João (org.). *Cildo Meireles*. Porto: Fundação de Serralves; São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 112-113.

A ambivalência que os trabalhos sugerem é também constitutiva do conceito de niilismo, como diz Peter Pál Pelbart<sup>62</sup> no livro *O avesso do niilismo*. Para ele, que pensa em companhia de Nietzsche, o niilismo tem um lugar irresoluto, já que é tanto o sintoma de uma decadência, de uma desvalorização da vida, como também é, simultaneamente, uma condição para que algo aconteça, um aumento de força capaz de “atravessar desertos”<sup>63</sup>. Ao esclarecer essa noção, Pelbart escreve o seguinte:

O niilismo consiste em uma depreciação metafísica da vida a partir de valores considerados superiores à própria vida, com o que a vida fica reduzida a um valor de nada, antes que estes mesmos valores apareçam, segundo um processo de desvalorização, naquilo que eram desde o início – “nada”.<sup>64</sup>

O niilismo em Nietzsche é ambíguo, pois é tratado por ele como movimento de travessia, como uma transvalorização dos valores que somente pode existir como anúncio de novas necessidades e em função de insatisfações. A sua abordagem genealógica traça um percurso pela história e pela filosofia em que conseguimos ver de que modo os valores morais se estabelecem e declinam na cultura ocidental marcadamente socrático-cristã, trazendo à tona o seu caráter fictício. Cabe lembrar que a morte de Deus, para o filósofo, representa o descrédito da religião como principal ficção que organiza e centraliza a crença do humano num mundo suprassensível. O enfraquecimento da instituição religiosa, com tudo o que organiza e produz – verdades e valores –, significa o dismantelamento e a descrença em sentidos e razões que antes orientavam a relação do sujeito com o mundo. Assim, outras convicções são inventadas para substituir a crença “perdida”; por exemplo, a confiança na consciência, na razão, na ciência e no progresso são sucessores modernos da verdade religiosa. O que interessa aqui é a manipulação que Nietzsche faz do niilismo e as relações entre verdade e valor que se cruzam neste conceito. Pois, se uma verdade é uma ficção que preponderou sobre outras à custa de valores capazes de lhe dar força, essa própria ficção também tem como efeito formar, disseminar e fortalecer os valores que lhe dão condições de existência, embora haja sempre o esforço de ocultar o fato de ser somente uma versão entre outras.

---

<sup>62</sup> PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2016, p. 101.

<sup>63</sup> SOUSA, Edson Luiz André de. Atravessar desertos. *Psicanalistas pela democracia*, 16 jan. 2017. Disponível em: <http://psicanalisedemocracia.com.br/2017/01/atravessar-desertos-por-edson-luiz-andre-de-sousa/>

<sup>64</sup> PELBART, Peter Pál. *Idem*, p. 103.

Com isso, pode-se começar a questionar os valores que circulam por nós, que relacionam o tempo à produtividade e ao lucro, por exemplo. Não em busca de um valor intrínseco do tempo, mas talvez nos perguntando que conjunto de forças coloca em jogo e quais exigências impõem. Sabemos, ou ao menos intuimos, como o tempo vivenciado como a burocrática passagem mecânica dos segundos e das horas do relógio e valorizado principalmente com base na produtividade, utilidade e lucro material ou simbólico nos arrasta a uma vida exaustiva e muitas vezes depreciada. A descrença aos valores estabelecidos e o “reconhecimento de um mundo desprovido de sentido” poderiam nos levar a um aumento de forças criativas e mais inventivas?

Esta é a aposta de Nietzsche ao pensar o niilismo como travessia que compreende o diagnóstico das forças negadoras da vida como potência de criação, o descrédito dessas forças que, levadas ao limite, impulsionariam outro tipo de energia capaz de suportar a ausência daquela verdade (valor) como única ficção possível e de inventar com as incertezas. A meu ver, o zero, do vazio ao infinito, permite tanto criar ruídos nas ficções hegemônicas como ensaiar outras travessias.



## 5 MEMÓRIAS MUDAS

O artista está postado na fila indiana da qual participam todos os homens. A única diferença é que ele foi motivado, por algum movimento do seu espírito, a se erguer sobre a ponta dos pés.

*Franz Kafka*

Atravesso lentamente a casa, após cruzar a sala de estar sem ser percebida, paro e retorno meu olhar para a mesa. Observo-a; ela está diante de mim, mas não me vê. Entre nós há um aparelho com o qual ela interage, absorva. Não consigo ver o que ela enxerga, mas acompanho com curiosidade as suas variadas expressões e os breves comentários que deixa escapar sobretudo para si mesma e que oscilam radicalmente entre surpresa e animação e terror e maravilhamento e desgosto e entusiasmo e choque e graça. Sei que está navegando na *timeline* de uma rede social e, de certo modo, vejo-me espelhada em suas reações imediatas e vertiginosamente contraditórias. Começo a imaginar o que ela está vendo: a receita de um doce apetitoso; gatos fofos; crianças mortas; uma praia paradisíaca e uma tragédia ambiental; a amiga de infância que reaparece; descabros oficiais; quem sabe um texto interessante; certamente inúmeras ofertas; uma piada. Nos saltos velozes entre expressões tão variadas, quase não é possível diferenciar uma coisa da outra, quase tudo parece anunciar o risco da insensibilidade. Entre uma novidade e um comentário breve que suscita finalmente alguma interação, me pergunto: o que aconteceu?

No mesmo apartamento, alguns anos antes, meu filho conheceu sua trisavó. Talvez eles tenham sido os primeiros de nós a atravessarem juntos, no mesmo dia, tantas camadas de tempo. Na ocasião, quatro gerações faziam habitar no quarto distintas temporalidades. A mão murcha sobre a mão fresca uniam passado e futuro, o fim dela tocava o começo dele, e vice-versa. O encontro das mãos era também um embate de extremos, a imagem de um desencontro profundo entre práticas, saberes, concepções e sensibilidades que percorrem e marcam a nossa história. Centro e três anos os separavam, um abismo que somente a longevidade poderia transpor. A bisavó se despedia da vida, e com ela morria também um modo de viver, pensar e sentir que já não tinha mais lugar no mundo. Cada visita à sua casa era como uma expedição a outro universo que colocava em cena bibelôs sobre a cômoda, fotopinturas, o relógio de parede e poucas taças de cristal. O rádio resistia na sala, nunca cedeu espaço à televisão. Casa pequena de uma velha solitária, mas cheia de marcas e odores

próprios. De minha bisavó, herdei um caderno de memórias, um pequeno tesouro centenário que explicita as nossas discrepâncias, mas também dão indícios de um processo em comum, como que deixando entrever sinais, pontos de passagem, acentuações e perspectivas que se inscrevem em uma mesma problemática da experiência.

As letras douradas na capa do caderno carregam o nome da bisavó: Áurea Pinto. O diário carrega uma aura. Nas primeiras páginas há mensagens de amigos, versos que, imagino, eram correntes na época. Escritos com cuidado e endereçados com formalidade e comoção, estes versos possuem o tom um tanto rebuscado para os nossos dias. Nas páginas finais, há algumas fotografias e, curiosamente, os vestígios de imagens que lá estiveram antes que o caderno chegasse em minhas mãos. Há, nessas folhas, retângulos vazios de variados tamanhos. Eles estão desenhados a lápis e, em algumas páginas, legendas indicam o ano da imagem perdida ou a idade de um retratado desconhecido.

Figura 15 – Caderno de memórias de Áurea Pinto, minha bisavó



Fonte: A autora, [20--].

Da capa às letras escritas a pena, as palavras regidas por outras leis ortográficas, o vocabulário anacrônico e os versos afetados, quase nada tem o mesmo sentido para nós. Folhear as páginas amareladas deste caderno é acessar a intimidade de alguém que nasceu no início do século XX e vivenciou de um modo agudo os desenvolvimentos técnicos e científicos que transformaram radicalmente a percepção do mundo, a concepção de sujeito e as suas relações. Leio nas folhas algumas palavras como: melancholia, alma, sublime, eternamente, inocência, esperança, tesouro, silêncio, aurora... Elas se repetem nos versos e me causam estranheza. Mas, ao mesmo tempo, ou justamente por isso, penso que fornecem algumas pistas de um processo de transformação da linguagem, que é também o deslocamento e a dispersão dos valores que as palavras sustentam. Uma deposição que é sentida muitas vezes como perda de referências e crenças comuns.

A pequena relíquia de minha bisavó foi inicialmente o receptáculo de uma coleção que começou a se formar em meados de 2013. Esta época, que particularmente foi um período marcado pela intensa carga de trabalho e o abundante enfrentamento de situações burocráticas, passei a me interessar por senhas de atendimento distribuídas em repartições administrativas, hospitais, agências bancárias, estabelecimentos comerciais e outros espaços desse tipo. O confronto com uma parte da vida empobrecida pelas repartições e, por vezes, com o próprio nome convertido em números, fez com que começasse a guardá-las, optando por aquelas que não traziam qualquer informação sobre o local ou a data em que fora utilizada. São senhas que silenciam. Sozinhas, elas podem indicar qualquer um, ou ninguém.

Essas senhas passaram a representar para mim duas faces opostas. De um lado concentravam aspectos simbólicos do processo de burocratização intenso e integrado à vida cotidiana. Utilizadas como meio para aperfeiçoar a organização e a eficiência, as fichas atuam a favor da praticidade, da padronização, fragmentação, impessoalidade e racionalidade. São, para mim, discretos instrumentos de poder, de uma guerra silenciosa em que a lógica burocrática, o controle e o capital andam de mãos dadas, mas uma batalha camuflada, em que as próprias noções de guerra e paz se tornam indistintas<sup>65</sup>. A burocracia, nesse sentido, pode ser entendida como uma dissimulada, mas poderosa e eficaz forma de violência e dominação<sup>66</sup>. Enquanto a observação demorada nos espaços administrativos permite vislumbrar com mais nitidez os contornos da docilidade e da obediência que produzem, a

---

<sup>65</sup> PELBART, Peter Pál. *Estamos em guerra*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 4-5. (Caixa Pandemia de cordéis.)

<sup>66</sup> SOUSA, Edson Luiz André de. Furos no futuro: utopia e cultura. In: BARCELLOS, Marília de Araújo; SCHÜLER, Fernando. *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 179.

assimilação muitas vezes inconsciente da lógica faz com que o seu reconhecimento em nós mesmos, nos momentos menos evidentes, seja um tanto turvo.

Ao deslocar as senhas para um caderno de memórias, interessa-me, primeiramente, averiguar um processo de interiorização que poderia ser chamada de burocrática, pois atende aos valores e ideais dessa espécie de autoridade. Quais os efeitos de uma existência compreendida como administração racional e eficiente das situações, quando o desejo de controle começa a alienar o sujeito de suas ações, gestos e pensamentos? Desde as narrativas de Franz Kafka, e penso aqui principalmente no livro *O processo*, estamos diante de indivíduos envoltos em tramas do controle, que vagam pelas “instâncias reificadas do mundo administrativo”<sup>67</sup>, realizando ações até plausíveis, mas evidentemente controversas ou, no limite, alienadas e sem sentido.

Penso nos dispositivos de fixação e normalização do corpo e do pensamento por políticas de controle, mecanismos que se infiltram nos nossos modos de perceber, sentir, agir, com o fim de desativar as energias, as forças. Da mesma forma que os aparatos tecnológicos das guerras se infiltram e normalizam os corpos e os gestos obedientes dos soldados são incorporados, a dinâmica administrativa passa a governar o inconsciente. Uma das formas pode ser a concepção de vida utilitária, em que “os fins justificam os meios” e qualquer ação tem em vista um objetivo, em que cada “ato é decomposto em seus elementos; é definida a posição do corpo, dos membros, das articulações; para cada movimento é determinada uma direção, uma amplitude, uma duração; é prescrita sua ordem de sucessão.”<sup>68</sup> É quando o tempo político se impõe no corpo individual.

Um tempo do controle é aquele que dificulta o trabalho da memória pessoal e coletiva, tarefa necessária para a construção de referências, para o fortalecimento do aparelho psíquico, e fundamental para os processos de subjetivação. A memória precisa da duração, das pausas, dos intervalos. O tempo racionalizado, mecânico, o tempo que incentiva a pressa, que produz a superestimulação dos sentidos e cuja anestesia não permite o espaço vazio em que a rememoração se movimenta. O modo como se experimenta a temporalidade hoje nos oferece um conjunto de técnicas cada vez mais sofisticadas de rememoração programada, em que a memória se torna sinônimo de informação armazenada e disparada por códigos numéricos. Pode-se falar em memória artificial e controlada, que promete armazenamento infinito, mas

---

<sup>67</sup> CARONE, Modesto. Um dos maiores romances do século (Posfácio). In: KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 263.

<sup>68</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 146.

que enfraquece o processo de elaboração e de lembrança. Talvez não seja exagero falar em um tempo sem tempo, porque insistentemente monitorado e administrado.

A “burocratização do amanhã” é, como Edson de Sousa observa, um modo de dominação do tempo, um dos principais recursos do poder e uma das estratégias para debilitar as potências vitais da existência. Nas palavras do psicanalista:

[a] *burocratização do amanhã* é uma forma de controle do tempo, daquilo que temos como mais precioso e que repentinamente nos vemos literalmente atropelados por ritmos de funcionamento que organizam nossa vida e nossa morte. [...] Controlar o tempo é um dos instrumentos mais potentes da lógica do poder. Muitas das hegemonias que temos que enfrentar encontram sua justificação na esteira do racionalismo moderno: território instituído de uma burocratização do amanhã. Tempo que só pode ser pensado na lógica do mercado, do fluxo de valores de mercadorias, da velocidade de campanhas publicitárias...<sup>69</sup>

As fichas de atendimento, para mim, evocam esse estado de coisas. Mas não se pode esquecer que são senhas e chamam também as outras *passwords* que, por conveniência e para desespero, nos cercam cada vez mais. Pergunto-me: uma vez reunidas e compostas, evidenciadas e emudecidas, o que essas senhas podem dizer? *Memórias* (2013–2020) é o livro que vem sendo produzido com as fichas recolhidas em situações de espera. Ele reproduz as dimensões do caderno de minha bisavó, assim como mantém com ele outros elementos semelhantes, como o papel vigoroso, o número de páginas e a encadernação artesanal. Nas páginas, no entanto, encontram-se somente os bilhetes com números, letras e setas que indicam a direção de retirada e, simultaneamente, apontam para o usuário cujo nome não comparece. Retiradas em situações de espera, elas trazem em si, simultaneamente, a ideia de intervalo, de pausa, de duração. E de inacabamento, uma vez que o trabalho somente estará completo quando todas as folhas estiverem preenchidas. Quanto a isso, não há qualquer previsão ou cálculo. Aí reside, a meu ver, a outra face dessas cifras.

---

<sup>69</sup> SOUSA, Edson Luiz André de. *Op. cit.*, 2007, p. 31.

Figura 16 – Memórias (Letícia Bertagna)



Legenda: Livro, 14 x 20 cm, 200 páginas, 2013–2020 (fotografia: Luciano Laner).  
 Fonte: A autora, 2013.

Ao comentar sobre o procedimento, percebo que ele se conecta com o processo de Elida Tessler em *Coisas de café pequeno*, no qual a artista leu o livro homônimo de Zulmira Tavares nos intervalos de espera que ocorriam no meio da vivência diária. O tempo em que aguardava a consulta médica, por exemplo, foi destinado à leitura em um café da cidade, leitura em que elegeu palavras para compor posteriormente uma instalação. Este trabalho estabelece um marco inicial da trajetória de Elida com operações que irá realizar posteriormente, nas quais o tempo instituído é contornado e desregulado por meio de uma contagem tornada ineficaz. Um movimento de caráter ambíguo, que aciona a dúvida e a perplexidade, na medida em que, como comenta Jailton Moreira:

O tempo quantitativo está fora da raiz desses trabalhos, embora os números sejam testemunhas inquestionáveis. O tempo como duração é imposto, condição na qual o eterno e o instante se equivalem. Os números são testemunhas impotentes e estéreis de uma medição que nasce falida. Isso não impede que Elida os exiba como pequenos troféus, índices da densidade dessas experiências, mas impotentes de dar conta do tempo vivenciado.<sup>70</sup>

A espera tem uma densidade, e a dimensão temporal experimentada subjetivamente como espera “marca a origem do sujeito psíquico”, afirma Maria Rita Kehl<sup>71</sup>. Segundo a autora, a demora, no caso em relação à satisfação e ao prazer, é um elemento fundamental para a constituição do sujeito do desejo inconsciente, sendo que este, para a psicanálise, é “um

<sup>70</sup> MOREIRA, Jailton. Uma cor, muitas palavras, certos lugares e mais 25 anos. In: TESSLER, Elida. *Gramática Intuitiva*. Curadoria de Glória Ferreira. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, p. 66.

<sup>71</sup> KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 111.

intervalo sempre aberto”<sup>72</sup>. A duração surge, nesse contexto, como um interstício necessário para que as representações sejam criadas e elaboradas pelo psiquismo, representações que são capazes de portar notícias sobre o desejo e de dar consistência ao que nos passa. Desse modo, a temporalidade psíquica se relaciona intimamente com a memória, essa forma de reter o tempo, essa “poderosa pregnância imaginária dos acontecimentos que se desenrolam no tempo”<sup>73</sup>. A memória é entendida, aqui, a partir do diálogo de Kehl com Henri Bergson, como a faculdade capaz de garantir a continuidade, alguma conservação diante da passagem ininterrupta do tempo. Esse prosseguimento, no entanto, não seria da ordem de uma permanência idêntica, mas daquela de diferentes passagens entre o antes e o depois, das diversas comunicações que estabelecem entre si, fazendo com que se estendam e impedindo que sejam, enfim, instantes perdidos porque sempre recomeçados.

Tal elaboração me faz pensar na própria experiência da leitura, em que uma página se desdobra sobre a outra de uma maneira que sustenta as continuidades sem deixar de marcar as transições. O livro é um dos suportes e materiais privilegiados de Tessler, que, ao longo de sua obra, tece elaboradas conexões entre a palavra e a imagem, entre os objetos cotidianos e os livros, entre as artes visuais e a literatura, compondo reflexões sobre a memória, o tempo e a duração. No entanto, é com *Vous êtes ici* (2010) que, acredito, meu diálogo com Elida se manifesta mais intensamente. Neste trabalho, ela utiliza um carimbo que replica o sinal do sistema de transporte urbano da França, aquele que é reproduzido em mapas de metrô, guias ou que é espalhado na cidade com a finalidade de ajudar os transeuntes a se localizarem, para assinalar todas as palavras “temps” da edição francesa do clássico livro de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido*. Elida busca recuperar o tempo, tornando-o visível e localizável. A esse respeito, a crítica Glória Ferreira diz que “o tempo é como espacializado, e se desdobra, algo como um *site specific* exigindo manusear, folhear o livro para descobrir a cada página que ‘você está aqui’”<sup>74</sup>.

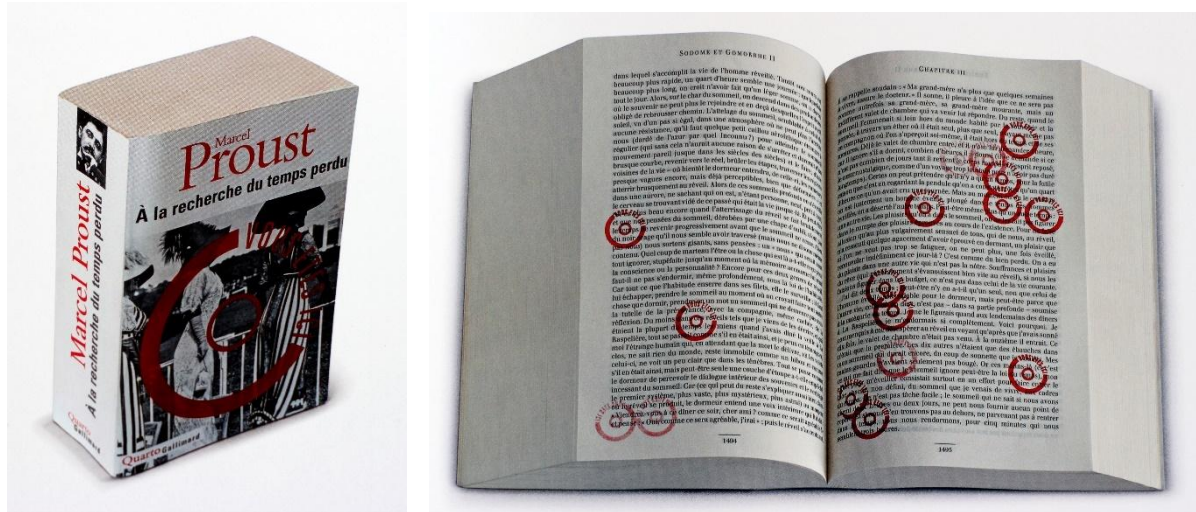
---

<sup>72</sup> KEHL, Maria Rita. *Idem*, p. 112.

<sup>73</sup> KEHL, Maria Rita. *Idem*, p. 127.

<sup>74</sup> FERREIRA, Glória. O tempo *rouge*. In: TESSLER, Elida. *Op. cit.*, p. 21.

Figura 17 – Vous êtes ici (Elida Tessler)



Legenda: Livro com carimbo, 20,5 x 14 x 6,6 cm, 2010.

Fonte: TESSLER, 2010.

O livro torna-se um lugar, como sugere Jailton Moreira, mas um lugar instável, já que o *aqui*, signo vazio, remete a várias dimensões: ao leitor em sua própria experiência de leitura e a situação na qual ela ocorre, mas também ao lugar da artista no ato de carimbar cada palavra, “identificando a sua temporalidade na leitura do livro”<sup>75</sup>, e ainda a Marcel Proust em sua incessante busca pelo tempo. O tempo também se torna um lugar e o livro, um mapa móvel que acompanha e atualiza a cada *aqui* as vicissitudes da duração e a contingência da palavra vaga. Há, ainda, a desarticulação do símbolo urbano cuja função é localizar, quando este é integrado ao livro e associado à palavra e à imagem de algo tão presente e impalpável. Assim, também o sentido da narrativa se altera com as interferências, em uma articulação entre o visível e o legível. O signo urbano, nesse caso, sofre uma operação de “descodificação”, uso que escapa às burocracias através de um embaralhamento dos códigos, nomadizando os sujeitos e as coisas implicadas na experiência. Gilles Deleuze escreve sobre um pensamento nômade, enfatizando o seguinte:

o nômade não é forçosamente alguém que se movimenta: existem viagens num mesmo lugar, viagens em intensidade, e mesmo historicamente os nômades não são aqueles que se mudam à maneira dos migrantes; ao contrário, são aqueles que não mudam, e põem-se a nomadizar para permanecer no mesmo lugar, escapando dos códigos.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> MOREIRA, Jailton. *Op. cit.*, p. 67.

<sup>76</sup> DELEUZE, Gilles. *Pensamento nômade. In: A ilha deserta e outros textos*. Org. David Lapoujade. Vários tradutores. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 170.



A articulação entre visível e legível que desarticula as codificações não nega a sua hereditariedade e evidentemente se inscreve, através da continuidade e atualização, no percurso ligado às experimentações que buscavam questionar os limites da arte através da contaminação das linguagens a partir dos anos 1960. É nesse contexto que o “objeto ganha notoriedade como campo conceitual para muitos artistas”, constituindo uma espécie de “elemento híbrido, nem escultura nem pintura, sem pedestal e sem moldura, assentado e contaminado com o mundo”<sup>77</sup>, como aponta o crítico e curador Ivair Reinaldim. O livro surge, então, como um objeto artístico, e o entrelaçamento entre a linguagem e a imagem penetra no processo da obra<sup>78</sup>. Nos dois livros apresentados acima, a familiaridade com a arte conceitual é nítida, seja pela apropriação dos materiais, pela forte presença da linguagem e, também, pelo uso de ferramentas, matérias e signos do universo administrativo, como é o caso das fichas e dos carimbos. A utilização desses elementos, que surgem ainda em outros trabalhos que apresentam fichários, arquivos, decretos, também relógios ou mesmo o dinheiro, é recorrente em obras com ascendência conceitualista, podendo figurar como uma “estética da administração”.

Este é o termo que Benjamin Buchloch utiliza para se referir aos trabalhos iniciais da arte conceitual, salientando que, por uma avidez pela linguagem como forma de destruir a visualidade e construir definições para a arte através de proposições, os artistas “realizaram a investigação mais rigorosa do período pós-guerra das convenções da representação pictórica e escultórica e uma crítica dos paradigmas tradicionais da visualidade”<sup>79</sup>. Incorporando aspectos da *pop art* e do minimalismo, esses artistas enfatizaram o uso de materiais industriais e meios de reprodução, evidenciando a substituição da estética de ateliê pela estética de produção e consumo. Nessa análise, que se debruça especialmente na produção artística norte-americana, marcada fortemente pelo entusiasmo analítico de Joseph Kosuth e suas formulações de cunho tautológico, o historiador considera o contexto no qual a arte conceitual se desenvolve, observando tanto a acelerada fusão entre a indústria cultural com os restos de uma arte autônoma e erudita como o estabelecimento e fortalecimento de uma classe média com sua

---

<sup>77</sup> REINALDIM, Ivair. Pequenas escalas. In: REINALDIM, Ivair (org.). *Pequenas Escalas = Small Scales*. Rio de Janeiro: Garupa, 2017, p. 8.

<sup>78</sup> FERREIRA, Gloria. *Op. cit.*, p. 28.

<sup>79</sup> No original: “Thus they performed the postwar period's most rigorous investigation of the conventions of pictorial and sculptural representation and a critique of the traditional paradigms of visibility” (tradução minha). BUCHLOCH, Benjamin H. D. Conceptual art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions. *October*, Cambridge, USA, vol. 55, winter 1990, p. 107.

identidade própria como condições para o modelo dessa estética administrativa. “Pois”, ele argumenta, “essa identidade estética é estruturada da mesma forma que a identidade social dessa classe, ou seja, como mera administração do trabalho e da produção (em vez de produzir) e distribuição de mercadorias”<sup>80</sup>. Esta condição, incorporada pela arte conceitual, seria responsável pela elaboração estética administrativa, por suas contradições e seu encaminhamento à crítica institucional.

Enquanto Buchloch apresenta reflexões pertinentes sobre os primórdios da arte conceitual, é preciso ressaltar as diferenças que percebo entre esses primeiros trabalhos que o teórico apresenta e os desdobramentos mais atuais e locais que, por isso, incorporam também o legado da arte brasileira. Distanciando-se um pouco dos procedimentos conceitualistas das primeiras gerações internacionais, penso que os trabalhos mencionados são gerados a partir de uma certa dispersão intuitiva, que envolve afetos e humores, declinando de uma demasiada credibilidade às proposições estritamente analíticas. Ou seja, são processos em que “afetividades e sistemas” são articulados, “não respeitando hierarquias óbvias”, como escreve Jailton Moreira a respeito da obra de Elida Tessler<sup>81</sup>. A afetividade comparece especialmente por meio do caráter biográfico que atravessa as obras, o qual, mesmo que sutil, se encadeia com outros aspectos do trabalho.

Finalmente, mas não menos importante, é preciso enfatizar o tom irônico e humorado que transpira dos livros, mas também dos relógios vazios de Rivane Neuenschwander e das cédulas zeradas de Cildo Meireles. Acento bem distinto da seriedade com que a arte conceitual foi inicialmente tratada, diga-se de passagem. A ironia, esta conhecida figura de linguagem, diferencia-se de outras artimanhas de estilo, uma vez que não raro passa despercebida, “numa espécie de limbo entre o ‘dito’ e o ‘não dito’”<sup>82</sup>, e, assim, muitas vezes instaura a dúvida. Entendida como um elemento do processo de comunicação, a sua compreensão depende de um contexto de enunciação no qual um tipo de pacto deve ser estabelecido entre as partes, em uma relação múltipla entre significados, sujeitos e interpretações. Como diz Felipe Scovino:

---

<sup>80</sup> No original: “For this aesthetic identity is structured much the way this class’s social identity is, namely, as one of merely administering labor and production (rather than producing) and of the distribution of commodities” (tradução minha). BUCHLOCH, Benjamin H. D. *Op. cit.*, p. 128.

<sup>81</sup> MOREIRA, Jailton. *Op. cit.*, p. 63.

<sup>82</sup> SCOVINO, Felipe. A ironia e suas estratégias na obra de Cildo Meireles. *Arte e Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 15, 2007, p. 99.

Porque a ironia é questão tanto de interpretação quanto de intenção, ela pode ser classificada como “questão de compreensão silenciosa”: é questão de cumplicidade ideológica, um acordo baseado em compreensão partilhada sobre “como o mundo é”. A relação sujeito/objeto transforma-se em campos de força que desencadeiam processos singulares de individuação. O tornar-se irônico aqui é processo negociado entre duas entidades, no qual nos engajamos dotados de invenção que nos faz sentir e pensar de modo original e compartilhado.<sup>83</sup>

Fruto de uma conexão silenciosa, a ironia não se confunde com o humor, diz o autor, mas pode fazer rir, digo eu. Aqui valeria a pena investigar com mais profundidade as suas diferenças. Nesse momento, no entanto, sigo intuitivamente no caminho da psicanálise ao lembrar do chiste, conceito utilizado por Sigmund Freud ao reconhecer que a manifestação de cunho humorístico permite o “encontro do sujeito com a temporalidade inconsciente”<sup>84</sup>. Assim, pode-se pensar uma aproximação da ironia com o jogo que coloca a graça em questão, com a possibilidade de fazer emergir tanto o prazer como aquilo que permanece na sombra, na penumbra dos guardados desconhecidos.

Sobre as pontas dos pés, abrindo a velha gaveta da casa, espreitando os sinais do imenso livro, penso que coletar senhas ou palavras são tentativas de tocar o tempo, de sustentar a espera e fazer durar o instante, exercícios para criar ruídos sardônicos na ordem, furos nos códigos, fissuras no mundo quando muro. Talvez, quem sabe lentamente, no intervalo de um pequeno espanto brote o caminho em direção à palavra mágica:

Certa palavra dorme na sombra  
de um livro raro.  
Como desencantá-la?  
É a senha da vida  
a senha do mundo.  
Vou procurá-la.

Vou procurá-la a vida inteira  
no mundo todo.  
Se tarda o encontro, se não a encontro,  
não desanimo,  
procuro sempre.

Procuro sempre, e minha procura  
ficará sendo  
minha palavra.<sup>85</sup>

<sup>83</sup> SCOVINO, Felipe. *Op. cit.*, 2007, p. 99.

<sup>84</sup> KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 117.

<sup>85</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *A senha do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 43.

## 6 FISSURAS INDÓCEIS DO AMBIENTE DOMÉSTICO

tudo agora  
embaralhado  
extraviado  
vivo  
em algum outro lugar da casa  
*Leila Danziger*

Uma casa é feita de muitas paredes. Assim como as membranas de um corpo, elas delimitam espaços, encerram cômodos, criam abrigos e intimidades. Mas também, como o corpo, ela possui aberturas para o fora: janelas, portas, pequenas frestas que trazem notícias, ventos, luzes e sons de outros lugares. Fissuras que levam também os ecos íntimos a outras regiões. Essas **trocãs** podem ser sutis, quase imperceptíveis; às vezes podem soar como invasões mais ou menos violentas, desestabilizando em diferentes medidas territórios que imaginaríamos ter fronteiras bem delimitadas e, portanto, seguras. Os múltiplos afetos que atravessam os poros dessas superfícies criam e modificam diariamente os lugares que habitamos: o corpo, a casa, o mundo. Ocasionalmente discretos e silenciosos, demoram para se tornar visíveis ou inteligíveis. Outras vezes é de forma impetuosa e veloz que novas atmosferas invadem e configuram nossos ambientes externos e internos. O que está dentro ou fora acaba sendo uma questão de ponto de vista.



Creio que a própria circunstância de ter na casa a sobreposição de atividades, entre elas a prática artística, permite abordar tal conjuntura como um efeito das intensas transformações que o ateliê sofreu e continua a vivenciar. Este tradicional lugar de produções e experimentações expandiu-se para o espaço público, infiltrou-se no espaço doméstico, mas também se tornou móvel, podendo assumir como lugar um caderno, uma câmera, um computador ou um estúdio temporário em qualquer lugar do mundo. É capaz, ainda, de se concentrar no corpo e na dimensão intelectual. Ou seja, transformou-se em uma “zona de indeterminação”, como observa a pesquisadora Regina Melim<sup>86</sup>, acompanhando as mudanças e incertezas que caracterizam a arte contemporânea, seus agentes, seus espaços, formas de circulação e apresentação.

Mesclar a vida domiciliar com o espaço de trabalho é, para mim, transtornar ambas as esferas, simultaneamente. Criar penetrações, trânsitos, contágios, experimentações que podem, ou não, provocar correspondências, respostas, reações. Inicialmente, são tentativas de gerar contaminações existenciais no processo artístico e reverberações éticas e estéticas no transcurso da vivência cotidiana. Os contornos maleáveis e porosos de ambos os campos não deixam de provocar também certo desconforto, pois neles se encontram distintas camadas de inacabamentos, da vida diária, do pensamento, da criação, da materialização de ideias. Creio que, tanto na sobreposição de movimentos quanto nos hiatos que também constituem essa dinâmica, se nota toda uma circunstância em que a negociação, a mediação, transição e transmissão entram em jogo, contribuindo com a situação intermediária que é própria à noção de ateliê, conforme as reflexões de Marisa Flórido Cesar. A pesquisadora, crítica e curadora considera o ateliê como um lugar de passagem, que se situa entre a origem e a margem, condição que lhe dá um lugar ambíguo que pertence ao dentro e ao fora da arte ao mesmo tempo. Ou seja, uma espécie de canal entre a aparição e desenvolvimento de uma ideia e sua inscrição em determinada situação:

Entre a origem (na qual ecoa a promessa de uma revelação da essência artística) e margem (como o intermediário que inscreve a obra em um campo, em uma circunstância), o ateliê é uma passagem. É sobretudo um entre, uma trama que articula e confunde os universos que deveria delimitar: um intervalo e um trânsito entre o sagrado e o profano, a arte e a vida, a arte e o mundo, o íntimo e o público, o centro e a periferia. O ateliê é uma moldura habitável.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 2008, p. 50.

<sup>87</sup> CESAR, Marisa Flórido. O ateliê do artista. *Arte e Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, Rio de Janeiro, 2002, p. 18.

A partir desse trecho, penso que uma casa-ateliê poderia ser uma moldura movente duplamente habitável, como se a frente e o verso, o dentro e o fora, o que é mostrado e o que é velado, estivessem perturbados duas vezes, em constante reversão como uma habitação transfigurada. Se o trabalho no ateliê se apresenta inacabado, ainda segundo a pesquisadora, imiscuído na “percepção cotidiana” e sem o amparo do enquadramento institucional que a produz e lhe dá lugar, quando esse espaço se mistura com a casa, a meu ver, o processo fica ainda mais vulnerável porque altamente amalgamado às sensações diárias, aos lugares comuns, portanto em uma posição desprotegida. Acredito, no entanto, ser possível tirar desse estado de fragilidade a própria força do trabalho. A ênfase na casa, no ambiente doméstico e cotidiano, é, portanto, uma tentativa de compreender o próprio processo a partir dessa configuração de casa-ateliê, com suas possibilidades, limitações, sobretudo aprendendo que os procedimentos e, enfim, o trabalho que resulta deles não são algo dado como arte e que correm sempre o risco de ser alguma outra coisa e até de se perder em meio à vida diária. Além disso, é assumir e afirmar que qualquer cômodo de uma habitação, com suas especificidades, funções, seres e objetos particulares, conta com uma potencialidade para se transformar em veículo, cenário, ou para fornecer materiais e imagens para uma produção que posteriormente buscará modos de se inscrever no campo da arte. Inscrição que já parte da ideia de que a arte pode ser realizada em diferentes circunstâncias, com uma gama praticamente ilimitada de materiais, suportes ou temas e sobre a qual paira a indeterminação a respeito do seu endereçamento.

Diante dessas incertezas todas, busco com as imagens construir **pequenas pontes**. Quando utilizo a própria habitação como espaço de trabalho, percebo que há uma impregnação entre os processos artísticos e domésticos, em que eles são criados entre meu próprio corpo, o lugar que habito e objetos e sujeitos que me cercam. Esse seria um aspecto do nível mais íntimo e individual, em que a pesquisa se concentra nos encadeamentos e descompassos subjetivos. De outro modo, há muitas vezes uma interpenetração entre o ambiente doméstico e o espaço exterior mais imediato, os quais podem ser, não raro, outros espaços caseiros mais ou menos próximos, como a casa de vizinhos ou amigos, que passam a exercer a função de estúdio temporário<sup>88</sup>, produzindo uma vinculação afetiva, inventiva e processual com seres comuns, em que eles possam se aproximar do trabalho a partir do seu interior, participando de distintos modos de sua constituição. Por fim, ao utilizar elementos e

---

<sup>88</sup> A ideia de estúdio temporário é desenvolvida pela artista Fernanda Gassen em sua dissertação intitulada *Agenciamentos de visita: Notações pictóricas na fotografia de ambientes domésticos*. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ambientes familiares, facilmente reconhecidos e mais ou menos comuns à maioria, interesse-me em produzir uma primeira camada de conexão, um primeiro pacto com o público desconhecido, estimulando alguma aproximação com o processo de associação e desencontro que caracteriza as operações que orientam o trabalho.

Figura 19 – Fundo do fora (*Pequena ponte*) (Leticia Bertagna)



Legenda: Fotografia, 42 x 62 cm, impressão jato de tinta em papel matte, 2015–2020.

Fonte: A autora, 2015.

Sobre o primeiro aspecto mencionado acima, que diz respeito a uma relação pessoal e processual nesse ambiente, vale explicitar a contradição presente na casa como ateliê, que mistura o cotidiano doméstico e familiar com os momentos de mais intensa formulação de ideias e produção de objetos singulares. Tarefa nada fácil, nas palavras do artista-etc<sup>89</sup> Ricardo Basbaum, “conjuguar a exigência coerente de uma vida social com o impulso disjuntivo do acontecimento artístico. Hibridismo trabalhoso, maquinismo árduo: construir para si e para o outro, buscando o avesso e a superfície demarcada, desencontrar-se”<sup>90</sup>. O comentário de Basbaum refere-se ao trabalho de Brígida Baltar, cujos processos,

<sup>89</sup> Esse termo, criado pelo próprio artista e com o qual me identifico, refere-se a uma prática que extrapola a produção de objetos de arte e se expande em direção a práticas vizinhas como agenciamentos culturais, curadoria, pesquisa acadêmica, crítica de arte, entre outras. Cf. BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

<sup>90</sup> BASBAUM, Ricardo. Em casa. In: BALTAR, Brígida. *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010, p. 74-75.



especialmente nos anos iniciais de sua produção, estiveram incorporados ao seu espaço íntimo e privado, em estreita relação com ele. *Abrigo* (1996) é uma ação em que a artista escava a parede de casa até criar uma cavidade com a silhueta de seu corpo, introduzindo-se em seguida nessa espécie de casulo. Mimetizada com a estrutura que o contém, o corpo e a casa não chegam a se confundir, mas surgem como extensões um do outro. Na mesma época, a artista realiza *Torre* (1996), em que utiliza tijolos para confeccionar uma pequena arquitetura capsular em meio ao espaço doméstico, cujo formato remete ao título. O gesto poético de erguer essa estrutura e inserir-se nela depois é o que potencializa a imagem da passagem, do trânsito e do diálogo entre dentro–fora. Produz também certa hesitação quanto ao significado: as paredes levantadas por tijolos fragilmente equilibrados apresentam buracos, são instáveis e vacilam entre as ideias de proteção e prisão. Essa ambivalência permite atravessar uma complexa e diversa trama de significação das relações entre corpo, casa, mundo e gesto artístico.

Figura 20 – Abrigo (Brígida Baltar)



Legenda: Foto-ação, 60 x 40 cm, 1996.  
Fonte: BALTAR, 1996.

Muitos trabalhos da artista carioca partem de pequenas ações que ela realiza e que são compartilhadas em fotografia e vídeo. As práticas poéticas, por sua vez, estão intimamente ligadas com o corpo de Brígida Baltar e seu espaço mais íntimo e imediato da casa. Ao criar uma cosmologia do cotidiano a partir de elementos simbólicos do núcleo doméstico, ela

explora as possíveis metáforas com a arquitetura subjetiva e suas modulações, flutuações. Além dos trabalhos mencionados, vale ainda citar a ação realizada junto com seu filho, que consiste em esburacar uma parede de casa até perfurá-la, criando uma abertura para o fora que surge aos olhos, com sua paisagem verdejante (*Abrindo a janela*, 1996). A crítica de arte Luisa Duarte tece uma instigante reflexão sobre o trabalho de Brígida que nos interessa especialmente, pois ressalta os aspectos porosos dessa casa-ateliê:

Casa-cosmos. Aqui está a sensibilidade do olhar da artista em notar como ali, no lugar mais próximo, estão contidas possibilidades insuspeitas de voos. Um tempo cotidiano, vivo, pulsante. [...] Não é preciso sair de casa para alçar voo, parece dizer a artista. Um céu entre paredes. Esta relação entre dentro e fora, a abertura de lugares de passagem, encontra-se também numa série de imagens projetadas de paredes escavadas onde, do outro lado, surgem plantas, luminosidade, o mundo lá fora. Interior e exterior. A obra da artista evoca a possibilidade de coexistência, de intercessão. Fazer da casa não só o lugar da intimidade, e fazer do espaço público um espaço de conexão com o privado. Brígida ata as duas pontas, traça ligações. Não aparta, mas une.<sup>91</sup>

Em meu caso, a mistura de residência e trabalho começou por necessidade, ao menos assim compreendia inicialmente essa reunião. Durante muito tempo, trabalhar em casa, seja artisticamente ou em outras atividades paralelas, foi a saída encontrada para tentar conciliar a maternidade, seus cuidados, as necessidades materiais e os anseios artísticos, como dito anteriormente. Hoje, no entanto, percebo que essa sobreposição constitui um modo de proceder, uma operação desejante, a própria tentativa de jogar com os limites, as fronteiras e intervalos entre o mais comum da vida e a produção em arte. Trabalhar em casa não deixa de ser um modo de testar a ideia de ateliê, pelo menos do modo como ele foi convencionalmente concebido.

Voltando às considerações de Marisa Flórido Cesar, percebo que esse modo de operar vinculado à experiência doméstica e à do olhar voltado à casa – um olhar que busca enfrentar suas próprias contradições: é atento e distraído, perplexo e acostumado, vigoroso e entediado – dialoga com as práticas artísticas amplificadas nas décadas de 1960 e 1970, cujas intenções de expandir os limites da arte atingiram também o espaço do ateliê: “As fronteiras entre a arte e os eventos cotidianos são fluidas, como sugeriria o nome *fluxus*. [...] A arte reclama interações, trocas, contaminações com o ambiente do mundo.”<sup>92</sup>. É evidente que o ambiente do mundo é vasto e explorado de diferentes formas. Aqui, no entanto, gostaria de salientar os

<sup>91</sup> DUARTE, Luisa. Utopias possíveis. In: BALTAR, Brígida. *Op. cit.*, p. 111.

<sup>92</sup> CESAR, Marisa Flórido. *Op. cit.*, p. 23.

câmbios presentes nas atividades repetitivas da casa, enfatizando os atos de cozinhar, lavar louça, tomar banho como situações propícias para o surgimento de ideias, como se elas favorecessem estados meditativos, um certo abandono de si, mistura singular de concentração e dispersão em que o ato de pensar e observar o pensado é favorecido.

Ainda em proximidade com as aberturas de condições de possibilidade proporcionadas pela arte, constato a predisposição a encarar e valorizar o papel da ideia, ou seja, da construção mental, em que o pensamento – que, afinal, pode ocorrer em qualquer lugar – é uma etapa privilegiada de todos os processos em que a imagem está implicada. Nesse sentido, lembro de Tunga, que batiza a rede de descanso como “Pensatório”<sup>93</sup>, o lugar eleito por ele como principal espaço de trabalho, local em que as ideias surgem e os projetos são elaborados, uma provocação que condiz com sua concepção de ateliê como “espaço mental”, como relata Marisa Flórido Cesar:

Tunga não concede ao ateliê qualquer valor extraordinário e eventualmente declara que o ateliê é seu “espaço mental”. Em outras ocasiões diz que o ateliê é a rede na qual se deita e desfruta a preguiça; em outras, que seu processo é análogo ao “modo de operar do desejo”.<sup>94</sup>

Sobre essa instigante e humorada referência, uma observação se faz necessária, para não cair na separação entre intelecto e sensibilidade, dualidade simplista como dirá Marisa Flórido Cesar. É ela que distingue uma terceira via capaz de driblar as antigas oposições ao ressaltar a preguiça como estado privilegiado na operação do artista. É através do elogio à preguiça que Tunga se esquia de uma série de antigos pressupostos ligados à arte e ao campo do trabalho: o fazer manual ou o arrebatamento emocional e romântico associado ao gênio criador, por exemplo.

Se convoco Tunga e seu “Pensatório”, não é tanto pela preguiça, embora certo estado de marasmo e inatividade, tédio e descanso, seja também constitutivo do tempo doméstico-artístico. O que mais me atrai na declaração sobre o processo e sua nomeação é a irreverência e a afirmação de um modo de fazer que, ao sustentar um *entre*, libera-se do arquétipo que, mesmo enfraquecido, ainda sobrevive, o do artista e do ato criador como algo grandioso, excepcional. Além disso, a enunciação de Tunga propicia refletir e mencionar ainda as

---

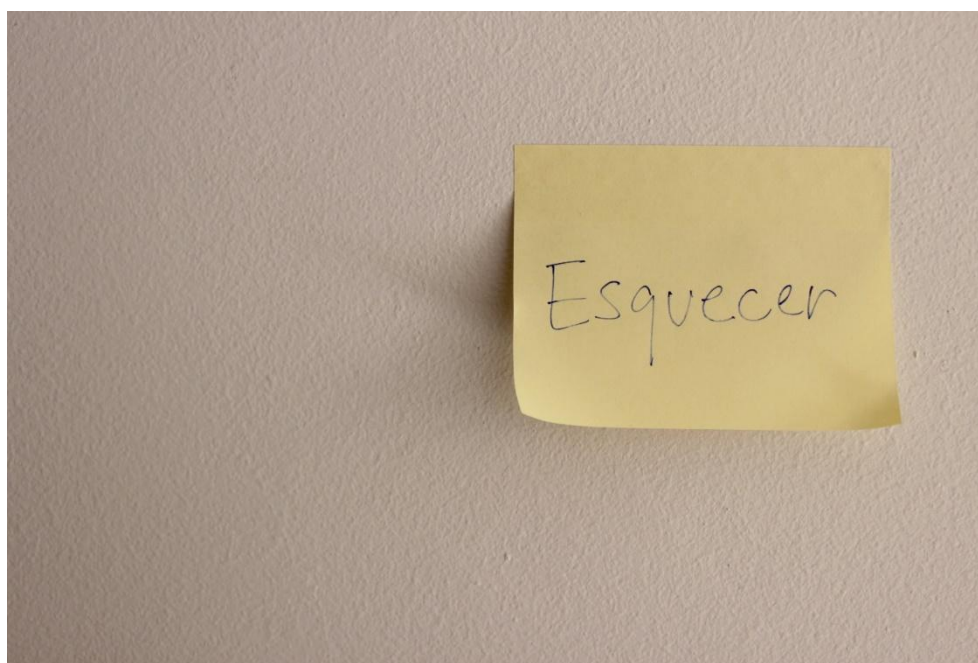
<sup>93</sup> Em uma entrevista para o canal de comunicação VICE Brasil, Tunga diz o seguinte: “Eu não tinha ateliê até então, nunca tinha tido. Depois de construído eu percebi que o que precisava mesmo não era um ateliê propriamente, era um papel em branco. O ateliê, até então, tinha sido a rede. É o lugar onde eu mais trabalho, digamos. Então, sendo esse um lugar para pensar, ele foi apelidado de ‘Pensatório’”. VICE entrevista o artista plástico Tunga, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=opTfUTRrsug&ab\\_channel=VICEBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=opTfUTRrsug&ab_channel=VICEBrasil)>.

<sup>94</sup> CESAR, Marisa Flórido. *Op. cit.*, p. 26.

condições que permitem o arranjo de operações que não se limitam mas acentuam o caráter aéreo, abstrato, imaterial do pensamento: elas se fundam na escolha de métodos, procedimentos e materialidades que não exigem o espaço como formulado em períodos anteriores e não passam por práticas que ainda hoje podem solicitar espaços específicos, como é o caso de alguns artistas que trabalham com pintura e escultura. Ao priorizar a especulação e a concepção em favor de um embate com a matéria plástica, sinto-me próxima de artistas cujo aspecto conceitual é mais saliente.

A apropriação de objetos banais, a assimilação de gestos repetitivos e palavras usuais, são incorporadas à prática, na medida em que a experimentação do espaço nessa configuração permite o trânsito entre pelo menos duas direções, a vida diária e o trabalho artístico com suas possíveis contaminações e desvios, cruzamentos e descontinuidades. Em termos espaciais, as influências mútuas se manifestam de forma mais evidente. Enquanto cantos da casa, objetos de uso cotidiano ou pessoais associados à intimidade ou à memória particular e familiar, que normalmente dormem nos cômodos privados, surgem em imagens e ações, por outro lado, o movimento realizado neles, com eles, incide diretamente sobre o espaço, modificando-o às vezes momentaneamente, outras de forma duradoura. Seja se integrando completamente ou deixando rastros, as práticas transformam o ambiente conhecido, fazendo com que os efeitos dessas alterações sejam sentidos, testados e incorporados no dia a dia, modificando em diferentes medidas, sempre incertas e inesperadas, a própria atmosfera habitual.

Figura 21 – Fundo do fora (*Lembrete*) (Letícia Bertagna)



Legenda: Fotografia, 42 x 62 cm, impressão jato de tinta em papel matte, 2015–2020.  
Fonte: A autora, 2015.

Ainda em referência aos contágios, considero também a prática artística como desvio da rotina, como breves exercícios que interferem na vivência e que são capazes de ressignificar o cotidiano, abrindo brechas, criando lapsos ou simplesmente atentando para as interrupções e desfrutando as discontinuidades que o habitual oferece. Penso no desvio como uma tática para contornar os automatismos, optando por metodologias diversas para desenvolver imagens que trazem ainda a intenção de compartilhar a crença e afirmar a posição de quem crê na potência das coisas próximas e busca cultivar a curiosidade e estranheza pelos eventos “menores”, “vizinhos”, “familiares”. Quando falo lapso, me refiro às diferentes acepções que esse termo evoca: intervalos, equívocos, distrações, lacunas, esquecimentos, desencontros. Esses exercícios são como **lembretes** de que é preciso continuar a crer na chance de encontrar a profundidade na superfície das coisas e de que mesmo aquilo que nos cerca, em sua quietude supostamente indiferente, é capaz de vigorar o que vemos, quando nos permitimos ser olhados por isso. O encontro com a casa e seus objetos é movido, sobretudo, pela vontade de transtornar o óbvio, ou, dito de outro modo, de aproximar-me desse cotidiano que está tão próximo, e, no entanto, é sempre esquivo.

## 7 TRÊS OU MAIS VOLTAS AO REDOR DOS DIAS

A forma de viver é um segredo tão secreto que é o rastejamento silencioso de um segredo.  
*Clarice Lispector*

O cotidiano é essa articulação de espaço e tempo na qual estamos inevitavelmente imiscuídos, o lugar em que se desenrola nossa vida com suas incertezas e indeterminações fundamentais. É onde não raro somos levados de roldão pelas exigências mais imediatas, em que somos convocados pelas necessidades básicas e atravessados pelos mais variados acontecimentos, sejam eles próximos ou distantes, ásperos ou amenos, inusitados ou irrelevantes. Diante das imposições e urgências do dia a dia, podemos nos tornar alheios às sutis diferenças que ele proporciona, facilmente apartados, eventualmente alienados e/ou insensíveis face à repetição, à rotina, ao retorno do mesmo. No entanto, é também onde realizamos nossa existência, onde nos encontramos com o acaso e jogamos com a imaginação, onde exercitamos a singularidade; enfim, inventamos uma vida.

Maurice Blanchot inicia o ensaio “A fala cotidiana” nesses termos: “o cotidiano: o que há de mais difícil a descobrir”<sup>95</sup>. Nele, o escritor apresenta variadas nuances dessa categoria tão arisca a definições ou sistematizações. Enquanto num primeiro momento somos lançados à acepção mais usual, em que “trabalho, lazer, vigília e sono” são as atividades que estruturam nossos dias e compõem a sua regularidade, mais adiante o escritor observa que seu caráter ínfimo, insignificante e banal se confronta com a abertura a novas possibilidades. Aqui o trivial, o mínimo, o nada expõem sua outra face, desvelando aquilo que é mais importante, os reflexos de uma vida, “a profundidade do superficial”. Blanchot sublinha a contradição presente no cotidiano entre a parcela mais pesada e maçante que precisamos enfrentar e as potências incessantes que a experiência diária abre, enfatizando a sutileza das marcas, ligações e coexistências de cada um desses polos: “Os dois lados sempre se encontram, o cotidiano com seu aspecto fastidioso, penoso e sórdido (o amorfo, o estagnante) e o cotidiano inesgotável, irrecusável e sempre inacabado e sempre escapando às formas ou às estruturas”<sup>96</sup>. Esses dois opostos, entretanto, não estão posicionados em lugares estáveis ou garantidos por características estritas, fixas, bem identificadas, como se estivessem separados por fronteiras

<sup>95</sup> BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana. In: *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007, p. 235.

<sup>96</sup> BLANCHOT, Maurice. *Idem*, p. 237.

bem delimitadas. Entre eles há relações muito próximas, situando-os em distintos relevos de um solo comum onde as passagens de um a outro são sutis, as mudanças de intensidade podem ser tênues, criando quase uma situação de correspondência ou coexistência. Ainda sobre as reviravoltas, divergências e desvios do cotidiano, Blanchot prossegue:

Quaisquer que sejam os seus aspectos, o cotidiano tem esse traço essencial: não se deixa apanhar. Ele escapa. Ele pertence à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é talvez também o lugar de toda significação possível. O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário.<sup>97</sup>

Essa característica esquiva e, no entanto, única do cotidiano de que ele nos fala faz com que a investigação sobre o cotidiano seja vital. Percebo que são os traços contrários, mas simultâneos, que atraem minha atenção, ou seja, a ambivalência peculiar que envolve essa camada da experiência de vida. O escritor francês menciona ainda um movimento imóvel do cotidiano quando diz que ele escapa, não exatamente por sua porção velada, obscura e inacessível, mas pela ambiguidade que o fundamenta: enquanto se oferece disponível permanentemente (“está sempre lá”), sua efetivação é, no entanto, sempre incompleta; nenhuma ocorrência, por maior ou menor que seja, é capaz de fornecer alguma conclusão, de garantir qualquer totalidade ou certificar algum desfecho. O cotidiano, desse modo, se revela pelo limiar entre a sua onipresença e a constante incompletude.

Blanchot não deixa de perceber as interferências dos meios de comunicação na vida diária. O texto, publicado em 1962, não abarca, obviamente, as mudanças mais recentes ocorridas nas tecnologias e seus efeitos profundos, mas já observa como instrumentos como o rádio e, principalmente, a televisão promovem um outro tipo de contato com o cotidiano, que passa a se mostrar sobretudo por meio daquilo que se ouve como um ruído oco, daquilo que se olha e se expõe com uma distância segura, sem qualquer participação direta. Diante dessa colocação, cabe o questionamento sobre os furos que se produzem nesses meios e sobre como resistir ou desviar, mesmo que minimamente, da avalanche de informações e imagens que nos são oferecidas sem que produzam qualquer modificação. Apesar disso, Blanchot insiste que o cotidiano ainda é capaz de resistir a este estado de coisas, por ser insubordinado tanto ao conhecimento quanto à informação, por ser “inconsumado”.

Por fim, o tédio e o anonimato são, segundo Blanchot, constitutivos do cotidiano. Pensando junto com Henri Lefebvre, para ele o cotidiano está nas ruas, ou seja, ocorre de fato no espaço público muito mais do que nos espaços privados, na movimentação dos seres

<sup>97</sup> BLANCHOT, Maurice. *Op. cit.*, p. 237.

desconhecidos e sem nome. Marcado pela inexistência de acontecimentos, o cotidiano não se mostra pela contraposição entre o ordinário e o extraordinário. Daí sua crítica à ostentação do comum nos meios de comunicação, onde o insignificante é transformado em curiosidade, onde se tenta qualificar algo que, em sua natureza, é inqualificável. A obstinação de Blanchot na ambivalência de “algo que escapa” e que, entretanto, “está sempre aí” é o que, a meu ver, faz da **superfície** cotidiana e seus elementos um campo privilegiado de observação e de operação artística.

Figura 22 – Fundo do fora (*Superfície*) (Letícia Bertagna)



Legenda: Fotografia, 42 x 62 cm, impressão jato de tinta em papel matte, 2015–2020.  
Fonte: A autora, 2015.

Sendo uma experiência comum a todos e ao mesmo tempo tão diferente, o cotidiano não é dotado de significação e de uma prática definidos, mas oferece elementos corriqueiros partilhados que podem tanto conduzir à reificação e fetichização quanto inspirar outros usos e olhares. Um escritor como Georges Perec é, para mim, ainda mais atraente e instigante nessa reflexão: além da abordagem ampla e plural, as suas experimentações literárias em torno do cotidiano sondam tanto esferas públicas quanto privadas da vida diária, afastando-se um pouco de Blanchot, que declara o espaço da rua como sua essência.

Em “Aproximações do quê?”, Perec coloca a questão do habitual através de um apelo para que possamos nos aproximar com atenção das coisas ordinárias, espreitá-las para lhes



fornecer sentidos, mas também para permitir que elas nos olhem e assim, quem sabe, possam dizer algo sobre nós. Nesse breve ensaio, o escritor desenvolve a noção de infraordinário em oposição ao espetacular e escandaloso, exemplificado sobretudo através da dedicação e do valor atribuído ao histórico, ao excepcional, ao incomum – cultivados com zelo pela mídia. Ele pergunta:

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo?<sup>98</sup>

Desse modo, Perec incita-nos a interpelar os costumes e, quem sabe, nos fascinar com o já visto, estranhar o que se repete ou o quase nada que o cotidiano não se cansa de nos oferecer, fazendo do próprio esquecimento que acomoda as coisas a fonte de alguma perplexidade, como na passagem em que sugere: “Interrogar o que parece tão natural que esquecemos sua origem. Reencontrar alguma coisa do espanto que podia sentir Jules Verne ou seus leitores diante de um aparelho capaz de reproduzir ou transportar os sons. Pois esse espanto existiu, assim como tantos outros, e foram eles que nos moldaram”<sup>99</sup>.

A ideia de espanto se distancia das reflexões propostas por Blanchot, mas é uma via que me interessa para pensar nos paradoxos do cotidiano, compreendido como aquilo que escapa, mas que também é passível de admiração e surpresa. Quando Perec, em determinado momento do texto, nos instiga a olhar para as coisas mais próximas e lançar perguntas como “questione suas colheres”, lembro dessa passagem de Julio Cortázar: “Apertar uma colherinha entre os dedos e sentir seu latejar metálico, sua advertência suspeita. Como custa negar uma colherinha, negar uma porta, negar tudo o que o hábito lambe até dar-lhe uma suavidade satisfatória. Quando mais simples é aceitar a fácil solicitação da colher, usá-la para mexer o café”<sup>100</sup>. Penso que essas inquietações podem ser ampliadas, multiplicadas para qualquer coisa que nos cerca: copos, temperos, cadernos, roupas, móveis etc.

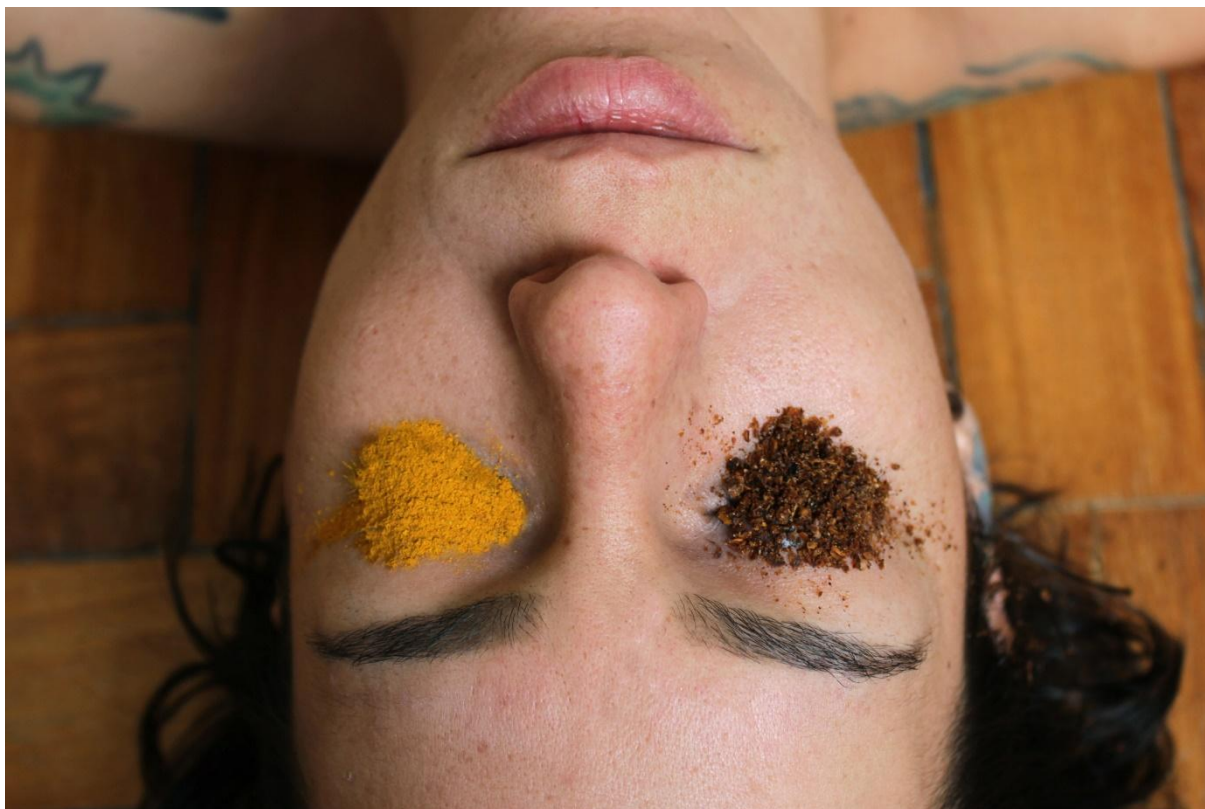
---

<sup>98</sup> PEREC, Georges. *Op. cit.*, 2010, p. 179.

<sup>99</sup> PEREC, Georges. *Idem, ibidem*.

<sup>100</sup> CORTÁZAR, Julio. *Op. cit.*, 2008b, p. 3.

Figura 23 – Fundo do fora (*Tempero*) (Letícia Bertagna)



Legenda: Fotografia, 42 x 62 cm, impressão jato de tinta em papel matte, 2015–2020.

Fonte: A autora, 2015.

Cortázar não surge aqui por acaso. A sua descoberta do insólito por trás do banal permite explorar, com ele, a dimensão estranha que há nesse campo fugidio do cotidiano. Aqui o insólito, como o compreendo, difere do espetacular como apresentado por Pécoc, pois não se trata da mesma espécie de grandiosidade, extravagância e anormalidade ofertada massivamente pela comunicação, mas de um modo de observação que consegue captar no próprio cotidiano, escorregadio e comum, algo como pequenas brechas que encontram no familiar aberturas ao estranho. Especialmente nos contos, o escritor argentino entrecruza aspectos da realidade cotidiana com elementos misteriosos, incorpóreos, construindo uma narrativa em que o trivial se confunde com o inesperado ou, ainda, que sugere que em qualquer momento do habitual pode brotar o maravilhoso ou o terrível, sendo que os dois muitas vezes se cruzam, sobrepõem-se de modo indefinido, irônico. Também ensaísta, ao comentar sua experiência com o cotidiano e o fantástico em seu processo de criação, Cortázar menciona as “fraturas instantâneas do contínuo” que possibilitam furos na aparência e produzem uma entrevisão, a sensação de não estar totalmente, ou melhor, de ser remetido a

uma espécie de hiato entre a superfície das coisas e outras camadas menos evidentes: sonhos, atos falhos, associações verbais fora do uso habitual<sup>101</sup>.

Pode parecer estranho trazer autores tão diferentes, com suas abordagens distintas e até antagônicas em relação ao cotidiano. Se os convoco é porque minha experiência com a vida diária e meus entusiasmos em relação a ela são múltiplos e até contraditórios. O desejo de afirmar o que, à primeira vista, é inconciliável, de interpelar esse estado de contrassenso e operar de diferentes maneiras em torno dele, lançando mão de distintos métodos e colocando-os, inclusive, em dúvida, é talvez um traço que corresponde a uma espécie de errância que caracteriza os processos artísticos em que me lanço. E que, acredito, não deixam de me situar em uma época marcada pelo colapso das posições fixas, contrárias e excludentes.

O cotidiano surge, então, como lugar esquivo, também como espaço privilegiado do hábito e de seus perigos. Mas o mesmo habitual que abriga o banal, o regular, o sucessivo, o indiferente, também comporta zonas onde pode irromper o singular, fissuras em que o raro pode ser percebido ou concebido. Através de diferentes abordagens e linguagens, o cotidiano e os objetos familiares como tema e como questão enfatizam sobretudo aquilo que ao longo da história foi considerado “menor”, obscurecido por discursos que diminuía a sua importância.

---

<sup>101</sup> CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em 80 mundos, tomo I*. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008a, p. 36.

## 8 EMERGÊNCIAS DO COTIDIANO

É possível conceber uma ‘época’ em que as artes especializadas e intencionais fossem abolidas e substituídas pela arte das atividades corriqueiras. E, em suma, pela arte de viver.  
*Paul Valéry*

Pode-se dizer que, mesmo reduzido ou desvalorizado durante longo período, o interesse de artistas pelo cotidiano não é algo inédito. Ao pensar sobre a relação entre arte e cotidiano, imediatamente surge em mim a lembrança de um dos primeiros livros de arte com que tive contato e que me atraiu ainda na infância: *História da Arte*, de Ernst Gombrich<sup>102</sup>. A edição, que decorava a última prateleira da estante da casa em que nasci, trazia na capa a imagem de *A leiteira* (c. 1660), de Johannes Vermeer, pintor holandês cuja obra tanto admiro. Um dos motivos desse apreço certamente está associado à representação constante da casa e a atenção dada às atividades corriqueiras desempenhadas nesse ambiente. De fato, a atenção ao interior doméstico, às pessoas comuns, ao cotidiano e seus objetos, caracteriza as pinturas de Vermeer, assim como está presente na obra de outros pintores holandeses do século XVII associados à pintura de gênero. Especialmente desenvolvido na região holandesa protestante, esse estilo foi marcado pela Reforma religiosa e, por isso, desprovido de entusiasmo pelas cenas sagradas e outros temas julgados nobres. Justamente “por sua trivialidade, era considerad[o] inferior, se comparad[o] à pintura histórica”<sup>103</sup>, por exemplo. Mesmo que não sejam as primeiras representações do cotidiano na arte, certamente nesse contexto há uma intensificação e uma expansão no sentido do que pode ser incorporado à arte, fornecendo destaque à intimidade e às ações triviais, que permaneciam apartadas do campo da representação pictórica<sup>104</sup>.

Na célebre pintura acima citada, vemos uma mulher na cozinha, concentrada em seus afazeres, mais exatamente dedicada a transportar cuidadosamente o leite de um recipiente a outro. Um instante congelado sempre em movimento, rigorosamente pintado por Vermeer e

<sup>102</sup> A edição que me refiro: GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

<sup>103</sup> PEREZ, Karine. Arte, cotidianidade e domesticidade: das metanarrativas aos pequenos relatos contemporâneos. *Visualidades*, UFG, Goiânia, v. 16, n. 2, jul.–dez. 2018, p. 21.

<sup>104</sup> GASSEN, Fernanda. *Agenciamentos de visita*: Notações pictóricas na fotografia de ambientes domésticos. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010, p. 22-23.

que continua a encantar pela singeleza do tema, a surpreender pela precisão dita “fotográfica”, a produzir efeitos e diálogos. Wisława Szymborska, por exemplo, escreveu o seguinte poema para esta obra, intitulado *Vermeer*:

Enquanto aquela mulher do Rijksmuseum,  
em quietude pintada e concentração,  
dia após dia, não verter o leite  
do jarro para a vasilha,  
o Mundo não merece  
o fim do mundo.<sup>105</sup>

O fio de leite infinito corre do fundo ao fora para retornar ao fundo. De repente, é como o veio da vida, garante a continuidade do mundo. Filete de tinta branca, pequeno rio do tempo cotidiano, fio impossível, está sempre aí, disponível à visão, porém nunca completo, como uma ampulheta líquida cujas extremidades são obscuras. O jarro e a vasilha da leiteira contêm a imensidão e a indeterminação temporal; ligados pelo fio, são atraídos. Não se pode deixar de notar certa dose de erotismo do fluido, a mancha brilhante e estranhamente translúcida que deságua ininterruptamente do fundo escuro como o desejo, anima o mundo, a casa, aviva e perturba a cena. Ao fundo, surge a constelação que, discretamente, marca o muro da pintura: os buracos, rachaduras, pregos, enfim, manchas, pontuam o segundo plano e ameaçam a dureza da parede, uma vez que insinuam um lugar para além dela e, paradoxalmente, indicam a tela, a tinta mesma como superfície material da representação, em um movimento imaginativo que vai para fora e outro autorreflexivo que se dirige para dentro.

Se me permito vagar por este breve delírio, incentivada pelo poema, se me deixo tomar pelas associações que a tela me convida, é para desfrutar a lembrança recém surgida, bem como para assinalar o movimento entre fora e dentro que se encontra presente nas imagens que construo ao redor da casa e do cotidiano. A autorreflexão marca também, a meu ver, minha produção em vídeo e fotografia desde o início. É o caso do trabalho intitulado *No fundo* (2008), que foi realizado na mesma casa que abrigava o livro mencionado, a casa natal que, como diz Gaston Bachelard, “mais que um protótipo de casa, é um corpo de sonhos”<sup>106</sup>. Este abrigo onírico da primeira infância forneceu o receptáculo a partir do qual o vídeo foi construído: a banheira lúdica é transfigurada em banheira-célula, banheira-casulo, banheira-

---

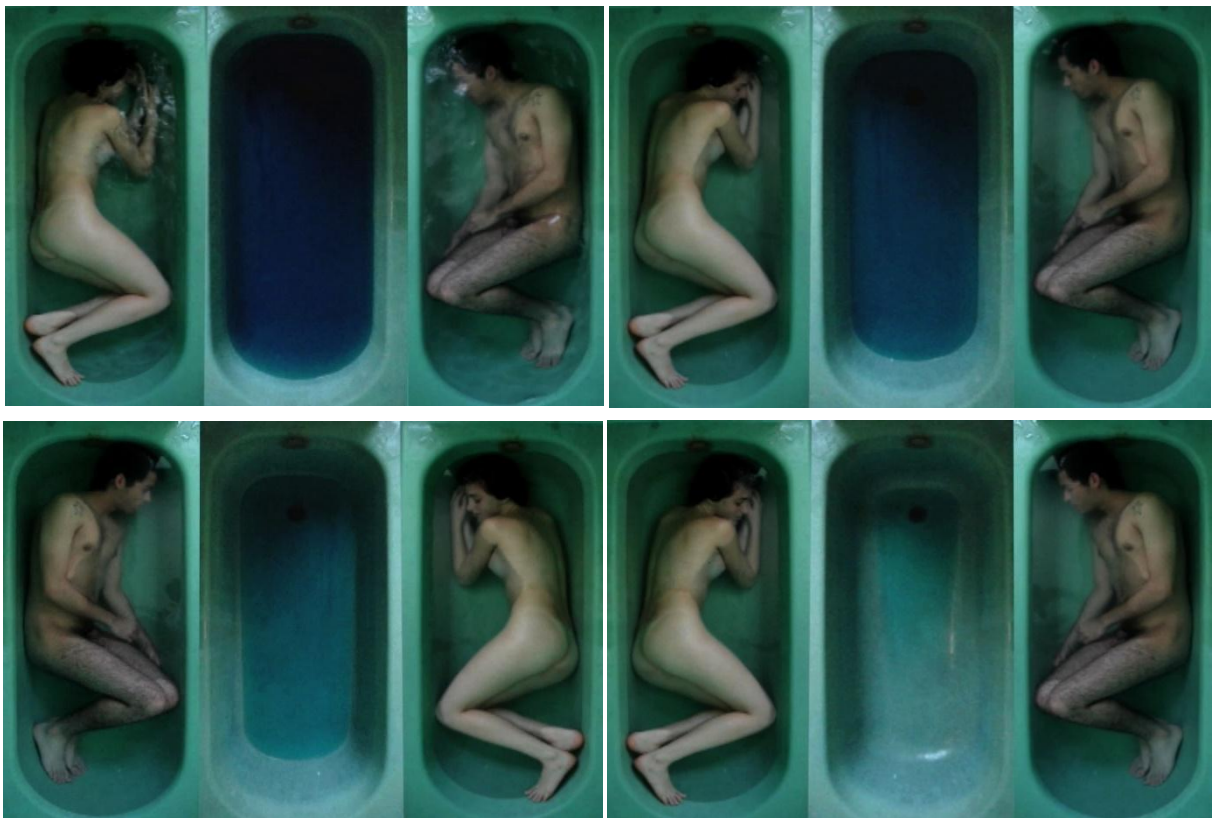
<sup>105</sup> SZYMBORSKA, Wisława. *Um amor feliz*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 299.

<sup>106</sup> BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Joaquim J. M. Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 207. (Coleção Os pensadores)

refúgio, banheira-útero, em parentesco com a parede-abrigo de Brígida Baltar. O vídeo forma uma espécie de tríptico, em que a mesma cuba é repetida três vezes: nas extremidades, abriga os corpos de um homem e de uma mulher tranquilamente submersos em posição quase fetal; no meio, um líquido azulado se esvai para fora do quadro através do buraco ao fundo da imagem em movimento lento, quase imperceptível.

Atualmente o vídeo surge para mim como um tubo de ensaio para o que viria a se tornar uma das tendências importantes do meu trabalho: a reflexão sobre o cotidiano e suas relações com a casa e o corpo a partir da produção de imagens, assim como uma investigação sobre a fotografia e seus desdobramentos no audiovisual. *No Fundo* explora uma outra vivência de tempo por meio de um movimento sutil, desacelerado. A fluidez do elemento líquido irrompe como forma de representação do tempo, e a água surge como matéria e como reflexão sobre a imagem videográfica, imagem maleável, onde início e fim, a vida e a morte permanecem sob um limite muito estreito. O vídeo, assim como a água vive em movimento, existe através de um ciclo de imagens no tempo.

Figura 24 – No fundo (Letícia Bertagna)



Legenda: Vídeo, 2'51'', 2008.

Fonte: A autora, 2008.

A temporalidade distendida do vídeo explora a duração e, de certa forma, busca refletir sobre o que acontece quando nada acontece. Nesse sentido, para além do uso de espaços domésticos, é possível inscrevê-lo em uma linhagem de trabalhos artísticos mais recentes que se interessam pelas relações entre arte e cotidiano.

Na introdução do livro *Everyday*, que reúne diversos ensaios acerca das relações entre o dia a dia e a arte, o organizador/editor Stephen Johnstone denomina como “virada ao ordinário” a presença constante do cotidiano na produção artística a partir das últimas décadas do século passado. Conforme o autor, a recorrência pode ser atribuída ao interesse dos artistas em aproximar a arte da vida comum e em observar e explicitar essa dimensão que muitas vezes acaba sendo tratada com descuido:

Aproveitando o vasto reservatório de ações normalmente despercebidas, triviais e repetitivas que compreendem o terreno comum da vida diária, bem como encontrando ímpeto nos reinos do popular e do demótico, a ascensão do cotidiano na arte contemporânea é geralmente entendida em termos de um desejo de trazer à visibilidade esses aspectos monótonos e negligenciados da experiência vivida.<sup>107</sup>

Além da visibilidade ao comum, Johnstone elenca outros diversos interesses presentes nas práticas artísticas que se dirigem às questões relacionadas ao dia a dia, como a vontade de reconhecimento de seres comuns, da dignidade do seu comportamento e da valorização da cultura popular em geral; a busca pelos acasos surpreendentes; o interesse em fazer arte com a despretensão de um amador, ou a intenção de dialogar com outras áreas, como a etnografia. O autor cita ainda que o cotidiano surge, outras vezes, como campo de desconfiança do heroico e de oposição ao espetáculo ou, de modo mais enfaticamente político, pode indicar a busca e compreensão dos efeitos do poder sobre as vidas privadas das pessoas esquecidas e um modo de dar a voz aos oprimidos e silenciados.

Apesar das variadas motivações e até contraditórias aproximações com esse campo, as diversas práticas têm em comum, diz Johnstone, a concepção do cotidiano como “limiar do percebido”, que “está em toda parte e em lugar nenhum ao mesmo tempo”. Como um *aqui à deriva*, o que está em jogo é a afirmação paradoxal desse lugar indeterminado, o que, para mim, não deixa de estar afinado com as imprecisões que cercam a concepção de arte em nossa época. Outro aspecto considerável é que muitos trabalhos são despertados pelo desejo de se

---

<sup>107</sup> No original: “Drawing on the vast reservoir of normally unnoticed, trivial and repetitive actions comprising the common ground of daily life, as well as finding impetus in the realms of the popular and the demotic, the rise of everyday in contemporary art is usually understood in terms of a desire to bring these uneventful and overlooked aspects of lived experience into visibility” (tradução minha). JOHNSTONE, Stephen. *Recent Art and the Everyday*. In: JOHNSTONE, Stephen (org.). *The Everyday*. Cambridge, USA: MIT Press, 2008, p. 12. (Documents of Contemporary Art)

confrontar mais com o mundo em geral do que com o mundo da arte e, por fim, possuem o interesse às vezes instável, mas sempre implícito, de aproximar arte e vida. Pois “na reconciliação da arte e da vida reside talvez o potencial de minar o que pareceu a muitos uma visão equivocada do destino da arte: não ser mais do que uma esfera autônoma e rarefeita de produção e consumo”<sup>108</sup>. Assim, o autor fornece uma chave de ligação com os antecedentes que, com frequência, informam as práticas orientadas para o cotidiano como o Fluxus, as tendências conceituais e, é claro, a herança vanguardista europeia, especialmente o Dadá e o Surrealismo.

A conexão com o imaginário das vanguardas históricas e heroicas, o legado das neovanguardas e, no caso do Brasil, o diálogo com os experimentalismos formam uma espécie de fonte na qual bebem muitos artistas hoje, especialmente aqueles aos quais me filio, que se sentem ainda atraídos e inquietos com as relações entre arte e vida, com os limites da arte e as contaminações das linguagens. É preciso salientar, no entanto, que mesmo buscando algum parentesco, já não é possível constatar qualquer homogeneidade ou grande projeto estético em comum, na medida em que é a dispersão que caracteriza a produção artística de nosso tempo. Talvez aqui caiba lembrar que essa ausência de projeto em comum e, portanto, de uma crença coletiva e um debate amplo sobre o futuro da arte e da sociedade assinala uma das grandes diferenças em relação aos nossos antecessores.

As relações entre arte e vida e a orientação para o cotidiano no início do século XX estiveram inflamadas por aspirações revolucionárias, através de movimentos organizados com programas bem estabelecidos, inclusive orientados por manifestos, que visavam tanto a superação e o desenvolvimento da arte como a transformação da vida em uma sociedade cada vez mais dominada pela técnica e regulada pelo desenvolvimento do capital. Nas palavras de Peter Bürger, “a intenção vanguardista pode ser definida como a tentativa de orientar a experiência estética [...] para a vida cotidiana”<sup>109</sup>, intenção essa que, pode-se acrescentar, também passa pela dessacralização da obra de arte. Ainda sobre isso, o pesquisador Ricardo Fabrinni esclarece:

Desde os anos 30, as vanguardas foram perdendo sua função prospectiva, seu poder de antecipar na forma artística e no gesto estético a nova realidade, segundo o imaginário vanguardista de uma sociedade baseada no capital e na máquina, na fé dos futuristas, na comuna e na máquina, na convicção dos construtivistas, na crítica

<sup>108</sup> No original: “[...] in the reconciliation of art and life lies perhaps the potential to undermine what has appeared to many as a misconceived view of art’s destiny: to be no more than an autonomous and rarefied sphere of production and consumption” (tradução minha). JOHNSTONE, Stephen. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>109</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu, 2017, p. 82.



do capital, no enguiçamento da máquina, no sortilégio anarco-dadaísta. São diferentes desenhos de utopia que revelam, contudo, a mesma confiança dos artistas de vanguarda no início do século no poder da arte de transformar a realidade, de contribuir para a mudança da consciência e do impulso de homens e mulheres que poderiam mudar o mundo.<sup>110</sup>

No entanto, a passagem enfática ao banal, ou a “virada ao ordinário” a partir da década de 80, ao mesmo tempo que acena para as marcas vanguardistas pode também revelar certo ceticismo em relação aos seus projetos ou, pelo menos, expor uma ambição bem menor do que as anteriores, “uma espécie de fim das ilusões, do empenho no sentido transformador da arte, a entrada numa espécie de vácuo, que na verdade é um ‘entre’, entre-lugar, lugar de transmutação”<sup>111</sup>. Assim, a presença do cotidiano, das estéticas da banalidade ou do ordinário se estabelece em diversas práticas, com interesses variados, que vão desde a sua tematização, sua estetização, até as tentativas de atuar no seio dos acontecimentos. Em praticamente todos os casos, contudo, a fotografia parece ser o meio cuja presença é constante, seja como material, como dispositivo de registro, reprodução ou circulação.

---

<sup>110</sup> FABRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: UNICAMP, 2002, p. 23.

<sup>111</sup> FAVARETTO, Celso F. Deslocamentos: entre a arte e a vida. *Ars – Revista da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo*, São Paulo, vol. 9, n. 18, 2011, p. 102.

## 9 NARRATIVAS MENORES

André Rouillé, no livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, observa que a fotografia se torna um dos principais materiais artísticos no mesmo momento em que a arte contemporânea se dirige ao cotidiano. Essa simultaneidade pode corresponder ao movimento implicado nessa relação cuja pretensão é arruinar o que ainda havia de universal na arte, o que até então a ligava à grande narrativa de sua história. Segundo o autor, a fotografia havia colaborado com a construção dos grandes relatos históricos da modernidade, ajudando a fortalecer os ideais de futuro, de iluminação pelo conhecimento, de liberdade, da formação humanista e da crença no progresso técnico e científico. A noção de grandes relatos, indicada por Rouillé, vincula-se com o que o filósofo francês Jean-François Lyotard chamou de metarrelatos: marcadamente modernos, esses referem-se aos discursos e valores erguidos sob conceitos fixos, pré-determinados, consensuais e legitimados pela ciência e filosofia e que orientaram a cultura herdeira do iluminismo europeu até pouco tempo atrás.

Em *A condição pós-moderna*, Lyotard estuda o contexto do saber nas sociedades chamadas pós-industriais sob a ótica pós-moderna, termo utilizado para caracterizar o estado da cultura após as mudanças ocorridas na ciência, na educação e nas artes desde o final do século XIX, ou seja, a partir da crise dos grandes relatos. Lyotard desenvolve sua reflexão sobretudo a partir de dois metarrelatos específicos: a especulação no campo científico e a emancipação no campo social. No entanto, cabem na noção de metarrelatos outros conceitos que orientaram o pensamento moderno: razão, liberdade, sujeito universal, totalidade, verdade, progresso, ordem etc. Como exemplos dos grandes relatos pode-se citar, ainda, o marxismo, com sua teoria da luta de classes, e o funcionalismo, com a convicção de harmonia social<sup>112</sup>.

A pós-modernidade seria, então, marcada pela descrença nos grandes relatos e, desse modo, pela rejeição dos instrumentos tradicionais e dos ideais coletivos e consensuais que orientavam a realidade social, suscitando a perda dessas referências que organizavam a vida cultural. Conforme Lyotard, “o grande relato perdeu sua credibilidade assim como as

---

<sup>112</sup> MARINHO, Cristiane. Lyotard e a pós-modernidade. *Labor*, UFC, n. 1, v. 1, 2008, p. 6.

delimitações tradicionais do campo do saber passam a ser questionadas, com suas fronteiras mais flexíveis em constante deslocamento”<sup>113</sup>.

O colapso das narrativas também orienta a tese de Arthur Danto<sup>114</sup> sobre o fim da arte, ideia que o teórico se apressa em esclarecer que não significa a morte da arte, mas que um certo conjunto de práticas cedeu espaço a outras que, por sua vez, não podem mais contar com a narrativa legitimadora da história a respeito de como a arte deveria ser ou parecer:

É em parte o sentimento de não mais pertencer a uma grande narrativa, registrando-se em nossa consciência em algum lugar entre o mal-estar e o regozijo, que marca a sensibilidade histórica do presente e que [...] ajuda a definir a diferença marcante entre a arte moderna e a contemporânea [...]<sup>115</sup>

O que Danto reconhece como contemporâneo está vinculado à sua ideia de uma arte pós-histórica, surgida depois que não há mais uma “narrativa mestra”, única, que direcione a produção artística e forneça os referenciais de estilo para a arte e os artistas, por meio da exclusão de outros parâmetros. Desse modo, o contexto atual da arte é “menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos”<sup>116</sup>, observa o crítico. Esse caráter pós-histórico atribuído à arte conecta-se com o fim das grandes narrativas, fazendo com que inexista uma direção histórica especial e contundente que a arte possa seguir.

Figura 25 – Fundo do fora (*Apontamentos*) (Letícia Bertagna) (continua)



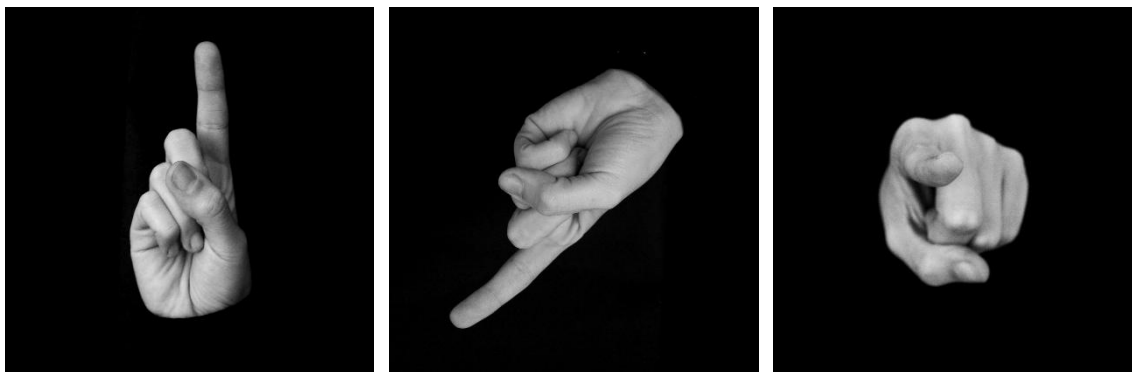
<sup>113</sup> LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019, p. 69.

<sup>114</sup> É importante mencionar que Danto recusa o termo pós-moderno para se referir à arte produzida a partir da década de 1960, preferindo chamá-la de arte pós-histórica. Cf. DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006, p. 15.

<sup>115</sup> DANTO, Arthur C. *Idem*, p. 6.

<sup>116</sup> DANTO, Arthur C. *Idem*, p. 12-13.

Figura 25 – Fundo do fora (*Apontamentos*) (Letícia Bertagna) (conclusão)



Legenda: Fotografia, 20 x 20 cm (cada), impressão fotográfica sobre madeira, montagem com dimensões variáveis, 2015–2020.

Fonte: A autora, 2015.

Voltando a Lyotard, o que se percebe é uma passagem para os pequenos relatos, ou seja, a crise dos ideais universais e estáveis é seguida pelo desvio em direção aos relatos fragmentados, pulverizados, variados, e sua crescente valorização. Fragmentos de discursos que não se anulam, não operam mais por oposições, sendo que os vínculos são produzidos por meio de lances de linguagem dispersos, ao contrário das representações de caráter universalizante, totalizante e dualista da modernidade.

O descrédito nos grandes relatos modernos e seus valores, entre outras coisas, conduz a arte a questões de cunho privado, local, íntimo e cotidiano, movimento que é acompanhado de perto pela fotografia<sup>117</sup>. A reorientação do global para o local, do universal para o particular, assume distintas formas, mas não deixa de ser de um modo de se confrontar com o projeto vanguardista e sua busca pelo novo, seu empenho pela negação e ruptura com a tradição. Distantes dos ideais revolucionários das vanguardas, artistas voltam-se para uma arte do “quase nada”, como diz Rouillé:

O fetichismo modernista do nunca-visto transforma-se em uma ligação compulsiva ao já-visto, ao sempre-no-mesmo-lugar. Inverte-se a procura do extraordinário em uma focalização do infraordinário. Enquanto se modifica a figura do próprio artista: às movimentadas vanguardas do grande propósito de questionar a arte e de revolucioná-la, sucedem artistas com ambição bem mais modesta, menos ligados a um ideal do que a um fazer e a uma vivência.<sup>118</sup>

Embora a ideia de revolução total esteja distante de nós, o questionamento acerca da noção de arte não desaparece totalmente do horizonte. Evidentemente, como já foi assinalado acima, já

<sup>117</sup> ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009, p. 356.

<sup>118</sup> ROUILLÉ, André. *Idem*, p. 358

não há mais programas definidos orientando tal questão, mas, após as vanguardas, ela não cessa mais de inquietar<sup>119</sup>. Além disso, apesar de menos pretensiosos, não se pode deixar de reconhecer a dimensão ética e o caráter crítico e questionador que, mesmo singelos, persistem na tentativa de contemplar por um novo ângulo as coisas que nos rodeiam no dia a dia.

Philippe Dubois também observa o aparecimento de questões relativas à vida ordinária em artistas que utilizam a fotografia como meio fundamental do trabalho e que praticam o que o autor chama de “arte do cotidiano e do irrisório”. Dubois enfatiza a presença do próprio corpo da/o artista e as relações imaginárias que estabelece com o entorno como modo de formular questões sobre a arte e sobre os hábitos sociais, fazendo com que as conexões entre arte e fotografia adquiram uma grande complexidade.

[...] as relações entre fotografia e arte contemporânea tornam-se de uma complexidade intelectual e formal bastante grande, mas sempre singular. Não existe nem regra *a priori*, nem preeminência de princípio de uma sobre a outra. Antes um jogo de relações entre ambas, infinitamente variado e fora de qualquer axiologia, indo da cópia mais estrita às perturbações mais extravagantes, do corpo-a-corpo mais físico à analogia mais abstrata. Cada artista, às vezes cada obra, *tenta um golpe*, experimenta, trança um fio, fia um ardis nessas relações. São esses golpes, esses fios, esses ardis “fotográficos” que fazem finalmente a arte contemporânea.<sup>120</sup>

A poética voltada ao banal e ordinário desenvolve-se mais profundamente com o declínio das grandes narrativas, mas surge também como resistência ao imaginário grandioso e sofisticado do espetáculo. Em meu trabalho, a poética voltada ao banal, no que concerne à produção de imagens em fotografia e vídeo, manifesta-se de diferentes modos. No entanto, percebo que tem se concentrado sobretudo em dois procedimentos, com interesses que se entrecruzam. Um se dirige a uma abordagem de cunho performático e teatral, em que a construção de situações culmina em uma encenação para a câmera assumida de modo mais claro, em que acolho um lugar próximo à direção cinematográfica. Esse modo se concentra na construção de cenas em que o espaço cotidiano, seus objetos e sujeitos reais são convidados a performar uma ação, a desempenhar um gesto e representar uma personagem que são eles mesmos, mas com comportamentos distintos do convencional, concebendo uma situação que poderia chamar de cena insólita nos ambientes habituais. O outro modo, mais recente, fruto de um processo diferente porque mais solitário e mais fragmentado, tem um caráter mais especulativo, espontâneo e indefinido. Nele, surjo como personagem, quase que

<sup>119</sup> DE DUVE, Thierry. *Op. Cit.*, p. 182.

<sup>120</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 279.

involuntariamente. Arrisco dizer que também esse processo é mais híbrido, já que não descarta totalmente, em algumas imagens, a construção, o artifício, mas também aposta, em outras, em recursos próximos da documentação. Assim, espero que sobre o conjunto paire a dúvida, o lapso, o questionamento, a indagação sobre o lugar, o modo de produção, a intenção e o significado dessas fotografias. Em ambos os casos, de qualquer maneira, a fotografia e o vídeo são mais do que simples veículos de ideias, são considerados materiais privilegiados para a produção, apresentação e circulação de imagens.

## 10 MAQUINAÇÕES MATERIAIS, MAQUINÁRIOS CORPORAIS

[...] olhamos a foto, a imagem em nossa parede, como o próprio objeto (o homem, a paisagem e assim por diante) ali retratado. Isso não precisaria ser assim.  
*Ludwig Wittgenstein*

Talvez seja necessário retroceder um pouco antes de avançar, a fim de situar melhor o encontro entre a fotografia e o cotidiano. Anteriormente, aponte que essa aproximação ocorre quando a fotografia é tratada como material privilegiado da arte; porém, é oportuno destacar que tal posição é relativamente recente. Para André Rouillé, a associação arte–fotografia eleva a fotografia ao estatuto de material da arte e, assim, encerra o ciclo de discussões e polêmicas que, desde o princípio, acompanharam a condição da fotografia em relação à arte, em função de sua particularidade como meio mecânico de produção de imagens. Segundo o autor, “a aliança arte–fotografia possibilita, pela primeira vez, a entrada no campo da arte de um material de captura mimética e tecnológica”<sup>121</sup>, meio que passou a adquirir protagonismo cada vez maior na cena artística contemporânea. São distintos os motivos que concorrem no mundo e, mais especificamente, na arte, para que, ao longo da década de 1980, a fotografia passe a este nível e receba cada vez mais atenção. Entre eles, pode-se mencionar o declínio da sociedade industrial e a passagem para o regime informacional, bem como modificações do procedimento mecânico para o eletrônico (e depois digital) no campo das imagens<sup>122</sup>. Essas transformações provocaram uma espécie de obsolescência e transformação da técnica fotográfica tal como fora empregada e valorizada até então.

Como material, a fotografia é finalmente legitimada artisticamente como um objeto autônomo, liberada das funções documentais e dos discursos que reconheciam nela uma relação estreita com o real. Essa mudança de natureza possibilita aos artistas e à imagem fotográfica não só se desprender de uma suposta transparência documental como empregá-la conscientemente e até jogar com ela, colocando-a também sob suspeita. O que ocorre é um deslocamento de território, em que a fotografia, historicamente utilizada e compreendida como uma ferramenta prática e útil, vinculada a um valor de verdade e sustentada pela

<sup>121</sup> ROUILLÉ, André. *Op. cit.*, p. 338.

<sup>122</sup> ROUILLÉ, André. *Op. cit.*: “Em todas as grandes áreas – informação, medicina, ciência, defesa, etc. – ela [fotografia] foi ameaçada, ou suplantada, por novas imagens tecnologicamente mais adaptadas às novas condições tecnológicas e econômicas de produção e de uso”, p. 16. Também na p. 65: “O documento fotográfico tornou-se incapaz de responder às necessidades dos setores cultural e tecnologicamente mais avançados [...]”.

convicção de ser a impressão direta do real, ou um “espelho do real”<sup>123</sup>, passa-se a infiltrar no campo da arte, adquirindo outros usos, valores e formas.

Antes de ser compreendida e utilizada, enfim, como matéria artística, a fotografia estabeleceu com a arte outras relações. Rouillé estabelece com minúcia uma série dessas vinculações, especificando o uso que os artistas fizeram do procedimento fotográfico, as funções e influências exercidas pela técnica e o tipo de imagem que esta produziu em diferentes períodos históricos. Diz o pesquisador que, mesmo no impressionismo, é possível ver como a fotografia provoca mudanças estéticas e operacionais na pintura, uma vez que esta incorpora no processo pictórico características elementares ligadas ao novo meio, como a instantaneidade e a prática ao ar livre. Apesar desses efeitos, trata-se, sobretudo, de uma convivência contraditória e desafiadora com a imagem fotográfica. A forma impressionista, enquanto se impregna da nova lógica introduzida pela máquina, também busca contestá-la, opondo-se às noções de acabamento e detalhe, eliminando de suas representações a perspectiva clássica e a remissão ao real fornecidos pela fotografia.

Já com Marcel Duchamp, a fotografia surge como “paradigma da arte”, ou seja, Rouillé entende que os *ready mades* figuram como exemplos de procedimentos artísticos que importam da fotografia as suas marcas mais específicas, ainda que não utilizem a máquina propriamente. Mesmo não se fazendo presente enquanto matéria, é o procedimento fotográfico que orienta e fornece princípios como a escolha, o registro e o atraso caros à provocação duchampiana. Sobre esse ponto, vale citar que o atraso, no caso da imagem analógica da fotografia mecânica, está ligado ao espaço de tempo entre o registro e a impressão e, quanto a Duchamp, vinculado ao retardamento do valor artístico, não mais atribuído ao momento da produção, mas sim ao da circulação.

Há, ainda, nas categorias estabelecidas pelo autor, o papel desempenhado pela fotografia como “ferramenta”, que remete às práticas de ateliês e escolas de desenho, em que a imagem servia como modelo. Nessa circunstância, ela se estabelece principalmente como ponto de partida para práticas pictóricas bastante diferentes em suas estratégias e interesses: por meio de um uso negativo e virtual, para deformar, distorcer a imagem até liberar-se totalmente da fotografia, como em Francis Bacon, ou, de forma mais positiva, para conceder seus temas, conteúdos, formas e processos, como fez Andy Warhol.

No entanto, é como “vetor” da arte que a fotografia se articula mais evidentemente com a arte: através da performance e outras propostas vinculadas à arte conceitual e à arte

---

<sup>123</sup> DUBOIS, Philippe. *Op. cit.*, p. 27.



ambiental<sup>124</sup> que eclodiram na segunda metade do século XX, mais especificamente a partir da década de 1960. São artistas vinculados a essas práticas que introduzem e consolidam a fotografia no campo da arte contemporânea, mesmo que nesse primeiro momento ela ocupe um lugar suplementar, ao lado de textos, objetos, mapas e outros elementos utilizados para construir o sentido dos trabalhos. Nota-se que a fotografia era tratada como um meio técnico pobre, servindo como documento, instrumento ou como um veículo, “como se isso significasse que o essencial da obra se encontra em outro lugar, que a fotografia não passa de um acessório, se não negligenciável, pelo menos secundário”<sup>125</sup>. Desse modo, é negativamente que a fotografia encontra a arte, ou seja, não pelo suposto poder artístico do meio ou pela exploração de seus recursos próprios, mas justamente pelo contrário, pela interpretação de sua precariedade e insuficiência, da qual os artistas se serviam por verem nela valores diametralmente opostos à prática pictórica tradicional, sistematicamente recusada. Nas palavras de Rouillé:

Apesar de suas diferenças, muitas vezes profundas, todas essas vanguardas, em graus diferentes, apoderam-se da fotografia. Todas se servem dela como simples vetor, cujas qualidades se esgotam em sua função mínima de registrar, reproduzir, e transmitir da maneira mais neutra e transparente possível. É nesse nível zero, onde a fotografia é rebaixada ao seu mecanismo, onde suas imagens ainda não se beneficiam do direito de reconhecimento e de existência autônoma, que os artistas das vanguardas abrem-lhe a porta do mundo da arte.<sup>126</sup>

No contexto da performance, linguagem predominantemente reconhecida pela sua duração temporal e efemeridade, as fotografias como vetor possuem a função básica de registro, documentação e transmissão dessa atividade artística ligada ao uso do corpo e à presença do artista. A performance, como uma ação dirigida ao aqui e agora, em sua relação inicial com a fotografia surge como estratégia, um tanto paradoxal, de perdurar no tempo e de

---

<sup>124</sup> Utilizo aqui a palavra performance de maneira bastante ampla, contemplando as suas variações mais específicas como o *happening*, a *body art*, *event art* etc. Também os termos “arte conceitual” e “arte ambiental” sugerem uma pluralidade de práticas, abarcam uma multiplicidade de artistas e, aqui, são utilizados sobretudo para circunscrever um período histórico marcado por experimentações em torno da expansão da ideia de arte. Assim, na arte conceitual entram as propostas mais e menos ortodoxas ligadas à ideia, e, na arte ambiental, trabalhos relacionados à *land art*. Dominique Baqué coloca todas essas práticas sob a denominação de “artes de atitude” e enfatiza a importância da fotografia para elas. Ver: BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Trad. Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003, p. 14.

<sup>125</sup> ROUILLÉ, André. *Op. cit.*, p. 311.

<sup>126</sup> ROUILLÉ, André. *Op. cit.*, p. 316-317.

informar o campo artístico sobre seus acontecimentos<sup>127</sup>. A princípio, nesses casos, há o entendimento da imagem como um limite – ou seja, a compreensão de que o trabalho não é acessado em sua plenitude, já que o espectador não consegue vivenciar a experiência concreta por meio do registro – e, portanto, uma fronteira precisa entre o que é de fato a obra e o que não é. É nessa circunstância que se inscreve a produção inicial da primeira geração de artistas ligados à ação performática, como Yoko Ono, Marina Abramovic, Allan Kaprow, Valie Export, entre outros.

No entanto, logo alguns artistas perceberam o potencial das fotografias – e em seguida do vídeo –, não somente como documento, mas como meios privilegiados para suas ações. Anteriormente, os registros de ações artísticas já haviam dado o sinal de uma força para além da mera “documentação”: as fotografias feitas por Hans Namuth de Jackson Pollock pintando em seu estúdio são representativas dos efeitos gerados pelo registro fotográfico<sup>128</sup>. As célebres imagens constituíram uma via indiscutível de leitura e acesso ao sentido do trabalho do artista norte-americano, colocando em dúvida a concepção da fotografia como mero registro, opinião que condicionou e acompanhou os discursos e práticas em torno da performance durante muito tempo<sup>129</sup>. Rosalind Krauss, em um artigo intitulado “A fotografia como texto: o caso Namuth/Pollock”, observa que essas imagens adquiriram uma história própria, influenciando a recepção e o entusiasmo de artistas e escritores pela obra de Pollock. A autonomia das imagens é capaz de criar seu próprio texto, diz ela, quando se leva em consideração os elementos das fotografias, como os enquadramentos, a luminosidade, os contrastes, enfim, ao ter em conta os componentes que as constituem, em vez de vê-las somente por seu conteúdo narrativo<sup>130</sup>.

Mas, seguramente, o caso emblemático de uma relação mais consciente entre performance e fotografia encontra-se em Yves Klein, mais exatamente em *Salto no vazio* (1960), obra que pode ser, inclusive, considerada uma das primeiras aparições do que o artista

---

<sup>127</sup> Pode-se notar como a associação entre arte e fotografia instaurada nesses termos é bastante ambígua, pois, enquanto é possibilitada pelo anseio de desmaterialização e enfraquecimento do objeto de arte, a fotografia é responsável por um processo de “rematerialização” do trabalho artístico na medida em que passa a ser aprovada/aceita como um modo de substituir a ausência dos objetos. Cf. DIEGO, Juan Albarrán. *Del fotoconceptualismo al fototableau*. Fotografía, performance y escenificación em España (1970-2000). Salamanca, Espanha: Universidad de Salamanca, 2012, p. 45.

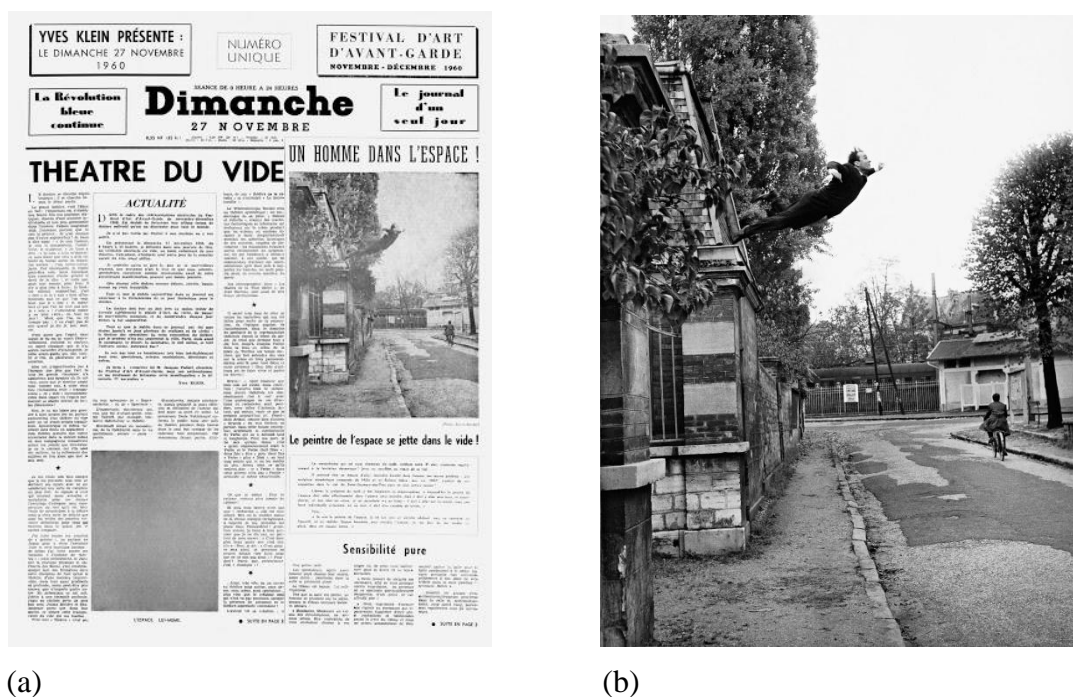
<sup>128</sup> As fotos foram publicadas na *Art News*, em 1951, e acompanhavam um texto de Robert Goodnough.

<sup>129</sup> DIEGO, Juan Albarrán. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>130</sup> KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 98.

e pesquisador Luciano Vinhosa chama de “fotoperformance”<sup>131</sup>, mas que também pode se inscrever no campo das “ações orientadas para fotografia e vídeo”<sup>132</sup>, conforme a nomeação de Regina Melim. A imagem memorável, em que o Klein aparece saltando alegremente da cornija de um prédio, foi apresentada no jornal fictício *Dimanche*, produzido por ele, figurando como uma espécie de “falso documento”. A imagem vinha acompanhada do seguinte texto: “Um homem no espaço! O pintor do espaço se atira no vazio!”.

Figura 26 – Yves Klein



(a)

(b)

Legenda: (a) – Jornal *Dimanche*, 1960; (b) – *Salto no vazio*, 1960 (fotografia de Shunk-Kender).

Fonte: KLEIN, 1960.

A imagem subverte a ideia de um registro imparcial e indicial da realidade, desestabilizando os discursos de verdade comumente atribuídos à fotografia<sup>133</sup>. O salto, capturado pelo fotógrafo Harry Shunk, realmente aconteceu, mas contou com um grupo de amigos que segurava uma lona para conter o corpo do artista antes da queda no chão. Múltiplos saltos foram realizados até que se conseguisse a cena satisfatória. Posteriormente, diversas manipulações e justaposições de imagens foram feitas em laboratório para chegar ao

<sup>131</sup> VINHOSA, Luciano. *arte Reflexões no Silêncio entre ruminâncias e experiências*. Niterói, RJ: PPGCA-UFF, 2016, p. 63.

<sup>132</sup> MELIM, Regina. *Op. cit.*, p. 49.

<sup>133</sup> WANDERLEY, Olga da Costa Lima. *Fotografia performática: encenação e presença na ação performática*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017, p. 69.

resultado em que as emendas não fossem percebidas. Mesmo que Klein já estivesse envolvido com ações de cunho performático e ainda que fizesse uso da fotografia para registrar as suas ações, nesse caso trata-se de outra coisa: uma ação realmente encenada, realizada especialmente para ser fotografada. A respeito desse trabalho, o pesquisador Juan Albarrán Diego observa que a fotografia abandona de maneira consciente sua condição de documento objetivo da ação e se converte em dispositivo gerador de uma ficção que coloca perguntas sobre a essência mesma do meio. Nesse caso, diz ele, “a ação não é mais realizada diante de um público convocado como testemunha: é preparada para que a fotografia reifique seu sentido”<sup>134</sup>.

Podemos citar ainda outros artistas que exploraram a câmera e visavam a fotografia como matéria primordial de suas ações. Cindy Sherman e Ana Mendieta são extremamente relevantes nesse sentido: cada uma, a seu modo, articula o corpo, a câmera e a imagem como matérias para a crítica de teor feminista e para a fabulação em torno da identidade. Bruce Nauman e Vito Acconci fizeram um uso das ações performáticas voltadas para a imagem e, por vezes, exploravam o ambiente do ateliê, fazendo com que o corpo e o espaço se tornassem a matéria artística, deslocando a ênfase do objeto para o processo. No Brasil, cabe destacar o trabalho de Letícia Parente, Vera Chaves Barcellos e Rodrigo Braga.

Esse percurso sucinto busca, sobretudo, identificar e enfatizar as operações que envolvem ações e fotografias a ponto de complicar as fronteiras ortodoxas entre as categorias artísticas e as questões que as atravessam. Ou seja, aquelas cujo interesse reside em embarçar os limites entre registro e encenação, entre as noções de verdadeiro e falso, realidade e ficção, entre uma ação que é para ser vivenciada e para ser apresentada enquanto imagem. Tais embaralhamentos informam e estimulam minha prática, especialmente quando ela percorre a trilha das imagens e cruza o campo da performance, com uma atenção especial à clandestinidade das linguagens e ao incógnito do cotidiano.

---

<sup>134</sup> DIEGO, Juan Albarrán. *Op. cit.*, p. 55.

## 11 SITUAÇÕES DOMÉSTICAS PARA CORPOS CLANDESTINOS

Para mim, a linguagem que conta é aquela que abre janelas na realidade; um ato de estar abrindo permanentemente na parede dos homens aqueles ocos que separam a gente de nós mesmos e dos demais.

*Julio Cortázar*

Em *Espécies de espaços*, Georges Perec apresenta uma lista de “coisas que deveríamos fazer sistematicamente de vez em quando no imóvel onde vivemos”. O começo da enumeração bastará. Ele escreve: “ir ver os vizinhos; olhar o que há, por exemplo, na parede que nos é comum; verificar, ou desmentir, a homotopia das famílias.”<sup>135</sup>, e por aí vai. Em 2011 obedeci a essa instrução, mesmo sem ainda conhecê-la. É que minha atenção se dirigiu com força ao espaço que habitava, não somente minha casa, mas o conjunto habitacional em que vivia há alguns anos<sup>136</sup>. Geraldo Santana é o nome do prédio construído na década de 1970; ocupando uma quadra praticamente inteira, embaralha os tons de veraneio praiano e os ares de periferia em um bairro residencial de classe média, em Porto Alegre. Distintas motivações, creio, concorreram para essa disposição: o fato de ter frequentado desde pequena o condomínio, sendo impregnada dos odores de minha bisavó que lá vivera até os seus 103 anos de idade; a súbita percepção de que, mesmo depois de tanto tempo dividindo muros, passagens, pátios e corredores, praticamente desconhecia meus vizinhos, ignorava completamente a pessoa que morava ao lado; um prego *aqui* fixado na parede, a mesma que era minha, que era dela, da vizinha anônima que tocava violão; os aromas do apartamento de baixo que invadiam a cozinha enquanto preparava o almoço; os ruídos diários que vinham de cima, que me intrigavam e com os quais dispendia algum tempo em elucubrações.

Naquele momento o que me entusiasmava era, sobretudo, investigar as relações entre arte e vida e suas eventuais atualizações a partir das possibilidades poéticas presentes no cotidiano de um prédio popular. Inicialmente, com esse desejo em mãos, não sabia muito bem como proceder, e a descoberta de caminhos foi se dando lentamente, entre tentativas, erros, intuições e hesitações. Da totalidade dos 192 apartamentos com que imaginava trabalhar logo

<sup>135</sup> PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Trad. Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001, p. 76.

<sup>136</sup> O processo e o trabalho de que tratarei a seguir foram apresentados como Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Artes Visuais, UFRGS, intitulado “Situações domésticas para corpos clandestinos: proposições fotográficas para deslocamentos de hábitos”, 2011, sob orientação de Elida Tessler.

no começo, passei a 8 unidades, as que constituíam o mesmo bloco, ou seja, dividiam a mesma porta de entrada comigo. Essa decisão se impôs como dupla exigência: antes, pelo imperativo da realidade, a vontade de criar algum tipo de relação com os vizinhos me fez perceber que seria inviável estabelecê-la com todos os moradores; depois, porque foram os movimentos mais próximos e discretos que suscitaram minha inquietação.

Figura 27 – Situações domésticas para corpos clandestinos (Letícia Bertagna)



Legenda: Registro dos bastidores da série *Situações domésticas para corpos clandestinos*. Fotografia, 2011.

Fonte: A Autora, 2011.

Meu interesse se dirigia, sobretudo, ao processo de envolvimento com o espaço e com as pessoas que compartilhavam diariamente o prédio, à criação de vínculos, relações intersubjetivas, em uma aproximação com a “estética relacional” tal como formulada por Nicolas Bourriaud<sup>137</sup>. O projeto, porém, desde o início contou com a mediação de imagens, objetos e ações propositivas. A princípio, a fotografia e a coleta de materiais prosaicos, mas extremamente significativos e até indiscretos, como registros fotográficos de espaços privados e coleta de cupons fiscais de supermercado, faziam parte de uma pesquisa mais etnográfica, de cunho documental. É o caso, por exemplo, das imagens realizadas a partir do corredor, seja das portas fechadas de cada apartamento, seja da vista interna de cada espaço particular a partir do exterior compartilhado.

<sup>137</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

Figura 28 – Situações domésticas para corpos clandestinos (Letícia Bertagna)



Legenda: Registro dos bastidores da série *Situações domésticas para corpos clandestinos*.  
Fotografia, 2011.

Fonte: A autora, 2011.

Aos poucos, em função do convívio estabelecido de modo mais intenso, fui me permitindo uma abordagem que poderia chamar de simbólica, como a coleta de listas de rotinas e de desejos dos vizinhos participantes. Do simples recolhimento de pequenos papéis anódinos chamados notas fiscais – que são impressos para serem jogados fora, embora também, não raro, se acumulem em nossas carteiras, bolsas e mesas, até se encontrarem fatalmente na lixeira – à passagem de uma impressão particular sobre o próprio dia a dia e a expectativa pessoal sobre a sua vida, tudo marca, a meu ver, minha intenção de cultivar nos vizinhos pequenos exercícios narrativos sobre si mesmos. As propostas, mesmo que aparentemente mínimas, buscavam incentivar de forma despojada e discreta as “escritas de si”, dialogando com antigas práticas ligadas ao processo de subjetivação pesquisadas por Michel Foucault. *Grosso modo*, o filósofo apresenta diferentes técnicas, funções, relações e efeitos que a escrita estabelece com a construção da subjetividade em diferentes momentos da história, observando como ela desempenha um papel importante para uma arte de viver, sendo considerada uma atividade fundamental para a construção de uma ética<sup>138</sup>. Além do convívio que, é claro, favoreceu a observação e a criação de laços, os pequenos inventários forneceram outras possibilidades de escuta e atenção às singularidades, assim como me colocaram diante da potência ficcional presente nos fragmentos recolhidos dessas vivências defronte minha atuação enquanto artista-catalisadora de ações arbitrárias e bastante vertiginosas.

Pelas semelhanças, mas também pelas diferenças, lembro aqui da obra de Sophie Calle, conhecida por entrelaçar práticas artísticas e cotidiano. O trabalho *L'Hôtel* (1981), por exemplo, é fruto de um processo no qual a artista francesa empregou-se temporariamente

<sup>138</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 1992.

como camareira de um hotel em Veneza, fotografando, durante a limpeza das habitações, os pertences dos hóspedes, investigando o modo como ocupavam os quartos, bisbilhotando sua bagagem, infiltrando-se na sua intimidade e fazendo anotações em seu caderno. Nesta ação, Calle fez questão de não conhecer pessoalmente os sujeitos de sua pesquisa, buscando produzir um perfil dos hóspedes ao imaginá-los por meio da observação e registro dos objetos e hábitos revelados durante a hospedagem. O trabalho é apresentado através da reunião das imagens capturadas de cada quarto e dos textos formulados por ela em estilo de relato detalhado. Apesar da tonalidade descritiva e aparente neutralidade das fotografias e da escrita, a montagem permite ao espectador penetrar na dimensão imaginária da artista conforme ela nos dá acesso às suas preferências sobre determinados fatos e objetos em detrimento de outros. O encontro ainda convida a especulações próprias acerca das identidades e histórias dos inquilinos temporários e anônimos.

Figura 29 – L’Hôtel, chambre 44 (Sophie Calle)



Legenda: Fotografias e textos, 214 x 142 cm, 1981.<sup>139</sup>  
 Fonte: TATE GALLERY, 1981.

<sup>139</sup> Imagens disponíveis em <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-44-p78303>>.



Vejo algumas aproximações entre os recursos utilizados por mim na experiência com a vizinhança e o processo de Sophie Calle, entre eles um certo “espírito de investigação” e “gosto pelo risco”. Mesmo que Calle adote uma postura mais francamente detetivesca, pode-se dizer de um diálogo que se dá pela via da curiosidade em torno do cotidiano de pessoas comuns, interesse que transita entre a busca por informações e a abertura para invenções. O esforço em construir uma espécie de “arqueologia do presente” por meio de fragmentos coletados a partir de alguns protocolos previamente concebidos – mais rigorosos em Calle, menos definidos no meu caso – e a importância dada à presença do outro em um processo cujo “êxito é incerto” são outros aspectos que, a meu ver, podem explicitar as afinidades não somente no caso do projeto com os vizinhos, mas também no trabalho *Hoje é o amanhã de ontem*, citado anteriormente<sup>140</sup>.

Algo que seguramente me entusiasma na obra de Sophie Calle é a construção narrativa que ela realiza por meio do encontro entre ação, texto e imagem, operação que permite ao seu trabalho uma aproximação inequívoca com a literatura. As relações que estabelece entre a performance, a palavra e a fotografia produzem camadas complexas de leitura e visualidade, criam perturbações quanto ao seu estatuto e procedimento, em particular quando suscitam diferentes montagens. Aqui me refiro a uma estratégia frequente na trajetória da artista, que costuma experimentar pelo menos dois formatos de apresentação, não raro utilizando instalações e livros como meios para o mesmo projeto. O recurso narrativo é frequentemente mobilizado por Calle e pode ser encontrado desde os procedimentos de cunho performático até o modo como estrutura a veiculação dos trabalhos, passando pela já mencionada associação entre escrita e imagem. A esse respeito Annateresa Fabris escreve:

O termo narrativa é usado num sentido preciso – como sinônimo de exposição de uma série de acontecimentos reais ou imaginários –, uma vez que o aspecto central do trabalho de Sophie Calle é a diluição proposital das fronteiras entre realidade e ficção. [...] O ritualismo que permeia suas ações, a obediência a regras precisas, oriundas de um pacto consigo mesma, não deixam dúvidas sobre as intenções da artista. Ela atua numa fresta sutil entre vida e arte, se outorga papéis ou os solicita a outrem, pois necessita de ações para poder produzir narrativas, nas quais os limites entre o factual e o ficcional são bem tênues.<sup>141</sup>

<sup>140</sup> Todas as expressões entre aspas deste parágrafo foram retiradas de FABRIS, Annateresa. “Sophie Calle: entre palavras e imagens”. *Ars – Revista da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo*, São Paulo, v. 7, n. 13, 2009.

<sup>141</sup> FABRIS, Annateresa. *Idem*, p. 79.

Ainda que os limites entre a realidade e a ficção animem também meus projetos, reconheço que o uso que faço da fotografia, das ações, e a relação que estabeleço entre palavra e imagem são diferentes do modo com que a artista francesa os emprega. Calle utiliza frequentemente em seus projetos a fotografia ressaltando seu aspecto indicial<sup>142</sup>: nelas não há grande preocupação compositiva, falta nitidez em algumas imagens, em outras os enquadramentos são descuidados, dando a ver as condições em que foram produzidas, muitas vezes escondidas e às pressas. É o que, ainda conforme Annateresa Fabris, se observa como “estética amadora” presente em muitos de seus trabalhos, algo que contribui para realçar a complexidade das obras, na medida em que o tratamento dado à fotografia aproxima a imagem do documento; ao mesmo tempo, elas resultam de um artifício, de uma operação performática, uma ficção que ela cria para si no interior do cotidiano. É a característica performática e documental do trabalho de Sophie Calle, entre outras coisas, que possibilita a Charlotte Cotton associá-la a uma vertente conceitual da fotografia contemporânea<sup>143</sup>.

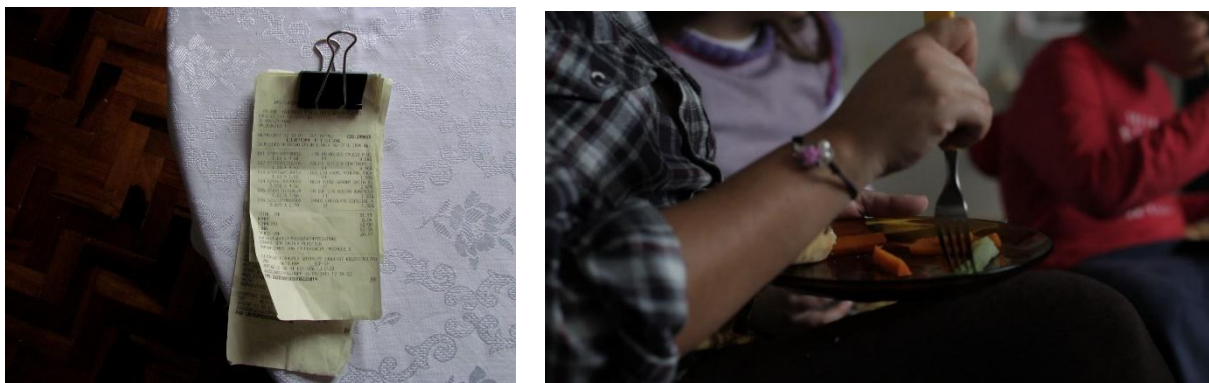
Para abordar um traço marcante que me afasta das escolhas processuais e formais de Sophie Calle, preciso mencionar uma ação que foi fundamental para criar um desvio da abordagem mais documental e antropológica que vinha espreitando. Trata-se da proposta “Um almoço em comum”. Essa etapa partiu de uma pergunta muito simples: se todos nós juntássemos os itens de supermercado comprados no mesmo dia e fizéssemos uma refeição compartilhada, como seria? A partir dos cupons fiscais recolhidos, escolhi o dia em que todos os moradores haviam feito compras e sugeri um almoço em minha casa, cujo cardápio foi preparado por mim a partir de todos os alimentos adquiridos no mesmo dia pela vizinhança. Essa era uma forma de abrir minha casa, de reunir os “conhecidos de corredor” e criar uma circunstância inédita a partir de nossas informações e espaços mais corriqueiros.

---

<sup>142</sup> A teoria do índice foi preponderante nos debates sobre a fotografia. Segundo essa perspectiva, que se debruça sobre o estatuto ontológico da fotografia, ela é compreendida através de uma relação indicial (evidente) com a realidade, ou seja, o signo fotográfico e o seu referente estabeleceriam uma relação de contiguidade física incontestável. O exemplo mais notável de tal concepção está em Roland Barthes, no livro *A câmara clara*, mas também Rosalind Krauss e Philippe Dubois adotaram tal abordagem.

<sup>143</sup> COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Trad. Maria Silva Mourão Netto; Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, p. 23.

Figura 30 – Situações domésticas para corpos clandestinos (Letícia Bertagna)



Legenda: Registros da ação “Um almoço em comum”, realizada no processo da série *Situações domésticas para corpos clandestinos*. Fotografias de Letícia Bertagna e Juliano Ventura, 2011.

Fonte: A autora, 2011.

O que a proposta me ensinou é que ela me atraía enquanto vivência, não como imagem, apesar de ter sido registrada em vídeo e fotografia. A ação me atraía enquanto vivência, mas também como potência narrativa, como se a situação comportasse a centelha literária para um conto, como se o acontecimento estivesse suspenso entre a possibilidade real de tal evento, em muitos aspectos trivial, e a simples invenção de um acontecimento incomum no ambiente familiar. Posso afirmar que esse lance, uma jogada dentro de um campo mais ou menos aberto de protocolos forjados, tornou-me mais consciente da aspiração em fundir a ação e a fotografia de modo que as imagens produzidas pudessem ter uma vida própria, vigorando de modo independente do decurso que a produziu, sem, no entanto, abandoná-lo totalmente. Para isso, talvez, fosse necessário pensar a ação e a fotografia como horizontes que se penetram, mas trabalhando reciprocamente a favor da imagem. O desejo por imagem aparece como questionamento da potência visual do mero registro de uma ação. Além disso, surge também como o desejo de escrita/texto como manifestação, no instante e no espaço da fotografia, de algo que se encontra no limiar entre a realidade e a ficção.

Diante do desafio de reunir na mesma operação o aspecto prático da vivência e a presença obstinada e provocativa da imagem, passei a perseguir elementos, ou seja, espaços e objetos particulares de cada núcleo de participantes, capazes de construir uma situação específica para cada apartamento e seus moradores. Essa situação levava em conta a disposição em suscitar uma distância ou, ao menos, abrir uma fresta na “realidade”, provocando deslocamentos e estranhamentos dentro do próprio espaço familiar e a construção de uma cena para ser fotografada de modo a conceber uma imagem que se sustentasse. Em seguida, com o esboço de cada “quadro”, convidei cada um dos envolvidos a interpretá-lo em

sua própria casa. Além de terem seus ambientes modificados, estava implícita a intenção de confrontá-los com a câmera, através da pose, da montagem de uma cena. Ou seja, colocá-los em um estado singular de indefinição, entre a ocasião cotidiana, a performance e circunstância produzida pelo ato fotográfico.

“Diante da câmera, sempre posamos”<sup>144</sup>, diz Arlindo Machado, retomando essa fascinante passagem de Roland Barthes a respeito da pose e sua relação com a câmera:

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer.<sup>145</sup>

Seguindo essa passagem, é possível considerar que há, na pose, como que uma interrupção instantânea do corpo e, portanto, do sujeito em uma busca pela imagem de si que seja favorável ao que se acredita ou se deseja ser, de acordo com as reflexões de Machado. Penso que aquele/a que posa, que se disponibiliza para a câmera, aceita entrar em seu jogo, colocar-se no espaço intermediário, uma zona sempre perigosa entre o lugar de sujeito que se supõe ser e de objeto do olhar do outro. Implícita na noção de pose encontra-se, portanto, a chance de uma (auto)observação e de uma (auto)invenção, pois, como diz Arlindo Machado: “a pose é uma espécie de vingança do referente; se for inevitável que a câmera roube alguma coisa de nós, que ela roube, então, uma ficção”<sup>146</sup>. Nesse sentido, cabe resgatar a pista deixada por Barthes quando ele observa que a fotografia, em sua relação com a arte, afina-se mais com o teatro do que com a pintura. Ao indagar a fotografia em sua origem, o escritor repara que a câmara obscura gerou simultaneamente o quadro perspectivo, a fotografia e o diorama: “sendo todos três artes de cena”<sup>147</sup>. Ao interpelar a imagem fotográfica por este viés, sugerindo uma teatralidade e, portanto, um vínculo com a ficção, a encenação, a ação performática e as artes do espetáculo em geral, tem-se a chance de percorrer outros caminhos para pensar a fotografia. Trilhas que me interessam porque, como se pode intuir, permitem desvendar alguns pontos importantes da operação realizada com os vizinhos, especialmente

<sup>144</sup> MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015, p. 62.

<sup>145</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 22.

<sup>146</sup> MACHADO, Arlindo. *Op. cit.*, p. 62.

<sup>147</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 53.

aqueles que materializaram a série fotográfica intitulada *Situações domésticas para corpos clandestinos* (2011).

O procedimento encenado remete a outra genealogia da história da arte e da fotografia, oposta aos usos, funções e intenções iniciais de artistas conceituais e ligados a ações performáticas. No entanto, sua constante presença mais recente pode também ser compreendida como resultado de uma historicização da performance, em que essa linguagem se cruza, por meio da imagem fotográfica, com a história do teatro e do *tableau vivant*, cuja estética foi bastante relevante no século XIX, como sugere Michel Poivert. Em um artigo intitulado “Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado na história da fotografia?”, o pesquisador sustenta que, muitas vezes ignorada pela história da fotografia, erguida sobretudo sob a lógica do instantâneo, do documento e do naturalismo, as práticas teatrais sempre estiveram muito próximas da linguagem fotográfica desde os primórdios do dispositivo.

Fotografia encenada é como Poivert chama esse tipo de imagem particular, em que *tableau vivant*, fotografia e teatro se articulam, criando um “modelo estético antinaturalista” que contesta a utilidade da imagem fotográfica à informação. O efeito artificial dessa fotografia tende a caracterizá-la, o que acaba por constituir para ela um lugar ambíguo no campo das imagens mecânicas, bem como uma atitude desconfiada do espectador quando confrontado com seu caráter duplo: eminentemente teatral, fundamentalmente automático. Desse modo, a questão gira em torno das concepções de imagem e de realidade, em que a noção de registro e captação cede lugar às ideias de tradução e interpretação na efetuação de uma pose.

Contudo, não se trata nesta imagem de reeditar aquilo que pode ser percebido, de aprisionar uma representação que já aconteceu (como reproduzir precisamente um *tableau vivant* ou documentar uma performance, por exemplo), mas de fazer da imagem a própria execução daquilo que se interpreta. O termo imagem encenada pode assim incluir esta dupla instância paradoxal do artifício e da operação de registro naquilo que ela contém de automatização. A condição encenada da fotografia é deste modo expressa em sua exibição – a estilização teatral – enquanto continua mascarada num instantâneo, paradigma que determina as condições de um naturalismo do registro: observar um real bruto através da estilização da suspensão.<sup>148</sup>

Trata-se de um jogo com a câmera, em que, ao mesmo tempo que se faz uso de sua capacidade mecânica, busca-se “trair” o real, ou pelo menos colocá-lo em dúvida,

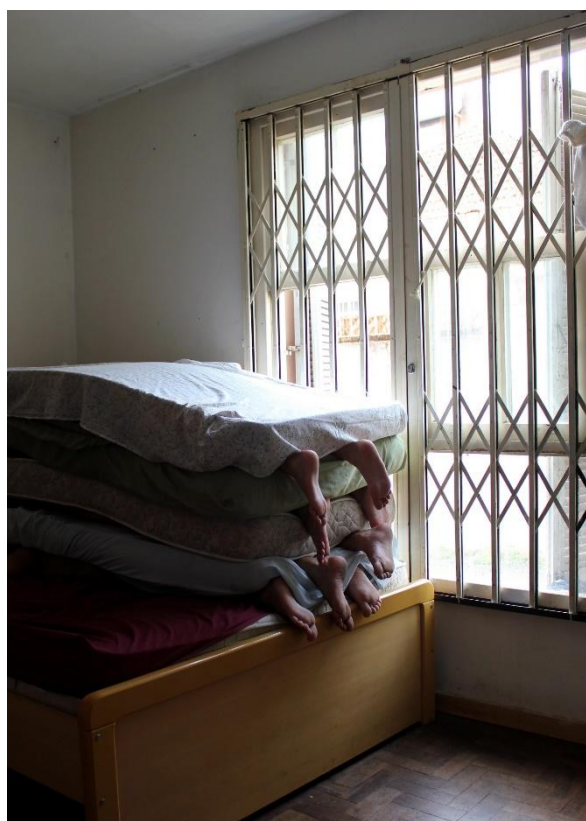
---

<sup>148</sup> POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado na história da fotografia? *Porto Arte PPGAV/UFRGS*, Porto Alegre, v. 21, n. 35, maio 2016, p. 105.

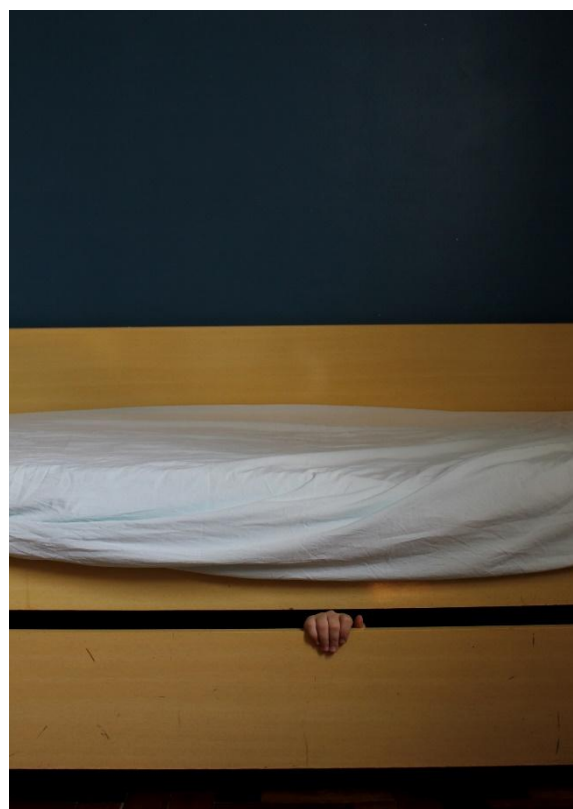
transtornando também a própria noção de transparência que, mesmo enfraquecida, ainda insiste em colar-se à ideia de fotografia. Ao valorizar a elaboração da cena em detrimento da captura original pelo olhar, o que está em questão é a consideração da capacidade especular do dispositivo para, no entanto, se esquivar do realismo, em “uma espécie de duplo regime paradoxal, do verdadeiro e do falso”<sup>149</sup>. Esse seria o ponto central desse tipo de imagem, pois ela permanece em um estado de irresolução. Em outras palavras, incorpora a ambivalência e recusa qualquer interpretação ou aproximação estritamente dualista.

A própria palavra ficção sugere pelo menos dois sentidos: “o que é mentiroso e falso e [o] que é imaginado e inventado, sem vontade de enganar”<sup>150</sup>, fazendo com que as produções fotográficas declaradamente ficcionais signifiquem um desvio da tradição majoritariamente voltada ao realismo e ao documental do meio fotográfico. É justamente em função do desejo de

Figura 30 – Situações domésticas para corpos clandestinos (Letícia Bertagna) (continua)



(a)



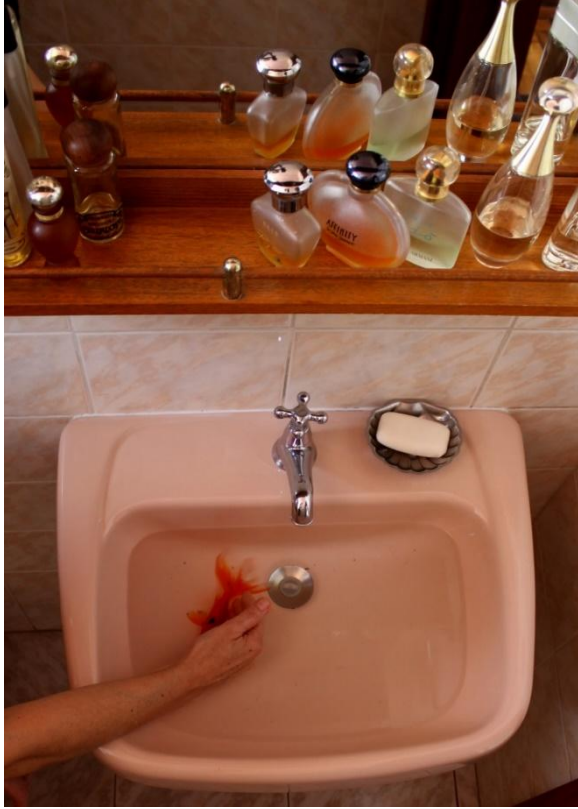
(b)

<sup>149</sup> POIVERT, Michel. *Idem*, p. 106

<sup>150</sup> SOULAGES *apud* REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos; MORAIS, Isabelle Freire de. A encenação na fotografia – montando cenas e contando histórias. *Galáxia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP*, São Paulo, n. 40, jan.–abr. 2019, p. 94.



Figura 30 – Situações domésticas para corpos clandestinos (Letícia Bertagna) (continuação)



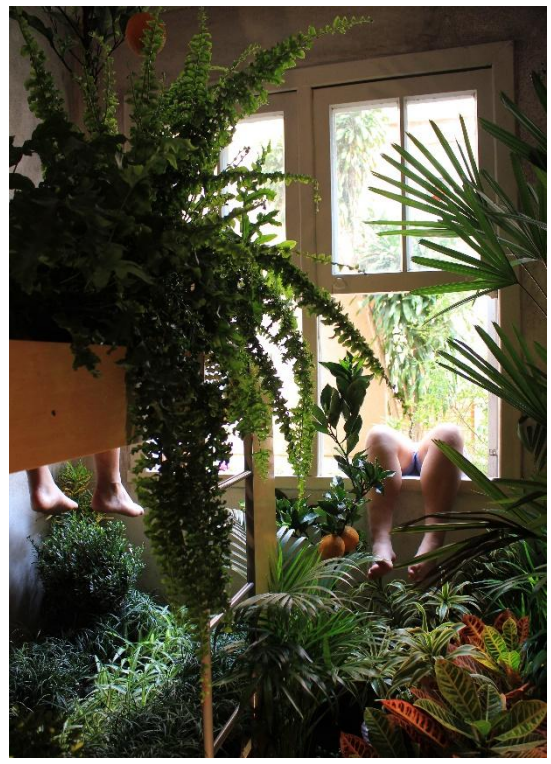
(c)



(d)



(e)



(f)

Figura 30 – Situações domésticas para corpos clandestinos (Letícia Bertagna) (conclusão)



(g)



(h)

Legenda: (a) – (110), fotografia, 60 x 84 cm, 2011; (b) – (209), fotografia, 60 x 84 cm, 2011; (c) – (409), fotografia, 60 x 84 cm, 2011; (d) – (309), fotografia, 60 x 84 cm, 2011; (e) – (210), fotografia, 60 x 84 cm, 2011; (f) – (109), fotografia, 60 x 84 cm, 2011; (g) – (410), fotografia, 60 x 84 cm, 2011; (h) – (310), fotografia, 60 x 84 cm, 2011.

Fonte: A autora, 2011.

verdade, ordem e classificação, característico do período moderno, que a potência fictícia da imagem fotográfica foi relegada a um segundo plano. No entanto, é a capacidade da ficção em “inventar mudos” que cria possibilidades para o jogo e para a imaginação, misturando signos e forjando declaradamente uma imagem para tentar interpretar a realidade, sem a ambição de ser uma evidência irrefutável dela.

Caracterizada, portanto, por se encontrar fortemente ligada aos “atores” da encenação e comprometida com o espectador, esse tipo que une representação e apresentação poderia, como sugere Poivert, ser chamado de “imagem-acontecimento”, conceito que me interessa e que acredito contemplar as fotografias que compõem o conjunto comentado. Mesmo que os conceitos de pose e a cena ajudem a localizar e compreender métodos de produção, prefiro ainda pensar em situação, pois acredito que este termo não só é capaz de abarcá-los, mas também de ir além deles. Para mim, “situação” incorpora tanto a circunstância da produção da imagem, ou seja, o “acontecimento”, em sua dimensão corporal, “real”, em que as casas e os



corpos de sujeitos específicos estão implicados e predispostos, mas também suscetíveis, aos distúrbios e alterações em seus ambientes, quanto a imagem que se produz a partir disso, o instante, o corte, o congelamento da ação e toda a sua ficção latente.

Não é por acaso que o termo “nomeia” o conjunto de imagens. Além disso, quando completo, o título diz respeito a duas orientações divergentes que as imagens revelam: o ambiente doméstico, familiar, conhecido, em contraposição à ideia de clandestinidade, ocultamento, mistério ou suspeita. Penso que o potencial do título em relação às imagens não deixa de se aproximar do seu caráter ficcional, dialogando com a literatura, mas também com o cinema, como se essas fotografias pudessem esconder um conto ou sugerir, como o fragmento do *still*, uma narrativa fílmica. Quanto a isso, não custa ressaltar que esse procedimento considera a prática artística em proximidade com a direção cinematográfica (e teatral).

Embora todo o processo “relacional” no prédio com os vizinhos seja extremamente relevante, as imagens que resultaram dele me lançaram para outro lugar. Com isso, quero dizer que elas manifestaram autonomia, sustentando-se enquanto imagens independentes da narrativa e do movimento dos quais derivaram. Ainda que, para mim, seja evidente que elas só puderam ser realizadas a partir do processo de aproximação e de convívio, como resultado da construção de confiança, enquanto imagens penso que elas são autossuficientes e remetem menos à exposição desse processo, ou seja, dizem menos dele do que apontam para a ficcionalização do cotidiano.

A definição das cenas segue uma lógica em que o anonimato dos vizinhos, tornados personagens, em um estado que os coloca *entre* (sujeitos e objetos), deve ser mantido. Manter suas identidades desconhecidas e ao mesmo tempo apresentar espaços próprios, com pistas sobre suas personalidades, modos de viver, predileções, era uma forma de manter em tensão a atmosfera misteriosa do título. Sujeitos anônimos, podem ser qualquer um, podem ser ninguém, poderia ser eu ou você. Cada imagem, assim como o trabalho de Sophie Calle no hotel, traz ainda em seu título somente o número do apartamento, ou seja, fornece uma informação objetiva, mas, em ambos os casos, funciona ao contrário, é sobretudo uma forma de despistar: apesar de toda precisão creditada aos algarismos, eles são incapazes de nomear, caracterizar ou diferenciar alguém. Além disso, como um recurso para explicitar o caráter fabricado das imagens e como um modo de enfrentar a ostensiva presença do corpo na arte contemporânea, a fragmentação foi um artifício recorrente nas imagens. A fragmentação do corpo, dado tanto pelo corte abrupto do quadro quanto pelo seu ocultamento quase total pela

arquitetura ou por objetos, enfatiza, no entanto, as suas extremidades: pés e mãos. Limites da matéria, limites do mundo: extremos que forjam e fundam.

## 12 FUNDO DO FORA

Eu tô te explicando  
 Prá te confundir  
 Eu tô te confundindo  
 Prá te esclarecer  
 Tom Zé

*Fundo do fora*: o jogo de palavras é um convite à dúvida. Afinal, que lugar impossível é este profundamente exterior? Ou, ainda, quem é a oculta primeira pessoa do singular que funda, o que inicia e a partir de onde? *Fundo do fora*: um conjunto de imagens que vem sendo produzidas desde 2014, mais exatamente desde minha chegada a Juiz de Fora. Intimamente ligada com a experiência pessoal de mudança de cidade, esse conjunto de imagens foi assimilando a palavra *fora* como um significante que desliza entre a cidade e o sujeito. Um fundo que é fora, no fundo, se desdiz. Uma errância na superfície.

Apresentadas em duas ocasiões<sup>151</sup>, as fotografias não cessam de suscitar novas possibilidades de montagem, de incorporar outras ideias e elaborar um percurso próprio. São imagens que anunciam o desejo de trabalhar com a ambiguidade, com a incerteza e o paradoxo, pelo que escapa à ordenação e categorização e, por isso mesmo, desestabiliza. A incoerência do título se relaciona ainda com a sensação de desorientação que a dúvida aciona, e, nesse sentido, poderia dizer que essas imagens surgem como uma espécie de **mapa** às avessas de uma experiência particular, mas também coletiva, das vertigens que acompanham o cotidiano. Se os ambientes domésticos, situações e objetos ordinários já constituíam um universo de interesse, aqui eles brotam com a intensidade de uma urgência: a experiência do limite entre o estranho e o familiar, entre o visível e o legível, entre a identificação das coisas e seu encobrimento. Se o *fundo* já comparece desde o começo, aqui ele se retorce, busca o mundo.

As imagens que compõem o *Fundo do fora* utilizam a fotografia como material, o espaço doméstico como estúdio, o corpo e elementos cotidianos como objetos/veículos de ação, de significação. Diferentemente de outros processos com a imagem fotográfica, essas foram realizadas de modo fragmentado e disperso, e, quando penso no conjunto, percebo que

---

<sup>151</sup> Estas foram as duas ocasiões em que foram expostas, com diferentes montagens: em 2015, no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas (CCBM), em exposição homônima; e em 2016, no Museu de Artes Murilo Mendes (MAMM), na mostra coletiva “Testemunhos possíveis”. Também foi publicada como ensaio visual na revista *Visualidades*, em 2018.

ele permanece aberto, pois possibilita que novas imagens sejam incorporadas, assim como distintos exercícios de montagem e apresentação. Mesmo sendo situações construídas para serem fotografadas, mantendo certa afinidade com outros procedimentos, elas surgem de modo mais espontâneo e veloz.

Figura 31 – Fundo do fora (*Mapa*) (Letícia Bertagna)



Legenda: Fotografia, 62 x 42 cm, impressão jato de tinta em papel matte, 2015–2020.

Fonte: A autora, 2015.

A forma instintiva e despreziosa com que essas imagens são feitas busca testar o exercício poético como forma veloz de produzir e estudar a possibilidade de provocar lapsos, tentando encarnar a sensação de curto-circuito da qual originam-se. Aqui é preciso esclarecer que a velocidade difere da pressa. Enquanto a pressa pode ser entendida como uma ansiedade em descompasso com o tempo, a velocidade, nesse caso, surge como modo de “seguir o percurso velocíssimo dos circuitos mentais que captam e reúnem pontos longínquos no espaço

e no tempo”<sup>152</sup>, como diz Italo Calvino – ou, em outras palavras, utilizando uma máxima latina apresentada por ele, um meio de apressar-se lentamente.

Ao mencionar a rapidez como um valor literário, o escritor tece um elogio à forma abreviada de uma narrativa, dotada da “força sugestiva do despojado resumo, em que tudo é deixado à imaginação e [cuja] rápida sucessão dos fatos empresta um sentido de inelutável”<sup>153</sup>. Tratando a velocidade como uma questão de economia e de ritmo, Calvino salienta o laconismo como um modo de retirar da história a máxima “eficácia narrativa e sugestão poética”<sup>154</sup>, algo que ele encontra, por exemplo, nos contos populares e nas fábulas. De meu lado, penso em imagens em que os gestos e objetos exercitam a possibilidade de ofuscar a ação, em busca de uma espécie de lapso no qual as causas e consequências de um ato são interditados, a fim de produzir um estado de indefinição e, ao mesmo tempo, proliferação dos sentidos. Implícita nesse modo de abordar a concisão está a noção de simultaneidade, em que ocorre uma porção de ideias ao mesmo tempo, criando um tipo de suspensão e transbordamento do pensamento. Sobre a velocidade mental, Calvino diz o seguinte:

O século da motorização impôs a velocidade como um valor mensurável, cujos recordes balizam a história do progresso da máquina e do homem. Mas a velocidade mental não pode ser medida e não permite comparações ou disputas, nem pode dispor os resultados obtidos numa perspectiva histórica. A velocidade mental vale por si mesma, pelo prazer que proporciona àqueles que são sensíveis a esse prazer, e não pela utilidade prática que se possa extrair dela. Um raciocínio rápido não é necessariamente superior a um raciocínio ponderado, ao contrário; mas comunica algo de especial que está precisamente nessa ligeireza.<sup>155</sup>

A defesa do escritor pela maneira sintética não deixa de se relacionar com a compressão temporal que se experimenta em nossa época, daí que perceba certa urgência de uma intensa densidade na literatura, algo que pode ser estendido para a arte também, se compreendida como algo mínimo capaz, no entanto, de concentrar uma multiplicidade de pensamento. Gonçalo M. Tavares, por sua vez, diz que as “grandes abstrações mentais são expressas, no último momento, por um mínimo de contrações musculares”<sup>156</sup>, atribuindo às

<sup>152</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 60.

<sup>153</sup> CALVINO, Italo. *Op. cit.*, p. 47.

<sup>154</sup> CALVINO, Italo. *Idem*, p. 49.

<sup>155</sup> CALVINO, Italo. *Idem*, p. 58.

<sup>156</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Op. cit.*, p. 207.

pontas dos dedos a maior importância para o pintor e para o escritor, o que me permite, obviamente, pensar também na fotografia. Tocando em certa questão econômica, ele fala a respeito de um excesso de energia criativa que precisa diminuir de tamanho para se manifestar/comunicar, como se fosse preciso “manter a quantidade de energia criativa num pequeníssimo espaço anatômico”<sup>157</sup>, não para enfraquecer a imaginação, mas para reduzir o espaço que ela precisa ocupar. Com isso, é possível introduzir a reflexão sobre certa intensidade de forças que se movimentam entre a atividade mental e as mãos, permitindo, assim, averiguar as mãos que, com frequência, comparecem nas imagens/fotografias.

Patrícia Franca-Huchet, em um texto dedicado à presença das mãos na arte contemporânea, não deixa de notar que a mão, embora permita uma pluralidade de significados, é simbólica de uma exigência que atravessa os tempos e ainda se impõe à arte como um lugar de investigação e solicitação do ser. Conduzindo sua reflexão com a *Lista de verbos* (1967-1968) de Richard Serra, um inventário de gestos relacionados com sua prática, a artista nota que as mãos surgem através da série de procedimentos em que sua presença é imediatamente convocada, e mesmo as ações que não as solicitam imediatamente “parecem de alguma forma desenhar em negativo seu sensível domínio”<sup>158</sup>. A partir da lista, a pesquisadora percebe que a mão pode ser sintomática de uma situação paradoxal do estado da arte contemporânea: enquanto última esfera do fazer artístico e como manifestação da expansão das suas competências, por meio de equipamentos/ferramentas capazes de funcionar como próteses.

A “Lista de verbos” é assim um excelente exemplo dessa tensão entre exercícios da mão e exercícios protéticos, em um equilíbrio que pode embaralhar as pistas e as categorias. Ela funciona desde então como sintoma (de uma perda da verdadeira dimensão da mão, talvez?), ou mais pragmaticamente, de uma necessária coabitação dos dois exercícios no processo de criação de uma obra de arte.<sup>159</sup>

Desse modo, Patrícia Franca-Huchet propõe a presença da mão como uma investigação que procura o lugar de sua reapropriação. É importante salientar que essa busca não possui sentido nostálgico, mas, sim, exprime o desejo de apresentar a mão como fenômeno, diferentemente de uma mão que age ou que é necessariamente útil. Pois a mão é

<sup>157</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Idem*, p. 208.

<sup>158</sup> HUCHET-FRANCA, Patrícia. Sentimentos topológicos: a mão nas artes plásticas. *Ars – Revista da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo*, São Paulo, v. 5, n. 10, 2007, p. 100.

<sup>159</sup> HUCHET-FRANCA, Patrícia. *Idem*, *ibidem*.

esse local mínimo capaz de agregar o espaço e o tempo: “Com a mão, acontece o mesmo; o tempo e o espaço do gesto são uma única coisa, dependendo tanto um como o outro do acontecimento em relação ao corpo”<sup>160</sup>. A mão é, portanto, um lugar de passagem entre o dentro e o fora, encontro entre as forças do corpo e aquelas que **acendem no horizonte** do mundo. Ao mencionar a palma da mão, a autora recorre à etimologia da palavra: *plassein*, do grego, origina os verbos *plassare* e *plamare*, ligados à ideia de moldar e, em seguida, formar, educar, mas também imaginar, fingir, mentir – como se esses sentidos estivessem relacionados ao desejo que move à concretização de uma obra. Ela recorda ainda outra importante aproximação com a palavra latina *fingere*, da qual procedem os termos ficção e figura, abrindo um campo de possibilidades para pensar as operações da mão e suas relações com as imagens.

Figura 32 – Fundo do fora (*Acendedor de horizontes*) (Letícia Bertagna)



Legenda: Fotografia, 62 x 42 cm, impressão jato de tinta em papel matte, 2015–2020.

Fonte: A autora, 2015.

Seguindo ainda a direção semântica, as mãos nos levam à noção de manipulação. No dicionário, a primeira definição do verbo manipular se refere ao manejo, ao ato de “preparar, acionar ou controlar com as mãos”<sup>161</sup>. Essa ideia permite retomar um aspecto da imagem encenada que não foi mencionado anteriormente, ou que foi somente anunciado. A fotografia encenada coloca no centro um antigo problema filosófico, deixando-o, no entanto, em aberto,

<sup>160</sup> HUCHET-FRANCA, Patrícia. *Idem*, p. 104.

<sup>161</sup> HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2010, p. 501.

ao cultivar a dúvida em relação aos conceitos ortodoxos de verdade e mentira ou invenção, de realidade e ficção. Vale lembrar que o desenvolvimento da fotografia é marcado pela polarização entre as fotografias diretas e objetivas e aquelas que, como no pictorialismo, seriam manipuladas com franca intenção artística. Enquanto a fotografia “direta” é compreendida através de uma essência de verdade, instantaneidade e objetividade, as práticas fotográficas que confrontam esses postulados são entendidas como fotografias manipuladas, sugerindo “controle, planejamento e intervenção por parte do fotógrafo, considerando legítima a inclusão de qualquer recurso ou efeito que lhe acentuasse a expressão”<sup>162</sup>. Ocorre, como apontam os autores do texto “A encenação na fotografia – montando cenas e contando histórias”, uma espécie de condenação moral generalizada ao ato de manipular, que atinge também a fotografia quando esta busca se distanciar de um projeto estético realista.

Segundo Joan Fontcuberta, a acepção depreciativa do termo devém de um discurso crítico em relação ao capitalismo no início do século XX, quando a palavra passa a ser adotada no sentido de um recurso utilizado para benefício próprio e associado à traição, uma manipulação de pessoas e de dinheiro. No entanto o autor, que é um artista conhecido pela fabulação em seus projetos fotográficos, afirma ser preciso atentar-se para outro sentido do termo, e recuperá-lo em sua positividade:

Realizar uma fotografia requer adotar decisões e dotá-las de um conteúdo expressivo, ou seja, construir uma retórica. A escolha de uma entre diversas possibilidades representa uma pequena dose de “manipulação”: enquadrar é uma manipulação, enfocar é uma manipulação, selecionar o momento do disparo é uma manipulação... A soma de todos esses passos se concretiza na imagem resultante, uma “manipulação” sem paliativos. Criar equivale a manipular e o próprio termo “fotografia manipulada” constitui uma flagrante tautologia. [...] Definitivamente, a manipulação se apresenta como uma condição sine qua non da criação (FONTCUBERTA, 2010, p. 84).<sup>163</sup>

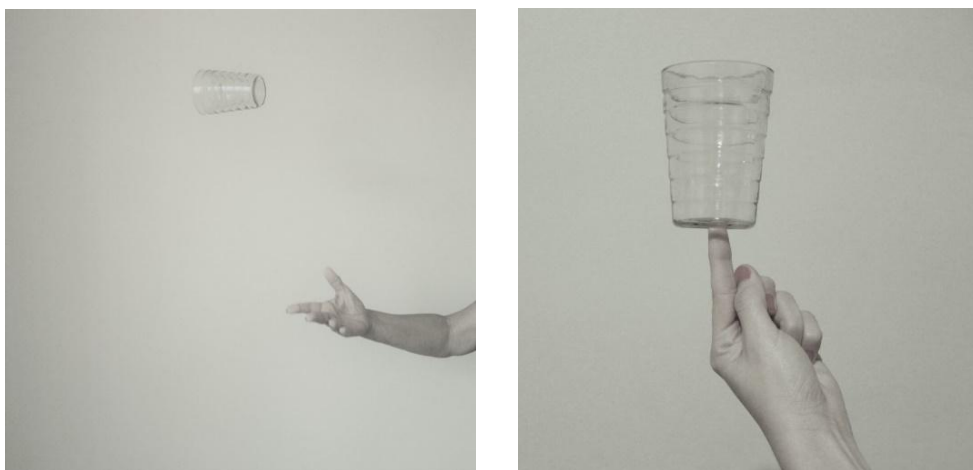
A ficção significaria um desvio da tradição discursiva da fotografia, erguida, sobretudo, sobre a noção de realismo, uma dimensão desvalorizada e até marginalizada da prática fotográfica. Ao mesmo tempo, a ficcionalização é retomada com empenho nas últimas décadas, talvez pela consciência do grau de construção presente em qualquer imagem, também como desejo de fabulação, aceitação da dimensão simbólica como modo de interpretar e produzir a realidade, ou até de interromper o entendimento, por que não? De todo modo, formas que passam inevitavelmente pelas mãos e pela manipulação dos objetos.

<sup>162</sup> REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos; MORAIS, Isabelle Freire de. *Op. cit.*, p. 93.

<sup>163</sup> FONTCUBERTA, Joan, *apud* REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos; MORAIS, Isabelle Freire de. *Idem, ibidem*.



Figura 33 – Fundo do fora (*Jogo*) (Letícia Bertagna)



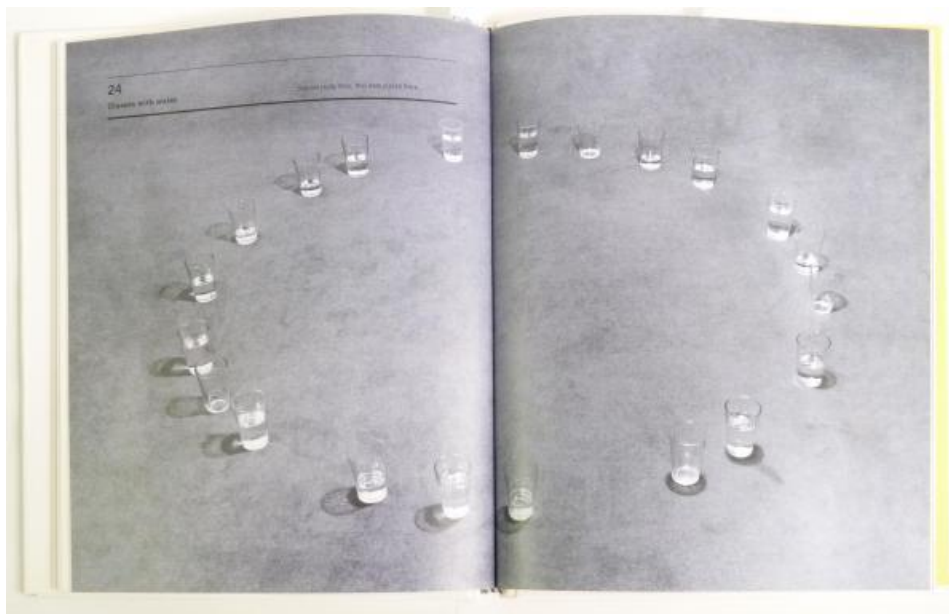
Legenda: Fotografia, impressão em papel matte, 20 x 20 cm (cada), 2014–2020.  
 Fonte: A autora, 2014.

Lembro-me aqui de *Manual da ciência popular*, de Waltercio Caldas, objeto-livro publicado pela primeira vez em 1982 e recentemente ampliado e reeditado<sup>164</sup>. Embora em inúmeras ocasiões o artista declare-se interessado sobretudo pela questão tridimensional, seja por meio de objetos, esculturas, desenhos e livros, nesse trabalho a fotografia se impõe enquanto material e assunto e divide com a própria linguagem da publicação o problema da reprodução. Dito de outro modo, a relação entre objetos, imagens fotográficas e linguagem está profundamente implicada na publicação, que irradia, por seu aspecto reprodutível, a ironia e o rigor presentes na obra artista, e atesta aquilo que o crítico Rodrigo Naves chama de “sabedoria da superficialidade”<sup>165</sup>. O livro é composto por reproduções de objetos anteriormente concebidos pelo artista e algumas situações produzidas somente para a fotografia, ou seja, para a publicação. As imagens são apresentadas sempre na companhia de um título e, em praticamente todos os casos, também de um pequeno texto, que funcionam como um tipo de legenda enigmática.

<sup>164</sup> CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>165</sup> NAVES, Rodrigo. Waltercio Caldas Jr.: de papel. In: NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 462.

Figura 34 – Manual da ciência popular (Waltercio Caldas)



Fonte: CALDAS, 2007.

O interesse pelo livro começa de antemão, no curioso título, que propõe um jogo entre ideias distintas, quando não aparentemente opostas. Sabendo-se que se trata de um livro de artista, ou seja, de um trabalho de arte, a palavra “manual” evoca sentidos no mínimo escorregadios. Convida, assim, a pensar a dimensão manual tradicionalmente vinculada ao fazer artístico e que, há pelo menos um século, vem sendo questionada, debatida e revirada. Ao mesmo tempo, ironiza quando sugere que um trabalho artístico poderia valer-se de fórmulas, procedimentos, receitas e, portanto, ser facilmente duplicado, copiado, reeditado. Essa insinuação propositiva é enfatizada pelas análises críticas, como é o caso, por exemplo, do texto de Paulo Venâncio Filho que acompanha o *Manual*:

O *Manual* já de início reverte a expectativa tradicional que se tem em relação à arte. De espectador sou deslocado a uma situação de produtor, convidado a produzir determinados objetos. Significa dizer que qualquer um pode produzir esses objetos, basta seguir suas instruções. Toda a distância que me separava do trabalho, a distância da contemplação é anulada: tenho agora um poder sobre o trabalho, mas um poder que esvazia o meu raciocínio e a minha sensibilidade. Nem um nem outro são exigidos, são antes suprimidos. Ele requer um mínimo de intervenção, um eu qualquer tendendo ao zero.<sup>166</sup>

Na continuidade desse trecho, o crítico destaca a questão da reprodução como centro poético do trabalho, percebendo que é sobretudo isso que o livro solicita. Desse modo, ele

<sup>166</sup> VENANCIO FILHO, Paulo. Leitura preparatória. In: CALDAS, Waltercio. *Op. cit.*, p. 74.

estaria também discutindo implicitamente a menção comum e corriqueira a respeito da arte contemporânea: “isso eu também posso fazer”<sup>167</sup>. O aspecto reprodutivo, nesse sentido, poderia funcionar como uma chave de compreensão para o restante do título, como se o caráter instrutivo se somasse aos objetos visivelmente banais para juntos constituírem uma estranha ciência popular. Mas aí pode residir também um equívoco, pois, embora os elementos possam ser facilmente reconhecidos pela sua trivialidade, a montagem, a articulação entre eles, ou seja, a situação em que são apresentados foge ao entendimento. “A aparência de familiaridade e facilidade dos trabalhos faz com que eles possam ser facilmente *refeitos*, ainda que nos escape o sentido daquilo que será realizado”<sup>168</sup>, escreve Naves.

A presença de elementos cotidianos é recorrente no trabalho inicial de Waltercio Caldas, especialmente na década de 1970. Elaborando de modo peculiar uma série de referências da arte internacional e nacional, o artista faz uso frequente de materiais banais provenientes da vida ordinária e da cultura de massas em suas fotografias e objetos: algodão, dados, garrafas, cubos de gelo e copos são alguns deles. Na tese de doutorado em que se dedica a refletir criticamente sobre a obra de Waltercio Caldas, o pesquisador Gilton Monteiro Jr. dispensa uma atenção especial aos primeiros anos de sua produção artística, buscando evidenciar o aparecimento de questões caras ao artista e que irão se desenvolver ao longo de sua trajetória, entre elas a concepção de lugar, de autonomia e de aparecimento do objeto estético. Ao contextualizar a atuação de Waltercio em relação ao debate artístico da época, o pesquisador esclarece os diálogos, as afiliações e os problemas enfrentados pela geração de artistas ligados ao experimentalismo contemporâneo<sup>169</sup> à qual ele pertence, notando o estímulo que a circulação das poéticas dadaístas, conceitualistas e *pop* exerceram naquele momento e fazendo com que estas se tornassem referências incontestáveis para suas produções. No caso específico de Waltercio, não se pode deixar de mencionar sua atenção também ao minimalismo<sup>170</sup>.

---

<sup>167</sup> VENANCIO FILHO, Paulo. *Op. cit.*, p. 75.

<sup>168</sup> NAVES, Rodrigo. *Op. cit.*, p. 465.

<sup>169</sup> Gilton Monteiro Jr. reconhece nessa geração “uma consciência desencantada sobre o papel do artista e a eficácia das obras naquele contexto”, dizendo também que “as ideias e atitudes empregadas por essa geração foram decisivas para o delineamento de um conceito de contemporaneidade que marcou o debate estético e cultural em nosso país entre os anos 70 e 80” (MONTEIRO JR., Gilton. *Os lugares da forma: considerações sobre a obra de Waltercio Caldas*. Tese [Doutorado em História] – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 4).

<sup>170</sup> MONTEIRO JR., Gilton. *Idem*, p. 4-8.

O autor não deixa passar despercebido o senso de humor que atravessa a obra de Waltercio e a sua “atração por aporias e paradoxos”. Em relação a esse aspecto revelado desde o princípio de sua produção e intensamente presente no *Manual*, é possível observar o interesse do artista pela indagação dos sentidos através do uso de materiais comuns:

Ao fazer uso de matérias aparentemente simples, facilmente identificáveis, aqueles trabalhos nos levam a questionar o sentido a ser produzido por eles, tendo em conta a presença desta tão alucinada rede de signos sociais com a qual nos vemos envolvidos. Pode-se até dizer que, da parte do artista, se tratava de uma reação a certas imposições de uma cultura visual em vias de espetacularização. E aqui o trabalho exerce essa crítica ao induzir e frustrar a percepção que temos dele, ao recorrer a uma espécie de sintagma *esquízo*, engendrando uma situação desconcertante em que fica comprometido o entendimento daquilo que ele apresenta<sup>171</sup>.

Nessa fase, observamos que seu trabalho é mais figurativo, permitindo ao observador o reconhecimento imediato das coisas que ali se mostram e que repentinamente parecem colapsar suas identidades. É importante assinalar que o procedimento, em muitos casos, parte da escolha de um signo da vida comum, uma manipulação em que muitas vezes o título opera como um produtor de conflito e de estranhamento. Aqui, podemos pensar que a dialética entre presença e ausência que o artista atribui o seu trabalho seria mais um trabalho das referências em seu movimento de perda ou dissolução para a tentativa de produção e questionamento dos sentidos. Talvez a melhor reflexão venha do próprio artista, no prefácio do livro *Manual de ciência popular*, quando fala dos **jogos** de linguagem:

Serão utilizados objetos do conhecimento de todos para apresentar significados estéticos em circulação no cotidiano ou, em outras palavras, passearemos pelos campos do sentido [...] Jogos? Sim, mas de outro tipo e com outras regras, que agora desconfiam de suas funções normativas, sorrindo nos limites do útil, e que sabem que a arte não está pronta.<sup>172</sup>

A incompletude e a dúvida referentes ao conceito de arte se desdobram na busca pelo estado de irresolução do pensamento provocado pelo trabalho, um lapso do entendimento que dispara um “momento de desorientação psíquica”<sup>173</sup>. Nesse sentido, há em *Fundo do fora* o desejo de dialogar com a poética de Waltercio, principalmente aquela presente nos anos

---

<sup>171</sup> MONTEIRO JR., Gilton. *Op. cit.*, p. 14-15.

<sup>172</sup> CALDAS, Waltercio. *Op. cit.*, p. 5.

<sup>173</sup> BRITO, Ronaldo. Racional e absurdo. In: BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica: textos selecionados*. Org. Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 334.

iniciais, que é consideravelmente figurativa e desnorteante. Um comentário do próprio artista ajuda a compreender a ambição em torno dessa experiência de “desorientação psíquica”, que recusa as percepções e categorizações comuns:

Gostaria de produzir um objeto que tenha a máxima presença e a máxima ausência... Você o veria num instante, e imediatamente ele desapareceria. Você estaria constantemente re-vendo-o. O tipo de objeto que não permite ser observado durante muito tempo, que sempre está no exato momento que foi visto pela primeira vez.<sup>174</sup>

Guy Brett dedica uma boa parte de seu texto sobre a obra de Waltercio Caldas a outra questão relativa ao problema da lacuna vibrante, ao mencionar a tentativa de “descrever algo que não pode ser descrito, algo que escapa de toda descrição, e que parece se interessar principalmente por aquele instante de sensação anterior ao início de qualquer descrição”<sup>175</sup>. Mesmo quando familiares e, aparentemente, evidentes, a economia, a simplicidade e a precisão que caracterizam esses trabalhos paradoxalmente impõem o desafio de sua apreensão, frustram qualquer anseio de descrição. Intuo que são exatamente essas qualidades que, em mim, provocam uma dispersão paralisante e desconcertante.

É preciso lembrar que o *Manual* não é um livro sobre arte, mas um livro artístico. O fato de ser reproduzido em série levanta a possibilidade de um objeto que seria único e múltiplo ao mesmo tempo. Único pela experiência particular que propicia, mas também reprodutível por sua natureza de cópia. Aí reside a ironia do *Manual*, num jogo circular: o fato de serem objetos em situações relativamente simples de ser refeitas e reproduzidas, e a possibilidade de, ao reproduzi-lo, o leitor/espectador poder realizar e, enfim, ter uma obra de arte que, paradoxalmente, não seria sua, pois estaria baseada em uma instrução anterior do artista. A ideia de um manual é “faça você mesmo”, no qual as ideias de manejar, manusear, manipular, ou seja, de praticar, desempenhar e criar, contrastam com a dimensão intelectual do fazer artístico, tensionando desse modo o lugar da arte, questionando a ideia do artista, a noção de criação e de autoria e, por fim, frustrando as expectativas sobre as qualidades que geralmente se atribui às obras de arte.

---

<sup>174</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Org. Kátia Maciel. Trad. Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 231.

<sup>175</sup> BRETT, Guy. *Idem*, p. 229.

Figura 35 – Fundo do fora (*Mãos à obra*) (Letícia Bertagna)

Nº de Ordem		Empregador ou Razão Social					
Ativ. Econ.		CNPJ					
Empregado							
Nº Reg.		Nº CTPS	Função				
Ano		Local de Trabalho					
Entrada	Intervalo p/ Refeição		Saída				
Rep. Semanal							
HORAS Normais Trab.	MANHÃ		TARDE		EXTRA		HORAS Fora Trab.
	ENTRADA	SAIDA	ENTRADA	SAIDA	ENTRADA	SAIDA	
1							
2							
3							
4							
5							
6							
7							
8							
9							
10							
11							
12							
13							
14							
15							

Nos termos da Portaria MTB nº 3.162, de 8/9/82 e 3.081, de 11/4/84, o presente Cartão de Ponto, substitui o Quadro de Horário de Trabalho, inclusive o de menores.

Legenda: Fotografia, 62 x 42 cm, impressão jato de tinta em papel matte, 2015–2020.

Fonte: A autora, 2015.

Talvez esse seja o momento de voltar a Gonçalo M. Tavares, onde se encontra uma associação viva entre o pensamento e a ação das mãos, como se esta fosse intrinsecamente uma forma de pensar, uma forma manual de exercitar o pensamento. Este pensar manualmente, prossegue ele, seria um modo de pensar dentro do mundo e, por outro lado, é um pensamento que intervém na matéria, uma vez que sua ação transforma o mundo material. O escritor, no entanto, constata que, se tivéssemos parado no pensar manual, que imediatamente se coloca a resolver as questões concretas e urgentes do mundo, provavelmente não se teria modificado nada de significativo nele:

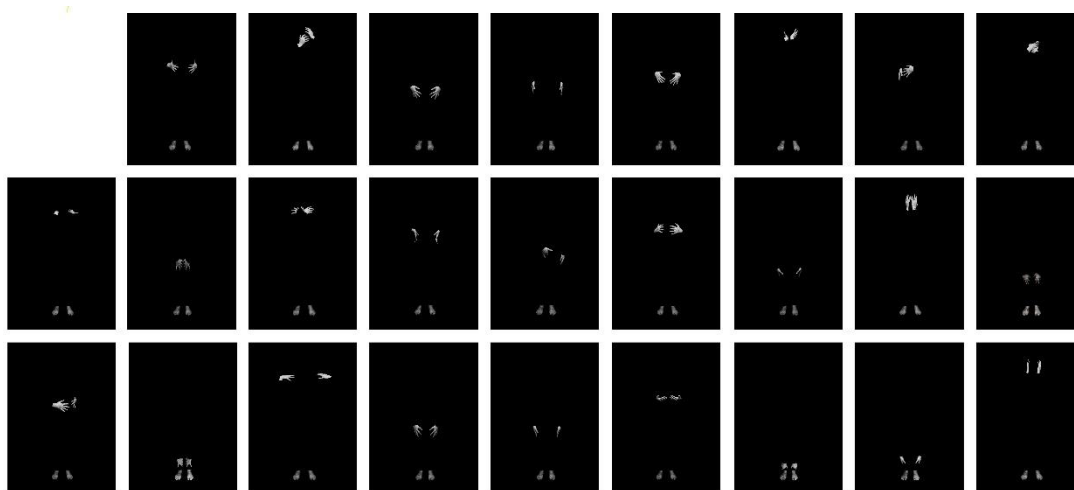
Os nossos movimentos e, em especial, os movimentos da mão, tornam-se determinantes – e no limite foram eles que alteraram por completo a paisagem da natureza –, tornam-se determinantes, dizíamos, porque antes existiu um longo raciocínio interior – que não tocava em nada fisicamente e não era tocado. [...] Digamos que a mão é o *último ponto de expressão do pensamento*.<sup>176</sup>

<sup>176</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Op. cit.*, p. 420.

As mãos são habitualmente ligadas à dimensão prática da vida, ou seja, vinculadas à materialidade de quem coloca as **mãos à obra** do mundo. Nesse trecho de Tavares, no entanto, somos lembrados da sua relação com a esfera mental. Diferentemente de outros órgãos que funcionam independentemente de nossas intenções, que são automáticos e involuntários, a mão pode dar, decidir: por isso não é obediente e pode, portanto, criar – assim como o pensamento. O escritor cita Vergílio Ferreira, que reflete como a mão está estreitamente ligada ao tato e, mesmo que este sentido pertença a toda a superfície do corpo, ele é ali experimentado de um jeito diferente, pois “só nas mãos (e de algum modo nos pés) ele é activo, ou seja, reflecte e prolonga a actividade de um ‘eu’”, e, continua, “na sensibilidade do corpo a um objecto, o que está presente é sobretudo o *objecto*, e na sensibilidade das mãos o que está presente é *tu*”. Há, portanto, um tipo de acesso ao mundo através das mãos, algo que permite aproximá-las da linguagem:

Há, portanto, uma aproximação das mãos e da palavra [...] As mãos orientam a inteligência como a palavra; separamos o mundo pelas mãos e pelos substantivos, verbos e adjectivos. As frases pensam e as mãos pensam. As frases e as mãos separam e juntam as coisas, interferem no mundo. Ao contrário da barriga e das costas.<sup>177</sup>

Figura 36 – Apontamento (Letícia Bertagna)



Legenda: 27 fotografias, 2019 [ainda não impressas em função da pandemia].  
 Fonte: A autora, 2019.

Próximas às palavras e ao pensamento, as extremidades ligam o corpo ao mundo. Ora ligeiras ora vagarosas, todas essas dimensões exercitam, juntas, a pressa lenta desejante pelo lugar impossível: o *fundo do fora*.

<sup>177</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Op. cit.*, p. 428.

## UM PRINCÍPIO, PARA TERMINAR

Um objeto nunca está *ali*. É difícil dizer: o objeto está *ali*, o objeto está *aqui*.  
Onde termina o *aqui* e começa o *ali*?  
Waltercio Caldas

À primeira vista pode soar estranho finalizar uma deriva mencionando as mãos em vez dos pés. Talvez essa escolha possa ser entendida como um percurso entre as extremidades, entre os limites onde mãos e pés surgem como os polos do corpo, duas das principais margens entre ele e o mundo. Mas, afinal, como terminar uma deriva? Ou melhor, uma deriva acaba? Na impossibilidade de responder essas questões, vem à minha cabeça a canção de Luiz Tatit:

Assim era no princípio  
Metáfora pura  
Suspensa no ar  
Assim era no princípio  
Só bocas abertas  
Inda balbuciantes  
Querendo cantar  
Por isso que sempre no início  
A gente não sabe como começar  
Começa porque sem começo  
Sem esse pedaço não dá pra avançar  
Mas fica aquele sentimento  
Voltando no tempo faria outro som  
Porque depois de um certo ponto  
Tirando o começo até que foi bom  
Por isso é melhor ter paciência  
Pois todo começo começa e vai embora  
O problema é saber se já foi  
Ou se ainda é começo  
Porque tem começo que às vezes demora  
Que passa um bom tempo  
Inda está no começo  
Que passa mais tempo  
Inda não está na hora  
Tem gente que nunca saiu do começo  
Mas tem esperança de sair agora  
Se todo começo é assim  
O melhor do começo é o seu fim [...] <sup>178</sup>

Diria, para terminar, que me encontro no meio, o entre que busquei desde o início, como princípio. Mas talvez seja uma saída fácil e rápida demais: o meio não tem garantias, nunca se sabe bem se é o fim do começo ou o começo do fim, e posso muito bem estar errada.

<sup>178</sup> TATIT, Luiz. O meio. In: TATIT, Luiz. *O meio*. São Paulo: Dabliú, 2000. CD. Faixa 1.



Por isso, não custa tatear algumas palavras mais. Isso porque, em se tratando de um trabalho inscrito no campo da arte, também pode parecer desnecessariamente arriscado o fato de apresentar um texto que convoca a deriva desde o começo sem mencionar no corpo da escrita os responsáveis por introduzirem este termo de modo mais sistemático e firme no território das práticas artísticas.

Falo aqui, é claro, da Internacional Situacionista e principalmente de Guy Debord, figura central e principal teórico do grupo, que via na prática de perambular sem destino um modo de crítica à vida cotidiana, de superação da arte, e um movimento em direção à transformação total do mundo, notadamente o mundo capitalista e do espetáculo. A deriva, fruto de um interesse pelo urbanismo, é a exploração da psicogeografia através de “uma técnica da passagem apressada através das ambiências variadas” ao longo de um dia, no qual a pessoa “se entrega às solicitações do lugar e dos encontros”<sup>179</sup>. Ao lado de outros procedimentos como a criação de situações, “a construção consciente de novos estados afetivos”<sup>180</sup> e os desvios – baseados na apropriação, colagem e subversão de signos ligados, no mais das vezes, à cultura de massa –, a deriva dá suporte conceitual e prático ao que pode ser considerado o último movimento de vanguarda, conforme Anselm Jappe.

Em *Novas derivas*, o crítico e curador Jacopo Crivelli Visconti estuda o que ele chama de campo expandido das derivas na arte contemporânea, construindo tipologias que visam abarcar os desdobramentos do procedimento situacionista na atualidade. O crítico e curador assinala como a arte vem adotando a mobilidade como princípio e, além das práticas que envolvem o movimento físico, ele ressalta essa presença no campo teórico:

E, mais até do que a produção artística, a teoria contemporânea parece ter assimilado esse caráter nômade, que pressupõe a consciência de que o mesmo texto será lido e entendido de maneiras distintas em lugares distintos. [...] ‘Teoria’ é o produto do deslocamento, da comparação, de uma certa distância. Para teorizar, é preciso deixar a própria casa.<sup>181</sup>

Por meio da deriva que Visconti propõe, optei em me distanciar das origens artísticas desse conceito, como formulado pelo situacionismo, e busquei me aproximar de outras acepções mais amplas desse termo e que conduzem a ideias como indeterminação, dissolução, “aspiração ao nada” como modo de enfatizar a reflexão ou, ainda, como “movimento da

<sup>179</sup> JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Trad. Iraci Poleti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 83.

<sup>180</sup> JAPPE, Anselm. *Idem*, p. 81.

<sup>181</sup> VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 21.

imaginação”. É nesse sentido que a deriva comparece nesse trabalho, como errância mais do que como prática sistemática visando alguma objetividade nos efeitos que produz. Como um exercício em busca de outros lugares: “lugares insólitos, lugares raros, lugares individuais”<sup>182</sup>, pois somente neles se pode encontrar algo singular, algo próprio. É uma estranha confiança de que é preciso perder-se para que algum princípio de investigação se instale e comece, então, a trabalhar:

O errar, no sentido de errância – passeio sem destino –, essa tentativa de um indivíduo se perder para encontrar depois um caminho não comum, essa procura do erro, do não acertar no previsível é, então, a procura de uma nova experiência, de um novo perigo de uma nova frase.<sup>183</sup>

Uma nova frase que seja, é um passo. Freud diz que “todo progresso é apenas a metade do que pareceu à primeira vista”<sup>184</sup>. Como insisto em escutar “passo” onde se lê “progresso”, penso que um passo pode não passar de meio passo. Ao final desse trabalho, prefiro abolir as medidas, grande ou pequeno passo, quantas frases novas, não sei. Mas posso afirmar que este estudo é o meio passo importante que consegui dar no percurso dessa longa deriva, o meio passo que me trouxe até *aqui*. E daqui seguirei, com a bússola opaca nas mãos, desejando que os pés do pensamento me levem a outros *aquis* que desconheço e, por isso mesmo, desejo.

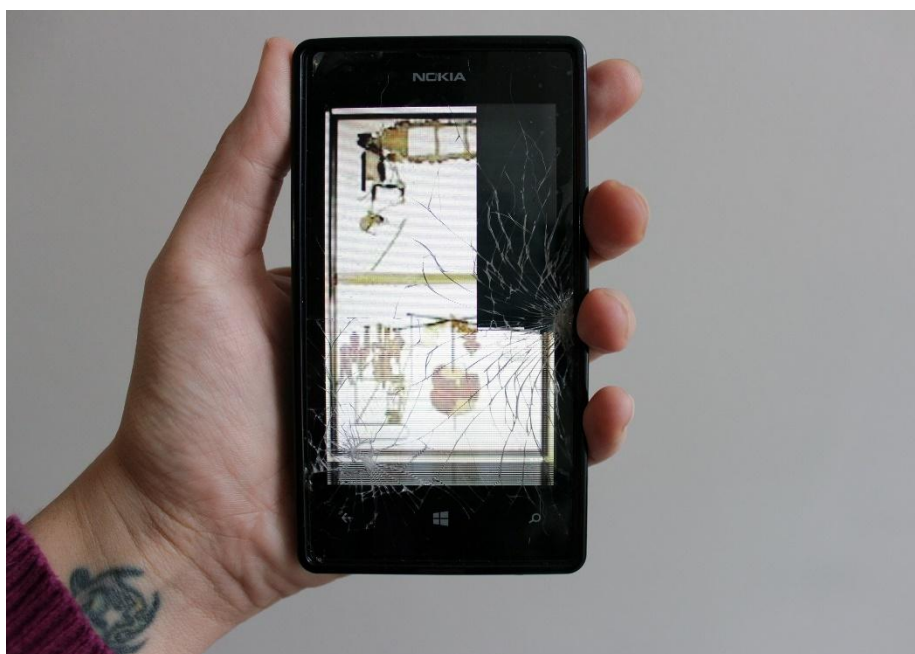
---

<sup>182</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Op. cit.*, p. 179.

<sup>183</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Op. cit.*, p. 180.

<sup>184</sup> FREUD, Sigmund. A questão da análise leiga: diálogo com um interlocutor imparcial. *In: \_\_\_\_\_*. *Obras completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 139.

Figura 37 – Fundo do fora (*Grande vidro*) (Leticia Bertagna)



Legenda: Fotografia, 42 x 62 cm, impressão jato de tinta em papel matte, 2015–2020.

Fonte: A autora, 2015.

**SERÁ?**

será que

saber

saberei

um

dia

colocar

sob suspeita

o saber

sabido

insípido

inóspito

insosso

saberei

secretar

dissolver

os silvos estéreis

e seguir

sabendo

não saber

sem saber

se quando

será que

e nem se

até que

um dia

de outro

o sabor surpresa

saber

ainda nunca

não sabido

e desobediente

indócil

irresistível

se insinue

silenciosamente

nessa saliva  
nua

?

## REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Carlos Mario. **Nietzsche e a experiência do filósofo-artista**. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

ANJOS, Moacir dos. Olhar a poeira, por exemplo. *In*: ANJOS, Moacir dos. **Crítica, Moacir dos Anjos**. Rio de Janeiro: Automática, 2010. (ARTE BRA; 5)

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

BALTAR, Brígida. **Passagem secreta**. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

BAQUÉ, Dominique. **La fotografía plástica**: un arte paradójico. Trad. Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BECKETT, Samuel. **O inominável**. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

BECKETT, Samuel. **Companhia e outros textos**. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak; Maria Luisa Neri. Campinas, SP: Pontes, 1995.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2**: a experiência limite. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

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

BRETT, Guy. **Brasil Experimental**: arte/vida, proposições e paradoxos. Org. Kátia Maciel. Trad. Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica: textos selecionados**. Org. Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BUCHLOCH, Benjamin H. D. Conceptual art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions. **October**, Cambridge, USA, v. 55, winter 1990.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu, 2017.

CALDAS, Waltercio. **Manual da ciência popular**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARONE, Modesto. Um dos maiores romances do século (Posfácio). *In: KAFKA, Franz. O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008.

CESAR, Marisa Flórido. O ateliê do artista. **Arte e Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 9, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. Mourão *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. **A volta ao dia em 80 mundos, tomo I**. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008a.

CORTÁZAR, Julio. **História de cronópios e de famas**. Trad. Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008b.

CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Trad. Maria Silva Mourão Netto; Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DE DUVE, Thierry. O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20? **Arte e Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 20, jul. 2010.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. Org. David Lapoujade. Vários tradutores. São Paulo: Iluminuras, 2005.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pensar debruçado**. Trad. Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

DIEGO, Juan Albarrán. **Del fotoconceptualismo al fototableau**. Fotografía, performance y escenificación em España (1970–2000). Salamanca, Espanha: Universidad de Salamanca, 2012.

DUARTE, Pedro. O elogiável risco de escrever sem ter fim. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 fev. 2016. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FABRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. Campinas, SP: UNICAMP, 2002.

FABRIS, Annateresa. Sophie Calle: entre palavras e imagens. **Ars – Revista da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 7, n. 13, 2009.

FAVARETTO, Celso F. Deslocamentos: entre a arte e a vida. **Ars – Revista da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 9, n. 18, 2011.

FERNANDES, João (org.). **Cildo Meireles**. Porto: Fundação de Serralves; São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FERREIRA, Glória. O tempo *rouge*. In: TESSLER, Elida. **Gramática Intuitiva**. Curadoria de Glória Ferreira. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

FREUD, Sigmund. A questão da análise leiga: diálogo com um interlocutor imparcial. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GASSEN, Fernanda. **Agenciamentos de visita: Notações pictóricas na fotografia de ambientes domésticos**. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.



HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HERKENHOFF, Paulo. Rivane Neuenschwander: as coisas e as palavras. *In*: NEUENSCHWANDER, Rivane. **Um dia como outro qualquer**. Nova York: New Museum; Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

HUCHET-FRANCA, Patrícia. Sentimentos topológicos: a mão nas artes plásticas. **Ars – Revista da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 5, n. 10, 2007.

IFRAH, Georges. De onde vêm os algarismos? *In*: **História universal dos algarismos, volume 1**: a inteligência dos homens contada pelos números e pelo cálculo. Trad. Alberto Muñoz; Ana Beatriz Katinsky. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Trad. Iraci Poleti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

JOHNSTONE, Stephen (org.). **The Everyday**. Cambridge, USA: MIT Press, 2008. (Documents of Contemporary Art)

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. Trad. Julio Fisher. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MARINHO, Cristiane. Lyotard e a pós-modernidade. **Labor**, UFC, n. 1, v. 1, 2008.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MONTEIRO JR., Gilton. **Os lugares da forma**: considerações sobre a obra de Waltercio Caldas. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MOREIRA, Jailton. Uma cor, muitas palavras, certos lugares e 25 anos. *In*: TESSLER, Elida. **Gramática Intuitiva**. Curadoria de Glória Ferreira. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PEREC, Georges. **Especies de espacios**. Trad. Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001.  
PEREC, Georges. Aproximações do quê. Trad. Rodrigo Ielpo. **Alea – Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 12, n.1, jan.–jun. 2010.

PEREZ, Karine. Arte, cotidianidade e domesticidade: das metanarrativas aos pequenos relatos contemporâneos. **Visualidades**, UFG, Goiânia, v. 16, n. 2, jul./dez. 2018.

POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado na história da fotografia? **Porto Arte PPGAV/UFRGS**, Porto Alegre, v. 21, n. 35, maio 2016.

REINALDIM, Ivair (org.). **Pequenas Escalas = Small Scales**. Rio de Janeiro: Garupa, 2017.

REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos; MORAIS, Isabelle Freire de. A encenação na fotografia – montando cenas e contando histórias. **Galáxia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP**, São Paulo, n. 40, jan./abr. 2019.

REZENDE, Diogo. Passando o tempo: considerações sobre arte/vida na obra de Tehching Hsieh. **Performatus**, ano 4, n. 16, jul. 2016. Disponível em:  
<https://performatus.net/estudos/tehching-hsieh/>.

RIVERA, Tania. Desejo de ensaio. In: RIVERA, Tania; CELES, Luiz Augusto M.; SOUSA, Edson Luiz André de (org.). **Psicanálise (Ensaio brasileiro contemporâneo)**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.

ROTMAN, Brian. **Signifying nothing**: the semiotics of zero. Standford, California: Standford University Press, 1993.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SCOVINO, Felipe. A ironia e suas estratégias na obra de Cildo Meireles. **Arte e Ensaio – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 15, 2007.

SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

SEIFE, Charles. **Zero: the biography of a dangerous idea**. New York: Penguin Books, 2000.

SOUSA, Edson Luis André de. Furos no futuro: utopia e cultura. *In*: BARCELLOS, Marília de Araújo; SCHÜLER, Fernando (org.). **Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SOUSA, Edson Luis André de. **Uma invenção da utopia**. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

SOUSA, Edson Luis André de. Atravessar desertos. **Psicanalistas pela democracia**, 16 jan. 2017. Disponível em: <http://psicanalisedemocracia.com.br/2017/01/atravessar-desertos-por-edson-luiz-andre-de-sousa/>.

SZYMBORSKA, Wisława. **Um amor feliz**. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**: teoria, fragmentos e imagens. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2013.

TESSLER, Elida. Você está aqui: no meio. *In*: MARX, Daniele; SARI, Marcos (org.). **Meio**. Porto Alegre: Panorama crítico, 2010.

VINHOSA, Luciano. **arte Reflexões no Silêncio entre ruminâncias e experiências**. Niterói, RJ: PPGCA-UFF, 2016.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas derivas**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

WANDERLEY, Olga da Costa Lima. **Fotografia performática**: encenação e presença na ação performática. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.