



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

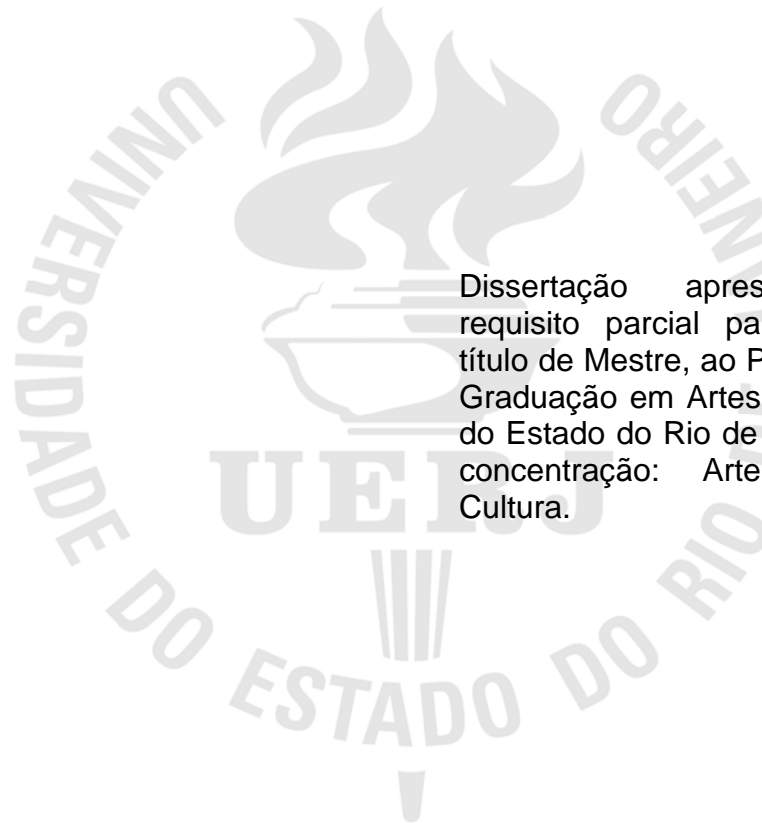
Tatiana Klafke

ENTREMEIO: a constituição de um espaço *bureaucrático* individual

Rio de Janeiro
2013

Tatiana Klafke

ENTREMEIO: a constituição de um espaço *bureaucrático* individual



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

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

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B

K63 Klafke, Tatiana.

Entremeio: a constituição de um espaço burocrático individual / Tatiana Klafke. – 2013.
78 f.: il.

Orientadora: Leila Maria Brasil Danziger.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte – Teoria - Teses. 2. Artista- Teses. 3. Escritos de artistas – Teses. 4. Perguntas e respostas – Teses. 5. Escritórios – Teses. 6. Burocracia – Teses. 7. Espaços públicos – Teses. I. Danziger, Leila. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.01

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

Assinatura

Data

Tatiana Klafke

ENTREMEIO: a constituição de um espaço *bureaucrático* individual

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

Aprovada em 27 de setembro de 2013.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Leila Maria Brasil Danziger (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Cristina Salgado
Instituto de Artes - UERJ

Dra. Marisa Flórido Cesar
Escola de Belas Artes - UFRJ

Rio de Janeiro
2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os personagens envolvidos neste texto. Tanto os heróis quanto os marginais.

Aos meus pais pelo apoio incomensurável. Aos meus irmãos por fazerem parte de minha história. À Carolina, mesmo tendo a mesma idade deste projeto, faz com que eu entenda um pouco mais o que é o amor incondicional.

Ao Bruno, sobretudo pelo amor; sempre pela ternura; por saber ouvir, entender, compreender e contribuir.

Aos meus amigos, aos que ficaram em Porto Alegre sem nunca se ausentarem, Alice, Zeca, Simone, Júlio e Rosane. Aos que vieram junto para o Rio e que tanto contribuíram no andamento desta pesquisa, Jorge Soledar, Mayana Redin e Hisham Muhammad. E, aos queridos amigos que fiz durante minha estadia nesta cidade, especialmente, Rommel Cerqueira, Aline Oliveira, Ananda Porto, Soraya Dias, Alex Barbosa, Priscila Sacle, Thiago Andries, Cecilia Cavaliere, Priscilla Menezes e Rodrigo Modenesi.

Gostaria de agradecer especialmente aos membros da comissão organizadora do IV seminário dos discentes do PPGArtes UERJ, *Vômito e não: práticas antropológicas na arte e na cultura*, pelo convite para participar da organização deste evento que foi um dos grandes acontecimentos durante minha passagem pelo mestrado do PPG Artes UERJ.

Agradeço aos professores Ricardo Basbaum e Marisa Flório pelas ótimas contribuições na ocasião da banca de qualificação.

Em especial, gostaria de agradecer à minha orientadora Leila Danziger por todas as contribuições trazidas, sempre com doce leveza, durante todo este processo.

RESUMO

KLAFKE, Tatiana. *ENTREMEIO: a constituição de um espaço burocrático individual*. 78 f. 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

A presente dissertação acompanha os desdobramentos e estudos realizados durante a elaboração do trabalho intitulado *Entremeio: a constituição de um espaço burocrático individual*. Nela foram destacadas três momentos temporais e textuais: o movimento de chegada a uma cidade estranha e a elaboração do conceito de artista forasteiro, bem como o momento de adaptação ao novo e as perambulações por uma cidade a se desvelar e pulsar em uma potência transbordante; o desenvolvimento de uma coleção de perguntas capturadas em meio aos escritos de diversos autores, observando o efeito de apropriação das mesmas para a constituição de um trabalho artístico que leva em conta a distribuição silenciosa e unilateral de perguntas pelo tecido social da cidade; por fim, a criação de um trabalho que transporta o espaço individual de estudos e trabalho (bureau) para o meio de circulação pública, através da livre ocupação de espaços públicos, abordando as implicações espaciais do público e do privado. Este ensaio busca, ainda, explorar o formato ensaístico de escrita levando em consideração o relato de experiência no decorrer da elaboração de um trabalho artístico.

Palavras-chave: Deambulações. Apropriações. Coleções. Escritório. Burocracias.

ABSTRACT

KLAFKE, Tatiana. *In between spaces: the creations of a personal bureaucratic space*. 78 f. 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

This dissertation follows the studies and its conceptual variations of the preparation of the work entitled: *In between spaces: the creations of a personal bureaucratic space*. It highlights three textual and temporal moments: the movement of arrival in a new and strange city and the elaboration of the concept of outsider artist, as well as as the moment to adapt to the new and to start wandering through a city to unfold and pulsate in an overflowing power; the creation of a collection of questions captured amid the writings of various authors, observing the appropriation effect in them in order to create an artwork that works as a silent and unilateral distribution of questions through the city's social environment; Finally, the creation of a work that takes to public spaces the individual work space (bureau), through a free occupation of this spaces, addressing the implications of which is public and which is private. This text also intends to explore the essay writing format considering the experience report during the development of an artistic work.

Keywords: Wanderings. Appropriations. Collections. Office. Bureaucracies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – panfleto com pergunta.....	10
Figura 2 – ficha bibliográfica para arquivo.....	11
Figura 3 - Mapa do percurso particular afetivo sobre a cidade do rio de janeiro	18
Figura 4 - Under discussion.....	19
Figura 5 – Allora e Calzadilla. Returning a sound, 2004.	20
Figura 6 - Percurso dos túneis da cidade do Rio de Janeiro no GoogleMaps.....	23
Figura 7- Tunga. ão. 1980	25
Figura 8 – Pablo Neruda. El libro de las preguntas	31
Figura 9 – Everything is Illuminated.	33
Figura 10 - Everything is Illuminated.	35
Figura 11 – Arquivo.	36
Figura 12 – Arthur Bispo do Rosário.	37
Figura 13 – Arthur Bispo do Rosário.	38
Figura 14 – Tulse Luper Suitcases.....	39
Figura 15 – Fichas catalográficas.....	52
Figura 16 - Are you the favorite person of anyone?	55
Figura 17 – objetos burocráticos	60
Figura 18 – infográfico «burrus».....	61
Figura 19 – One year performance	62
Figura 20 – Ficha catalográfica: Por que o prazer da lentidão desapareceu?	64
Figura 21 – Livro-objeto: o que torno visível?.....	67
Figura 22 - the red house and the green turns greener.....	77
Figura 23 – Fragmento de diário.	78

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	SER FORASTEIRO: O OLHAR DO ARTISTA SOBRE O LUGAR ESTRANGEIRO	12
1.1	Movimentos	12
1.2	Perambular / vagar / flandar	13
1.3	Transbordos	21
2	PERGUNTAS	30
2.1	A Coleção	31
2.2	O paradigma dos copistas	44
2.3	Secretos / distribuição	52
3	BUREAUCRACIAS	58
3.1	O escritório ou o espaço burocrático pessoal	59
3.2	Método / protocolos	62
3.3	A Biblioteca	65
3.4	Expografia	67
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
	REFERÊNCIAS	72
	ANEXO A - The red house and the Green turns greener	75

Tudo isso não teria sido possível se uma vez eu não tivesse saído a tatear a cidade em um movimento semelhante ao folhear as páginas de um livro.

INTRODUÇÃO

Do envolvimento com a leitura e outras afecções. Quantos tipos de leituras se pode fazer de um escrito? E quão variadas podem ser suas interpretações? Um livro perdido no mundo pode postular pedantes filólogos¹, criar magníficas imagens, aludir, iludir, ou somente ser.

O que cada um busca em cada livro? Por vontade de colecionar algo, ou somente por inquietude, comecei a destacar as perguntas em meio aos livros de minhas leituras diárias. Começando pela leitura de Bachelard, pensei que queria apenas conservar um tomo com todas as perguntas do autor. Mas por quê? Por que as perguntas? Tudo nos questiona. As perguntas passaram a saltar também das páginas de outros autores de livros com que tenho contato. Perguntas que passam por mim. O que fazer com elas? São tantas perguntas. Pablo Neruda criou a sua edição (cheguei a ter o hábito de abrir ao acaso, uma vez por dia, o *'Libro de las preguntas'* a fim de começar o dia ou os momentos pensando nas possíveis repostas). Pensei então, “e se eu lançasse essas tais perguntas coletadas em pontos estratégicos do meu contato com o meio urbano?”. Criar um lugar para as perguntas, um lugar de trânsito e passagem. Passar adiante. Revelar no outro o desejo de (tentar) responder a tudo.

* * *

Um título de Roland Barthes, um dos escritores que mais estimo e um verdadeiro apaixonado pela linguagem, sempre me chamou a atenção: **O prazer do texto** [2006]. Muito antes de concluir a leitura do mesmo, seu título já circundava meu pensamento. Posso dizer que dentro da minha biblioteca este é um livro objeto, que só sua capa já ostenta uma determinada força ideológica: está ali para ser, independente de sua leitura.

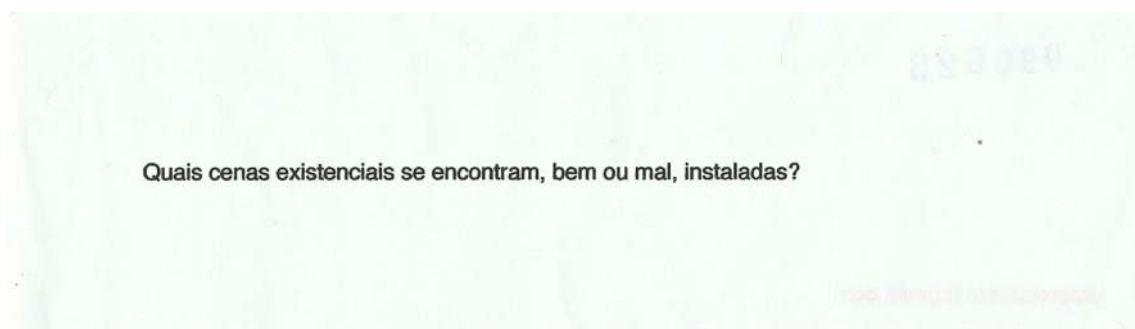
“(...) a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, ambas expressivas: se for repetida todo o transe, ou ao contrário se for inesperada, suculenta por sua novidade (em certos textos, há palavras que *brilham*, são aparições distrativas, incongruentes [...]). Nos dois casos, é a mesma física de fruição, o sulco, a inscrição, a síncope: o que é cavado, batido ou o que explode, detona.”²

¹ NIETZSCHE, 2003

² BARTHES, 2006, p. 51-52.

No meu envolvimento com a leitura, essas *aparicões distrativas* são as perguntas que aparecem em meio ao texto. No intento desta pesquisa pretendo transformar essas perguntas destacadas em objetos. Transformar essas partículas de texto em objetos que *brilham* em meio ao cinza cotidiano, transpor algo que me envolve (afecta) para o comum alheio, tecer um texto conjunto através dessas disjuntivas perguntas-objeto.

Figura 1 – panfleto com pergunta



Fonte: A autora, 2011.

Deste ímpeto começou a surgir o desejo de uma ordem. Já envolvia-me com diversos autores cuja escritura está repleta de perguntas (ora pausas de pensamento, ora conjunções para o prosseguimento do texto) e já não era mais possível apenas coletar essas perguntas: uma biblioteca começava a se formar e o acesso ao todo dessa coleção complicava-se aos poucos. A solução para este problema foi a criação de um catálogo, uma “base de dados”, algo que suprisse a necessidade do controle. À biblioteca uniu-se o fichário catalográfico onde, aos poucos, vão se acumulando todas as perguntas com sua ficha referencial e também seus possíveis percursos.

Um ritmo de trabalho se estabelece, quase como uma rotina de escritório. A leitura, a coleta, a transcrição, a catalogação, a liberação (ou perda), os percursos. É justo a partir desse ritmo que surge a terceira parte deste estudo, as burocracias, ou seja, uma proposta de deslocamento do espaço burocrático individual – meu escritório, para ambientes de acesso público, como cafés, bibliotecas, salas de estudo, etc.

Figura 2 – ficha bibliográfica para arquivo

A imaginação já não será ativa desde a primeira contemplação?	
090603 12 SET 2011	in: BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993 p. 189
	1. 25. OUTUBRO. 2011
	- O livro que estava virado ao contrário na estante. Era justamente "O Jogo da Amarelinha" de Cortázar. Rapidamente e discretamente posicionado a esmo em seu miolo, de relance viu o número da página, era 64. E mais nada.

Fonte: A autora, 2011.

Este projeto de mestrado compreendeu a temporalidade de dois anos (e mais alguns espaçamentos) de realização de trabalhos no âmbito das artes visuais e estudos acadêmicos; aqui neste texto apresento a sua parte escrita, ou seja, a dissertação. É bastante complexo dar conta, através de um texto escrito, da explanação de um projeto cheio de bifurcações e desvios. Portanto, gosto de ver (e entender) essa etapa do trabalho como um exercício dissertativo, onde colocamos em prática a atividade do artista acadêmico e reflexões textuais para além de apenas fazer uma apresentação formal de um trabalho. Tentei, de certa forma, fazer com que minha dissertação funcionasse como uma parte do próprio trabalho: experimentei nela textos variados – como os diários, que vez ou outra aparecem em meio ao texto como manuscritos.

A divisão dos capítulos compreendem as três etapas temporais do trabalho: primeiro, o movimento da chegada na cidade do Rio de Janeiro e as divagações sobre os artistas forasteiros; depois, o envolvimento com as perguntas em meio aos textos e a criação de uma coleção e, por último, um desdobramento da proposta inicial, a criação do espaço *bureaucrático* individual.

1 SER FORASTEIRO: O OLHAR DO ARTISTA SOBRE O LUGAR ESTRANGEIRO

1.1 Movimentos

No movimento de atravessar um lugar desconhecido soa até óbvio dizer que podemos nos deparar com qualquer coisa. A predisposição do passante é onde se encontra a diferença do que vai fazer sentido durante o caminho. Há pouco mais de seis meses, mudei minha residência para a cidade do Rio de Janeiro, sendo que durante minha vida inteira havia morado numa casa em Esteio, região metropolitana de Porto Alegre. Gosto de citar que a única mudança de que tenho memória foi uma troca de casas dentro do mesmo terreno, não passando de vinte metros a distância que precisei transportar os meus pertences.

Porto Alegre possui quase 500km² de área territorial e uma população de 1.409.939 habitantes³, um museu regional – o Museu de Artes do Rio Grande do Sul, três centros culturais públicos de maior relevância e dois centros culturais da iniciativa privada, sendo esses últimos o Santander Cultural e a Fundação Iberê Camargo. A cidade é sede da Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, podendo ser considerado este o evento de maior relevância artística da região. Considera-se que em um dia, ou no máximo dois, consegue-se percorrer todos os espaços culturais da cidade.

Partindo para a cidade do Rio de Janeiro, uma das maiores e mais antigas do Brasil, torna-se impossível, e até mesmo desnecessário ao cunho deste estudo, estabelecer qualquer modelo comparativo em relação a cidade de Porto Alegre. No que tange à cultura, o Rio de Janeiro apresenta uma efervescência de acontecimentos e eventos que para um ser humano comum é praticamente impossível de se acompanhar ao todo.

Por ser uma das mais importantes metrópoles brasileiras, assim como um pólo internacional de turismo (recentemente titulada Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO), a cidade abriga um sem número de visitantes e habitantes de diversas regiões do Brasil e também estrangeiros.

³ Segundo dados do censo 2010 do IBGE (<http://www.censo2010.ibge.gov.br/>).

É notório e histórico o movimento migratório de habitantes de todas as regiões periféricas do Brasil para as cidades do Rio e São Paulo. Contudo, a diversidade populacional nestas duas cidades é bastante vasta.

Logo que cheguei ao Rio de Janeiro, por volta de seis meses de residência nesta cidade, o meu círculo de relações de convivência estava composto basicamente por pessoas de fora da cidade. Talvez fosse a ideia de não pertencer ao lugar que fazia com que esses encontros se realizassem com maior frequência (observei, também, alguns casos em que, devido a uma incapacidade de se adaptar à cultura local, alguns indivíduos acabaram se isolando em espécies de 'guetos' compostos por pessoas de uma mesma região).

Tornou-se uma tendência, em meu cotidiano, o encontro e a produção de afinidades (casuais ou não) com pessoas vindas de fora do Rio de Janeiro. Criamos grupos, convivemos, produzimos situações, encontros, planejamentos de ações, em função de usufruir e demonstrar o nosso particular envolvimento com a cidade.

Ao tocar a cidade, tocamos também o seus habitantes, circulantes, passantes, o tempo inteiro nos relacionamos com pontas do convívio, existindo a possibilidade de um encontro fortuito⁴ em cada dobra de esquina, pedido de informações sobre locais estranhos, viagens no transporte público, fila do supermercado, mesa de bar, sebos e livrarias, etc.

De certa forma nos colocamos num inconsciente (ou subconsciente?) <estado de espera> experimentando a novidade: o encontro fortuito ocorre dentro dessa predisposição. Há o anseio pelo novo, pelo desconhecido, por conhecer novos círculos e encontrar uma brecha – pequena porta de entrada - que leve ao pertencimento, ao fazer parte, afim de conseguir firmar (ou apenas esboçar) uma presença ao meio (algo como uma escritura a lápis: ainda que possa ser apagada, registra um sulco sobre o papel).

1.2 Perambular / vagar / flunar

Chamo de forasteiros essas pessoas que fogem da escala do turista e ainda assim não se classificam como habitantes, estão em um meio-termo, nesta zona

⁴ “a cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade: ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade, esse «estado de encontro fortuito imposto aos homens»” ALTHUSSER; 1995 apud BOURRIAUD, 2006, p. 21.

intermediária que acaba constituindo todo um universo específico dentro da tessitura da cidade.

forasteiro

adj. s. m.

1. Que ou aquele que é de fora da terra.
2. Exterior; alheio.

O percurso do forasteiro dentro da cidade é bastante distinto daquele que a habita. Sem vícios de percurso, nem rotas pré determinadas, o forasteiro circula pela cidade quase como um *flâneur*. Apropria-se de determinados espaços sem tomar com relevância o que já havia sido dito ou definido.

Foi nas Passagens, de Walter Benjamin, que busquei uma definição para o conceito de *flâneur* afim de sintonizar ao que pretendo considerar artista forasteiro.

“Com Baudelaire, pela primeira vez, Paris se torna objeto de poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho. Trata-se do olhar do flâneur, cujo modo de vida dissimula ainda com um halo conciliador o futuro modo de vida sombrio dos habitantes da grande cidade. O flâneur encontra-se ainda no limiar tanto da grande cidade quando da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjogou. Em nenhuma delas sente-se em casa. Ele busca um asilo na multidão. Em Engels e Poe, encontram-se as primeiras contribuições relativas à fisionomia da multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o flâneur com fantasmagoria. Nela, a cidade é ora paisagem, ora sala acolhedora.”⁵

“A *flânerie* se baseia, entre outras coisas, no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso <?> que o do trabalho. Como se, sabe o flâneur realiza «estudos». (...) Muitas vezes, é na hora em que o artista e o poeta parecem menos ocupados com sua obra que eles estão mais profundamente imersos nela.”⁶

a maravilha de perder-se: Ao falar em localização, é importante lembrar que situar-se geograficamente na cidade é um constante aprendizado. Nesse processo muitas vezes o forasteiro se vê completamente perdido (até mesmo nos lugares mais óbvios possíveis). Antes mesmo de perder a calma ou entrar em desespero, há de se ter em mente que perder-se é também achar-se, descobrir passagens e locais pelos quais você não precisaria conhecer, mas por alguma dobra durante o percurso, veio a descobrir. Hoje já posso dizer que tenho um mapa do meu percurso pessoal pela cidade, grifado com muitos afetos e alguns desafetos (lugares a serem evitados por questão de segurança).

⁵ BENJAMIN, 2006, p. 47.

⁶ Idem, p. 497

A primeira vez que fui ao MAM-RJ, no Aterro do Flamengo, foi na minha segunda semana de residência no bairro de Santa Teresinha (numa casa que ficava mais perto dos Arcos da Lapa do que do Largo do Curvelo). Por alguma falta de atenção, ou déficit do senso geográfico, achei que deveria pegar um ônibus para chegar ao museu. Quando eu percebi já havia passado da Marina da Glória, e que segundo o mapa, o MAM ficava bem mais para trás no meu caminho. Desci do ônibus, tentei usar o GPS do aparelho de telefone celular, mas percebi que o ambiente estava meio hostil para visivelmente portar qualquer dispositivo extravagante. Já dentro do Parque do Flamengo, os amigos que me aguardavam no museu (também vindos de Porto Alegre) ligaram para meu telefone e tivemos uma risível conversa sobre monumentos pinaculares presentes na paisagem como forma de localização para que eu finalmente conseguisse encontrá-los (ao longe, na minha visão, o prédio do MAM parecia um estádio - para minha sorte, um dos amigos era arquiteto e entendeu o que eu estava falando). Esqueci de dizer que chovia e tentava assim, manobrar o guarda-chuva, o telefone celular e ainda ficar alerta ao entorno exigiu uma certa destreza.

Não posso tomar como mérito próprio este senso de localização, pois uso muito de tecnologias, como os dispositivos móveis com suportes a GPS e o *GoogleMaps*⁷ - repleto de informações sobre trajetos, *StreetView*, construção de itinerários e informações sobre linhas do transporte público. Com toda esta parafernália, perder-se torna-se um feito raro.

as muitas formas de habitar um lugar.

ser habitante ou ser de fora?

incorporar a cultura, trazer um pouco do seu lugar para o novo lugar.

Existem muitas formas de se habitar um lugar: você pode morar a vida inteira em um mesmo lugar e ainda assim sentir-se alheio a este. Ou sair de seu lugar de origem e jamais deixar para trás as raízes, transformando o lugar estrangeiro num pedaço do lugar anterior. Dentre as diversas formas existentes, destaco a que condiz com a minha experiência de habitar o lugar estranho. Desde tomei

⁷ <http://maps.google.com/>

conhecimento da noção de mundo, das dimensões dos espaços das cidades, dos limites territoriais e intelectuais, tomei consciência de que Porto Alegre não era o *meu lugar*. A opção de vir para o Rio de Janeiro surgiu como oportunidade de expandir a vivência com a arte para um universo onde factualmente as coisas *acontecem* no meio artístico e cultural. Assim como experienciar a vida sozinha, longe dos laços familiares e fraternais – deixar, necessariamente, para trás muitos laços afetivos. Existindo a intenção, real, de construir o novo neste outro local. Predisposição é uma palavra chave neste processo.

Os forasteiros são como ‘esponjas’, predispostos a absorver o entorno, impregnar novos conceitos e resignificá-los a partir de suas experiências anteriores. Vivem este novo de maneira intensa com a finalidade de um querer fazer parte. Não é de se estranhar que, em muitos casos, os forasteiros estão mais informados sobre o que está acontecendo na cidade, assim como passam a se localizar de maneira efetiva, a ponto de conseguirem passar informações mais acuradas a respeito de localidades para alguns passantes *des-situados*.

Ao ocupar o lugar novo, nunca viemos vazios, carregamos conosco nossas experiências anteriores, nossa compreensão de mundo e entorno, e aos poucos vamos transformando e adicionando novas significações ao mundo (nosso mundo, particular). Porto alegre vive em mim mais do que eu gostaria: o meu comportamento e a minha fala (sotaque) me identifica, ainda que eu queira passar despercebida no entremeio.

“Você não é do Rio, não é?” Como eles sabem / percebem assim de imediato? Talvez essa seja uma pergunta que eu sempre vá precisar responder.

O processo de mudar é enriquecedor, é abrir-se ao mundo numa forma de transbordar as fronteiras. Estar num ambiente como o Rio, onde milhares de pessoas de todos os lugares do mundo circulam, nos permite perceber o que é estar em meio ao processo de globalização, onde essas diluições fronteiriças ocorrem e as distâncias geopolíticas contraem. É quase como se não importasse de onde viemos e para onde vamos, mas sim o que somos e o que fazemos .

a construção da poética / arte relacional; perambulação; nem o aqui, nem o ali / desvios e disjunções: Na forma de habitar a cidade, vivê-la, de forma a ver aquilo que o olhar massificado não mais permite, habilita o artista forasteiro a

investigar e produzir sobre a cidade. A respeito deste olhar sobre a cidade, sempre com o impulso da novidade, destaco o seguinte fragmento em Benjamin:

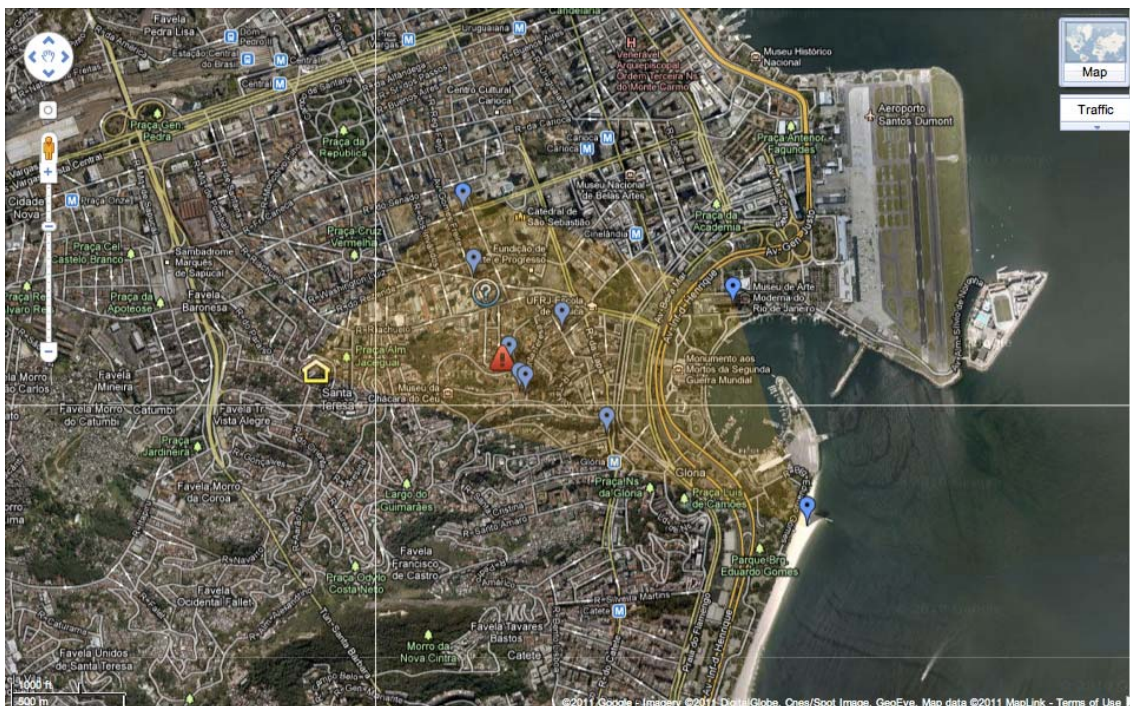
“As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês; muros com o aviso “Proibido colar cartazes” são sua escrivadinha; bancas de jornal, sua biblioteca; caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa o seu lar. Ali, na grade, onde os operários do asfalto penduram o paletó, é o vestíbulo; e o corredor que conduz dos pátios para o portão e para o ar livre, esse longo corredor que assusta o burguês é, para eles, o acesso aos aposentos da cidade. A passagem era o aposento que servia de salão. Na passagem, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se apresenta como o *intérieur* mobiliado e habitado pelas massas.”⁸

Aproprio-me deste fragmento para alinhar a idéia de coletivo estabelecida por Benjamin com minha proposição sobre os blocos de forasteiros habitando o corpo do cidade. Aos forasteiros o impulso da novidade habita cada pormenor da paisagem urbana. Enquanto artista, desejo interferir neste tecido da cidade para tentar chamar a atenção de alguns passantes às potencialidades de determinados locais.

Logo percebi que, ao me deslocar no espaço caminhando, consigo mensurar melhor a cidade. Num desses passeios, após ter estabelecido o CENTRO/CASA/SANTA TERESA como o meu cenário particular na cidade, resolvi percorrer, no caminho para casa, toda a extensão da Rua do Lavradio (“Quartirão cultural da Rua do Lavradio”, dizia uma placa de sinalização no começo do percurso), sempre lendo o nome das ruas transversais, para posteriormente conseguir localizar o espaço percorrido no GoogleMaps (uma prática adotada no cotidiano). Eis que, em um dos cruzamentos, uma das ruas se chamava “RUA DA RELAÇÃO”. Fiquei tomada por uma sensação de inquietude, estranhamento, euforia. Constantemente penso em realizar alguma ação que envolva o espaço da Rua da Relação com o meu trabalho de artista na Cidade do Rio de Janeiro.

⁸ BENJAMIN, 2006, p. 468.

Figura 3 - Mapa do percurso particular afetivo sobre a cidade do rio de janeiro



Legenda: intervenção sobre mapa de GoogleMaps©
 Fonte: A autora, 2011.

Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla: Ao habitar um lugar não deixamos de nos relacionar com a situação política e social local. Nessa conjuntura, o artista pode produzir matéria carregada de sentido para tentar lançar ao mundo algumas situações isoladas, gerando discussões ou apenas chamando a atenção para tais. É o caso da dupla de artistas Jennifer Allora (Filadélfia, Estados Unidos da América, 1974) e Guillermo Calzadilla (Havana, Cuba, 1971), trabalhando juntos desde 1995, se utilizando de formas híbridas das artes visuais, desenvolvem trabalhos de cunho geopolítico, histórico e social, Vivem e trabalham em San Juan, Porto Rico. No ano de 2011, integraram a delegação dos Estados Unidos na Bienal de Veneza.

Em seus trabalhos *“Returning a Sound”* (2004) e *“Under Discussion”* (2005), ambos realizados na ilha de Vieques, Porto Rico, os artistas se aproveitam da ocasião de uma sequência de eventos de protestos e exigências da população que demandava a retirada das ocupações militares estadunidenses em áreas da ilha.

Figura 4 - Under discussion



Legenda: *Stills* do vídeo de Allora e Calzadilla, 2005.
Fonte: <<http://www.pbs.org/art21/artists/alloracalzadilla>>

Com *Under discussion*, Allora e Calzadilla tomam como metáfora uma mesa de reuniões simbolizando a mesa da comissão que decidia as questões políticas da localidade. Viram-na de cabeça para baixo e a acoplam a um motor, transformando-a, assim, em um barco. Através do uso do vídeo, os artistas registram a ação de uma pessoa navegando a mesa ao redor da ilha – onde se pode observar as crateras produzidas por testes de artilharia militar através da superfície cristalina da água. Como afirmaram os artistas, ao colocar um motor na mesa, seria como colocar velocidade e acelerar o processo das discussões envolvendo a remoção dos militares. Destacando-se do cunho ideológico, o trabalho também funciona simplesmente por sua estética, pois nem todo o público estaria a par dos acontecimentos sociopolíticos em Vieques.

Em *Returning a sound*, um habitante de Vieques percorre um caminho pela ilha sobre uma motocicleta em cuja surdina(escapamento) foi acoplado um trompete. Este trabalho foi pensado e desenvolvido quando, pela primeira vez no contexto histórico de Vieques, áreas protegidas e isoladas pelos militares foram abertas à população. Na ocasião da ocupação, praticamente dois terços da ilha permaneciam fora do acesso dos habitantes, sendo utilizada para fins militares pelos Estados Unidos. Sobre os efeitos produzidos por esse passeio de motocicleta/instrumento sonoro sobre o território pós ocupado, os artistas comentam a respeito das

analogias do som do trompete- instrumento cujo uso associa-se ao militarismo: a aceleração do motor e todos os acidentes topográficos da via, também provocados pelos bombardeios, geram um certo ritmo, produzindo uma melodia, como se fosse um hino, um emblema às lutas populares. Em um outros trabalho da dupla, instrumentos de sopro são utilizados dentro de um *bunker*, fazendo analogia às armas de fogo, surpreendendo o público ao fazer sair música de dentro do aparato de guerra.

Figura 5 – Allora e Calzadilla. Returning a sound, 2004.



Legenda: *Stills* do vídeo de Allora e Calzadilla, 2004

Fonte: <<http://www.pbs.org/art21/artists/alloracalzadilla>>

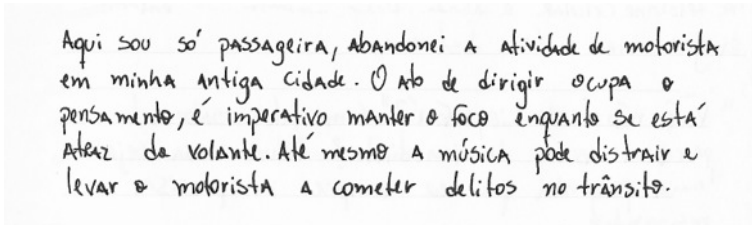
Com estes trabalhos, os artistas estão interferindo no tecido social de um determinado lugar, visto por eles com os olhos de quem não faz parte do população do local. Provocam, assim, uma série de reações que, de certa forma, também interferem nas questões sociais e políticas da região, extrapolando a barreira da arte em direção à função do artista em sociedade, em função de sua inserção e não alheio às formas de convivência.

1.3 Transbordos

Se em algum tempo *abismei-me e sucumbi*⁹, hoje rendo-me ao transbordamento. Transbordar-se não só como a evasão de líquidos de um recipiente, mas também como a TRANSposição de BORDAS, a construção de novas fronteiras através da invasão de outros limites. Todo o percurso pode ser, de certa forma, um passeio. Passamos, passeamos constantemente, ora por rotas pré estabelecidas, ora por nossos próprios caminhos, por sobre eles, alguns desvios e outros obstáculos.

Como um vagar ou um perambular, em todos os ritmos e seus meio de locomoção, o vento da janela no ônibus que faz com que cerremos, deixando apenas uma pequena fresta em nossos olhos, para que ainda assim consigamos enxergar o para fora; para que fique nítido a sensação do vaguear.

Há de se fazer do rumo também um passeio, a fim de não massificar a atividade cotidiana e rotineira da locomoção entre os espaços de circulação. Na cidade grande nos é permitido variar a linha do ônibus entre mesmos trajetos. Pegar um táxi e indicar um caminho aleatório, “o que temos para hoje, senhor motorista?”.



Aqui sou só passageira, abandonei a atividade de motorista em minha antiga cidade. O ato de dirigir ocupa o pensamento, é imperativo manter o foco enquanto se está atrás da volante. Até mesmo a música pode distrair e levar o motorista a cometer delitos no trânsito.

Assim constituímos novos percursos em cima das mesmas rotas, somos os mesmos ao mesmo tempo em que somos outros na imensidão da paisagem urbana (única).

paisagem e extremos: para muito além da janela.

Pensar a paisagem no contexto das artes visuais nos dias de hoje distende-se para além da compreensão do gênero da pintura de paisagem, onde o que se encontrava em jogo era a expansão do olhar através da invenção da perspectiva, como uma determinada visão para além do através da janela. Na arte contemporânea a temática da paisagem recria-se em diversos subtemas;

⁹ BARTHES, 2003.

compreendemos a cidade, a inserção do corpo no meio urbano, a expansão dos estudos cartográficos à uma esfera artística, a arte para lugares específicos, entre outras temáticas relacionadas com a paisagem.

Há muito mais sobre paisagem na arte contemporânea, sob estas variadas formas, do que poderíamos calcular ao pensarmos no arcaico gênero de pintura, a qual o termo remete diretamente.

O extremo em paisagem, configurado como uma extremidade, o limite, a moldura, [um obstáculo?]; no urbano, as janelas, os buracos e vãos, as grades ou um mero quadrado. Investiga-se e explora-se a paisagem sob variadas alcunhas: cartografias pessoais, geopolítica, *site-specificity*, arte urbana, etc.

A 8ª Bienal do Mercosul, sediada em Porto Alegre em 2011, por exemplo, teve como temática os *Ensaio em geopoéticas*. Levando em consideração uma nova perspectiva geográfica, trazia um apanhado de obras de artistas contemporâneos que levantavam questões referentes à geopolíticas, a essas novas trajetórias dos artistas, trazendo à tona discussões de como o ambiente no qual o artista se insere reflete em sua produção artística.

“A partir da chegada”

Em um momento anterior, escrevi sobre minha mudança à cidade do Rio de Janeiro. Busquei analisar o percurso do artista neste movimento de mudança de cidade, das diferenças sociais e culturais enfrentadas, estabelecendo um foco na possibilidade da novidade e do impulso criativo a partir do envolvimento com a paisagem urbana estreada.

Já ambientada à nova cidade, conseguindo me sentir mais presente dentro da paisagem carioca, consigo me apropriar de determinados espaços, ainda que sob a forma restrita do olhar. E tendo a chamada do impulso ao observar a paisagem, comecei a observar uma das principais formações geográficas (ou geológicas?) da cidade do Rio: as montanhas. Estão em toda parte, nas mais variadas e exuberantes formas de pura rocha, delineando tanto a costa marítima como a floresta. Dois dos principais atrativos turísticos da cidade se encontram voltados para duas suntuosas montanhas: o Pão de Açúcar e o Corcovado.

Mas o Rio de Janeiro não é só uma cidade turística, moldada a volta de belezas e atrativos naturais, é uma metrópole, um centro de negócios abrigando

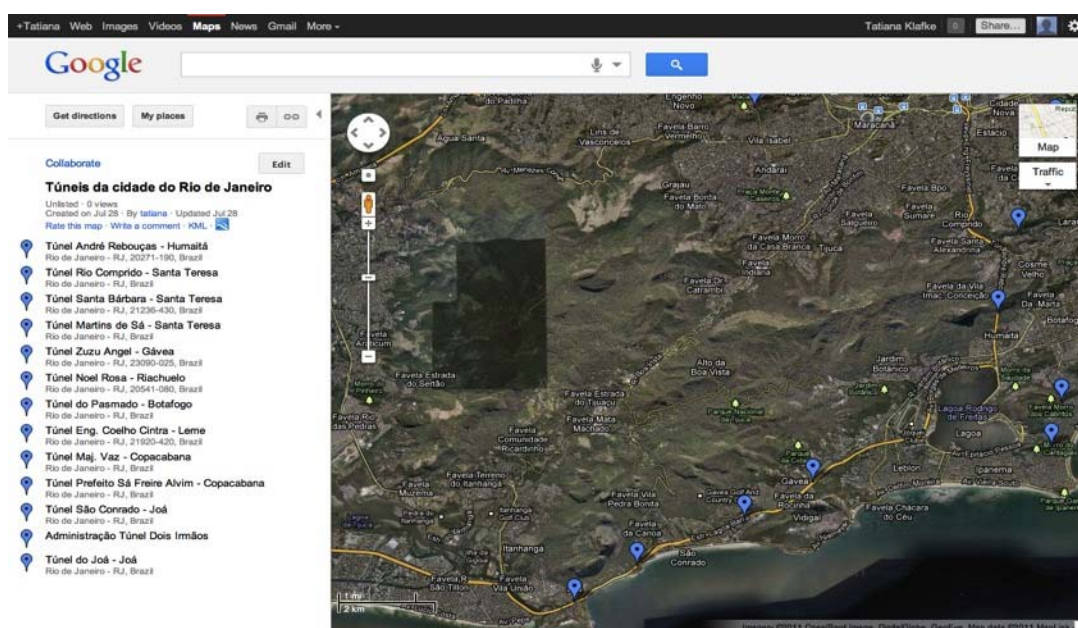
enormes indústrias nacionais e internacionais, atraindo um sem número de trabalhadores. Esse processo nunca cessou de transformar a paisagem da cidade, vias e estradas, aterros sobre o mar, aranha céus, uma arquitetura híbrida, englobando construções datadas da época do Império, ícones da arquitetura moderna, a expansão desenfreada da construção civil e até mesmo as favelas brotando nos morros, dando uma característica única a paisagem carioca.

Notando esse desenvolvimento atroz, rapidamente percebeu-se que as montanhas apresentariam um entrave à fluidez do tráfego urbano. A necessidade de conectar imediatamente zonas opostas, fez com que os cariocas escavassem inúmeros túneis por entre essas montanhas, dos mais simples aos mais complexos, extensos e sobretudo muito úteis no dia a dia dos cidadãos da cidade.

Tendo em vista um melhor escoamento do tráfego, assim ficou configurada a paisagem carioca: montanhas sim, porém esburacadas por necessidade do progresso.

Túneis da cidade do Rio de Janeiro: A fim de ressaltar essa intervenção paisagística dos túneis da cidade do Rio de Janeiro, começo a observar esses elementos tão presentes na paisagem e qual os cariocas encontram-se bem habituados, ou até mesmo dependentes, por assim dizer.

Figura 6 - Percurso dos túneis da cidade do Rio de Janeiro no GoogleMaps.



Fonte: GoogleMaps, 2011.

Transbordos é uma proposta de trabalho artístico em vídeo construída através do pensamento sobre o percurso cotidiano e individual na cidade. Intenciona a constituição de uma série de vídeos digitais capturados na passagem pelos túneis da cidade do Rio de Janeiro. Sendo um vídeo para cada túnel da cidade, tendo como áudio o ruído de um recipiente sendo preenchido com água, um som líquido, como se a passagem do ambiente escuro, o túnel, em direção à luz, o branco total, acompanhasse esse preenchimento de líquido.

A escolha por filmar os túneis se deu justo por este caráter de transposição de bordas ao cruzar a montanha, submergindo por debaixo da crosta montanhosa, passando por um não lugar, um trajeto sem paisagem através da janela. Um túnel funciona como uma ruptura entre lugares, no caso da paisagem carioca e esses dois túneis, Santa Bárbara e André Rebouças, em específico, a distinção entre as realidades nas extremidades do túnel é tão evidentemente gritante que chega a causar um certo espanto. E é sobre esses lugares de passagem e também de escoamento de tráfego que *transbordos* planeja tratar.

A intenção de substituir o áudio original (ruídos dos motores dos automóveis amplificados pela estrutura tubular) pelo barulho de um recipiente sendo preenchido de água se deve a algumas razões distintas ainda que conceitualmente relacionadas. A primeira delas, e a mais imediata, invoca a sensação de angústia da iminência de um possível transbordamento. Há também a relação dos túneis com os vasos conectantes, tubulações para o escoamento e equilíbrio superficial de líquidos. Assim, áudio e vídeo compõem um sentido variado para aquele da releitura da passagem através deste não lugar da paisagem carioca.

Ão, Tunga.

É impossível não referenciar o trabalho *Ão*, do artista Tunga, ao se falar e produzir sobre a temática do túneis do Rio de Janeiro. [Ainda não tive a oportunidade de ver este trabalho. Tomei conhecimento de sua existência em uma rodada de apresentações de trabalhos entre colegas do mestrado, sendo assim, torna-se bastante complicado a construção de qualquer apreciação crítica sobre o mesmo e o que escrevo aqui corre o sério risco de se tornar uma mera especulação sobre esta obra do artista.]

Figura 7- Tunga. ão. 1980



Fonte: <<http://www.tungaoficial.com.br/>>

Nesta instalação de 1980, o artista cria uma espécie de narrativa ficcional, construída através da projeção circular de um filme 16mm contendo um percurso curvilíneo do túnel Dois Irmãos (hoje chamado de Zuzu Angel). Assim como no vídeo projetado, sem começo nem fim, o aparato de projeção reproduz o filme (película) que se encontra montado em uma estrutura circular no espaço da instalação.

A ideia que se constrói através deste trabalho é de uma possibilidade de um espaço desconhecido, o percurso de um círculo dentro da rocha. Com a elaboração de uma ficção, o artista cria também personagens para sua história, invenção de casos de operários, a transformação do canteiro de obra em um sítio arqueológico, ou seja, elementos que fazem parte do ideário da poética do artista.

Tunga é consistente em suas fabulações. No texto em que fala sobre seu trabalho *ão*, "*Xifópagas capilares entre nós*"¹⁰, torna-se impossível saber onde termina o relato e começa ficção. O artista constrói uma narrativa ficcional mirabolante sobre fatos relativos à construção de viadutos e túneis no quadrante São Conrado / Gávea. É nessa criação vistosa que seu trabalho está calcado, neste

¹⁰ TUNGA, 1997.

sentido, tendo a distanciar deste trabalho minhas intenções com o trabalho transbordos .

* * *

O que te faz optar por um caminho e não o outro?

Ao andar pela cidade quando ainda não estamos completamente familiarizados com a sua estrutura urbana e geográfica, criamos nossos próprios sistemas de localização e mapeamento dos caminhos de nosso percurso particular. { que nos são mais adequados ou até mesmo agradáveis }

A paisagem é um dos elementos de maior relevância na construção desses mapas. A paisagem define colocando bordas (moldura) no espaço, pois a ela não se restringe apenas ao visual e ao tátil, consiste também de sua imaterialidade através de conexões sociais e políticas.

“landscape as moral and political reality”
G. A. Tiberghien.

Neste contexto, cabe ressaltar, tudo está em constante mutação, em um processo contínuo, tanto das modificações urbano-paisagísticas como do ponto de vista social e psíquico.

*paysage et hodologie*¹¹: Tomado de empréstimo da disciplina da Psicologia Topológica, o termo **hodologia**, cunhado pelo psicólogo alemão Kurt Lewin, entre as décadas de 1920-30, intenta classificar o espaço vivido como um espaço qualitativo. Sendo assim, um espaço não mais mensurado pelo plano euclidiano,

¹¹ Termo referenciado por Gilles A. Tiberghien, em conferência realizada durante o curso “Paisagem e extremos”, no Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea do Instituto de Artes da UERJ, em setembro de 2011.

objetivo, estrito e métrico mas, sim, um espaço que leve em consideração o indivíduo, suas opções de desvios e preferências no caminho (percurso). Tentando configurar assim a possibilidade de um espaço psicológico, onde as dimensões seriam geridas pelo eu, pelo pessoal e o opcional.

Sob este aspecto a criação de lugares pelo artista, através da investida do passeio pelo espaço hodológico, torna-se uma prática do artista como caminhante, quando seu plano de trabalho se constitui no perambular, vagar, flunar por espaços conhecidos e desconhecidos, tecendo, a partir disso, seu próprio mapa cartográfico.

Uma vez que, em seu princípio, a concepção do estudo da hodologia se desenvolvia em função da abertura e da propagação das estradas em um determinado tempo na História, gera um coeficiente fortuito para o desenvolvimento de uma série de estudos sobre o homem na cidade contemporânea¹², distendendo-se a outros parâmetros, como por exemplo o conceito de *walkscapes*.

Através de sua experiência com o *Stalker Group* – grupo de atividades caminhantes comparado a uma concepção aproximada ao neo-situacionismo (ampliações da teoria da deriva de Guy Debord), Francesco Carreri, arquiteto italiano desenvolve em seu livro, *Walkscapes - o caminhar como pratica estética*, uma exploração da atividade da caminhada como uma forma autônoma de arte, ampliando o entendimento da constituição da cidade, do urbano, do arquitetônico, da construção de vias e métodos de locomoção dentro da paisagem das áreas urbanizadas.

Levando em consideração a dimensão do corpo no processo de envolvimento com a cidade, *walkscapes* quer lidar com a forma do caminhar através dos atravessamentos dos territórios urbanos – *transurbância*, constituído como prática artística estendendo ao conhecimento das cartografias afetivas e mapeamentos cognoscitivos. Nessa sentido, *transbordos* conecta-se ao propósito da *transurbância*, ao atravessar os túneis, o registro deste caminho, torna-se o próprio trabalho.

* * *

¹² Vago, eu aqui, por esses temas, tendo como referência alguns dos textos estudados e mencionados na bibliografia.

Já são muitas as interferências provocadas em mim por essa cidade, de forma a articular isso com a minha atividade prática e artística, intento também interferir no tecido da cidade durante minha estadia. Tenho adquirido a consciência de que o Rio é uma cidade perfeita para se estar de passagem (este ainda é um ensaio de pensamento e constatação – nada é definitivo). Quanto a estabelecer moradia e finalmente tornar-me uma habitante desta cidade, esta é uma decisão que ainda está bem distante em meu horizonte de planejamento pessoal.

Depois de vagar, caminhar, mapear e transbordar, finalmente habitar. O lugar para a construção da poética da distribuição de perguntas, aos poucos foi se estabelecendo. Em princípio com uma certa retenção – o receio de entregar algo próprio ao mundo – foi assim que obtive a segurança para começar a *perder*, timidamente, algumas perguntas por entre alguns espaços de meu circular.

[uma pausa]

2 PERGUNTAS

Pois o que é a posse senão uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que ela só pode aparecer como se fosse ordem?

Walter Benjamin

Por que perguntas?

Um ponto de interrogação, sinal gráfico que indica uma indagação, pode funcionar como um ponto de intersecção em um texto (como um momento de escolha em uma esquina de qualquer labirinto), uma estilística de linguagem para chamar a atenção para o que se seguirá no texto ou apenas uma indagação - um convite do autor ao desenvolvimento de uma resposta da parte do leitor. Uma interrogação pode invocar uma parada na leitura do texto, leva a refletir, rolar os olhos para fora do texto, pensar... pensar com o autor, reformular o pensamento, entender, ponderar, voltar ao texto.

Olho para a linha do horizonte - o rio, a ilha, o reflexo do sol na água, estou em Porto Alegre, observo o colorir do céu ao final da tarde enquanto o sol faz vagarosamente o seu caminho de descida. Que pergunta é essa que é tão complicada que faz os meus olhos e meus pensamentos rolarem definitivamente para fora do texto?

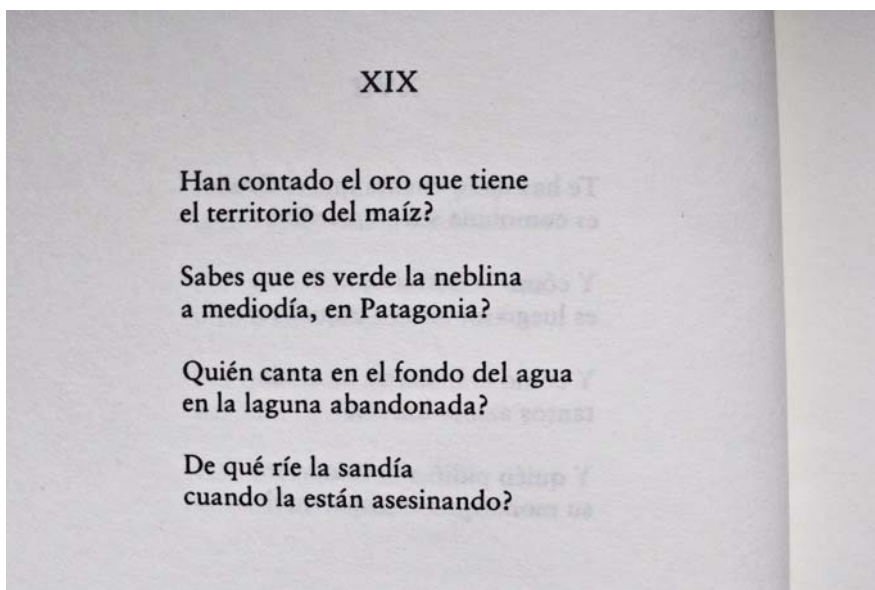
No transcorrer desta pesquisa notei muitas maneiras e estilos de escrita nos mais diversos autores. Notar (e anotar) perguntas se tornou um vício – quase uma obrigação pessoal. Não poderia, também, deixar de notar os propósitos usados pelos autores ao colocar perguntas aos seus leitores. Às vezes jogo; tantas outras propostas e convites a diálogos; muitas delas – a grande maioria – conversas solitárias, perguntas para si mesmo.

É inevitável não entrar no território da dúvida, pois nem sempre perguntas são assertivas, assim como não existem respostas certas ou únicas para todas as perguntas. Acredito que, e esta talvez seja o grande estopim deste trabalho, as

perguntas têm como objetivo abrir e bifurcar os caminhos, já tortuosos, do campo do conhecimento.

2.1 A coleção

Figura 8 – Pablo Neruda. El libro de las preguntas



Legenda: fotografia de livro de Pablo Neruda.

Fonte: A autora, 2012.

El libro de las preguntas e o começo de uma coleção: Ainda não sei ao certo porque temos essa tendência de nos fixarmos em determinados desejos. Nunca entendi muito bem esse desejo de algumas pessoas em colecionar certos objetos. Talvez eu mesma tenha sido uma melhor acumuladora do que uma colecionadora.

Das memórias de minha infância, lembro vagamente de uma maleta contendo uma infinidade de chaveiros promocionais em seu interior, era uma espécie de brinquedo meu e de meus irmãos; mais tarde tomei conhecimento de que se tratava de uma antiga coleção de meu pai. Não sei por quanto tempo ele os colecionou, mas sei que nós, enquanto crianças, nos ocupamos de destruí-la, completamente, em muito pouco tempo. Talvez por ser um dos primeiros brinquedos de meu irmão mais velho, esse se ocupou de ter muitas coleções em sua infância e adolescência. Colecionou selos postais, cédulas monetárias, ganhou de minha avó sua coleção de moedas, com o pretexto de dar continuidade a mesma. Chegou até mesmo a

coleccionar chicletes. Essa, obviamente, não durou muito, pois meu irmão mais novo e eu rapidamente descobrimos o seu esconderijo. Já eu, nunca detive muito a minha atenção a esse agrupamento ordenado de objetos retirados de seu uso corriqueiro.

Talvez seja a partir do momento que surge o desejo de começar a classificar nossos acúmulos é que surjam as coleções. Depois de passar um certo tempo debruçada sobre a leitura, ainda que descompromissada, de *O livro das perguntas* de Pablo Neruda, comecei a dedicar uma certa atenção às aparições das frases seguidas pelo sinal gráfico de pontuação que marca as interrogações « ? ». Passei a grifar perguntas em praticamente toda a leitura que fizesse. Demorou pouco tempo para perceber que essa ‘mania’ havia se transformado em um sistema, e um pouco mais adiante para perceber que essa se constituiria como a matéria de meu trabalho artístico.

Antes de pensar na constituição da coleção de perguntas, parei para pensar na função das próprias perguntas. Por que autores se valem de indagações em meio a seus escritos? Qual a função destas perguntas em meio ao texto? Podem ter a função de uma pausa ou de um gancho para a reflexão de seus pensamentos. Não podemos negar que é uma eficiente forma de trazer o leitor/espectador para dentro do texto, instituindo um diálogo. Ao que o autor pergunta tentamos pensar no que responderíamos: paramos, pensamos, formulamos e reformulamos nossos pensamentos para então seguir na leitura (diálogo), logo confrontando ou concordando com os escritos do autor.

“*trochenbroders*”: No filme *Everything is illuminated* (Uma vida iluminada), dirigido por Liev Shreiber, baseado no livro homônimo de Jonathan Safran Foer, o personagem principal, interpretado pelo ator Elijah Wood, carrega o nome do escritor do livro e é um colecionador. Em suas coletas busca inventariar o histórico de sua família, movido pela ausência de conhecimento sobre o passado de seu avô Safran Foer, sobrevivente da perseguição aos judeus na Segunda Guerra Mundial. Sua avó em seu leito de morte lhe presenteia com uma foto de seu avô ao lado de uma moça. No verso da foto Jonathan lê “*Augustine e eu , Trochenbrod, 1940*”. Mais tarde, no decorrer do filme, Jonathan informa que teria sido Augustine quem havia auxiliado o seu avô a se refugiar nos Estados Unidos.

Figura 9 – Everything is Illuminated.



Legenda: Still do filme de Liev Schreiber e Jonathan Safran Foer.
Fonte: Warner Independent Pictures, 2005.

Foer, ao observar que a moça na foto usava o mesmo colar que ele havia coletado no leito de morte de seu avô, anos atrás, e teria dado início a sua grande coleção, resolve partir em uma viagem no intuito de conhecer o local onde seu avô havia crescido assim como desvendar a história ocultada pelas tristes memórias de guerra de seus antepassados.

Com o auxílio de uma «agência especializada» em viagens cujo público está em busca de informações sobre seus antepassados, Jonathan parte em uma viagem ao insólito interior ucraniano. Caracterizado como um *road movie*, os personagens desta história circulam por paisagens que deflagram o passado recente do falho investimento nas usinas nucleares, o conflito entre o antigo e o novo nas heranças da ex república dos países soviéticos e ao se distanciar dos centros, percorrendo estradas por entre campos solitários, deflagra-se uma paisagem repleta de remanescentes da Segunda Guerra. Há todo um trajeto mostrado na tela até chegar a Trochenbrod, ou o lugar da memória para Jonathan e seus companheiros de viagem.

Ao ponto de desistir da busca, fatigados por uma longa viagem, eles finalmente encontram uma pequena casa circundada por um enorme campo de girassóis. Alex, o tradutor (neto do motorista e guia da viagem) é designado a pedir informações sobre a localização de Trochenbrod à uma senhora lavando roupas na varanda da casinha. Após alguns instantes de hesitação, como de quem se recusa a

sugerir qualquer informação em um momento de interrogatório, Lista, a senhora, reconhece Augustine na fotografia nas mão de Alex, e segue-se o diálogo:

Alex: *Já viu alguém desta foto?*

Lista: *Eu esperei tanto tempo.*

A: *Estamos procurando por Trochenbrod.*

L: *Você está aqui. Sou eu.*

Em um salto ao que nos é revelado mais adiante, quando Lista afirma ela mesma ser Trochenbrod, ela nos revela que toda a memória do que é/foi este local está concentrada nela mesma (sua memória) e na forma que encontrou para armazenar todos os detalhes. É então que ela apresenta sua coleção/catálogo dos remanescentes do local armazenada em um vasto agrupamento de caixas detalhadamente catalogadas, contendo os mais variados objetos, de fotografias.

Figura 10 - Everything is Illuminated.



(a)



(b)



(c)

Legenda: Still do filme de Liev Schreiber e Jonathan Safran Foer.
 Fonte: Warner Independent Pictures, 2005.

Lista fora a única sobrevivente em um massacre nazista aos residentes do vilarejo de Trochenbrod a permanecer no local. Tomada pelo senso de permanência ela passou a armazenar objetos e memórias do que havia sido e de todos que ali haviam vivido.

Trouxe a história de Lista para exemplificar um motivo pelo qual uma coleção se forma. Objetos carregados de significado, tanto históricos como afetivos, são armazenados para que possam um dia restituir a memória de um passado, funcionando como um acervo daquilo que já passou e não pode (ou não deve) ser esquecido.

O fato que me fez querer trazer essa história para o contexto deste trabalho foram determinadas pausas no fluxo narrativo do filme, ocasionadas pela **indagação** sobre o motivo pelo qual se coleciona, **o porquê de uma coleção**. No caso dos personagens acima há uma intenção bastante clara, a restituição ou (re)construção de uma memória, um recorte sobre um tempo perdido ou a necessidade de contar algo. Mas, não é sempre que podemos encontrar motivos no ato de colecionar.

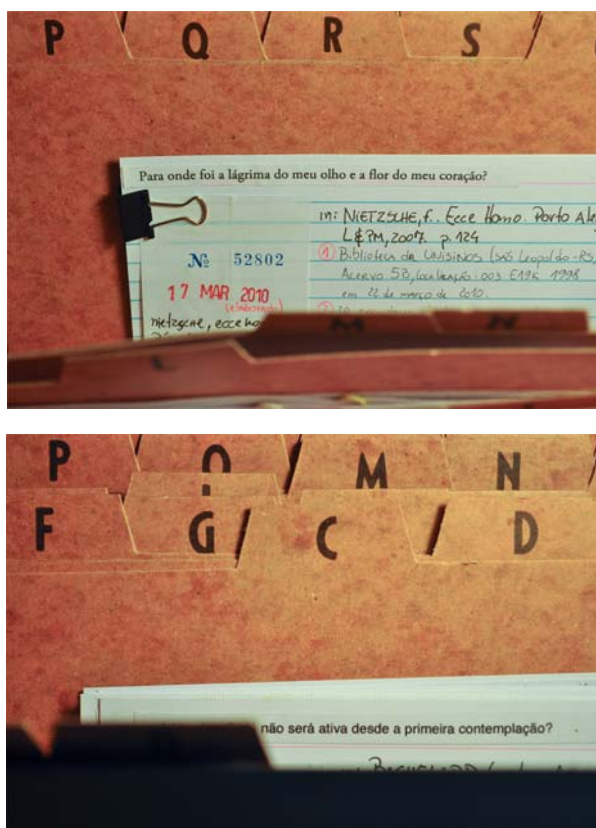
Pergunto-me: por que «coleciono» essas perguntas? Algumas vezes me indagaram sobre o motivo de eu estar constituindo um arquivamento de perguntas soltas (destituídas de seu contexto original) e, tantas vezes, encontrei-me neste local de quem tenta explicar o inexplicável (embora tentar explicar o inexplicável possa ser considerado todo o conteúdo deste estudo).

Maria Esther Maciel – escritora, pesquisadora e professora da UFMG, em um de seus ensaios sobre coleções, fala que «coleccionar converte-se em uma forma de enclausurar o objeto, des-historicizá-lo, de maneira que seu contexto seja abolido

em favor da lógica sincrônica da coleção»¹³, nesse sentido, uma coleção pode ser uma forma de subjetivação, ou seja, os objetos deixam de corresponder ao sentido que possuem em seu contexto usual e passam a fazer parte de uma outra ordem, passando, praticamente, a possuir um sentido ficcional ou artístico.

A forma que encontrei para sistematizar e organizar minha coleção foi através da constituição de um arquivo composto de fichas catalográficas, logicamente seguindo um sistema pessoal de ordenação. Já não me era mais suficiente apenas o grifo em vermelho das perguntas nas leituras *percorridas*, eu precisava ordená-las. Para cada pergunta eu deveria criar uma ficha bibliográfica, e isso tornou-se um sistema. Tais fichas me ajudariam, mais tarde a organizar e a (tentar) controlar a segunda etapa do trabalho: a distribuição das perguntas.

Figura 11 – Arquivo.



Fonte: A autora, 2012.

¹³ MACIEL. 2004. p. 19.

“*De que cor você vê a minha aura?*”¹⁴

Da necessidade em ordenar o mundo tangenciando a margem entre a arte e o delírio estão os incríveis inventários de Arthur Bispo do Rosário. Incumbido de registrar a passagem do homem sobre a terra, em uma anunciação que tivera em decorrência de um quadro de esquizofrenia paranóide, Bispo do Rosário cria um vasto inventário de agrupamentos de objetos, usando um sistema particular de classificação dos mesmos. O resultado plástico de suas *assemblages* chamam a atenção, algumas vezes pela semelhança com os *ready-mades* de Duchamp, como também pela delicadeza de suas ordenações dos mais prosaicos objetos.

Figura 12 – Arthur Bispo do Rosário.



Legenda: Fotografia do trabalho exposto na 30ª Bienal de São Paulo.

Fonte: A autora, 2012.

Uma grande parte do acervo de Bispo do Rosário pôde ser vista na 30ª Bienal de São Paulo, em 2012. A presença da obra de Bispo no contexto desta última Bienal (assim como uma grande variedade de outros artistas taxonomistas¹⁵) enfatizava uma proposta curatorial declaradamente influenciada pelo pensamento de Aby Warburg e a sua ideia da construção de uma História que não fosse narrada através da linha do tempo, mas sim, através de imagens, da memória de imagens e

¹⁴ Pergunta que Arthur Bispo do Rosário fazia àqueles que ingressavam em sua cela-ateliê. Fonte: Material Educativo da 30ª Bienal de São Paulo.

¹⁵ A ideia de taxonomia e de artistas taxonomistas que utilizo aqui é uma referência aos estudos sobre o uso criativo dos sistemas de classificação do mundo de Maria Esther Maciel, mais especificamente, em seus livros *As ironias da ordem* e *A memória das coisas*.

do emaranhado de relações estabelecido pelas mesmas. É possível pensar que Bispo do Rosário ao exercer o seu labor inventariante, ainda que de forma naïfe, tenha alcançado uma tácita proximidade com o princípio da ideia de Warburg e seu Atlas Mnemozyne.

Figura 13 – Arthur Bispo do Rosário.



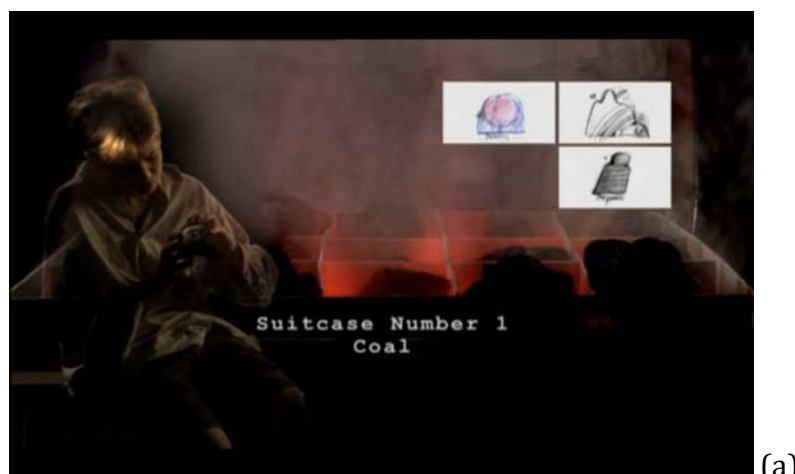
Legenda: Fotografia do trabalho exposto na 30a Bienal de São Paulo.

Fonte: A autora, 2012.

Maria Esther Maciel traça um paralelo entre a obra de Arthur Bispo do Rosário com o trabalho do artista e cineasta inglês Peter Greenaway. Artista pintor por formação, transportou para a linguagem do cinema o seu fazer artístico constituindo filmes-peças (*art pieces*) praticamente inclassificáveis dentro da lógica cinematográfica.

Em um de seus mais recentes trabalhos, *The Tulse Luper Suitcases*, Greenaway constitui, através de filmes, um *website* e um jogo interativo *online*, a narrativa de seu personagem fictício Tulse Luper e de suas 92 malas perdidas e encontradas ao redor do mundo. Especula-se que um dos vieses da história de Tulse Luper seja uma parábola da pós-modernidade; leva-se em conta que o número de malas pertencente a Luper, 92, é exatamente o número atômico do Urânio e é justo a exploração das jazidas deste elemento e suas consequências que formatariam a história de Tulse Luper - e da pós-modernidade.

Figura 14 – Tulse Luper Suitcases



(a)



(b)

Legenda: Stills do filme de Peter Greenaway.
 Tulse Luper Suitcases, Part 1: The Moab Story.
 Fonte: Kees Kassander Production: Fortissimo, 2003.

O universo de Greenaway é bastante complexo; seus trabalhos estão, de diversas maneiras, relacionados. As malas de Tulse Luper não só tratam de narrar o acima citado como também funcionam na forma de um inventário global. Nelas, vão se desvelando uma infinidade de coisas, dentre elas, os 92 objetos para representar o mundo, na mesma medida em que a narrativa correlaciona-se com as obras anteriores de Greenaway. Vejo neste trabalho a criação de um meta sistema de inventário: enquanto o autor cataloga a sua noção de mundo atual, trata também de constituir um arquivo de sua obra artística.

O que você faz quando encontra algo maravilhoso que lhe inunda completamente?

Sob um prisma Benjaminiano poderíamos dizer que Bispo do Rosário e Peter Greenaway classificam-se como colecionadores. Cada um a sua maneira e com motivações completamente distintas buscam a reorganização das coisas em compêndios bastante particulares.

“A existência de um colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem. Naturalmente, sua existência está sujeita a muitas outras coisas: a uma relação muito misteriosa com a propriedade; (...) a uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino.”¹⁶

Uma coleção ainda que tente ordenar uma serie de elementos não deixa de pertencer a uma esfera da subjetividade, não sendo à toa que muitas coleções acabam subvertendo-se em trabalhos de arte e acabamos tendo acesso a esses universos particulares em museus, galerias e eventos artísticos e fruindo-os como obra de arte.

¹⁶ BENJAMIN, 1987. p. 216

2.2 O paradigma dos copistas

(ou um pequeno parêntese sob forma de homenagem a *Bartleby, o escrivão*.)

O caminho do Não é o mais difícil a ser ultrapassado.

Não há erros nem acertos, não é um deserto nem o infinito do espaço, pode ser apenas o nada ou a pura negação.

Sento em minha cadeira em frente a página em branco. Nada acontece. Minhas mãos se negam a escrever, minha mente se nega a acordar, uma lucidez sem pensamentos, apenas o torpor. Os músculos paralisados, densos, atraídos a superfície, não fosse pela gravidade flutuaria em um zero de vontades.

O Não não é mais uma errância no caminho, uma possibilidade no labirinto. É a pura imobilidade, a recusa. Não há criação, não há latência. Parece que foi tudo sugado pelo vácuo. Um vácuo esmagador e triturador, denso como um buraco negro, no fim talvez seja isso, um momento que somos atraídos para a imensidão nula de um buraco negro.

Simplesmente não há caminho.

Do nada começamos.

Bartleby, o escrivão nos apresentou a negação de toda a vontade com a sua noção da potência do Não. O drama deste personagem, do conto de Herman Melville, datado de 1853, permanece atual nos dias de hoje e segue reverberando tanto no ideário da literatura e das artes visuais como no campo dos estudos do comportamento humano.

Eles estavam procurando um apartamento para passar uma semana em Nova York, haviam encontrado um adequado ao nível de exigência esperado em Wall Street, no distrito financeiro de Nova York. Essa conversa ocorria na mesa de jantar, e ao ouvir «Wall Street» eu só conseguia pensar em Bartleby. Um dos convidados objetou quanto ao apartamento, conhecia melhor a cidade e explicou, então, aos outros presentes sobre o centro de negócios da cidade: funciona apenas em dias úteis e no horário comercial, no restante do tempo se transforma em uma cidade fantasma. Não conheço Nova York e não entendo nada sobre finanças, mas não pude deixar de pensar em Wall Street depois das cinco da tarde virando um deserto... Como poderia ser para Bartleby? Paralizado, lá ele permanecia, imóvel, junto ao resto da mobília e das pilhas de papel do escritório.

Enrique Vila-Matas, em seu livro *Bartleby e companhia*, cria um compêndio de notas de rodapé referenciando diversos casos de escritores (e não-escritores) na história da literatura que ao longo de suas carreiras tiveram a experiência de renúncia à escritura. O próprio livro é um caso de negação à escrita, pois o autor nos apresenta apenas notas de referência.

Entretanto, não seria por esse aspecto da paralisia daquele que aos poucos se recusa não só a escrever, mas a exercer qualquer atividade, que trago Bartleby na construção deste estudo, mas sim pela sua natureza de copista, o princípio da negação; o seu labor se resigna ao medíocre ato de copiar, reescrever aquilo que já fora dito – a «natureza» do escriturário.

Por muitas vezes durante a realização do projeto **Entremeio** vi-me neste local do copiador, daquele que não está escrevendo (criando) nada, apenas copiando trechos de livros e deslocando mensagens em função de um trabalho de arte. Aquela pergunta que antes fazia sentido dentro de determinado contexto é deslocada, reescrita, passando a ocupar outro lugar e fazer parte de outro contexto,

ressignificada na forma de um objeto diferente do seu propósito inicial. Também não posso dizer que se trata de uma citação, antes de tudo é uma apropriação.

Não sei se posso dizer que é mais fácil copiar, mas antes de pensar em colocar qualquer escrito inédito no mundo, penso em chamar atenção para alguns pormenores esquecidos ou relevados dentro das bibliotecas universais. E, enquanto artista, torna-se muito mais descomplicado colocar em prática determinadas ousadias.

Quem sabe Bartleby não fora um alterego de Melville quando este passava por alguma crise em sua carreira de escritor?

2.3 Secretos / distribuição

Uma hora e meia entre as ruas Vinícius de Moraes e Joaquim Nabuco: Saio daquilo que é considerado a cidade para me encontrar com a praia. Os dias densos, pesados e acimentadamente presos em um viver solidificado buscam a liquidez do mar e o encontro da maciez da areia com a água salgada, ambas sempre em constante movimento.

Chego à praia, ao calçadão de Ipanema, a intenção é chegar logo à areia, meu corpo resiste e segue a caminhada sobre o piso ladrilhado (é difícil de abandonar aquilo que é sólido), demoro a distância de duas quadras hesitando pisar na areia e retirar de minha bolsa o envelope contendo sessenta panfletos impressos com perguntas de *Água viva*, Clarice Lispector.

Figura 15 – Fichas catalográficas

Como é que a ostra nua respira?

Os fatos da vida são o limão na ostra?

Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade?

Será que a ostra dorme?

In. LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco: 1998. p.28.

Nº 52814

27 OUT 2012

Fonte: A autora, 2012.

Olho para o rosto dos passantes, observo suas expressões, o sorriso e a despreocupação em seus rostos, por um momento penso que não possuo o direito de preocupá-los com as minhas indagações. Quase desisto. O sol já se pôs atrás dos morros, logo virá a noite e os banhistas já começam a tomar o rumo de suas casas. Desço do calçadão para a areia, descalço minhas sandálias e pego o envelope em minha bolsa, mantenho o fone nos ouvidos, não posso me separar da música nesse momento. No exato momento em que paro para tocar a sola dos pés na areia, observo as pessoas a minha volta, elejo um começo. Finalmente ocorre o momento em que meus dedos e os dedos de um estranho tocam o mesmo panfleto, solto o papel, agradeço e apresso o meu passo em direção aos próximos estranhos. Não desejo falar nada além de “com licença” e “obrigada”.

No caminho, muitas pessoas se recusam a aceitar o pequeno panfleto. A areia da praia é também um lugar de comércio e é difícil assimilar a ideia de que uma pessoa sozinha caminhando entre os banhistas não está querendo vender qualquer coisa. Não argumento, não quero forçar ninguém a nada, tampouco causar qualquer desconforto, apenas sigo em frente.

A música acaba nos fones, mas não os removo dos ouvidos: eles me mantêm distante da conversa dos estranhos e dentro da minha atividade de distribuição. Não quero interferir demais nem explicar o que estou fazendo, acredito que qualquer fala poderia funcionar como uma condução do pensamento alheio ao que eu acredito.

Com essa ação acabo introduzindo o meu corpo no processo do trabalho: não é mais somente uma pergunta sobre um pequeno pedaço de papel; há um agente, repleto de outros códigos sobre um corpo, acompanhando o panfleto com a pergunta impressa.

Por que optei por fazer essa distribuição?

Talvez a curiosidade de poder ver a cara das pessoas ao lerem as perguntas tenha me guiado nessa decisão. Intervenções como a da moça que me perguntou se eu queria deixá-los pensando, “filosofando” como ela mesma dissera, durante o seu momento de lazer a beira da praia, com tais indagações.

Fato é que eu gostaria de em algum momento ver. Ver a reação das pessoas ao se depararem com as algumas perguntas. Pois, até então, todos os panfletos com perguntas distribuídos haviam sido «perdidos» ou estrategicamente

posicionados de forma oculta (ou escondida), sem que eu me preocupasse em ficar de sentinela, esperando o exato momento em que alguém o encontrasse.

A série das perguntas sobre a ostra, de Clarice, eu havia preparado especialmente para uma ocasião a beira mar. Cheguei a pensar em ir até as docas do Rio de Janeiro, ao cais do porto ou a uma colônia de pescadores. Pensava em agir sobre aqueles que exercem algum trabalho ligado diretamente a existência do mar. Por último elegi a praia e seus personagens, banhistas, turistas, comerciantes e artesãos, pois não estava preparada para entrar em embate com a dureza de determinados cenários da vida.

Vivemos hoje em um mundo cada vez mais múltiplo, amplo – sempre, e sob uma desgastante pluralidade de vozes, vociferações, balburdias e burburinhos. Tudo isso em paralelo a uma crescente e sufocante torrente de imagens. A sociedade parece tender a um esgotamento cruel onde o indivíduo é cada vez mais um só. Solitário, nas bordas do egoísmo. No momento, bastante anterior, da inauguração deste trabalho emergiam as ideias sobre a Estética Relacional de Nicolas Bourriaud, e eu já, desacreditada das grandes revoluções, acreditava que a força da mudança dentro de uma sociedade estava calcada na produção de pequenas movimentações, reforçadas por ações micropolíticas. Como artista e ingênua individua em sociedade eu ainda acreditava em conseguir mexer alguma partícula no outro, qualquer coisa que o tirasse do estado comum do cotidiano: casa, trabalho, dinheiro, obrigações, burocracias, etc, ou seja, o fazer mover o maquinário que coloca um dia após o outro, após o outro, após o outro. . . Gostaria que, com o meu trabalho, eu conseguisse provocar pequenos e positivos resvalos, qualquer coisa que conseguisse colocar o outro em um estado diferente daquele ao qual está habituado.

A artista norte americana Miranda July ilustra perfeitamente bem essa situação em seu vídeo ficcional de curta metragem , intitulado “*Are you the favorite person of anybody?*” .

Figura 16 - Are you the favorite person of anyone?



Legenda: Still do vídeo, 2005.

Fonte: <<http://mirandajuly.com/>>

Nesse vídeo, o personagem principal, interpretado por John C. Reilly, está numa rua qualquer empunhando uma prancheta e aborda alguns passantes dizendo que está fazendo uma pesquisa. (Vejo como uma dessas pesquisas em que somos frequentemente abordados em lugares movimentados – as mais variadas possíveis, mas sempre tentando o mesmo objetivo – fazer com que gastemos mais dinheiro). “*Are you anybody’s favorite person?*”¹⁷, é a primeira abordagem que ele faz surpreendendo a passante (Miranda July). Hesitante, ela demora a responder e o questionador reforça a pergunta e adiciona a informação de que ela pode pensar com calma, não precisando responder imediatamente. Nesse momento, quase interrompendo ela o responde e ele então complementa perguntando quão certa ela está de que ela é realmente a pessoa preferida de alguém, apresentando as seguintes opções de resposta: bastante certa, confiante, você acha que, não tem certeza ou poderia ser. Colocando a pessoa entrevistada em um momento bastante reflexivo sobre a própria vida e as suas relações pessoais e levando a responder questões que vez ou outra (ou nunca, dependendo de cada um), nos fazemos a nós mesmos, mas que certamente nunca estariam em um questionário público desse formato.

Penso muito a situação colocada por esse trabalho e ela destacada do filme, sendo realizada como uma performance numa rua qualquer, qual seria a reação das

¹⁷ Tradução: Você é a pessoa preferida de alguém?

pessoas, de fato?

Todos os dias temos que responder inúmeras perguntas sobre qualquer coisa, quase como um protocolo do dia-a-dia: o que (ou onde) vamos almoçar?; você deseja fazer um cartão de crédito?; quer trocar o plano do seu telefone?; que horas você precisa chegar no trabalho?; débito ou crédito?; você quer doar algum dinheiro para a nossa instituição de caridade?. A grande maioria delas não vai fazer com que pensamos na nossa condição atual de vida ou como trabalhamos as nossas relações sociais e pessoais.

Acredito que Miranda July resolve na ficção uma das grandes questões que me levaram a pensar no meu trabalho de distribuir perguntas, embora eu não esteja tão interessada nas imediatas respostas. Queremos deslocar o pensamento do outro de suas burocracias diárias e de seus relutantes pensamentos em resposta às protocolares perguntas cotidianas. Mais do que tudo, proponho o meu trabalho na esfera do colaborativo e não impositivo. Sobretudo, a pessoa só precisa responder as perguntas se sentir-se confortável e não necessariamente sentir-se obrigada. Funciona como um convite, e todo convite pode ser recusado.

Penso, como Jacques Rancière expôs em seu ensaio *A Partilha do Sensível*, em uma união da estética e da política, ou melhor, em uma suposição de que essas sejam indissociáveis. Muitas vezes, no exercício deste trabalho, imaginei-me trabalhando em um processo político e social, empenhando-me através de ações motivadas por questões provenientes do campo estético, mas com ações direcionadas à esfera das relações humanas.

Um bom exemplar de trabalho artístico que deu conta de acionar os campos políticos e estéticos são as *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Cildo Meireles (1970). Neste trabalho o artista interfere em garrafas retornáveis do refrigerante Coca-Cola e cédulas de dinheiro, imprimindo nas mesmas pequenas mensagens que chamavam a atenção para tópicos sobre o cenário político daquela época. O artista retornava os objetos ao seu meio usual e assim fazia com que as mensagens circulassem livremente. O interessante neste trabalho, ao meu ponto de vista, é como o artista se vale de uma rede de circulação pré-estabelecida para difundir mensagens que certamente não encontraríamos nas primeiras páginas de um jornal. Hoje em dia vivemos na era do *broadcast yourself*¹⁸ e das redes sociais e

¹⁸ Slogan do canal de distribuição de vídeos na internet, o You Tube.

fazer qualquer tipo de mensagem circular é muito mais fácil, Entretanto, o motivo do trabalho de Cildo permanece atual (descartando o fato de que nossa moeda hoje em dia é outra e que garrafas retornáveis de refrigerante não são mais uma opção no mercado), ele pelo fato de apresentar mensagens textuais em objetos que usualmente não dedicaríamos muito tempo de nossa atenção em nosso cotidiano.

Garrafas ao mar: Em algum momento eu perdi o controle sobre o meu trabalho. Mas isso não passava de parte do plano, afinal, é impossível controlar algo que você solta para «flutuar» sobre o mundo. Colocar os panfletos com perguntas em garrafas e atirá-las ao mar quase foi uma opção no desenrolar do projeto, mas minha consciência ecológica obviamente não me permitiria tal feito.

As mensagens em garrafa são esses objetos que, após serem lançados por alguém, se perdem na vastidão de um oceano, podendo ou não serem encontrados, tendendo – em sua maioria, ao extravio. Após essa breve análise, posso notar uma certa semelhança com a minha proposta: torna-se impossível controlar um objeto depois de lançá-lo ao mundo. O único controle que desejei sobre meus objetos foi apenas o registro sistemático de seus pontos de partida, para a conferência posterior dos locais de atuação. Esses registros fazem parte da sistemática do trabalho, sendo eles anotados nas fichas catalográficas referentes às perguntas distribuídas.

Se, remotamente, ocorrerem respostas para as perguntas, essas também acabarão preenchendo um lugar na ficha catalográfica. Mas, se respostas abundassem durante esse processo, talvez eu não estaria aqui a mencionar a prática das mensagens em garrafas ao mar.

3 BUREAUCRACIAS

Outubro de 2012, Realengo – Cas]A[Berta – Experiência *bureaucrática*, um pequeno relato.

O meu escritório cabe dentro de uma maleta.

Era um desses dias quentes do final de outubro, dia típico daqueles que antecedem o verão, aquele abafamento pré tormenta. Foi a primeira vez (e a última até então) que fui a Realengo.

Diz-se que lá, por algum fator geográfico, o calor se agrava – as casas de telhados baixos, todo aquele cimento, o asfalto, tudo isso sufocado por montanhas que durante o dia impedem a brisa marinha de circular e a noite emanam o calor retido pelas rochas.

Para uma primeira visita não é um lugar muito simples de se encontrar. Fomos J. e eu em seu carro. Meu GPS e o mapa que havia preparado se desconstruíram e as ruas sem identificação, assim como o corte provocado pelos trilhos do trem, contribuíram para nossa desorientação. Nessa hora só o telefonema para o amigo habitante local fez com que conseguíssemos chegar ao local marcado.

O Cas]A[Berta é um evento que se caracteriza pela descentralização da realização de atividades culturais. Abre espaço para artistas visuais, musicistas, *performers*, escritores, etc, apresentarem seus trabalhos fora do espaço habitual, ressaltando, assim, a importância de que para a execução e a apreciação dessas atividades não precisamos ficar no plantel da abertura de espaços e oportunidades nos locais consagrados para a realização de atividades artísticas e culturais.

Na ocasião desta edição o evento foi realizado na casa da Érica, uma das organizadoras do Cas]A[Berta. Chegamos com bastante antecedência, o que nos garantiu um bom tempo e calma para a montagem dos nossos trabalhos. Primeiro ajudei J. na montagem de seu trabalho, pois o local que havia escolhido para a montagem de meu escritório ficava no quintal frontal, onde o sol ainda batia com muita intensidade. Esperei ainda um bom tempo pela sombra – garimpei pela casa da Érica uma mesa e uma cadeira adequadas para a montagem, posicionei-as, dispus sobre a mesa o arquivo classificador das fichas bibliográficas, organizei os carimbos, os livros em uma pequena pilha (uma pequena e seleta biblioteca para

cada ocasião). Sentei-me e retomei o trabalho iniciado na noite anterior: carimbar as vias de uma comanda de controle de dois corpos com duas perguntas, uma em cada uma delas.

[Carimbos]
(impressos a mão na cópia final)

Foi a primeira vez que montei meu escritório em um lugar totalmente ao ar livre e por alguns minutos pensei muito sobre a possibilidade de uma chuva e como eu me manteria sob os pingos d'água, tentando dar continuidade ao trabalho ainda que tudo fosse borrando, transformando os escritos carimbados em abstratas aquarelas.

A noite foi caindo e percebi a necessidade de agregar uma luminária portátil à maleta dos conteúdos do escritório. Nessa ocasião adaptei com o uso de velas (confesso que fiquei um tanto atemorizada com a possibilidade do escritório virar uma grande fogueira – foi mais sensato manter as velas a uma distância segura dos papéis). A dificuldade em enxergar no escuro também fez com que eu aos poucos fosse abandonando o meu posto e encerrando as atividades de mais um dia no escritório.

* * *

3.1 O escritório ou o espaço burocrático pessoal

A dificuldade em se conseguir um espaço de trabalho – e, muitas vezes, até mesmo de moradia, onde eu pudesse (conseguisse) executar minhas simples tarefas laborais diárias motivou o pensamento que geraram as *Bureaucracias*.

Figura 17 – objetos burocráticos



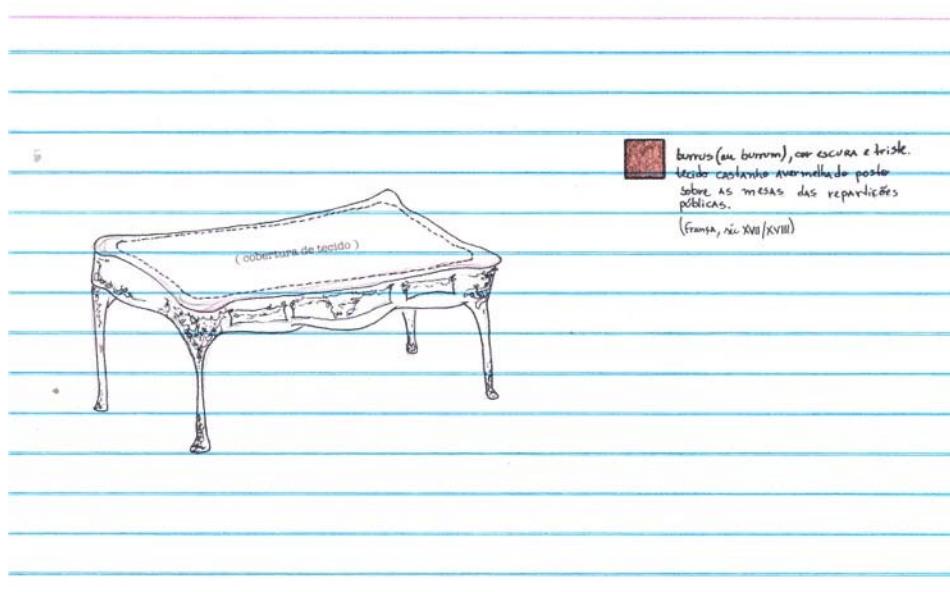
Legenda: fotografia de ambiente de trabalho.
Fonte: A autora, 2011.

Morei em muitas casas desde que cheguei ao Rio de Janeiro, a grande maioria delas casas de passagem, onde permaneci pouquíssimos meses. A grande dificuldade que encontrei foi a de conseguir montar o meu espaço individual de trabalho – acabava amontoando tudo sobre uma pequena e desconfortável mesa dentro do impessoal dormitório. A ideia de sala de uso comum não era muito praticada nessas residências e eu sempre tive uma imensa dificuldade (diria até incapacidade) em conseguir trabalhar tranquilamente no mesmo espaço que compreende a cama de dormir (o sono me chama e ele é insistente e macio). Percebi que tornou-se rotineira a busca por espaços alternativos de trabalho. A opção óbvia sempre foram as bibliotecas. O único problema é que esses locais são verdadeiras câmaras frias em função dos robustos aparelhos de ar condicionado. Até mesmo nos dias mais quentes do verão, permanecer longas horas num ambiente assim se torna bastante inviável. Comecei, então, a praticar um revezamento de locais entre bibliotecas, salas de estudos em museus e centros culturais, cafés (tiveram situações em que até a mesa do bar serviu como mesa de estudos e trabalho), o banco da praça ou a areia da praia. Meu escritório tornou-se móvel e itinerante. A grande parte do trabalho já acontecia na rua e no contato com o meio público, tomar a rua como próprio talvez não tenha sido um desvio assim tão grande.

A partir disso fui constituindo e adaptando a concepção de *Bureaucracias*. A falta de desprendimento social, ou seja, minha timidez, impediu que eu realizasse o utópico plano de montar uma mesa de escritório bem no meio do burburinho do Largo da Carioca, por exemplo. Preferi sempre a discrição de locais mais reservados, onde eu poderia permanecer por algumas horas carimbando fichas, preenchendo catálogos e fatigando páginas dos livros sem a intromissão passageira de um sem número de transeuntes – digo isso pois sou distraída e acabo eu mais observando a passagem de tempo através da passagem de pessoas.

Especulando a etimologia da palavra burocracia, acredita-se que esta tenha surgido no idioma francês, *bureaucratie*, para designar, de forma pejorativa, os escritórios das repartições públicas de uma determinada época. As escrivaninhas dessas repartições eram forradas por um tecido denominado, no francês, *bure*, tal tecido, por sua vez, recebera esse nome em função de sua cor, marrom escura, do latim *burrus*. Embora ainda hoje o termo burocracia tenha, na maioria das vezes uma conotação jocosa, é bastante usado para designar a atividade desenvolvida em escritórios assim como outras tarefas que envolvam elementos relativos a esses ambientes, como cartórios, bancos, registros, etc.

Figura 18 – infográfico «burrus»



Fonte: A autora, 2012.

Na nomenclatura de meu trabalho, optei por deixar a palavra *bureau* em seu idioma de origem, pois é a palavra para escritório em francês. Assim, eu conseguiria deixar um pouco mais explícita a minha motivação de trabalho e me distanciaria um pouco do tom jocoso da noção corriqueira da palavra burocracia.

3.2 Método / protocolos

Na trigésima Bienal de São Paulo, ocorrida no ano de 2012, uma das primeiras salas expositivas que visitei, ocasionalmente, foi a do trabalho do artista Tehching Hsieh, onde estava uma de suas *One Year Performances*. Tehching Hsieh ficou conhecido pela realização de trabalhos que se desenrolavam no decorrer um ano inteiro. Segundo ele, um ano é o tempo que a Terra leva para fazer o seu círculo ao redor do sol e isso configuraria um ciclo temporal completo.

Figura 19 – One year performance



Legenda: Fotografia de trabalho de Tehching Hsieh (*One year performance: The time clock piece. 1980-81*), exposto na 30ª Bienal de São Paulo.

Fonte: A autora, 2012.

Em exposição encontravam-se os registros e remanescentes da performance de um ano ocorrida entre os anos de 1980 e 1981 que ficou conhecida como *The Time Clock Piece*. A proposta do artista consistia em, no decorrer de um ano inteiro, bater um cartão ponto diariamente, a cada hora, durante as 24 horas do dia. Cada vez que ele batesse o cartão, registraria uma fotografia em um fotograma de filme 16mm. Para enfatizar a passagem do tempo, no primeiro dia de sua performance, o artista raspava a cabeça.

No corredor de acesso a sala expositiva podemos observar alguns documentos assinados pelo artista e por testemunhas. Tratam-se de termos de compromisso atestando que o artista manterá seu protocolo de ação durante o ano inteiro da performance. No interior da sala expositiva encontramos os 365 cartões ponto, acompanhados das tiras de fotografias dispostos como uma malha sobre as paredes, uma vitrine com o uniforme usado pelo artista durante a performance e uma cópia dos documentos e o relógio ponto de frente ao projetor 16mm – emulando a situação ocorrida no ateliê do artista em 1980-81.

Este trabalho de Tehching Hsieh exemplifica perfeitamente um caso de trabalho artístico burocrático. O artista se impõe um método de fazer, cria protocolos, registra documentos e ainda contrata testemunhas para atestar que o artista siga a risca o seu protocolo. O artista por si só esgota a atividade burocrática ao se impor tal trabalho. O cartão ponto batido hora a hora não está lá para registrar o tempo de um trabalho: ele é o próprio trabalho, assim como o método e os protocolos seguidos pelo artista também o são.

Tehching Hsieh não foi o único artista a se utilizar de formas burocráticas no desenvolvimento de seus trabalhos. No contexto da própria 30ª Bienal de São Paulo, como mencionado anteriormente, podemos encontrar uma diversidade de trabalhos de artistas *protocolistas*, *arquivistas* e *enciclopedistas*¹⁹ – inclusive, nesta edição,

¹⁹ O conhecimento enciclopédico veio a luz da história do conhecimento através de Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert. Juntos organizaram o compêndio denominado *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Muitos filósofos e pensadores do iluminismo francês contribuíram para a constituição da *Encyclopédie* e sua principal função foi reunir um arrazoado de informações de diversos campos do conhecimento. O sistema de inventários criado por Diderot e d'Alembert não só tratou de reunir informações até então estabelecidas como privilegiou também sua expansão a dados a serem descobertos (MACIEL, 2009. p.23). Associando isso ao fato de ser uma enciclopédia composta por uma variedade de autores, nos leva a pensar no modelo colaborativo de enciclopédia digital qual estamos habituados nos dias de hoje, a Wikipédia.

esteve presente a célebre enciclopédia visual de August Sander: “Pessoas do século XX”, onde o artista faz um apanhado fotográfico sobre a sociedade alemã durante a República de Weimar.

Em meu trabalho nunca consegui abandonar o método e a rigidez de alguns protocolos durante sua execução: Para o grifo das perguntas nas páginas dos livros, era estritamente necessário o uso do grafite vermelho – algumas vezes cheguei a momentaneamente abandonar leituras por não estar munida de minha lapiseira com grafite vermelho. O arquivo com as fichas bibliográficas sempre esteve presente sobre minha mesa de trabalho, assim como todas as fichas deveriam seguir um protocolo sistemático de preenchimento: a pergunta referência no topo da ficha, uma via do controle numérico de dois corpos colado ao lado esquerdo – carimbado (com tinta vermelha) com a data do dia da elaboração da ficha, a bibliografia completa, escrita a mão, logo ao lado do controle numérico. Ficando o espaço restante da ficha para o preenchimento das ocasiões e circunstância da liberação das perguntas.

Figura 20 – Ficha catalográfica: Por que o prazer da lentidão desapareceu?

Por que o prazer da lentidão desapareceu?

090605

07 NOV 2011

Im: KUNDERA, Milan. A Lentidão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 8.

① 21 de Outubro de 2012. 30ª Bienal de São Paulo. Sala do Vídeo de Nascimento/LOVERA: "Arquivo Nacional - Vídeo Público, edição # 03-12", 1997. Vide Cor - 1'42". Depositado na urna ao lado esquerdo do banco para os espectadores.

Fonte: A autora, 2011.

Reafirmo, mais uma vez, que o desejo de ordem talvez tenha surgido de uma incapacidade prévia de organização e sistematização da vida pessoal – questões ligeiramente agravadas pelas questões de moradia, mudanças de residências e de estado civil.

3.3 A Biblioteca

Estou na biblioteca da universidade (sob a necessidade de fugir dos apelos dos confortos da casa) e acabei de ler sobre o estado de «fatigar estantes», termo cunhado por Borges, citado por Vila-Matas em *Bartleby e companhia*, que nada mais é que estar entre as prateleiras dos livros a folheá-los, em busca de nada específico. Algo emana diferente aqui; os livros não são meus, nem de ninguém, a biblioteca é de uso público. Os livros possuem rastros, vestígios, testemunham a intimidade de algumas pessoas. Para onde será que já viajaram? Que memórias possuem? Interessa-me observar alguns desses resquícios (memórias físicas em grifos, buracos de traça e cupins, sinais de desgaste e de uso, «orelhas de burro»).

Quem será que grifou com caneta esferográfica vermelha *grandes gramados cinzentos ou verdes dentro de um maço de cigarros* e os *destruidores de bússolas* em um gasto exemplar (a ponto de estar perdendo suas páginas) de *O jogo da amarelinha* de Júlio Cortázar? Fico sempre a imaginar que talvez esta pessoa gostaria desesperadamente de deixar uma mensagem para os próximos leitores do livro, muito mais do que fazer uma anotação para si próprio.

Estar com um livro é estar em um certo tipo de solidão: os livros da biblioteca podem amenizar essa sensação solitária ao apresentar essas pequenas incrustações, os resquícios de outrem.

Parece que vivemos, atualmente, em uma sociedade cada vez mais solitária e individualista; vivemos cada vez menos em grupos, o outro está cada vez mais distante e alheio, quase um estrangeiro. [ensimesmados] Nossos grupos acostumaram-se a ser virtuais.

O rastro físico do outro: Na consonância com as biblioteca pública, algumas pessoas (gostaria de acreditar que poderiam ser muitos - a maioria) mantêm uma biblioteca particular onde nelas ficam os livros que não gostamos de dividir. Da minha biblioteca particular lembro de um caso que se passou com um de meus estimados livros: após muita insistência emprestei meu exemplar de *Os*

fragmentos do discurso amoroso de Roland Barthes, meu livro de cabeceira desde o ano 2006, testemunha de algumas paixões e tantas decepções amorosas, repleto de grifos e notas bastante particulares em suas muitas páginas marcadas. Na ocasião do empréstimo frisei a importância de manter intactas as demarcações. Não tenho palavras para descrever o esvaziamento que senti na devolução de meu livro. Mesmo após eu atestar que preferiria NÃO, meu amigo fotocopiou o exemplar; sua falta de cuidado e atenção fez retornar um livro com a lombada arruinada e todos os marcadores dispersos, entregues a parte. Pareço mesquinha ao narrar esta história, mas isso me fez tomar a decisão de nunca mais emprestar esses livros queridos e dos quais sinto um certo tipo de ciúme.

Deambulações sobre a biblioteca: Nos livros da biblioteca pública tento deixar o meu rastro (sempre sem deteriorar os exemplares). A estes, algumas vezes, faço retornar minha coleção de perguntas, dispostas quase como marcadores de páginas pelos livros de meu manuseio.

Nestes meus dois anos frequentando assiduamente a biblioteca do décimo primeiro andar do prédio da UERJ, posterguei continuamente a minha associação ao acervo. Isso fez com que eu me mantivesse frequentando – permanecendo – neste espaço para a consulta de determinados livros. Entretanto, a grande maioria das vezes que estive na biblioteca foi para usufruir de um espaço neutro e silencioso, sem atrativos e distrativos externos, com o único intento de concentrar-me nos estudos.

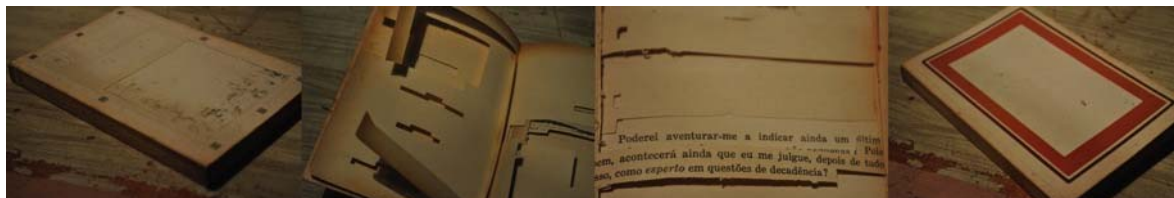
O ruído contínuo e neutralizado do ar condicionado central mantém o ambiente ausente dos barulhos externos, fazendo também com que a contagem do tempo dilua-se; as horas pareçam não contar enquanto as páginas rolam e as frases se estendam. O interesse mútuo dos usuários é o silêncio.

As bibliotecas são como cápsulas de um tempo outro; mesmo que se entre sem qualquer objetivo específico no percurso das prateleiras, há de se encontrar algo que ressalte ao interesse (“fatigar estantes”).

Hoje em dia minha biblioteca não é muito extensa. Por muito tempo permaneci sem adquirir livros novos. Não dispunha de espaço físico em meus vários quartos de passagem para depositar meus livros. Em *bureaucracias* a biblioteca delimita-se a uma pequena pilha com os livros em uso no momento junto aos mais significativos para composição do trabalho. A essa pequena amostra somam-se alguns livros objetos que surgiram como pequenas experimentações durante o

processo de trabalho, como o Livro Daquilo Que Torno Visível²⁰, o pequeno diário burocrático ilustrado (ainda em desenvolvimento), entre outras pequenas compilações.

Figura 21 – Livro-objeto: o que torno visível?



Fonte: A autora, 2011.

3.4 Expografia

Como expor o trabalho de arte quando esse acontece em um outro espaço, entre as ruas da cidade e o envolvimento com as pessoas? Como mostrar na galeria as coletas imateriais do dia a dia?

A expografia deste trabalho, ou seja, a busca por uma forma de apresentá-lo ao público começou a tomar forma a partir da formatação do espaço *burocrático*. Pensei por muito tempo numa forma que desse conta de mostrar todos os objetos trabalhados, passei pela ideia do gabinete de curiosidades – pensando a forma enciclopédica, cheguei então a forma do espaço burocrático individual que, além de servir como local temporário de trabalho, também se prestasse a mostrar o trabalho já desenvolvido até então.

Sobre a mesa: fichas catalográficas já preenchidas – dentro de um arquivo-classificador; fichas em branco, canetas – preta e vermelha; carimbos e almofadas entintadas para carimbos nas cores vermelha, azul e preta; a pequena biblioteca de livros manuseados com os livros-objetos. Nas paredes, ou suportes verticais próximos: fotografias e documentos das ocorrências anteriores do trabalho

²⁰ Este trabalho surgiu de uma provocação feita pela professora e artista Cristina Salgado numa das disciplinas iniciais do curso de mestrado. Ela nos propôs a pensar «o que tornamos visível» e eu pensei que para que alguma coisa se torne visível necessitamos apagar outras. Tomei em mãos o livro que estava lendo no momento e comecei a suprimir todo o texto através de recortes, deixando visível e apto a leitura apenas as perguntas presentes no texto. Atualmente estou experimentando um segundo exemplar, onde os recortes só deixarão intactos os pontos de interrogação.

impressas sobre as mesmas fichas utilizadas para a catalogação; suportes de vídeo repetindo vídeos da ação do trabalho assim como a série Transbordos.

Criando, assim, a ambientação do espaço funcional do artista burocrata, composto de todo um inventário da pesquisa realizada durante o período integral do processo de trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três tempos que compreenderam este trabalho apresentaram-se neste texto sob a forma de três capítulos, cada um com uma temática diferente, enfatizando as mudanças sofridas no decorrer de um longo tempo de dedicação a um único trabalho. As diferenças formais entre os capítulos fazem transparecer essas diferenças de temporalidades.

Do plano inicial até o momento ocorreram diversos desvios. Liberar perguntas ao acaso não se mostrou tão eficiente como de início eu havia pensado. Comecei a pensar em outras estratégias, sem que essas fugissem muito dos formatos de distribuição de informação na conjuntura da cidade. Articulei uma panfletagem poética e a distribuição de perguntas nas caixas de correio de meus vizinhos no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro. Os poucos fragmentos que obtive como respostas, fizeram-me questionar, será que desejo as respostas para estas perguntas? Ou me contento apenas com as provocações?

Outro desdobramento que surgiu a partir da experiência de habitar lugares incertos (ou incômodos) foi o desenvolvimento da ideia do **escritório**. Uma espécie de performance ou ocupação, propondo um deslocamento de meu escritório pessoal para ambientes de circulação pública. Das muitas casas que morei, em relação a meu curto período no Rio, poucas delas me ofereceram um espaço satisfatório para que eu pudesse desenvolver confortavelmente meu trabalho. Acredito que o encolhimento dos espaços de trabalho e de moradia seja uma questão de conflito para a grande maioria dos artistas atualmente. Com este escritório volante procurei expor essas questões de ocupações de espaços, privados e públicos, qual estamos todos tendo que lidar nos dias de hoje.

Houve o momento em que desisti totalmente da espera pelas respostas. Fiz algumas ações que me possibilitaram observar o comportamento das pessoas no exato momento em que se deparam com as perguntas e isso sanou minha ansiedade da espera por respostas.

Hoje ainda é impossível mensurar os resultados finais deste trabalho. Há muito o que preencher em meu arquivo de perguntas, e não vejo um cessar ao impulso de colecionar perguntas. Quanto ao escritório, há pouco mais de dois meses que ele se encontra fixo, pleno de espaço e em um único endereço – um escritório

oficial. Embora isso não impeça que eu continue a explorar a poética da itinerância do espaço burocrático individual

Poder realizar uma dissertação sobre reflexões acerca do próprio trabalho artístico é, sem dúvidas, um privilégio no meio acadêmico. Isso nos dá liberdade para a criação de um texto que complemente o trabalho. Talvez o tempo que temos para a realização de todas as atividades propostas é que seja um pouco reduzido; devemos, portanto, levar sempre em conta, a medida do tempo dentro de nossas pretensões.

No decorrer do período que dispunha para a realização desta dissertação passei por alguns períodos nublados que acarretarem em alguns hiatos. Coincidentemente, esses períodos vieram de encontro ao momento em que falava sobre Bartleby e a negação. Fiz questão de deixar isso transparecer no texto, tanto na escrita desses períodos, como na opção de imprimi-los em um papel-névoa, gerando uma certa dificuldade e um desconforto para a leitura.

Como uma espécie de mea-culpa, gostaria de mencionar aqueles que desejei falar durante o texto mas que, infelizmente, não dei conta de inserir no contexto. Em uma revisão futura (próxima) destes escritos não pretendo deixar de fora alusões aos pormenores e sufocantes espaços burocráticos d'O Processo de Kafka, o incrível universo descritivo e enciclopédico das coisas cotidianas de Georges Perec, acompanhado do esforço criativo literário do grupo OuLiPo²¹ e ao Atlas e demais inventários impressionantes de Jorge Luis Borges.

Optei por evidenciar formalmente, em meio ao texto, algumas transversalidades do pensamento, como os fragmentos de diários dispostos através de manuscritos, algumas perguntas destoando do contexto e algumas pausas evidentes.

Um ponto onde encontrei muitas dúvidas foi a escolha de um título que fizesse sentido ao trabalho como um todo. Entremeio é o título que ele carrega desde a primeira ideia da concepção do projeto, quando ele ainda versava somente a distribuição das perguntas no meio público. A partir do desdobramento da

²¹ Ouvroir de littérature potentielle, poderia ser traduzido, mais ou menos, como "oficina (ou obratório, no literal) de literature potencial". Criado, nos anos 1960, pelos escritores franceses Raymond Quenau e Dentre os participantes mais conhecidos estavam Italo Calvino e Georges Perec. O grupo intentava desenvolver escritos que estrapolassem a noção de literatura. Experimentavam bastante sobre o conceito de metalinguagem.

exploração do espaço do escritório pessoal tornou-se impossível manter o subtítulo anterior mas, como este ainda levava em consideração o interposto de um trabalho em meio público, resolvi que manteria o «entremeio». Talvez o subtítulo ainda restrinja um pouco o trabalho a atividade burocrática somente, embora essa não tenha sido de fato a intenção, pois encontrar um subtítulo que versasse sobre o trabalho como um todo faria com que esse ocupasse um parágrafo inteiro, nesse sentido, algumas opções delimitantes se fizeram necessárias.

Contudo, não consigo ver o finalização deste exercício dissertativo como um término, ou até mesmo encerramento, para este trabalho. Há ainda muitas questões pendentes e vontades de trabalhos que extrapolam o limite de tempo oferecido pelo mestrado acadêmico. Aludindo à vontade de colecionar e a sua ausência de finitude, vejo que algumas questões e intentos aqui apresentados estão bastante longe de constituírem um final delimitador.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby: Escrita da potência*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALLORA, Jennifer; CALZADILLA, Guillermo. *Lisson Gallery*. Disponível em: <<http://www.lissongallery.com/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

_____; _____. *Art21*. Disponível em: <<http://www.pbs.org/art21/artists/alloracalzadilla/>> . Visitado em: 29 de maio de 2011.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Fragmentos do discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

BELTING, Hans. Contemporary art as global art: a critical estimate. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (Ed.). *The Global art world: audiences, markets, museums*. Ostfildem: Hatje Cantz, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

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

CARRERI, Francesco. *Walkscapes, el andar como prática estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

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

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. Vocal utopias: Glossolalias. *Representations*, v. 0, n. 56. Fall 1996. Special Issue: The new Erudition. Disponível em: <<http://www.jstor.org>> . Acesso em: jan. 2014.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.

HOLMES, Brian. *Escape the overcode: activist in the control society*. Disponível em: <<http://brianholmes.wordpress.com/2009/01/19/book-materials/>>. Acesso em: 26 abr. 2011.

KWON, Miwon. O lugar errado. *Urbânia*, São Paulo, n. 3, abr. 2008.

_____. One place after another: notes on site specificity In.: SUDERBERG, Erika (Org.). *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota, 2000.

LABELLE, Brandon. *Background Noise, perspectives on sound art*. New York: Continuum Books, 2006.

LIMA, Adson C. B. R. Oscilando entre o ser e o nada: a questão do espaço hodológico no pensamento de Sartre. *Arquitextos*, São Paulo, v. 10, n. 112, set. 2009. Vitruvius.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleção, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2003.

PÉREZ-ORAMAS, Luis (Org.). Catálogo da 30. Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

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

ROLNIK, Sueli. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SCHREIBER, Liev; FOER, Jonathan Safran. *Everything is illuminated*. Estados Unidos: Warner Independent Production: Warnes Bros, 2005. 35mm / Super 35.

TIBERGHIEU, Gilles A.; BESSE, Jean-marc. Quatre notes conjointes sur l'introduction de l'hodologie dans la pensée contemporaine. *Les Carnets du paysage*, n. 11, 2004.

GREENAWAY, Peter. *Tulse Luper Suitcases, Part I: The Moab Story*. Reino Unido: Kees Kassander Production: Fortissimo, 2003. 35mm / Video (HDTV).

TUNGA. *Barroco de Lírios / Tunga*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://www.wikipedia.org>>.

ANEXO A - The red house and the Green turns greener

The red house and the Green turns greener

No segundo semestre de 2012, aproveitando as disciplinas oferecidas durante o mestrado, fiz um curso intitulado Voz, texto e coletividade, realizado em parceria entre os professores Ricardo Basbaum (Instituto de artes – UERJ) e Brandon LaBelle (Bergen Academy of Art and Design, Noruega).

Tratava-se de um curso orientado a pensar a produção coletiva de sonoridades, a reprodução vociferada de textos, arte sonora e todo esse universo das produções envolvendo o som. Até então eu nunca havia pensado nas diferenças entre a assimilação entre um texto lido em voz alta, um texto ouvido e o texto lido em silêncio. Passei a observar o som ao meu redor, os ruídos do cotidiano, todos esses pormenores sonoros que até o limite de começarem a nos perturbar não damos tanta atenção em nosso dia a dia.

O curso foi realizado simultaneamente no Rio de Janeiro e em Bergen, na Noruega, sendo assim, Basbaum e LaBelle estipularam duplas de trabalho com um integrante de cada local, observando pequenas afinidades entre seus alunos. O primeiro contato que tive com minha dupla, Susi Law, foi através de e-mail. Naquele momento eu estava fazendo uma leitura de A poética do Espaço, de Bachelard, presa em um fragmento em que ele falava sobre a alma, como “uma palavra de alento” seguida pela nota de rodapé referenciando

Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris, 1828, p. 46.
 “Em quase todos os povos, os diferentes nomes da alma são modificações do alento e onomatopéias da respiração.”

Por ter sido uma criança asmática e com um sem número de complicações respiratórias que isso acarretou na vida adulta, a respiração sempre esteve em meu pensamento. O primeiro áudio que gravei para enviar à minha dupla foram palavras sussurradas dentro da sonoridade do inspirar e expirar, como se os pulmões cantassem silenciosamente *aaaaaaaaaaaal-maaaaaaaaaaa*, podendo também confundir a sonoridade da palavra alma com a da palavra asma, mais ou menos como se quisesse dizer que onde falha a alma surge a asma. Alegorias à parte, no primeiro e-mail de Susi, após apresentações formais ela me falou que estava

pensando em trabalhar ‘*on breathing*²²’ e também andava pensando nas relações dos sussurros com a respiração. Ainda não havia falado nada para ela sobre a minha ideia de trabalhar com a respiração e essa foi a primeira coincidência entre nossos trabalhos.

Começamos a trocar fragmentos de escritos e algumas gravações de trechos lidos enquanto seguíamos uma conversa que tratava de apresentarmo-nos aos poucos. Aos poucos fomos tomando conhecimento do cotidiano uma da outra, percebemos que as questões cotidianas e os pormenores do vai-e-vem do dia a dia permeava nossa comunicação, assim como muito de nossos trabalhos.

A essa altura, no decorrer dos dias, chovia quase todos os dias no Rio de Janeiro (não o suficiente para amenizar o calor dos dias quentes de verão), exatamente o contrário da fria Noruega. Aqui, ainda que chovesse e o céu permanecesse nublado, a fina camada de água sobre as folhas das árvores fazia com que o verde vibrasse ainda mais verde.

Ao trocarmos informações sobre a geografia de nossas habitações, percebemos que morávamos em lugares semelhantes, ao menos no ponto de vista da elevação topográfica do local onde se situam nossas casas: ao pé de um morro (serra, escarpa etc) com sua base localizada na costa de uma baía. Portanto, todos os dias para sair e voltar para casa executávamos sempre a mesma tarefa: descer e subir caminhando. Foi motivado por essa semelhança que começamos, finalmente, o nosso trabalho. Resolvemos, então, trabalhar com o conceito de paisagem sonoras – *soundscales*. Termo este surgido nos anos 70 junto aos estudos em *Acoustic Ecology*²³, no Canadá, que levavam em consideração a questão da ecologia e a degradação do meio ambiente. Posteriormente expandido para percepção do som ao redor, como uma paisagem sonora, ruídos e particulares de determinados locais.

Tomando como ponto de partida a casa, moradia, de cada uma, construímos uma faixa de áudio onde encontra-se registrada a caminhada de Susi do centro da cidade, em Bergen, até a casa vermelha²⁴ no Fløyen. No momento em que ela fecha

²² Acredito que algumas palavras, no contexto desta apresentação, dispensem a tradução. Com isso, gostaria que o leitor tomasse consciência do sistema de comunicação que minha dupla de trabalho e eu utilizamos: Susi Law é de nacionalidade chinesa, mas vive e trabalha na Noruega. Para nos comunicarmos, utilizamos a língua inglesa e, embora esta seja a segunda língua para nós duas, fez com que nossa comunicação funcionasse de maneira bastante fluida.

²³ LABELLE, 2006.

²⁴ Modo como Susi se referia à própria casa.

a porta da sua casa na Noruega, abro a pesada porta de ferro da saída do meu prédio em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, e registro a minha caminhada de descida até o movimentado centro da cidade. A faixa de áudio composta parece indicar apenas um trajeto; são as diferentes paisagens sonoras que denunciam os distintos espaços e a enorme distância entre eles.

Figura 22 - The red house and the green turns greener



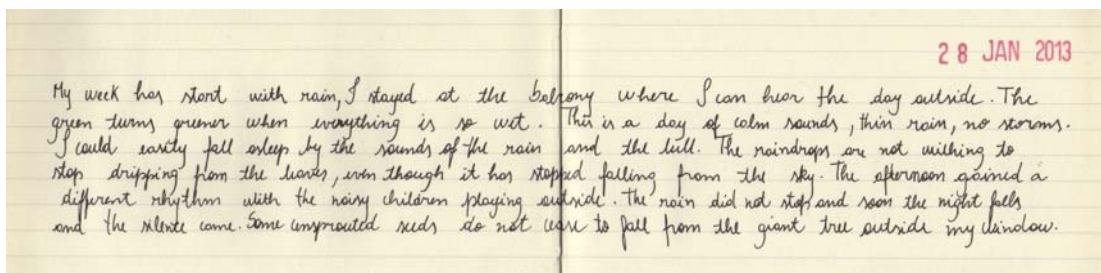
Legenda: Registro do trabalho exposto em Bergen.
Fonte: Susi Law, 2013.

The red house and the green turns greener intenta construir uma paisagem sonora íntima de uma passagem, com a delimitação de um percurso de uma dupla de artistas aproximadas por uma linha de trabalho e distanciadas por um oceano inteiro. Por lidar com o universo individual e cotidiano, optamos por apresentar o trabalho sonoro usando o espaço oco de uma escrivaninha de madeira como caixa acústica. Com a escrivaninha e a cadeira convidamos o espectador (ouvinte) a experienciar o nosso espaço de trabalho. Deixamos, também, sobre a mesa folhas de papel, algumas com anotações que remetem a entradas de diários, com registros de algumas ocorrências da percepção de sonoridades cotidianas e folhas em branco acompanhadas por uma caneta, convidando o espectador a contribuir com essas percepções.

Para ouvir o som de maneira mais acurada, o espectador necessita encostar o seu ouvido sobre a mesa e, se possível, fechar os olhos, para anular o sentido da visão e melhorar a sensação auditiva. A imagem desta cena ao espectador alheio remonta a de uma pessoa tentando tirar uma soneca durante um período de

trabalho ou estudos, remontando ao nosso universo pessoal, onde muitas vezes uma breve soneca se faz muito valiosa, como se fosse possível dar um *reset* em nossos sentidos.

Figura 23 – Fragmento de diário.



Legenda: Fotocópia de diário pessoal, exposto junto ao trabalho.
Fonte: A autora, 2013.

Apesar do curso tratar da questão da sonoridade, da voz, da linguagem, dos ruídos etc., observamos que para nós, artistas visuais, torna-se bastante complicado conseguir pensar em uma peça artística que seja apenas uma faixa de áudio e que seja autônoma, funcionando assim por si só. Pensamos o som relacionado com objetos ou com as imagens que eles produzem, não dissociamos o audível do visual. É como se cada som tivesse uma cor, uma textura e por fim, formasse imagens. Não é à toa, portanto, que o conceito de *soundscape*, esteja tão relacionado com algo que nos remete ao visível, e que na tradução deste termo a sonoridade perca ainda um pouco mais para a visualidade; parece que a paisagem sonora sempre vai intentar fazer com que vejamos alguma coisa.