

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Escultura Varal Sobre Vivências

Patrícia Magalhães Bevilaqua

Niterói - Agosto de 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Patrícia Magalhães Bevilaqua
Escultura Varal Sobre Vivências

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Estudos Contemporâneos
das Artes na linha de pesquisa Estudos dos
Processos Artísticos.

Banca Examinadora:
Dr. Luiz Guilherme Vergara - Orientador
Dr. Tania Alice Caplain Feix
Dr. Luciano Vinhosa Simão

Niterói - Agosto de 2015

Aos meus maiores e melhores afetos:
Marília, Marcílio, Adriana, Renata, Mariana,
Rodrigo, Marquinhos e Isadora.

Agradecimentos a:

Luiz guilherme Vergara pela orientação, dedicação e amizade.

Professores Tania Alice e Luciano Vinhosa pelas contribuições valiosas para a pesquisa.

Breno Platais por tornar disponível o espaço do Macquinho para a realização do projeto.

Gildete Ferreira, Coordenadora da Câmara Técnica da Prefeitura de Niterói, pelo apoio ao projeto na Casa Cidadã.

Ruth Sheila Souza Santos, assessora da CEPPIR - Coordenadoria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Prefeitura de Niterói -, pela generosidade ao me apresentar ao grupo do Morro do Cavalão.

Tulio Franco e grupo Letrass pelas conversas e contribuições para o projeto.

Médicos e agentes do Posto Médico de Família do Ingá pela divulgação e apoio.

Funcionários da Casa Cidadã por todo o apoio e dedicação: Paulo Rebelo, Lilian Marins, Érica Santos e Sr. Damião.

Professores do PPGCA - UFF e colegas do curso.

Isadora, minha filha, sempre compreensiva, alegre e amorosa.

Marcos Amorim que compartilhou conhecimento, carinho e muitos livros.

Meus pais, Marília e Marcílio, que me apoiam incondicionalmente.

E, finalmente, agradeço profundamente àqueles que participaram, contribuíram e construíram essa escultura imaterial durante o processo artístico: Jessika, Josekelly, Aline, Jefferson, Eduardo, Neia, Carla, Érica, Yngrid, Shirley e Denair.

SUMÁRIO

Introdução	p 8
Capítulo I - Convenções e Transgressões: a Ação Coletiva na Arte	p 19
Acontecer Solidário	p 25
Espaço do Acontecer Solidário	p 27
Acontecer Remunerado	p 29
Arte Popular	p 30
A Ideia de Autoria	p 34
Capítulo II - Fabulário	p 41
Nomadismo: Escultura Aberta ao Vento e ao Tempo	p 42
Alteridade, Esquecimento e Intersubjetividade	p 47
Natureza ou Cultura	p 52
Um Estado Artístico Sem Arte	p 54
Varais na Paisagem	p 58
O Ritmo	p 59
Acasos a Mais - Varal Exposto a Temporais	p 62
Entre Linhas, Histórias e Fuxicos	p 63
Capítulo III - Varal e Sobrevivência	p 67
Anacronismo e Sobrevivência	p 68
Varal, Fórmula de Pathos e Ecosofia	p 70
Arte, Sobrevivência e Luminescências	p 78
Conclusão	p 86
Bibliografia	p.91

RESUMO

A Escultura Varal Sobre Vivências pesquisa um processo artístico coletivo que se situa como obra entre um espaço relacional de partilha de conhecimentos, experiências e afetos e uma proposta de criação poética de um varal e suas peças, potencialmente narrativas e simbólicas. A ação coletiva se fundamenta em uma perspectiva de compartilhamento do processo criativo e da horizontalidade da troca de saberes, durante diálogos, vivências e outras conformações. A pesquisa registra o “fabulário” das microutopias e experiências colaborativas que encorpam o intangível da obra, relativo à natureza, ao corpo e à percepção humana, como também traça um panorama dos contornos e desafios que envolvem tais experiências em relação aos paradigmas e as convenções tanto sociais quanto próprias do universo da arte contemporânea.

PALAVRAS CHAVE: ação coletiva – varal - microutopias – afetos

ABSTRACT

Escultura Varal Sobrevivências experiences research project a collective artistic process that lies as the work between a relational space for sharing knowledge, experiences and feelings and a proposal for a poetic creation of a clothesline and parts, potentially narratives and symbolic. Collective action is based on a sharing perspective of the creative process and both the horizontal exchange of knowledge, during dialogues, experiences and other conformations. The survey records the “fabulário” of microutopias and experiences that embody the intangible of the work on the nature, the body and the human perception, but also observing different proposals and conceptual perceptions of collective or collaborative artistic practices, which are part of an intersectional space between everyday life and art, the theoretical foundation of research provides an overview of the contours and challenges involving such experiences in relation to paradigms and both the social conventions as own contemporary art universe.

KEYWORDS: collective action - clothesline - microutopia - affects

Introdução

O projeto Varal Sobre Vivências propõe um processo artístico de criação coletiva, a partir de encontros com moradores e frequentadores do morro do Palácio, em Niterói, no prédio do Macquinho, onde se desenvolvem trabalhos da Plataforma Urbana Digital, e, num segundo momento, com moradores do Morro do cavalão também nesta cidade, na Casa Cidadã, que opera como um centro de oportunidades para jovens. A construção coletiva neste projeto não prevê apenas a colaboração de indivíduos sobre determinada parte da obra, que exija um conhecimento específico, como, por exemplo, um eletricitista, costureiro ou gravador, mas a participação efetiva de todos os elementos do grupo, como artistas e coautores de uma narrativa que se cria a partir dos encontros e das relações que se incorporam e encorpam a obra propriamente dita, como uma escultura de múltiplas vozes. O projeto conta com a participação de pessoas que não trabalham com arte ou vivem a experiência da arte no seu dia-a-dia, mas que, ainda assim, formam um corpo artístico, que é definido pela sua capacidade de afetar e de ser afetado. O processo de partilha de experiências é identificado com a ideia do pensador Ivan Illich sobre a teia educacional não institucional, “que aumenta a oportunidade de cada um de transformar todo instante de sua vida num instante de aprendizado, de participação e de cuidado” (ILLICH, 1985, p.14); assim como, com o espaço do saber, enunciado pelo filósofo Pierre Lévy, no qual se experimentam relações humanas, baseadas em princípios éticos de valorização dos indivíduos por suas competências, de transmutação efetiva das diferenças em riqueza coletiva e de integração a um processo social dinâmico de troca de saberes, produzindo assim uma inteligência coletiva.

Espaço do saber incita a reinventar o laço social em torno do aprendizado recíproco, da sinergia das competências, da imaginação e da inteligência coletiva, que não é um conceito exclusivamente cognitivo, mas sim compreendido na expressão trabalhar em comum acordo. (LÉVY, 1998, p.26)

Os encontros se realizam com base em proposições de práticas corporais, desenvolvidas a partir dos fundamentos do Yoga e de outras técnicas, que contribuem não somente como estratégia de formação de uma microcomunidade criativa, como também por tratar-se de experiências corporais, associadas a uma filosofia que propõe a percepção da inter-relação de todas as coisas e eventos, tanto no âmbito do próprio ser e suas diferentes “camadas” (corpo físico, emocional, mental e energético/ espiritual), quanto, da mesma forma, do ser individual como unidade da totalidade que a tudo integra (outros indivíduos, o mundo e o universo). Yoga significa literalmente união e, neste projeto, a percepção da unidade, no âmbito da pluralidade das experiências individuais e das histórias de vida, que variam infinitamente, mostra-se essencial para a construção de vínculos interpessoais e para a elaboração de microutopias¹ coletivas,

as quais partem da imaterialidade fluida dos diálogos, da produção de imaginários, da construção de subjetividades, de afetos e de sentidos e chegam até a materialidade dessa experiência pela elaboração de um varal e suas peças, integrando o conhecimento compartilhado desses encontros. Este projeto propõe desse modo uma ação artística que se situa em um espaço híbrido entre a imaterialidade e a materialidade da obra, a autonomia e a heteronomia do processo criativo e entre a singularidade e a pluralidade da experiência em grupo.

Utensílio para a secagem de roupas, suporte de mantras budistas ou de literatura de cordel, enfeite de festas populares e inúmeras vezes apropriado por artistas em suas obras, o varal é uma imagem sobrevivente, que perdura em seu anacronismo, como a Fórmula de Pathos², um conceito criado pelo historiador da arte, Aby Warburg, para uma fórmula material do imaginário, que se repete em variadas culturas e épocas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.167). A imagem popular do varal sobrevive desde tempos imemoriais em sua simplicidade simbólica, funcional, gestual e visual, que se manifesta em uma criação e intervenção ambiental popular e espontânea, transformando as paisagens como uma obra aberta em perene construção. Indiferente ao desenvolvimento tecnológico e à agitação da vida contemporânea, este objeto permanece no remanso da cultura cotidiana, funcionando no seu tempo próprio, naturalmente regido pelo movimento do sol e do vento, que são as forças atuantes sobre os vestuários e demais artefatos domésticos estendidos ao ar livre. As peças do Varal Sobre Vivências são tecidas a partir dos diálogos, das proposições e dos desejos dos artistas. O processo de criação passa por essa busca de uma imagem existencial, privada, social e histórica, construída durante os encontros coletivos e materializada no trabalho de artistas–trapeiros–cerzidores, que recolhem, cosem e estendem nas cordas do varal imagens tecidas por restos, fragmentos ou rastros de histórias tão locais e privadas, quanto globais e paradigmáticas de uma época.

¹ Microcomunidade e Microutopia: termos utilizados por Bourriaud e Grant H. Kester (1959) para descrever as interações em projetos artísticos relacionais, incluindo reuniões, encontros, eventos e vários tipos de colaboração entre as pessoas, como modelos tangíveis de sociabilidade, os quais pretendem ultrapassar a reificação das relações sociais, produzindo resistência à mecanização das possibilidades sensoriais, intelectuais e criativas cotidianas. Este projeto pretende produzir neste sentido um espaço e um tempo livres das coerções morais e materiais que limitam as possibilidades criativas, imprimindo possibilidades de percepções, gestos e pensamentos.

² Fórmula de Pathos: Conceito formulado pelo historiador da arte Aby Warburg (1866-1929), a respeito de uma fórmula material do imaginário que se repete em variadas culturas e épocas. As pesquisas de Warburg foram direcionadas principalmente às aparições de elementos da antiguidade pagã na arte renascentista, por meio de uma extensa pesquisa iconológica, que culminou com a criação do Atlas Mnemosyne, uma obra composta por disposições fotográficas sobre o conteúdo pesquisado. No que concerne à imagem do varal, que também aparece e reaparece numa diversidade imensa de funções, culturas e épocas, foi possível traçar uma analogia com este conceito e admitir que a recorrência de aparições desta imagem na história pode ser interpretada como fórmula de Pathos ou uma imagem fantasmal.



O processo criativo do projeto Varal Sobre Vivências parte também da ideia de inventar novas maneiras de estar junto e de formas de interação que vão além da automatização cotidiana e do distanciamento provocado pelas facilidades das novas tecnologias de comunicação, empregando um princípio da ecosofia mental do filósofo Félix Guattari, que determina a articulação de universos singulares e uma profunda transformação ecológica das subjetividades. (GUATTARI, 1989, p.38) A interligação ou inter-relação do ser individual com o mundo, como sugere a filosofia do Yoga, se conjuga então com a ecosofia³ ou ainda aos princípios da ecologia profunda de Arne Naess, que têm em comum a proposição de uma revolução política, social e cultural, não só sobre as forças visíveis em grande escala, como também sobre níveis moleculares da sensibilidade, da inteligência e do desejo (GUATTARI, 1989, p.9). O Varal Sobre Vivências relaciona-se a esses princípios moleculares de fluxos e devires, na medida em que cria a possibilidade de expandir as percepções dos artistas

Varais em diferentes funções: secagem de roupas, suporte de mantras budistas (arquivos pessoais), arte (obra do artista Lourival Cuquinha, arquivo internet) e cordel (arquivo internet).

³ Articulação ético-política entre os três registros ecológicos: do meio ambiente, das relações sociais e da subjetividade humana, elaborados no livro *As Três Ecologias* do filósofo e psicanalista Félix Guattari. 1991.



Projeto farmácia Baldia. Acima o Chá das Cinco no Macquinho. Foto: Joana Mazza em janeiro de 2014. Ao lado, mapeamento de terrenos para uma horta comunitária. Foto: Jessica Gogan.



Poster sobre o projeto ambiental La Plata. Coletivo Ala Plastica, 1997. Foto: web

participantes sobre territórios pessoais e íntimos, como também ambientais e sociais. A criação de uma imagem coletiva expressa as transformações pessoais provocadas pelos encontros, como também, possivelmente, as expectativas a respeito de mudanças pontuais ou não de uma sociedade extremamente desigual, que produz como fundamento e sustentação a inconsistência das extensões existenciais, esvaziando as subjetividades e dificultando a concepção de novos paradigmas e percepções acerca da vida cotidiana.

O historiador da arte Grant H. Kester sustenta que alguns dos mais desafiadores projetos de arte colaborativa estão situados dentro de um contínuo com as formas de ativismo cultural e que o período de transição contemporâneo apresenta duas opções: retiro para uma autonomia estética e distanciamento ou uma arte conjugada com as lutas e movimentos políticos que vão desde o local até o transnacional.

Enquanto as narrativas políticas perdem sua legitimidade, um espaço se abre para novas histórias, novos modelos de organização política e novas visões para o futuro. É esse senso de possibilidade, acredito, que anima a notável profusão de práticas artísticas contemporâneas preocupadas com a ação coletiva e o engajamento cívico. (KESTER, 2010, p.25)

Este projeto se insere nesse espaço de possibilidades, apresentado por Kester, unindo-se a propostas artísticas engajadas socialmente, que surgem no cenário da arte, como, por exemplo, o manifesto do Grupo Poro de Belo Horizonte que busca criar discussões sobre os problemas das cidades, reivindicando o espaço urbano para uma arte pública, crítica e poética; a organização Ala Plástica, que relaciona arte, sociedade e meio-ambiente na região do rio da Prata, na Argentina; e, ainda, no Módulo de Ação Comunitária do Macquinho (atualmente, Plataforma Urbana Digital), o projeto Farmácia Baldia, que, como parte da exposição Sudários de Carlos Vergara, resgata o uso e o conhecimento da população local sobre as plantas medicinais, presentes no entorno do Morro do Palácio, através da arte e da cultura.

Enredando encontros, vivências e afetos, o Varal Sobre Vivências espera contribuir para a transversalidade entre a arte e a sociedade, promovendo uma arte coletiva e popular⁴ ou, de acordo com o antropólogo Nestor García Canclini, uma arte socializada, que oferece ao

⁴ Um conceito de Canclini que, além da socialização da arte e da democratização do conhecimento sobre as convenções de produção e distribuição de obras, propõe uma porosidade de influências pela coletividade no fazer artístico. Quando Canclini fala de um “artista verdadeiramente popular”, não quer dizer que ele tenha necessariamente que vir da classe popular, mas que trabalhe em cooperação com ela. Isto se relaciona com a horizontalidade da troca de saberes e ações entre pessoas e artistas, que, em alguns casos, vêm do que se denomina classe popular e que, portanto, não têm grande acesso ou disponibilidade para a fruição da arte, como tampouco para a sua produção.

público o papel de artista, compartilhando os seus meios de produção, distribuição e consumo. (CANCLINI, 1984, p.44)

A pesquisa-ação proposta como fundamento metodológico do projeto apoia-se no paradigma crítico-dialético da produção científica, para a qual a participação, o diálogo e a escuta são os fundamentos da ação planejada. A participação de pessoas que não trabalham com arte e que, na maior parte dos casos, procedem de uma classe social que, geralmente, não tem acesso à fruição e tampouco à produção de arte, como coautores desta narrativa, constitui o corpo tanto da pesquisa quanto da obra de caráter dialógico e coletivo. Sendo assim, o maior desafio para a realização deste processo artístico residiu na conformação de um grupo que se comprometesse intrinsecamente com um projeto que não vinha oferecer qualquer ganho de ordem prática.

Explicar verbalmente o que é a arte ou qual a sua importância é um desafio para filósofos, poetas e quem mais se aventurar nesta seara pedregosa. A amplitude de emoções e percepções mobilizadas pela experiência artística não pode ser compreendida por aqueles que, por motivos variados, seja pelo pouco acesso à arte ou certo hermetismo do ambiente artístico mais elitizado, não vivenciam plenamente a experiência da arte e do fazer artístico. O processo criativo do Varal Sobre Vivências é, portanto, habitado em sua gênese por essa espécie de incógnita relativa ao processo de autopoiesis⁵ da organização coletiva, que conduz a resultados imprevisíveis no que diz respeito à investigação sobre a construção de afetos, conhecimentos, fluxos e vivências. Neste contexto, o valor de uma ação como a proposta por este projeto se encontra na oportunidade de compartilhar e popularizar o gozo criativo e contribuir com a constituição da cultura da arte junto a uma população que não tem muitas oportunidades de experimentá-lo.

⁵ Autopoiesis é um termo utilizado pelos biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela, que significa literalmente “autoprodução”. A organização autopoietica se caracteriza pelo modo contínuo com que os seres vivos produzem a si próprios numa rede dinâmica e contínua de interações. Ver: MATURANA, Humberto R. e VARELA, Francisco J. A Árvore do Conhecimento – as Bases Biológicas da Compreensão Humana. São Paulo: Palas Athena, 2001, 288p. (Referência a partir da página 52)

⁶ Formulação elaborada pelo crítico de arte e ensaísta Nicolas Bourriaud sobre uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado. Descreve as interações em projetos artísticos relacionais, incluindo reuniões, encontros, eventos e vários tipos de colaboração entre as pessoas, nas quais se produzem modelos tangíveis de sociabilidade, que prometem ultrapassar a reificação das relações sociais e atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. . Ver: BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional, 1998, p.43

O ensaísta e crítico de arte Nicolas Bourriaud formula no final da década de 90 o conceito de Estética Relacional⁶, para, segundo ele próprio, contribuir com um discurso teórico que compreenda a dinâmica e o conceito de obras que produzem experiências perceptivas, experimentais e participativas fora dos contextos mais comuns de encontros e socializações. A estética relacional de Bourriaud despreza um conteúdo político, apesar de criticar as relações sociais circunscritas a situações de consumo, comércio ou trabalho. Contudo, muitas das ações artísticas coletivas ou que dependam da participação do público para se realizar e são, portanto, relacionais, conformam-se a partir de um conteúdo artístico engajado política e socialmente. “Esses projetos possuem uma dimensão pedagógica explícita, evidente no uso frequente da oficina como um mediador de interação, que se desdobra através de gestos e processos de trabalho compartilhado.” (KESTER, 2010, p.11)

Em tais projetos, os artistas colaboram com indivíduos e grupos de outras subculturas sociais e políticas ou produzem em conjunto com grupos ativistas, ONGs e associações de bairro. Varal Sobre Vivências faz então parte deste manancial de práticas colaborativas, que produz a transversalidade entre a arte e a sociedade sem se abster de um conteúdo político, na medida em que se inspira no conceito grego de “estética da existência”, que não está em conformidade a um código de comportamento, mas a uma ordem ontológica (FOUCAULT, 1984, p.82), ao tentar provocar uma experiência do pensamento, “onde as forças ativas da liberdade criativa possam controlar as forças reativas de dominação cultural, criando, assim, novas maneiras de percepção e de existência no mundo.” (ULPIANO, 1988)

A opção metodológica na qual se fundamenta o processo, a pesquisa-ação (participante), prevê a elaboração de um diagnóstico da realidade e a construção de estratégias de ação e organização do coletivo, neste caso, em prol de uma ação artística. O educador Paulo Freire afirma que durante a pesquisa-ação, o pesquisador educa e está ao mesmo tempo se educando em um movimento permanente e dinâmico (1981, p. 36). Esse método de pesquisa conflui portanto com o pensamento da teia educacional não institucional de Illich e com o espaço do saber de Levy, os quais reconhecem o valor de um processo dinâmico e horizontal da troca de saberes e experiências. Rosiska e Miguel Darcy de Oliveira, na mesma linha, compreendem que o pesquisador deve utilizar este tipo de pesquisa como forma de favorecer a aquisição de um conhecimento e de uma consciência crítica do processo de transformação pelo grupo que vivencia esta ação, “para que ele possa assumir, de forma cada vez mais lúcida e autônoma, seu papel de ator social”. A postura do pesquisador deve ser dupla, no entender dos autores citados: de observador crítico e de participante ativo. (OLIVEIRA E OLIVEIRA, 1981, p.26 e p.27)

A proposição do Varal Sobre Vivências se inicia então a partir de dinâmicas e práticas de consciência corporal e respiratória, de concentração, de jogos lúdicos, de exercícios rítmicos e demais atividades que promovam vínculos e cumplicidade necessários à conformação desse grupo e que despertem também uma consciência intuitiva do corpo, ultrapassando as limitações da racionalidade e do ego. Uma consciência identificada com o conceito de pensamento⁷ deleuziano, associado à totalidade do sujeito sensorial, psíquico e social.

As práticas corporais relacionadas às narrativas de cada um dos participantes sobre histórias de vida, sensações e percepções, seguidas às vivências experimentadas e registradas em conversas e imagens, assim como a partilha de ideias e representações do cotidiano formam o conjunto de sentidos e imagens componentes da subjetividade pressentida no varal.

Dessa forma, os “fios de Ariadne” do varal conduzem a subjetividade dos encontros e vivências e configuram a narrativa escultórica de um corpo coletivo, que consiste na (re) invenção da autopercepção e também do olhar para o mundo, por meio de uma perspectiva “do acolhimento da alteridade em si para o acolhimento do outro” (KASTRUP, 2008, p.128). A elaboração material e encarnada do varal e suas peças, sugerem fragmentos ou rastros de histórias, como um atributo simbólico das urdiduras desses encontros, e o registro de todo esse processo está organizado como um diário textual e imagético dessas vivências.

Esta pesquisa-ação não produziu previamente especificações sobre quais resultados práticos seriam alcançados, porque cada encontro e vivência determinaria o que aconteceria a seguir e “não haveria como dizer com antecedência aonde o processo levaria.” (TRIPP, 2005) O campo desta pesquisa-ação, portanto, sequer tem a ver com diagramas de representação desse tipo de pesquisa, no que concerne à verificação de problemas a serem solucionados nas comunidades envolvidas; porque, como se trata de um projeto de criação artística coletiva, situa-se unicamente no campo do acompanhamento, verificação e registro dos fenômenos, narrativas e possíveis transformações das relações pessoais e sociais que se elaboraram durante o processo criativo.

A etapa relativa ao Morro do Palácio se encerra antes do que se esperava ou era desejado. Poderíamos aprofundar mais as relações afetivas e intersubjetivas do grupo. Contudo, ainda assim, houve em praticamente todos os encontros uma exposição de histórias de vida, de ambições e visões de mundo que não haveria normalmente, nem mesmo entre aqueles que

⁷ O filósofo francês Gilles Deleuze conceitua o pensamento como algo que não se limita somente ao que chamamos de “razão” no sentido cartesiano, por exemplo, mas trata-se de uma ideia associada à totalidade do sujeito e à capacidade de afetar e ser afetado constantemente, produzindo uma potência criadora. Ver: DELEUZE, Gilles. Espinoza: Filosofia Prática. São Paulo: Escuta, 2002, 144p.

trabalham naquele espaço e se encontram várias vezes por semana, relacionando-se apenas em torno do trabalho diário de segurança, comunicação social, limpeza, etc. Portanto é possível vislumbrar a germinação de um processo de abertura para a arte na vida e a vida na arte, assim como uma superação de preconceitos sobre si próprios, sobre os outros e sobre as relações com o mundo. Uma das participantes deste grupo, por exemplo, a Josekelly Nunes, responsável pela limpeza do Macquinho, dizia que não poderia participar dos encontros, porque era “apenas uma faxineira”. Mas, com alguma resistência, acabou por integrar-se ao grupo e na despedida revelou que gostou entre outras coisas de conhecer pessoa novas e dos momentos em que todos falavam da vida. Uma pequena construção de afetos.

Questões relacionadas à política municipal da cidade de Niterói, as quais resultaram no fechamento temporário do espaço do Macquinho, interromperam o processo artístico com esse grupo e o projeto foi transferido para o morro do Cavalão, também na cidade de Niterói, com o apoio da Casa Cidadã, uma organização governamental que se dedica, à orientação, e à inclusão social dentro de algumas comunidades. Lá, com o apoio expressivo dos funcionários do espaço, a formação do grupo de participantes foi muito mais fluida e tranquila.

Paulo Freire afirma que, numa perspectiva libertadora, a pesquisa como ato de conhecimento tem, como sujeitos cognoscentes, tanto os pesquisadores profissionais como também os grupos populares e, como objeto a ser desvelado, a realidade concreta. (FREIRE, 1981, p. 35) Esta forma de conhecimento produz um processo de apropriação subjetiva compartilhada, capaz de induzir uma ação participativa na tomada de decisões, essencial tanto à prática, durante os encontros coletivos, quanto ao registro teórico sobre o processo de criação do projeto Varal Sobre Vivências. A população frequentadora do morro do Palácio e, posteriormente, do morro do Cavalão e eu, como artista propositora, conjuntamente, configuramos o próprio corpo artístico e partilhamos linguagens, expressando aquilo que está naturalizado no cotidiano, para uma reconstrução ou reinterpretação de conhecimentos, de saberes e de emoções por uma perspectiva de múltiplas ópticas. Os encontros devem produzir:

“Um diálogo não mais à procura de uma verdade, muito menos de uma verdade absoluta. Um diálogo frágil e confiável, múltiplo e, portanto, capaz de chegar a alguma unidade. Uma interlocução contínua e, se possível, em busca de sentidos e significados partilháveis” (BRANDÃO, 2003, p.1)

Como artista propositora e pesquisadora, me situo como o prolongamento de um corpo em ação, que não se coloca como sujeito de criação e de decisão, mas de proposição de um processo solidário de elaboração de afetos, de histórias, de novas percepções e de arte como ação coletiva. Para a interpretação e expressão em uma escrita encarnada

deste processo de pesquisa, será necessário produzir um pensamento em diálogo com os sistemas de imaginário do próprio coletivo em um exercício de alteridade perspectiva e de desapego às ideias preconcebidas. Como um narrador performático que, pensado assim:

Seria mais do que um elemento da narrativa, mas uma instância ficcional que narra porque vivencia a narração. Ao narrar o outro, narra a si próprio. Ao narrar o outro e a si mesmo, demanda, simultaneamente, uma narração semelhante por parte da imagem de leitor que se inscreve nas linhas da estrutura narrativa da obra. Um leitor que será convocado a sair de si para ver o outro (LEAL, 2012, p.6)

CAPÍTULO I
Convenções e Transgressões:
a Ação Coletiva na Arte

Ao analisar o processo criativo, o sociólogo americano Howard Becker concebe todo o tipo de arte como uma ação coletiva, resultante de uma cadeia de cooperações, composta por fornecedores, técnicos, museus, mídia, público, entre outros. O artista, no seu entender, é mais um elemento partícipe de um sistema, determinado por convenções que circunscrevem o que é ou não uma obra de arte. Em outras palavras, quanto mais um artista se propõe independente e libertário, afastando-se de uma prática compreendida e aceita por esse sistema, maior a dificuldade de ter sua obra divulgada e bem aceita.

As convenções impõem fortes restrições aos artistas. Elas são particularmente restritivas, porque não existem isoladamente, mas sim em sistemas complexamente interdependentes, de tal forma que fazer uma pequena mudança muitas vezes exige fazer mudanças em várias outras atividades. (BECKER, 1977, p.215)

Becker afirma que “cada convenção traz consigo uma estética”, que é definida pelas crenças morais de cada sociedade. Tais convenções, assim como as crenças morais, segundo o autor, não são imutáveis e, portanto, é possível rompê-las. E a história da arte é plena de fatos que confirmam essa possibilidade, como é o caso dos movimentos de vanguarda do final do século XIX e início do século XX. “A ruptura é uma tradição das vanguardas”, afirma o poeta e ensaísta Otávio Paz (2013, p165). A própria concepção semântica de Becker da arte como ação coletiva alude a um exemplo radical de rompimento no fazer artístico que se inicia a partir da década de 1960 com ações como as do grupo Fluxus, do qual faziam parte George Maciunas, líder e criador do manifesto, Allan Kaprov, Joseph Beuys, John Cage, entre outros, que buscavam não só inserir a arte no cotidiano das pessoas, como tornar o próprio público componente da obra, desfazendo a distância entre artistas e



Manifesto do grupo Fluxus, redigido por George Maciunas em 1963, no qual propõe entre outras coisas que se “purgue o mundo da doença burguesa, da cultura intelectual, profissional e comercializada”.

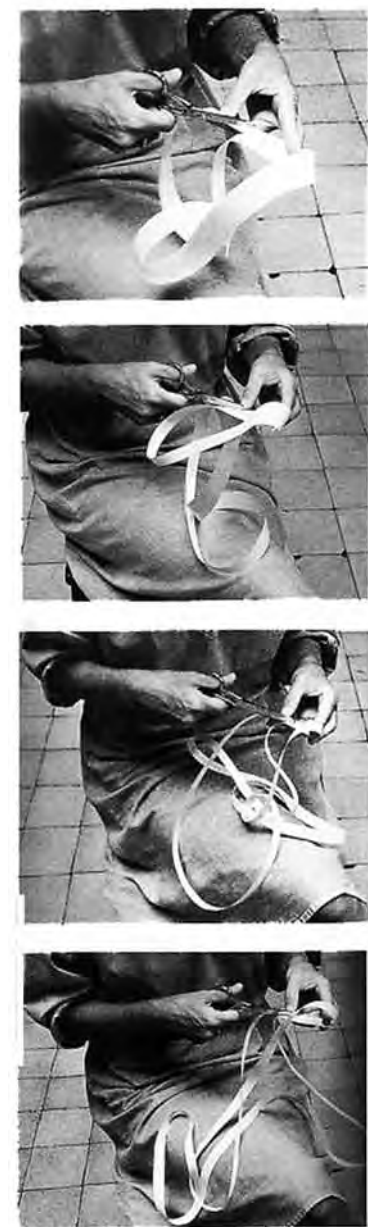
não artistas. A ação coletiva do Fluxus, portanto, não compreendia apenas pessoas das várias competências técnicas que podiam contribuir com uma obra, mas quaisquer indivíduos que se dispusessem a participar dela. No Brasil, à mesma época, em meio à cultura popular carioca, ao samba e a uma experiência na favela da Mangueira no Rio de Janeiro, Hélio Oiticica transpassa e é transpassado pela cultura local, desconstrói o conceito tradicional de obra e dos espaços de exposição, procurando reunir as classes sociais pela experiência artística dos Parangolés, “instaurando um elo entre a poesia da vida e a ética” (PROENÇA, 2012, p.263). Oiticica é um dos precursores da arte como estado de encontro e, de uma só vez, transgride os modos de produção, divulgação e fruição da arte. Com uma obra aberta ao movimento, ao ritmo, às

sinuosidades e às sensualidades das relações humanas, reúne as classes sociais por uma visão humanista, social e ecosófica da experiência da arte.

Lygia Clark é outra artista brasileira que, nos anos sessenta, surpreende ao traçar uma ação experimental de hibridação entre a arte e a psicanálise, recusando a obra como objeto de contemplação passiva. Em obras como *Caminhando*, na qual “é o ato que engendra a poesia” a intervenção do público é essencial para revelar sua potencialidade. “O sentido do objeto passa a depender inteiramente da experimentação, o que impede que o objeto seja simplesmente exposto, e que o receptor o consuma, sem que isto o afete.” (ROLNIK, 1996, p.4)

Se a perda da individualidade é de qualquer modo imposta ao homem moderno, o artista oferece uma vingança e a ocasião de se encontrar. Ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor aos outros que sejam eles mesmos e que atinjam o singular estado de arte sem arte. (CLARK, 1980, p.5)

Os artistas do grupo Fluxus, assim como Hélio Oiticica e Lúcia Clark, romperam as chamadas convenções do mundo da arte, através de concepções artísticas coletivas, visceralmente sociais e políticas. A influência do movimento artístico daquela época nas artes atuais é evidente, mesmo que o espírito do tempo ou *zeitgeist* não apresente o entusiasmo da contracultura,



Lúcia Clarke a obra “Caminhando” de 1964. Foto: web.

a repressão de uma ditadura, como a brasileira, despertando

anseios de liberdade ou tampouco situações políticas mundiais tão acirradas e bipolarizadas como as de então. Ainda assim, com todas as diferenças consideradas, inclusive a maior aceitação da arte relacional e coletiva pelo que Becker denomina “convenções do universo artístico”, muitas das práticas coletivas contemporâneas procuram transgredir paradigmas tanto no campo da produção e do mercado de arte, quanto no domínio da sociedade e suas questões mais estimulantes e controversas. Portanto, ainda hoje, se percebe certo desconforto na recepção de alguns desses projetos, porque, segundo a crítica de arte Claire Bishop, eles operam tanto no domínio da arte quanto no espaço do chamado mundo real.

Temos de aprender a viver com esse desconforto, que é algo comparável ao final dos anos 1960, quando artistas começaram a desmaterializar o objeto de arte e a trabalhar conceitualmente. Mudanças semelhantes estão acontecendo hoje. Quando vemos algo em uma galeria, não estamos necessariamente vendo todo o trabalho, estamos vendo parte de um projeto, um non-site que existe em relação dialética com o site, como propôs Robert Smithson. (BISHOP, 2006)

O artista contemporâneo, que desenvolve práticas colaborativas, enfatizando o processo e a experiência da interação coletiva, elabora e promove a criação ou a reinvenção das formas de estar junto pela representação de microcomunidades e microutopias a partir de influências múltiplas compartilhadas. De modo diferente dos encontros comuns e cotidianos, as ações artísticas encenadas nesses projetos relacionais prometem, segundo o historiador da arte Grant Kester, “ultrapassar a reificação das relações sociais e reorientar a prática artística para longe da expertise técnica ou da produção de objetos, em direção a um processo de troca intersubjetiva.” (KESTER, 2006, p.15).

No livro *Estética Relacional*, Bourriaud escreve a respeito da restrição do convívio humano a espaços mercantis, que aprisionam as relações interpessoais ao domínio do previsível e apresenta como alternativa a essa limitação, o trabalho de artistas como Rirkrit Tiravanija, argentino, estabelecido em Nova Iorque, que, em uma de suas performances e instalações mais conhecidas (sem título), cozinha vegetais ao curry para o público; e Liam Gillick, artista britânico, que, no projeto *Pinboard*, apresenta um quadro de avisos, contendo instruções de uso e possíveis itens a serem fixados livremente pelos visitantes.

Somos intimados a conversar em volta de uma bebida e seus respectivos impostos, forma simbólica do convívio contemporâneo. A relação humana – simbolizada ou substituída por mercadorias, sinalizada por logomarcas – precisa assumir formas extremas ou clandestinas, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado (BOURRIAUD, 2009, p.12)

Ao lado: “Pinboard Project” de Gillick, 1992 e, acima Tiravanija cozinha vegetais ao curry para os visitantes da galeria naquele mesmo ano. Foto:web



A reificação das relações pessoais e sociais, aludida por Kester e Bourriaud, é um processo exposto já em meados do século XIX por Karl Marx em *O Capital* (MARX, 1985, p.79), como o fetichismo das mercadorias; um conceito que denota a dissolução das capacidades e desejos individuais, intermediados por relações mercadológicas. O diretor de cinema e pensador italiano, Pier Paolo Pasolini, interpreta esse processo como “genocídio cultural”, no momento em que suprime os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos do povo, por uma assimilação total ao modo e à qualidade de vida burguesa. (DIDI-HUBERMANN, 2011, p.29)

Contudo, apesar de todo o discurso de Bourriaud sobre a necessidade da arte em provocar situações que fujam a esse padrão reificado nas relações humanas, o autor se coloca terminantemente contra a arte engajada política e socialmente, tornando-se alvo de objeções de teóricos como o próprio Kester, que direciona a sua crítica não exatamente às obras e aos artistas “relacionais”, mas à ausência e ao desprezo no relato de Bourriaud sobre práticas artísticas colaborativas como, por exemplo, de grupos como o ambientalista *Ala Plastica* e o *Park Fiction*, nas quais se percebem cooperações com ativistas ambientais, sindicatos, grupos de protestos antiglobalização e muitos outros setores de organização social.

O *Park Fiction* ou *Ficção de um Parque* é um exemplo bem eloquente de uma arte colaborativa e engajada, porque trata de um processo de reinvenção participativa do planejamento urbano, que ousa imaginar, em um processo de planejamento paralelo ao institucional, um parque público no lugar de altos e caros prédios de apartamentos. O processo de gentrificação, que começou a desdobrar-se ao redor do cais de Hamburgo na década de 1980, provocou não

apenas críticas da população local, mas também, e principalmente, uma criação de plataformas alternativas de troca de ideias entre os residentes e artistas da região.

O projeto inclui elementos lúdicos, como a ilha do Teagarden (jardim de tomar chá), que apresenta palmeiras artificiais e é rodeada por um banco de 40 metros de comprimento, vindo de Barcelona, um solário e um tapete voador, que é uma área gramada, inspirada no palácio de Alhambra, localizado em Granada, na Espanha.

Park Fiction combina este espírito divertido com uma sensibilidade táctica bem desenvolvida e um entendimento sofisticado da realpolitik envolvida no desafio a poderosos interesses econômicos. Eles foram capazes de construir em cima de uma tradição de resistência política, organizada na área ao redor do cais de Hamburgo, que vem desde a ocupação do bairro do Hafenstrasse (“rua do Cais”), durante a década de 1980, quando os residentes locais tomaram o controle de vários quarteirões na cidade e efetivamente impediram os esforços da prefeitura em despejá-los. (KESTER, 2006, p25)



Projeto colaborativo, Park Fiction, de ocupação e planejamento urbano. Foto: web, 1997

Os residentes da Hafenstrasse mobilizaram o teatro de rua, uma rádio pirata, pintura mural e outras práticas culturais, durante a ocupação, para desafiar a polícia, ganhar a atenção da mídia, e encorajar um senso de solidariedade e coesão com o bairro sitiado. O integrante do Park Fiction, Christoph Schäfer, sustenta que reclamar este espaço como um parque público, desenhado pelos residentes, realmente significa desafiar o poder, porque não se trata de uma esquina alternativa ou um parquinho social, mas um lugar caro e altamente simbólico para os representantes do poder. (KESTER, 2006, p25)

Em que pesem todas as divergências ou diferenças teóricas, políticas e conceituais, as diferentes formas de arte relacional, dialógica ou coletiva significam um movimento ou uma tentativa de resistência ao senso comum, como um turbilhão no rio, capaz de alterar mesmo que imperceptivelmente o seu curso linear e uniforme, provocando a existência humana em novos contextos e respondendo ao que Guattari define como uma práxis da ecosofia social, que consiste em desenvolver acontecimentos específicos, que tendam a modificar e a reinventar as modalidades do ser-em-grupo. (GUATTARI, 1991, p.15).

O artista e teórico, Pablo Helguera, afirma que um fator essencial à existência de uma Arte Socialmente Engajada – ASE é a sua dependência das relações sociais e o confronto com a infraestrutura do mercado capitalista do mundo da arte. (HELGUERA, 2011, p.36)

A prática artística coletiva, especialmente aquelas que saem dos espaços tradicionais da arte tem, portanto, o potencial de transformar ou recriar, ainda que de forma pontual, essas formas de relação tão determinadas pelo território do mercado, em um esforço absoluto pela busca das linguagens, das imagens, do humano e da poesia.

Acontecer Solidário

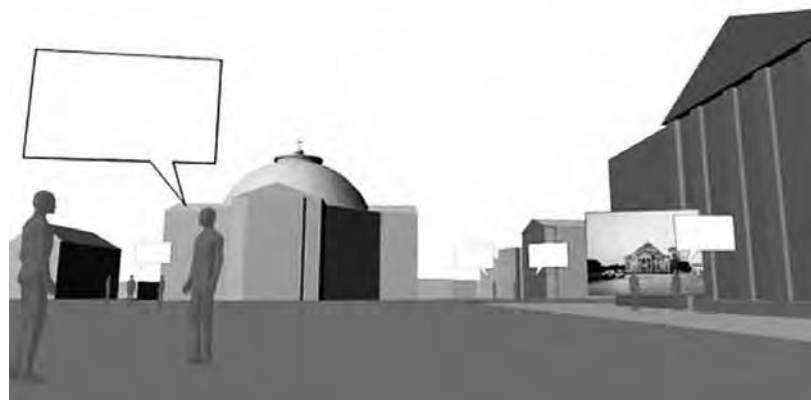
O campo das tecnologias de informação e hipermídia também funciona como meio para ações artísticas coletivas, as quais desenvolvem, neste espaço-tempo, independente do tic tac dos relógios e das distâncias percorridas por quilômetros, uma convergência de momentos e desejos, que estimulam um acontecer solidário simultâneo em diversas partes do planeta. Essa expressão criada pelo geógrafo Milton Santos (SOUZA, 2011) caracteriza as possibilidades que se abrem a partir de sistemas técnicos, como as redes mundiais de comunicação e informação, e que permitem o conhecimento instantâneo do acontecer do outro. O artista e ativista Jay Koh, natural de Singapura e residente na cidade de Colônia, na Alemanha, desenvolveu em 1990 seu primeiro projeto de intermídia e arte, o Genopoly. Durante o processo, foram realizadas performances, palestras e exposições a fim de divulgar e conscientizar o público sobre os perigos envolvidos nas pesquisas de engenharia genética, que estavam sendo realizadas na cidade de Colônia, nas quais genes humanos eram implantados em outros animais “receptores”. A partir de Genopoly, Koh criou outros tantos projetos de arte, baseados na criação de alianças com ativistas e organizações artísticas em Colônia, assim como em outros lugares da Ásia, Américas do Sul e Central, empregando sistemas de comunicação à distância.

Também se apropriando das tecnologias de comunicação e do ciberespaço para a construção do pensamento artístico pelas trocas sociais, o coletivo dinamarquês Superflex surge

na década de noventa e concentra suas atividades na inserção de grupos sociais específicos em projetos artísticos, promovendo ações críticas à realidade econômica e social e questionando monopólios, exploração e a competitividade exacerbada.

Um dos projetos do grupo, intitulado Karlskrona 2 e desenvolvido com a colaboração do arquiteto Rune Nielsen, cria uma cópia virtual 3D do centro da cidade de Karlskrona na Suécia. Esse ambiente virtual podia ser acessado através de um programa disponível aos usuários, cidadãos de Karlskrona, que interagiam com a cidade virtual, criando novos prédios, reformando antigas construções, estabelecendo e modificando hierarquias. Todas essas transformações podiam ser vistas em tempo real pela internet, bem como em um telão instalado em uma praça de Karlskrona. Apenas aos moradores da cidade era permitida a totalidade das possibilidades disponíveis no ambiente digital e das decisões a respeito da cidade em um governo virtual, que, possivelmente, demonstrava as necessidades e desejos daquela população em relação à cidade.

O coletivo Superflex segue criando o lugar da obra em uma esfera virtual das relações humanas, desenvolvendo outros projetos, tais como: o Superchannel, em Copenhague, Dinamarca, no qual disponibilizam uma rede de estúdios locais para a população criar e divulgar programas e, mais recentemente, em 2006, na Amazônia, junto a cultores de guaraná, produzindo uma cadeia produtiva, desde a logística até contatos com comerciantes, para a venda de um guaraná sem nome ou marca, cuja renda é integralmente passada aos agricultores.



Acima a imagem da praça da cidade de Karlskrona, onde vê-se o telão com as imagens virtuais do projeto.

Espaço do Acontecer Solidário

Milton Santos exacerba ainda a poesia da expressão e da elaboração do acontecer solidário para além dos ambientes virtuais, definindo o lugar do mundo como um espaço do acontecer solidário, que é potencializado por presenças e processos de subjetivação, que significam “territorializar ações artísticas, formando ou ativando corpos em um corpo temporal de múltiplas vozes, de polifonias” (VERGARA, 2013, p.15), em ações que se empenham no engajamento social, na transdisciplinaridade e no envolvimento e colaboração de não artistas, ativistas ou especialistas, como arquitetos, médicos ou geógrafos.

Em torno do uso de uma câmara pinhole, a artista Paula Trope, por exemplo, provoca um acontecer solidário em seu projeto colaborativo com garotos de rua da cidade do Rio de Janeiro. Nas suas pesquisas, a infância e a juventude tomam um lugar de destaque, como na série de Retratos/Autorretratos com meninos de rua, nas mensagens fotográficas entre crianças brasileiras e cubanas, nos depoimentos em vídeo de adolescentes das ruas do Rio de Janeiro,

entre outros. A artista articula a construção de diagramas de subjetivação do outro, principalmente em situações de crise comunicacional e, como estratégia para o desenvolvimento dessas ações,



À esquerda, Paula Trope e os meninos do Morrinho criam o projeto “Sem Simpatia”, apresentado na bienal de São Paulo em 2006.

Abaixo, Projeto Acre Escola Rural, realizado pela artista Marjetica Potrc em colaboração com o coletivo Nicolas Krupp Contemporary Art em 2012.



adota uma tecnologia mista e uma estética do precário, com o emprego de câmeras de orifício (feitas de latas e sucatas), equipamentos retrógrados de filmagem e sobreposição de suportes na elaboração de um discurso compartilhado de cunho dialógico.

Em 2005, Trope ensina os meninos do Morrinho, no bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, a fotografar com câmeras de orifício e realiza em colaboração com eles uma série de fotografias, intitulada *Sem Simpatia*, fazendo uma alusão a uma expressão popular e local que significa sem fingimento ou mentiras. O resultado desse trabalho foi exposto na Bienal de São Paulo de 2007, em retratos desses jovens artistas, ampliados em grandes formatos e acompanhados do desenho no chão de um mapa da favela do Pereirão. As fotos revelam suas identidades e a comunidade a que pertencem e se reconhecem, desvelando um processo de conhecimento e afeto compartilhado.

Também realizando um trabalho profundamente comprometido socialmente, a artista e arquiteta eslovena, Marjetica Potrc, pesquisa principalmente as questões envolvidas com a expansão urbana e as subseqüentes alterações na vida cotidiana, atentando para o processo de desenvolvimento das cidades em contraste com o aumento da pobreza, tragédias ecológicas e conflitos geopolíticos. No projeto *Acre: Escola Rural*, realizado em 2012 na floresta Amazônica, em colaboração com o coletivo *Nicolas Krupp Contemporary art*, promove a instalação de equipamentos de energia e infraestrutura comunicacional. Os artistas respeitaram a tipologia da arquitetura local e equiparam a escola com painéis de energia solar no telhado do galinheiro e antena parabólica. Depois do horário escolar, o espaço serve como um centro comunitário, beneficiando toda a vila. Este projeto representa um exemplo de processo colaborativo, entre o governo do estado do Acre, que forneceu a tecnologia utilizada, as pessoas da vila que vivem das reservas extrativistas e fazem o manejo sustentável da região, além do próprio grupo de artistas.

Outro projeto de Potrc, este em parceria com Liyat Esakov, o *Dry Toilet*, foi realizado na comunidade de La Vega, em Caracas, Venezuela, onde as artistas residiram por seis meses. Durante esse tempo, realizaram uma pesquisa informal na cidade e construíram um banheiro seco e ecologicamente seguro, na parte alta do bairro de La Vega, que não possui água encanada e depende das autoridades municipais para o fornecimento, que não ocorre mais do que duas vezes por semana. O *Dry Toilet* repensa as relações entre infraestrutura e arquitetura na prática da vida urbana, observando as necessidades e ideias da população envolvida.

Acontecer Remunerado

As ações colaborativas não são necessariamente espontâneas ou solidárias ainda que produzam situações inéditas, críticas e incomuns ao cotidiano.

When faith Moves Mountains ou Quando a Fé Move Montanhas, de 2002, é um trabalho em que o artista belga Francis Alÿs, com Rafael Ortega e Cuauhtémoc Medina, comissiona 500 voluntários de uma região de extrema pobreza dos arredores de Lima, Peru, para mover algo em torno de dez centímetros uma



Quando a Fé Move Montanhas, 2002. Francis Alÿs, com Rafael Ortega e Cuauhtémoc Medina. Foto: web

montanha de areia em um deserto. Os participantes foram vestidos de branco e munidos com pás, formando uma fila única em torno da enorme duna de quinhentos metros de comprimento, onde cavaram em sincronia até conseguir a mudança pretendida pela ação. Os artistas criaram uma alegoria impressionante sobre o poder da organização e da força do desejo para produzir mudanças aparentemente impossíveis. Nesta escultura de corpos, no entanto, não existem as múltiplas vozes. Os participantes não se envolveram intrinsecamente, mas trabalharam arduamente, ainda que, na realidade, movidos não exatamente pela fé, mas pela recompensa financeira.

Da mesma forma que Alÿs, Ortega e Medina, o artista espanhol Santiago Sierra remunerou 133 vendedores ambulantes, com algo em torno de 60 dólares, para participar do seu trabalho Pessoas Pagas para Terem seus Cabelos Pintados de Louro na bienal de Veneza em 2001. Sierra consegue não só expor os mecanismos do capitalismo e a possibilidade de se conseguir qualquer propósito desde que se pague o suficiente para isso, como também, por outro lado, torna visível uma legião de pessoas que cotidianamente passam “invisíveis” pelas ruas da cidade. Os imigrantes de origens as mais diversas (Senegal, China, República Centro-Africana, etc.) deveriam, como única condição, ter cabelos escuros para serem pintados de louro por um

grupo de cabeleireiros profissionais. A operação montada por Sierra foi realizada num depósito da marinha mercante, que ficou lotado pelo público, o que impediu que outros 67 voluntários conseguissem entrar no ambiente (originalmente o projeto contava com 200 pessoas).

O evento foi registrado em gravação de vídeo e fotografias que mostram cada etapa do processo, desde a tintura simultaneamente aplicada por dez cabeleireiros nas mulheres e homens, (que estavam em maioria) até o momento do pagamento e a entrada do grupo no depósito. As imagens apresentadas exibem detalhes que não foram vistos na apresentação da bienal, mas que revelam sensivelmente algumas particularidades daquelas pessoas, que aparecem, por exemplo, lendo um livro, fumando um cigarro ou conversando enquanto aguardam o momento da apresentação, produzindo gestos, condições humanas e conexões espontâneas. Os ambulantes provavelmente retornaram às suas atividades após o evento. Já não se apresentavam mais como um corpo coletivo, reunido artificialmente pela cor do cabelo, pela atração financeira



e pela condição de imigrantes, mas sim, novamente, espalhados e difusos no espaço social. E isso, entendido como parte da obra, talvez seja o mais significativo para o olhar e para a percepção do conteúdo simbólico dessa narrativa.

Arte Popular



Pessoas Pagas para Terem seus Cabelos Pintados de Louro na bienal de Veneza/2001. Santiago Sierra. Foto:web

O filósofo e antropólogo Néstor García Canclini (1984) procura compreender os fenômenos de hibridação cultural, por meio de um intenso diálogo entre as culturas erudita, popular e de massas. Percebe na participação do espectador no processo artístico, a democratização e a redistribuição da iniciativa social e afirma que o grande desafio não é apenas a divisão de classes sociais,

mas a deseducação do público popular, que exacerba as distâncias entre os padrões estéticos, possibilitando não só o monopólio do “bom gosto” às classes altas como uma inadequação com relação à cultura popular. Enquanto essas distâncias não são percorridas e subtraídas, Canclini propõe relações de mútua compreensão entre artistas e públicos, como também uma ação dos artistas no próprio povo, eliminando o elitismo ideológico e compartilhando os meios de produção e distribuição da arte. Canclini sustenta que o verdadeiro artista popular, além de saber produzir arte, deve saber ensinar o público a produzi-la e que o que deve ser popularizado não é apenas o produto acabado, mas os meios de produção, distribuição e consumo.

Uma verdadeira modificação das relações entre artistas e sociedade só pode começar na medida em que mudarem as condições sociais da prática artística e em que uma nova reflexão teórica reformule o problema... As melhores condições para o desenvolvimento artístico podem surgir precisamente quando os artistas, em vez de se entrencharem em sua intimidade, se integrem organicamente na transformação social. (CANCLINI, 1984, p.38)

O termo arte popular tem sido atribuído à produção artística de pessoas que jamais frequentaram escolas especializadas, mas criam obras com um relevante valor para o reconhecimento da cultura da qual fazem parte. A arte não popular, por sua vez, congrega, nas convenções apontadas por Becker, influências que remontam a um eurocentrismo, que durante séculos determina o que são ou não objetos ou trabalhos de arte. Dessa forma, tudo o que não se encaixa nesses parâmetros recebe denominações outras que não arte somente, mas sim: arte popular, arte africana, arte primitiva e assim por diante. Esse diferencial não se restringe apenas às designações, mas também ao reconhecimento atribuído a essa arte, produzindo disparidades de mercado nos valores de compra e venda. A proposta de Canclini, além da democratização do conhecimento das convenções de produção e distribuição da arte, tem a ver com uma porosidade de influências pela coletividade no fazer artístico. Quando Canclini fala de um “artista verdadeiramente popular”, não quer dizer que ele tenha necessariamente que vir da classe popular, mas que trabalhe em cooperação com ela.

Augusto Boal é citado por Canclini como exemplo pelo seu trabalho no Teatro do Oprimido, a partir da década de 60, no qual socializa os meios de produção teatral e propõe a transformação da realidade através do diálogo. Em um dos seus trabalhos mais conhecidos, o Show Opinião, Boal reuniu a bossa nova de Nara Leão com o samba de Zé Keti e João do Vale para, entre canções e narrativas, tratar da problemática do país e da ditadura brasileira recém-instaurada. Interessante recordar também que, meses depois, no mesmo ano de 1964, acontece o primeiro espetáculo público da cantora e moradora da favela da Mangueira, Clementina



Clementina de Jesus e Turíbio Santos no espetáculo “O Menestrel” de Hermínio Bello de Carvalho em 1964.

João do Vale, Nara Leão e Zé keti no show “Opinião” em 1964. Direção: Augusto Boal.

Nos jardins do MAM, em 1965, Oiticica, expulso da mostra Opinião 65, apresenta os “Parangolés”, vestidos por assistas da Mangueira. (Fotos:web)

de Jesus, ao lado do violonista clássico, Turíbio Santos, em uma reunião do clássico com o popular, idealizada e produzida pelo compositor e poeta Hermínio Bello de Carvalho no show O Menestrel. E, finalmente, ainda neste ano tão profícuo, como já mencionado anteriormente, Oiticica e sua residência na Mangueira, produzindo tudo o que há de libertário e profundamente popular nos Parangolés. Para Canclini, “a arte nunca é tão fascinante, criativa e libertadora como quando atua de forma solidária com a capacidade produtiva e cognoscitiva do povo” (CANCLINI, 1984, p.37), e bastariam esses três eventos para ilustrar a fecundidade das ações artísticas que promovem a sinergia de diferentes histórias de vida, classes sociais e culturais para a produção de arte.

A partir de uma interseção cultural, esses três projetos artísticos buscaram reunir padrões estéticos de classes sociais diferentes, lançando uma luz sobre o problema detectado por Canclini a respeito não só do hermetismo da criação artística e do predomínio das convenções, e dos códigos estéticos de elite, apontados por Becker, como também da inadequação destes códigos à cultura popular.

As classes altas têm o monopólio do “bom gosto”, porque dispõem de tempo para cultivá-lo. E, por sua vez, o domínio dos códigos estéticos, consagrados por elas, serve-lhes como signo de distinção diante da massificação cultural e do avanço, sobre seu território, de setores até hoje marginalizados. (CANCLINI, 1984, p.42)

A ideia central da obra: Os Raimundos, Os Severinos e Os Franciscos, desenvolvida pelo brasileiro, Maurícios Dias, e pelo suíço, Walter Riedweg, se encontra justamente na



Projeto multimídia: Os Raimundos, Os Severinos e Os Franciscos, desenvolvido pelo brasileiro Maurício Dias e pelo suíço Walter Riedweg. Bienal de São Paulo, 1998.

marginalidade habitada pela cultura nordestina nos grandes centros do sudeste brasileiro, que recebem desde a década de 50 um enorme fluxo de imigrantes dessa região. Dias e Riedweg realizaram este projeto, em 1998, especialmente para a Bienal de São Paulo daquele ano, cujo tema era a Antropofagia. Os Raimundos, Os Severinos e Os Franciscos é um projeto de multimídia sobre as histórias de vida e o dia-a-dia de 30 porteiros da cidade de São Paulo, que atendem por esses três nomes. Os porteiros participaram com relatos sobre o funcionamento dos prédios onde residiam e trabalhavam, com narrativas sobre a escolha da mudança para São Paulo e a adaptação a este grande centro urbano. Para a instalação do cenário, onde foram filmados os vídeos, os participantes escolheram as cores, usaram suas próprias mobílias e entraram em cena como se estivessem chegando em sua própria casa, geralmente, um pequeno cômodo próximo à garagem ou no último andar dos prédios. A microcomunidade projetada neste trabalho transforma esses Raimundos, Severinos e Franciscos em protagonistas das suas histórias e não em “montadores” dos perfeitos cenários dos edifícios da cidade, como são vistos cotidianamente. Essa mudança de papéis revela bem mais do que histórias pessoais, desenha também um mapa poético de reconstruções e fusões sociais, culturais e afetivas, paradigmático em relação à imigração intensa do interior e dos estados mais pobres para as metrópoles do sudeste brasileiro.

As microutopias representadas em ações como Os Raimundos, Os Severinos e os Franciscos, assim como os demais projetos relacionais, dialógicos ou socialmente engajados citados anteriormente nesta cartografia de ações coletivas, manifestam todos eles uma possibilidade de transformar as formas de jogo e fruição da arte, como parte de um processo de libertação e transgressão de códigos e convenções, diversificando e entrelaçando as influências que definem os territórios existenciais e subjetivos de pessoas ou classes sociais ao criar, no âmbito da arte, novos paradigmas tanto sociais, quanto artísticos.

A Ideia de Autoria

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da pessoa humana. (BARTHES, 2004, p.1)

No ensaio *A Obra de Arte Aberta* (1955, p.3), o poeta Haroldo de Campos narra uma conversa em que o maestro e compositor francês Pierre Boulez manifesta para o poeta Décio Pignatari seu desinteresse por uma obra de arte “perfeita”, “clássica”, do “tipo diamante” e enuncia sua concepção de obra de arte aberta, como um “barroco moderno”. Pouco tempo depois, em 1962, o escritor Umberto Eco escreve o livro *Obra Aberta*, no qual desenvolve esta ideia e procura interpretar e compreender as manifestações artísticas experimentais do final do século XIX até a primeira metade do séc. XX. Nesta obra, Eco define ainda uma categoria mais restrita de obra aberta, que são as obras em movimento, as quais se caracterizam pela “capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas e permitem a renovação do objeto a cada fruição estética”, (ECO,1991, p. 152) e também requerem do público uma participação mais ativa, fisicamente atuante, pelo olhar, gesto ou pelo movimento corporal.

Entre outras manifestações artísticas, Eco comenta o teatro de Bertolt Brecht, que não providencia soluções, mas incumbe o espectador de criticar e elaborar suas próprias conclusões; a poesia de Stéphane Mallarmé, que utiliza a composição espacial e os vazios tipográficos para impregnar o texto poético de sugestões inexploradas; e a música de Pierre Boulez, que apresenta uma estrutura aberta a interpretações, a ritmos, a ordens variadas da partitura e a pausas segundo a vontade daquele que interpreta ou recria os signos musicais. Nas artes plásticas, Eco descreve, entre outros exemplos, os espaços, dimensões e possibilidades de perspectivas sobre a obra de Alexander Calder e, ainda, as mudanças e recriações diárias da estrutura interna do edifício e do ambiente de estudo na Faculdade de Arquitetura de Caracas na Venezuela.

Para Eco, o valor visado intencionalmente pela obra aberta é a possibilidade de trazer para o conjunto dos signos o maior número das integrações pessoais, ainda que compatíveis com as intenções do autor (1991, p. 176)

A abertura, por seu lado, é garantia de um tipo de fruição particularmente rico e surpreendente, que nossa civilização procura alcançar como valor dos mais

preciosos, pois todos os dados de nossa cultura nos induzem a conceber, sentir, e, portanto, ver o mundo segundo a categoria da possibilidade. (ECO, 1991, p.177)

Quando, a partir da década de sessenta, algumas produções artísticas começam a se empenhar na participação do público e na ênfase ao processo e não sobre o produto acabado, a obra se abre em outro aspecto, que vai além dos modos de fruição e interpretação do espectador, mas de uma forma que sugere ponderações e reflexões acerca da questão da autoria. Mais precisamente, no contexto de obras participativas, relacionais, coletivas ou interativas, o papel do autor se apresenta como um problema ético que merece ser considerado e investigado. Quando, no ensaio Apocalipopotese, o artista Hélio Oiticica (1968, p.1) afirma que coloca em xeque a ideia de “obra” e que prefere o termo “proposição”, possibilidades se abrem também a respeito do papel do autor, que pode ser interpretado como a de um propositor, em relação ao desenvolvimento de uma determinada criação artística. “Prefiro pensar o processo criativo como o que chamo, em português, vivências e que traduzo algumas vezes como sentimento⁸.” (OITICICA, 1968, p1) Oiticica entende que a arte não deve se limitar a produtos de representação, mas a buscar as transformações e afetos comportamentais. (1968, p.3)

Durante a exposição Sudários, em 2013/2014, no Museu de Arte Contemporânea – Mac – em Niterói, o artista Carlos Vergara investiu no imponderável da transição e das



Acima, o poema “Un Coup de Dés” (Um Lance de dados) de Mallarmé, 1897 e, abaixo, móBILE de Calder, 1941.

⁸No original em inglês: “I would rather concentrate the creative process into what in Portuguese I call vivências, and that I translate sometimes as feelings”

transformações espaciais como componentes da sua obra. Ao trazer para o mesmo espaço expositivo as vivências compartilhadas durante o projeto da Farmácia Baldia, que tinha a proposta de mapear as ervas medicinais encontradas nos terrenos baldios dos arredores do Mac, reunindo botânicos, farmacólogos, equipe de médicos de família e moradores do Morro do Palácio, potencializou ainda mais tais aspectos imprevisíveis, principalmente no que concerne à troca de conhecimentos e à ação coletiva.

As monotípias nos lenços de viagem e a Farmácia Baldia apontam para esta fissura e falência dos paradigmas positivistas tanto da arte como da ciência moderna. Pela ação coletiva, investem na emergência do imprevisível, das incertezas, que envolvem até mesmo o artista também na descoberta da potência das microgeografias de diálogos, da cumplicidade, que implicam uma escuta (elíptica) no ato criativo, mais bakhtiniana do que duchampiana, onde o outro é parte da arquitetônica do acontecimento artístico no mundo. (VERGARA, 2014, p. 186)

O artista imprime e permite transformações nas impressões das diferentes paisagens, protagonistas deste processo e, ainda, como prolongamento desta abertura, propõe uma participação coletiva na construção de um novo lugar (site) da obra. Os espectadores passam, tanto em Sudários quanto na Farmácia Baldia, e na confluência de ambos os projetos, de alguma forma, a participadores-obra, nas palavras de Oiticica (1986, p 71) e, o artista, a propositor de poéticas, imagens e ações.

Os conceitos “proposição” e “propositor”, com relação à ideia de autoria, produzem, de imediato, muitas questões, tais como: o que chancela a autoria, a realização material de uma obra, o processo criativo ou a concepção de alguma ideia? No caso de projetos coletivos e, principalmente, num nível de criação relacionada aos afetos e pensamentos, aonde se encontra a autoria?

O processo criativo do Varal Sobrevivências, por exemplo, prioriza a relação vida-arte e as vivências coletivas; a aventura nesta seara propositiva depende completamente do grupo de participantes e de todo o processo intersubjetivo que acontece nos momentos de encontro. Como afirmar uma autoria em “uma estrutura mítica primordial da arte”? (OITICICA, 1986, p. 68) Aquela da festa, do jogo ou da celebração coletiva. Neste processo específico, que acaba se configurando nômade porque passa por diferentes grupos e comunidades, como artista, no papel de propositora e, em analogia com os fios do varal, estabeleço e proponho os lugares ao sol ou da arte, agregando pequenas comunidades e elaborando uma urdidura de linhas, formas, gestos e afetos. Ora, se o processo depende do momento e do grupo envolvido, além de outros elementos externos, como atribuir a autoria a uma só pessoa? As sentenças interrogativas são

muitas, porque as transformações que se associam às possibilidades exploradas na arte exigem novas reflexões sobre o processo criativo e, naturalmente, sobre as convenções relacionadas à conformação da autoria e ao autor como figura única sobre a responsabilidade ou o crédito criativo. Pablo Helguera considera que as manifestações de arte colaborativa, as quais ele denomina “socialmente engajadas”, repercutem no desejo dos participantes de se envolverem em um diálogo do qual possam extrair informações “críticas e empíricas a fim de que possam seguir seus caminhos enriquecidos; talvez, até mesmo, reivindicando alguma propriedade pela experiência ou a possibilidade de reproduzi-la com outros.” (HELGUERA, 2011, p.39) O conceito de artista propositor, por conseguinte, parece mais generoso e preciso nestas circunstâncias, além de se aproximar do cerne de uma temática e de um conceito recorrente nas práticas artísticas atuais: a partilha ou o compartilhamento. Tais termos e suas acepções são intrinsecamente relacionados às práticas almeçadas e difundidas por artistas em obras dialógicas ou engajadas, que dependem fundamentalmente do coletivo para existir. Retomando o conceito do “acontecer solidário”, mais especificamente aquele que se generaliza horizontalmente, através de informações compartilhadas, percebe-se em projetos desenvolvidos por coletivos como o Ala Plastica a elaboração de espaços de ação e criação, que requerem a participação e o compromisso muitas vezes de toda a população de uma região determinada.

O compromisso dos participantes se dá pela imersão nesse processo de criação e o pensamento e o debate público convertem-se em material central e núcleo constitutivo da obra, que envolve um coletivo social ou às vezes toda a população de uma região na encenação de microutopias de interação humana. Essas microutopias constituem um movimento cultural focado mais na criatividade social do que na autoexpressão. (ALA PLASTICA, 2015)



Grupo plantando rizomas na costa do estuário do rio de La Plata, Punta Lara, 1995. Foto: Silvina Babich

A obra, portanto, é constituída por essa reunião de forças, que resulta, por meio de diálogos, fotografias, cartografias, desenhos, textos e demais formas de comunicação e informação, “que se torna hoje o verdadeiro instrumento de união entre as diversas partes de um território” (SANTOS, 2006 p.109), em numerosos registros de significação e interação discursiva. E a autoria funde-se em um todo que a torna indistinta. O filósofo e semiólogo francês, Roland Barthes, afirma que “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 1968, p.6), é possível inferir, neste contexto colaborativo da arte, que a sua recriação se manifeste na morte deste mesmo autor.

A historiadora e crítica de arte, Miwon Kwon, propõe a reflexão sobre se tais processos artísticos, inclusive a ideia de compartilhamento da autoria em posição contraditória com a reemergência da centralidade do artista como progenitor do significado, são realmente uma forma de resistência ao establishment ideológico da arte ou uma rendição à lógica capitalista expansionista, que vem provando que é capaz de incorporar e, com o tempo, até mesmo anular, ações (e artistas) que carregam na sua essência a tentativa real de extraviar-se deste modelo.

Seria a ação do artista de relegar a autoria às condições do site, incluindo colaboradores e/ou espectadores-leitores, uma continuidade da performance barthesiana da “morte do artista” ou uma reedição da centralidade do artista como um diretor/gerenciador “silencioso”? Além disso, qual o status comercial do que é anticomercial, ou seja, imaterial, process-oriented, efêmero, performativo? (KWON, 1997, p.173)

Kwon pondera ainda que neste processo paradoxal a crítica e a subversão de alguns trabalhos artísticos tornam-se o próprio espetáculo, promovendo fácil e confortável transição para o artista conseguir ser contratado. (1997, p.178) “Os artistas, independente do quão profundamente possam estar convencidos de um sentimento antiinstitucional e resistentes com sua crítica à ideologia dominante, estão, de modo egoísta ou ambivalente, inevitavelmente envolvidos nesse processo de legitimação cultural.” (KWON, 1997, p. 175)

Diante deste cenário colocado pela autora, a respeito da posição ambígua do artista, a transgressão torna-se um bom negócio e a incorporação da arte ao domínio do mercado parece então uma fatalidade. Todavia, no interior desta unidade contraditória que é o ser humano, existem e resistem, os pequenos e genuínos movimentos de inconformismo sobre as convenções sociais e naturalmente sobre as convenções artísticas. Ainda que não revolucionem efetivamente um modelo historicamente enraizado, como a necessidade de domínio sobre uma obra, podem desenhar caminhos poéticos e transformadores, que, com o tempo, eventualmente, possam ser incorporados culturalmente.



Símbolo do Copyleft. Foto: web

Trazendo o problema para o espaço prático das regulamentações, a lei de direitos autorais 9.610 de 1998 determina que a obra coletiva é “criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome

ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma.” Como uma lei de direitos autorais, elabora uma maneira de dividir a autoria, mas, contudo, ainda não engloba as diversas sutilezas que se apresentam hoje na arte colaborativa em relação exatamente ao que seja a obra de arte, seus autores e o principalmente à questão do domínio intelectual e criativo sobre elas. Existem hoje movimentos como o Copyleft, um trocadilho do termo copyright, que permitem uma ampla variedade de licenças e liberdades em relação a uma obra intelectual ou artística, com o objetivo de possibilitar a utilização, difusão e modificação de uma obra criativa, transbordando as normas de propriedade intelectual. Também o Creative Commons vem contribuindo com um novo paradigma de propriedade e autoria, desenvolvendo uma infraestrutura técnica e jurídica para o compartilhamento e a inovação no uso da criatividade e do conhecimento, através de licenças jurídicas gratuitas, que permitem, por exemplo, a divulgação sem fins lucrativos de materiais fotográficos e demais imagens e a remixação de músicas, sem precisar para isso que se pague por elas. São exemplos de práticas ainda incipientes no universo e no mercado da arte, mas que tendem a se desenvolver e proliferar daqui para frente. A ensaísta Heloísa Buarque de Holanda acredita que existe uma tática de ação nos projetos artísticos e culturais que desenvolvem a ligação arte-vida e que a bandeira do “conhecimento bom é conhecimento compartilhado” é uma reivindicação significativa desses movimentos culturais de vanguarda:

Tanto o copyleft quanto a mídia tática⁹ prometem efeitos radicalmente transformadores não apenas do ponto de vista legal (que por si só é fascinante), mas principalmente como desafios aos modelos culturais vigentes, em sua quase totalidade, baseados nas idéias de autoria e autenticidade. Por mais que se possa duvidar, um processo irreversível. (BUARQUE DE HOLANDA, 2013)

Caso se confirme a irreversibilidade dessas mudanças sobre tais modelos vigentes, o que hoje ainda é tratado em uma esfera ética e pessoal no modo como cada artista pensa essas questões em seus projetos profissionais, em breve, talvez por um esclarecimento jurídico ou, melhor ainda, por uma transformação horizontal, molecular e profunda desses paradigmas, o compartilhamento de ideias, projetos e obras, assim como a dessacralização da figura do autor se transforme em uma prática natural e difundida amplamente.

⁹Mídia tática é a apropriação dos meios de comunicação, a fim de se opor ou criticar um alvo que frequentemente ocupa determinada posição de poder.

CAPÍTULO II

Fabulário

Nomadismo: Escultura Aberta ao Vento e ao Tempo

Acaso ou Tykhé na mitologia grega é a personificação de uma divindade feminina que simboliza a imprevisibilidade dos fatos da vida, capaz de trazer às criaturas humanas tanto o mal quanto o bem. A crença em Acaso se desenvolve na medida em que declina o poder dos deuses tradicionais na cultura grega. Assim, o mito de Acaso ou “o que pode acontecer”, em seu significado literal, se opõe à inflexibilidade e inexorabilidade do destino determinado e tecido pelas três Moiras, filhas de Zeus e personificações do destino imutável. O Varal como escultura e processo traz o acaso como jogo ou vento aberto para a incerteza dos elementos da natureza e da existência. Assim como a sua estrutura inspira orações e poemas do oriente ao ocidente, a moldura e suporte destes cordéis é parte céu e parte terra, tempo e vento como presenças invisíveis de fluxos imponderáveis da vida. Ao se propor como arte, o varal é projetado como sobrevivência para o contemporâneo de estruturas abertas à intangibilidade da existência e sua submissão às leis da incerteza e reverberações do acaso.

Com a ingerência política da prefeitura de Niterói, que transforma o módulo de Ação Comunitária do MAC em uma Plataforma Urbana Digital, a programação inicial do Varal foi cancelada e o projeto foi envolvido por uma sucessão de possibilidades que transformaram a sua conformação inicial. Para desenvolver o processo artístico coletivo, era essencial uma inserção no ambiente do morro do Palácio e, principalmente, a criação de uma rede de relacionamentos naquele lugar. Durante este novo período de elaboração de estratégias para este fim, a educadora e curadora Jessica Gogan, que coordenou o projeto Farmácia Baldia junto aos moradores do Palácio, sugeriu e intermediou meu encontro com os médicos Erika Venâncio e Augusto Amaral do Posto Médicos de Família (PMF) do Ingá, que atendem os moradores desta localidade e têm grande influência sobre esta população. Depois de algumas conversas, concluímos que seria um bom começo para o estabelecimento de vínculos realizarmos uma vivência corporal para o grupo de mulheres gestantes, que se reunia às sextas-feiras pela manhã. Assim, no dia 8 de agosto de 2014, participei do último encontro deste grupo, propondo dinâmicas e práticas corporais, fundamentadas no yoga, especialmente indicadas para mulheres grávidas.

A sala de atendimento era pequena e, além das sete gestantes e duas crianças, havia ainda o grupo de estudantes de medicina, que organizaram o evento e alguns funcionários do posto. Fui apresentada ao grupo sem detalhes sobre o trabalho que pretendia desenvolver no futuro. Comecei a prática com algumas técnicas respiratórias, seguidas de exercícios corporais. Em meio à confusão de crianças brincando, biscoitos e pedaços de bolo pelo chão e de pessoas

entrando e saindo, as mulheres davam as mãos, cúmplices no seu esforço físico e na superação do seu próprio constrangimento.

A timidez era generalizada e foi uma impressão marcante deste encontro. As expressões eram plenas de insegurança sobre o próprio corpo e sobre como se situar naquele momento e naquele lugar. Todas, das mais jovens, 16 anos, até aquelas um pouco mais velhas, 30 anos, apresentavam dificuldades em desenvolver movimentos relativamente simples. Ao escrever sobre essa experiência, vem à lembrança o trabalho da dançarina e coreógrafa uruguaia, Graciela Figueroa¹⁰, que desenvolve uma prática terapêutica corporal e afirma que simplesmente movendo-se de modo diferente, utilizando e percebendo musculaturas



Mulher Grávida. Registro da ação com as mulheres do Morro do Palácio no PMF. Aquarela - arquivo pessoal 2015.

desconhecidas, apoiando-se realmente sobre os pés, (re) aprendendo a respirar corretamente e tomando confiança em seu corpo, é possível notar com o tempo uma grande mudança física, emocional e mental. (FIGUEROA, 2015) A vivência corporal tão frágil e insegura daquelas mulheres imprimia vestígios de uma vida cotidiana provavelmente implacável com a consciência e o pensamento do corpo.

Em determinado momento, propus a todas que colocassem suas mãos em torno da própria barriga, fechassem os olhos e mentalizassem uma luz verde, clara e brilhante, envolvendo a

¹⁰Graciela Figueroa é dançarina e coreógrafa uruguaia. Trabalhou em Companhias de dança contemporânea em Nova Iorque, Chile e Brasil (onde fundou o grupo Coringa entre outros). Trabalha, sobretudo, nas áreas de arte, educação, saúde e convivência. Atualmente, preside a Fundación por la Paz Graciela Figueroa (Uruguai) e dirige o Grupo Espacio de Artes Escénicas.

criança em gestação em uma emanção de saúde e bem estar. A concentração das mães foi profunda, as crianças se aquietaram e o silêncio de um minuto foi revelador e emocionante. Era a manifestação silenciosamente eloquente do desejo vigoroso de que tudo desse certo, diante de tantas incógnitas e ansiedades que envolvem a espera durante os nove meses de gravidez. Um instante de beleza.

No final, pedi que todas abrissem os olhos e conversamos um pouco. Perguntei se tinham aproveitado a experiência e se gostariam de continuar a realizar essas práticas, me disponibilizando a voltar na semana seguinte. Houve silêncio, troca de olhares e gestos titubeantes. Finalmente, uma das mães, a Elaine, falou: “nós gostamos, né gente? Pode voltar!”. Preferiram que a prática seguinte se realizasse ao ar livre, se o tempo estivesse bom e, por isso, combinamos de ir a uma praça nos arredores do posto na semana seguinte. Dessa forma, assim como as roupas no varal, este projeto coletivo seguia no ritmo das intempéries, dependendo do calor do sol para que se estendessem os corpos, as mentes e os afetos de todas nós.

Mas, na sexta-feira seguinte e na outra também, os ventos trouxeram muita chuva e, por isso, os encontros não aconteceram. Na primeira semana com tempo bom, no dia 21 de agosto, voltei ao posto já com a certeza de que não encontraria o grupo de gestantes. Contudo, para minha surpresa, havia quatro senhoras e uma moça, que se apresentaram como: Dona Nadir, Dona Severina, tia Rose “Rosinéia”, Maria Nazaré e Rebeca, interessadas em conhecer a dinâmica corporal e o projeto, divulgado pelos agentes do posto. Além delas, participou também uma agente do PMF, a Jane. Fizemos o encontro e a prática corporal no pequeno jardim em frente ao posto. Essas mulheres, talvez porque já se conhecessem bem, de uma forma geral, mostraram um comportamento bem mais aberto que o grupo de gestantes. Com personalidades bem diferentes, todas falaram sobre suas vidas, dificuldades, incluindo problemas crônicos de depressão e outros reveses de saúde, sobre arte e o projeto da Farmácia Baldia, do qual algumas delas haviam participado e sobre seus próprios varais; onde ficavam no jardim, como eram estendidas as roupas e outros comentários sobre o uso.

Marcamos novo encontro para a semana seguinte, naquele mesmo lugar, porque a definição em relação ao espaço do Macquinho para a realização do projeto ainda parecia muito distante. Em poucas palavras, mais uma vez o tempo não ajudou e o que poderia vir a ser um grupo se desfez na sua origem mesma.

Até aqui, portanto, a marca que imprime este processo de criação coletivo são os atrasos do acaso. Perturbadores, num certo sentido, porque havia uma conjunção de fatores bastante desfavoráveis. Contudo, percebo agora, que tais encontros não significam apenas tentativas



*Macquinho no morro do Palácio, Niterói.
Foto: web (facebook) 2015.*

frustradas de realizar um projeto coletivo, mas representam as vivências que surgiram pelo caminho e que pertencem, configuram e dão a forma a este processo artístico, que, num certo sentido, passa a se distinguir pelo nomadismo, ao acaso, produzindo um mapa geográfico de caminhos, pequenas estadas, pequenas poéticas. Sigo caminhando.

Passado algum tempo, foi marcada uma reunião no Macquinho entre o novo diretor do espaço, Breno Platais, o diretor do MAC e orientador deste projeto, Luiz Guilherme Vergara, além de todo o seu grupo de orientandos da UFF, que pretendia desenvolver trabalhos no Palácio. Os projetos foram apresentados e discutidos e, em relação à Escultura Varal Sobre Vivências, foi acertado, finalmente, que haveria uma sala à disposição.

Com esse problema superado, voltava a questão sobre a formação do grupo, porque não havia naquele momento a frequência no Macquinho da população adulta do Palácio. As especulações sobre as causas da não ocupação ou adesão expressiva aos projetos oferecidos naquele espaço são muitas: desde um acidente com a queda de uma barreira que prejudicou, à época, o pátio do lugar até a presença de traficantes que frequentam assiduamente a parte externa do prédio. Por isso, além da divulgação feita no espaço com filipetas, divulgando a proposta, fomos, eu e um grupo de voluntários do próprio Macquinho, anunciar o projeto pelas ruas do morro. Nenhum morador apareceu espontaneamente no dia marcado, mas aqueles que me ajudaram a divulgar, alguns funcionários, moradores do Palácio e, outros, apenas estagiários do Macquinho se interessaram e, finalmente, conseguimos constituir um pequeno grupo, formado pela Josekelly Nunes, Aline Santos, Jessika Gonçalves e, ocasionalmente, com a participação de Josemias Moreira Filho, o Jefferson, e Eduardo Platais.

Os encontros ocorriam apenas uma vez por semana, porque o grupo não tinha disponibilidade maior e, dois meses depois, a experiência chegou ao fim, bem antes do que o

imaginado, novamente por conta de mudanças políticas em relação á gestão do Macquinho, que mais uma vez resultaram no fechamento temporário do espaço. O projeto migrou, assim, para o morro do Cavalão, também em Niterói, com o apoio da Casa Cidadã e da Coordenação da Câmara Técnica da prefeitura da cidade. Dessa forma, portanto, a despeito do planejado ou desejado inicialmente, a configuração nômade deste processo torna-se uma característica forte da sua ambiência e, com isso, constituem-se duas forças possivelmente antagônicas na essência desta proposta: o projeto se desdobra sobre a criação coletiva, contudo, as dúvidas e a necessária flexibilidade de estratégias para formar e manter um grupo disposto a participar tornam-se parte discursiva paradoxalmente solitária e componente de grande parte deste processo criativo. Desta forma, ao trazer ou encontrar durante o processo o (difícil) jogo das indeterminações contextuais, passei a agregar ambientes de encontros, riscos e acasos juntamente com a produção de narrativas, como Miwon Kwon melhor aborda neste trecho:

A cadeia de significados da arte site-oriented é construída principalmente por movimento e decisões do artista, a elaboração (crítica) do projeto inevitavelmente se desdobra ao redor do artista. Isto é, a intrincada orquestração dos sites discursivos e literais cria uma narrativa nômade que requer o artista como narrador-protagonista. (KWON, 1997, p.179)

Kwon fala sobre os site-oriented, que são projetos geralmente desenvolvidos em espaços públicos, identificados com as questões sociais e quase sempre colaborativos. A proposta do Varal se assemelha com esta elaboração de lugar da obra e também com o fato da narrativa se realizar a partir das minhas percepções, ainda que sempre com um olhar desperto para o outro. Entretanto, em relação às decisões, elas não foram minhas, exclusivamente, foram tomadas muitas vezes de forma reativa às obras do acaso e das decisões individuais de outros participantes do projeto. Ainda assim, o antagonismo se encontra no fato de estar “a sós” tanto ou mais do que em “nós” nos processos de decisão de uma arte coletiva.

No Cavalão, inicialmente, tudo correu mais rapidamente. Com a colaboração dos funcionários da Casa Cidadã e da Ruth Santos, assessora de política de igualdade racial, que me apresentou algumas mulheres, moradoras do morro, a formação do grupo se deu mais facilmente. Ainda assim, parece importante observar que problema semelhante com o tráfico de drogas também ocorre no morro do Cavalão, segundo informação das próprias moradoras. À população não era permitido frequentar a casa onde realizamos os encontros e agora funciona a OCA – Ocupação de Cidadania Articulada – e a Casa Cidadã até a instalação da Companhia Destacada da PM, porque era proibido pelos traficantes. Mesmo atualmente, com a presença da polícia e das entidades governamentais, ainda há certo receio dos moradores em



*Exercício de confiança no Morro do Cavalão.
Fotos: Yngrid de Souza. 2015*

participar das atividades oferecidas ali por alguma pressão dos grupos do tráfico, que temem a possibilidade da população passar informações à polícia. Em alguns momentos, quando tratávamos dos assuntos relacionados à segurança e à vida no Cavalão, de alguma maneira pouco objetiva, tive a sensação vívida desta limitação ou temor nas palavras interditas ou em olhares de cumplicidade sobre silêncios comuns. Ali, era quase uma estranha alinhando assuntos, sobre os quais as mulheres do grupo não sabiam se ou o quanto podiam expor sua própria segurança. Havia certa falta de confiança, que nenhuma vivência ou exercício com este fim poderia eliminar imediatamente. Apenas o tempo que, todavia, não haveria, seria capaz.

Alteridade, Esquecimento e Intersubjetividade

A partir deste momento, gostaria de subverter a ordem cronológica do relato sobre as vivências para explorar o que o historiador Aby Warburg chama de caminho dos fantasmas, pela emergência das imagens que sobrevivem e seguem os fios entrelaçados de eventos que trazem à minha memória, apoiada

pelos registros, sentidos e afetos, as experiências realizadas e reunidas pelo processo artístico e pelas dinâmicas corporais no Palácio e no Cavalão.

De modo geral, durante todos os encontros, foram realizadas práticas corporais variadas, as quais começavam frequentemente com exercícios de respiração (pranayama – expansão e controle da energia vital), seguidos de ásanas (posições do yoga), jogos, sequências rítmicas e dançantes, terminando com práticas de concentração para meditação (dharana) que, segundo a estudiosa do yoga, Tara Michaël, produz um estado de concentração, cujo objetivo é a ruptura momentânea da consciência individuada. (1976, p.87) As vivências corporais propostas durante as práticas procuraram desenvolver essa qualidade perceptiva mais intuitiva e livre da consciência, produzindo uma sensação corporal de bem-estar que não é compreendida racionalmente, mas entendida em um nível do corpo integral, o qual interessa profundamente ao processo, no momento em que elabora inconscientemente um caminho para a libertação de estereótipos que limitam percepções não só a respeito de si próprio como também sobre outras pessoas e situações, tornando a todos possivelmente mais receptivos e propensos a transformações e fluxos criativos.

Nos primeiros dias, falamos sobre a “arte do encontro” e das transformações produzidas por este tipo de evento, de uma forma geral e contextual em relação à vida de cada um. Os encontros, embora de modos diferentes, tanto no Palácio quanto no Cavalão, eram momentos interstícios, intervalos de tempo do trabalho ou da rotina cotidiana. E, tal como “pausas”, não foram realizados com entrega e energia de realização equivalente entre os participantes, alguns mais e outros menos presentes. Isso quer dizer também que não havia um compromisso de comparecer ao projeto, porque as outras demandas do dia-a-dia eram mais urgentes e, assim, o grupo ou sua composição não se estabelecia imutável e permanente.

Quando um corpo ‘encontra’ outro corpo, uma ideia outra ideia tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão das duas partes. Eis o que é prodigioso tanto no corpo como no espírito: esses conjuntos de partes vivas que se compõe e decompõe. (DELEUZE, 2002, p.25)

Um grupo simultaneamente contínuo e fragmentado, tornava-se potencialmente coeso durante os momentos de troca de impressões e de histórias compartilhadas. Lembro a narrativa impressionante da Josekelly, que se apaixona aos nove anos de idade, casa-se aos 10, tem o primeiro filho aos 16 e um grande amor que permanece há mais de 10 anos. Um contexto insólito para a minha percepção oriunda da classe média, - e tive a impressão que para a maioria dos presentes - que encontra explicações, como a violência física da educação familiar, também

relatada por ela, para a causa possível do desejo daquela menina de sair de casa. Mas, penso, e o casamento que perdura?

Nas experiências presentes, receio, estamos sempre ‘ausentes’. Nelas não temos nosso coração – para elas não temos ouvidos. Antes, como alguém divinamente disperso e imerso em si, a quem os sinos acabam de estrondear no ouvido as doze batidas do meio-dia, súbito acorda e se pergunta: o que foi que soou? Também nós por vezes abrimos depois os ouvidos e perguntamos surpresos e perplexos inteiramente: o que foi que vivemos? (NIETZSCHE, 2010, p. 7)

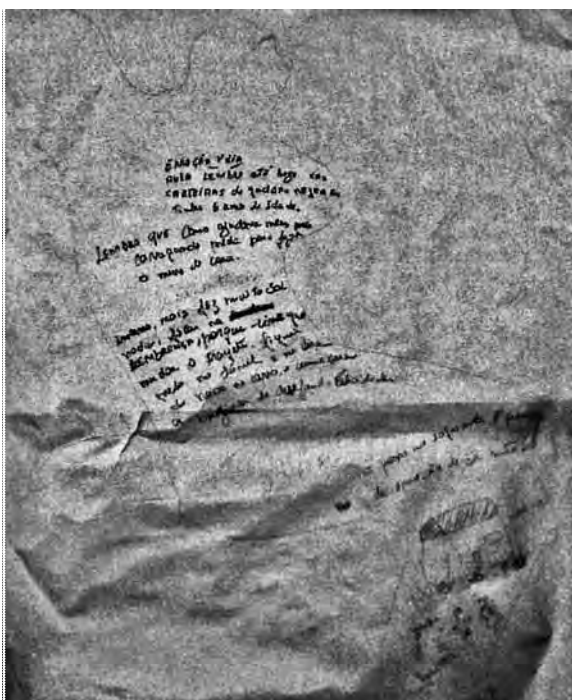
Então decido parar com as análises forjadas mentalmente e escuto. Apenas escuto, tentando vigorosamente me livrar dos meus próprios preconceitos, criados por um passado que me constrói, mas também enrijece, abrindo meu corpo para aqueles momentos em um exercício de alteridade sobre tantos devires tão diversos. Um exercício que solicitou minha concentração durante todos os dias deste processo.

No Cavalão, fizemos uma exploração gráfica da memória com uma cartografia de encontros, desenhada e escrita nos próprios corpos, contornados e delineados em uma folha de papel. Pessoas mais queridas, situações inesquecíveis e felizes preenchem as silhuetas e ocupam os corpos viventes, suas marcas e lembranças, que, ao menos naquele momento, esquecem suas próprias desventuras, talvez pelo próprio fluxo das memórias, talvez pela falta de confiança em expor situações adversas. Todavia, segundo Nietzsche, esquecer não é uma simples força inercial, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido. “Eis a utilidade do esquecimento ativo, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, presente, sem o esquecimento”. (2010, p. 43) Escolhemos, então, “tatuá-lo” em nossas silhuetas os bons encontros, aqueles que nos permitem acreditar nas possibilidades e potências infinitas da reunião dos corpos.

Neste dia, Carla foi do grupo a mais entusiasmada em narrar os seus encontros mais marcantes. Contou sobre as sensações intensas do seu primeiro dia de aula, lembrando cores, aromas e sensações táteis dos objetos e móveis da escola, como se fosse um evento recente em sua vida; a ajuda que dava ao pai, carregando pedras, durante a construção da própria casa “pros lados de Santa Rosa”; a emoção do dia do seu casamento, quando, parada pelo tráfego ruim em um túnel, o motorista pedia licença para o carro ao lado, explicando que havia uma noiva atrasada e a notícia foi se espalhando, gerando a solidariedade e a comoção dos outros motoristas que abriam espaço e desejavam felicidades a ela; e, ainda, a realização, há quatro anos, do sonho de viajar de avião, sonho que agora realiza anualmente para várias cidades do Brasil.



Muitas outras histórias foram compartilhadas neste dia por todo o grupo, Denair, a integrante mais velha, 81 anos, relatou encontros habituais e inesquecíveis na casa da sua sogra, quando tinha apenas 15 anos. Os eventos regados à pipoca, rosquinhas e café eram a oportunidade criada pela mãe do seu marido para inventar e contar histórias para todas as crianças, que acreditavam piamente em tudo o que ela dizia. Um tipo de encontro que produz aspectos lúdicos, imaginativos e criativos, cada vez mais raros nos dias atuais, dominados por produtos midiáticos prontos para consumo. A sogra de Denair criava uma modalidade distinta de ser-em-grupo, produzindo cultura e conhecimento em sua própria microcomunidade de afetos. Histórias



antigas da minha família me vinham também à lembrança, narrativas sobre encontros de música, pequenas encenações teatrais, leituras coletivas, que eram a diversão de uma época na qual havia mais tempo, mais motivação e menos ofertas de entretenimento da cultura de massas. Naturalmente, produziam-se contextos criativos, “exercitando o espírito”, nas palavras de Habermas (HABERMAS, 1984, p. 196), em experiências que, hoje, muitas vezes, buscamos no fazer e no fruir de propostas artísticas que apresentam este viés intersubjetivo e produzem certa resistência à mecanização das relações afetivas, corporais e criativas.

*Cartografia
de encontros
no morro do
Cavalo.
Fotos: Érica
Santos e Tita
Bevilaqua.
2015*



Natureza ou Cultura

Estávamos ali, em muitos momentos desses encontros, contando histórias em uma varanda, como faziam há alguns anos, antes da proibição imposta pelo tráfico, algumas das minhas companheiras de projeto e outras “lavadeiras”, à tarde, quando aguardavam a água que vinha de um cano próximo para lavar a roupa. Inscrevíamos naquelas tardes um fabulário dos nossos cotidianos e as lembranças compartilhadas em diversas dessas ocasiões também traziam questões a respeito das conformações dos relacionamentos atuais e o encontro, ou melhor, o choque com uma sociedade bem menos solidária.

Antigamente no morro, contavam, as pessoas se ajudavam mutuamente, buscavam os filhos dos outros na escola, tomavam conta ou faziam outras tarefas com um espírito simplesmente cooperativo. Hoje em dia, essas mesmas ações são realizadas em troca do pagamento em dinheiro. Por que? Perguntamo-nos. E não poderia haver uma resposta objetiva, porque não parece possível identificar um momento ou fato disruptivo da nossa cultura capitalista, a não ser seu próprio desenvolvimento, que tenha sido a causa única para tudo, absolutamente tudo, passar a mercadoria ou moeda de troca. “Hoje vivemos com mais dinheiro, mas menos humanidade”, conclui Neia, uma das participantes. Esses relatos e constatações surgem como fragmentos de imagens de uma civilização reificada, na qual as relações pessoais e a liberdade do indivíduo são determinadas pelo valor de suas mercadorias, num processo, exposto por Karl Marx em *O Capital* como o “fetichismo das mercadorias”, o qual dissolve as capacidades

Conversa na varanda. Foto: Paulo Rebelo. Morro do Cavalão, 2015



e desejos individuais e promove o “desaparecimento do humano no coração da sociedade”¹¹: “Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.” (MARX, 1984, p.81) Torna-se difícil, portanto, distinguir a humanidade da cultura que ela própria constrói. O que é natureza, o que é cultura? A “evolução” da sociedade capitalista e a globalização desta cultura levam muitas vezes a crer como verdade absoluta que tais comportamentos são fatos naturais, inerentes à natureza e à vida do ser humano em sociedade. “As formas que convertem os produtos do trabalho em mercadorias, constituindo pressupostos da circulação das mercadorias, já possuem a consistência de formas naturais da vida social.” (MARX, 1984, p.84)

É possível, então, que Neia esteja correta quando afirma que falta o humano ou a humanidade nas nossas relações sociais, no sentido da natureza das percepções, afetos e desejos, porque esta parece já impregnada e imbuída pela determinação e necessidade do lucro ou da moeda sob todas as circunstâncias. Os processos de subjetivação, ou toda a produção de sentido, segundo Guattari, não são centrados em agentes individuais ou grupais, mas implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, midiáticos, etc.), quanto de natureza infra-humana ou infrapsíquica (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de valor, sistemas corporais, orgânicos e etc.). (1986, p.31) O lucro capitalista é fundamentalmente produção de poder subjetivo e a subjetividade não se situa no campo individual, seu campo é o de todos os processos de produção social e material.

Usando a linguagem da informática, um indivíduo sempre existe, mas apenas enquanto terminal; esse terminal individual se encontra na posição de consumidor de subjetividade. Ele consome sistemas de representação de sensibilidade que não tem nada a ver com categorias naturais universais. (1986, p.32)

Guattari expõe, como exemplo, experiências antropológicas em sociedades ditas primitivas e sua relação com aparelhos eletrônicos (objetos que fazem parte, desde a infância, da percepção modelizada do mundo na nossa sociedade).

Eles apresentaram vídeos para algumas tribos e constataram que o vídeo era olhado como um objeto até divertido, mas como outro qualquer. Essa reação nos mostra que o tipo de comportamento que consiste em ficar inteiramente focalizado no aparelho, numa relação direta, só existe em nossa sociedade. (1986, p.33)

¹¹ Expressão utilizada pelo cineasta P.P Pasolini ao referir-se ao “genocídio cultural” ou o “verdadeiro fascismo” que é a “assimilação total ao modo e à qualidade da vida burguesa”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29)

Percebemos então que sentimos todas na pele, no corpo e no espírito, alguma coisa que incomoda o que poderia estar no cerne da nossa natureza na cultura que construímos, e de modo quase irrefletido assimilamos e sustentamos. Aqui, a Escultura do Varal, aberta aos ventos e às fábulas pessoais, se firma e se inaugura na insubmissão da natureza, lembrando a passagem do manifesto de Marx e Engels¹², que provoca a reflexão sobre uma época ainda inacabada em que “tudo que é sólido se desmancha no ar”, com as possibilidades de criação de relações genuinamente humanas. A abordagem da Neia sobre o assunto, uma mulher com pouquíssimo estudo, intuitivamente é capaz de elaborar de forma simples pensamentos pertinentes à complexa questão do limiar entre natureza e cultura. Pensando assim, na humanidade ou na falta dela, seguimos no avarandado: lembrando, respirando, dançando, resistindo, sorrindo.

Um Estado Artístico Sem Arte

Ao longo do processo, ficou claro que o que estava acontecendo nos nossos encontros não era compreendido como arte e nem os participantes se consideravam artistas de uma obra em andamento, por mais que estivéssemos criando situações corporais, relacionais e outras intervenções físicas naqueles espaços. Em determinado momento, um funcionário da Casa Cidadã do morro do Cavalão me perguntou se não haveria atividades artesanais ou outras práticas similares. Procurei explicar um pouco mais a proposta, mas ainda assim, para ele e todos os demais, a arte estava um pouco distante e o meu papel era de professora de alguma técnica corporal, muito embora as experiências elaboradas com o grupo não se restringissem a movimentos com o corpo. Contudo, a interpretação sobre a minha atuação como a de uma professora e a qualidade pedagógica do projeto não era equivocada e de nenhuma forma contradizia a propriedade artística que fundamenta este processo. Uma artista-propositora pode não se distinguir de uma professora se a pedagogia for pensada por um caminho de horizontalidade e criatividade, já pavimentado pelo talento visionário de Joseph Beuys e sua prática da educação como forma de arte. Estávamos trocando ideias e impressões, construindo uma narrativa vivencial sem hierarquias e associando a diversidade cultural (principalmente entre mim e o restante do grupo) e o pensamento elaborado às expressões simples da vida. “Tanto o intercâmbio de habilidades quanto o encontro de parceiros baseiam-se na pressuposição de que educação para todos significa educação por todos.” (ILLICH, 1985 p.36) A busca por essa

¹²Manifesto Comunista.

Disponível em: <https://efchagasufc.files.wordpress.com/2012/04/10-o-manifesto-comunista.pdf>

diversidade e conhecimento do outro (no sentido também de uma realidade distinta) talvez tenha sido uma das razões mais expressivas para me aventurar neste processo coletivo, cujo ponto essencial não se encontra na escultura concreta, mas, principalmente, na suspensão de um varal em um território de corpos e vozes que se dissolvem ou “evaporam” no ar; repercutindo o legado das práticas artísticas experimentais, relacionado a encontros e “sobre-vivências”, como o de duas artistas, Lygia Clark e Suzanne Lacy, que representam e incorporam estas fronteiras de “estados da arte sem arte” ou territórios de abrigos poéticos de vozes e escutas.

A prática de ouvir é tão fundamental à prática pública que é quase um cliché. O que nós não falamos é sobre como ouvir é, de fato, aprender. Essa é a razão pela qual realizo esse tipo de trabalho de arte. Quando trabalho em projetos, eu presto atenção tanto ao aprendizado quanto às imagens que se formam entre nós. Eu testo as imagens nas conversas e, eventualmente, a forma do trabalho emerge. No processo, amizades são formadas e eu começo a ver questões de perspectiva tanto pessoal quanto política. Se você trabalha no território da opressão, não há como evitar ser afetado pelas experiências das pessoas. (LACY, 2012, p.65)

Como artista, pesquisadora e principalmente como habitante de um mundo tão diverso, com culturas tão diferentes, não poderia desejar a circunscrição de experiências artísticas -ou não- a círculos de amizade, relações ou a intersubjetividades oriundas de uma mesma cultura ou classe social. As formas da Escultura Varal estavam surgindo, enquanto reciprocamente ensinávamos tanto quanto aprendíamos sobre dinâmicas de representação e relacionamento, como também percepções sobre diversos assuntos, por lentes, ou seja, pontos de vista, muito diferentes entre si.

No texto, Nós Recusamos..., um belo manifesto de Lygia Clark, a artista lamenta que a arte moderna não comunique, tornando-se cada vez mais um problema de elite e que alguns artistas se voltem para a arte popular, esperando preencher o fosso que os separa da maioria. “Consequência: eles rompem os laços que os ligavam à arte universal e se rebaixam a uma expressão de caráter local” (CLARK, 1966, p.1)

Não é possível afirmar seguramente a que ou a quem se referia Lígia Clark neste trecho, mas é instigante rever esta declaração de valores da artista, lembrando o contexto dos anos 60 e as divergências, barricadas e rompimentos com valores universais eurocêntricos da arte. Várias práticas ligadas às manifestações e participações populares emergiam como eixos críticos contra o elitismo das artes visuais dos salões e museus, enquanto Clark colocava em juízo de valor o rebaixamento da arte para uma expressão popular. A manifestação local surge como forma de rompimento com a abstração universal. Sem dúvida, Clark estava em meio a turbulências do

regime militar e da guerra fria, assim como da crise existencial que abalava os sentidos da arte entre elite e popular. Com sua busca por um abrigo e estado poético da arte, talvez estivesse descobrindo algo totalmente inaugural na arte como pulmão, na respiração cósmica, com uma dimensão certamente coletiva, mas ainda fora do circuito e das influências da arte popular ou socializada. Isso quer dizer que Clark percebia o problema de comunicação e o elitismo na arte, mas colocava-se, ao menos nesta passagem, de uma maneira elitista em relação às experiências que fugiam do contexto e do ambiente da minoria dominante e culturalmente “universal”.

Alinhavando com o território da educação, o pedagogo e anarquista francês, Célestin Freinet,¹³ afirmava que “a cultura moderna produziu uma defasagem perigosa entre a vida e o pensamento, um hiato entre o processo de evolução do organismo individual e social.” (FREINET, 1979, p.87) E imputava a responsabilidade sobre esta fissura ao “intelectualismo” que dissociava a cultura e o conhecimento da vida comum e era um “apanágio da cultura burguesa.” (1979, p. 88)

A diversidade de confluências e influências não pode resultar em nada menos que uma ampliação vertiginosa da sensibilidade e da capacidade de criar e produzir pensamento. As possibilidades de reciprocidade entre diferentes culturas e classes sociais podem ser verificadas também nas referências inspiradoras das Pragmáticas Pedagógicas do artista e educador cubano, René Francisco Rodriguez, as quais eram resultado de um trabalho coletivo entre ele, seus alunos e moradores mais pobres da cidade de Havana. Os objetivos eram discutir o contexto cubano, “chegar de forma não invasiva a setores da sociedade que não frequentam espaços culturais e sentem que não pertencem ao mundo da arte” (MORENO, 2015, p. 48) e o intercâmbio de conhecimento entre os alunos que realizavam transformações nas habitações (pinturas, esculturas, reformas hidráulicas etc.), e os moradores, que sugeriam como seriam feitos os projetos, levando em consideração seus próprios elementos e tipologias constituintes, tais como: cores, formas, ícones, religião e outros símbolos culturais.

Dos anos 60 até hoje, as zonas de interfaces ou mesmo as instâncias do sentido público e coletivo da arte se tornaram mais complexas e globalizadas. De Cuba, com René Francisco, surgem as inspirações para novas formas de estar junto como aprendizado mútuo, apontando para um novo estado experimental, ético, político e pedagógico dos processos artísticos, indissociáveis dos contextos sociais.

¹³ Célestin Freinet (1896- 1966) foi educador e pedagogo francês, identificado com as ideias da Escola Nova (Adolphe Ferrière), e criador do “método” da livre expressão.



*Vivência sobre o caminhar, pisando com consciência.
Foto: Érica Santos. Morro do Cavalão, 2015*

De forma semelhante, a qualidade pedagógica do Varal, compreendida pelos participantes, não se referia somente a mim como professora, embora fosse essa a impressão geral, mas a todo um cenário de relações e de intercâmbio de sentidos, realizado naqueles encontros. A questão da perspectiva dos grupos do Palácio e do Cavalão a respeito do projeto relaciona-se à percepção de uma modalidade de ação artística ainda não compreendida como arte. Embora esta diferença de entendimento racional e cultural não seja tão relevante para o processo e nem para os participantes da comunidade. Sem dúvida, emergem imateriais como valores ético-estético, ativados pelos fluxos compartilhados de subjetivações, inaugurando e transformando a realidade existente naquele momento de “fabulário”, resistência e ressurgência poética.

Recorro então mais uma vez a outro educador revolucionário, Paulo Freire, que afirmava: “o ato de conhecimento de si em suas relações com a sua realidade, tanto mais vão podendo superar ou vão superando o conhecimento anterior em seus aspectos mais ingênuos. Deste modo, fazendo pesquisa, educo e estou me educando com os grupos populares.” (FREIRE, 1981, p.36)

Durante as vivências e proposições do Varal, o grupo não fazia muita ou qualquer ideia sobre o que vem se produzindo no universo artístico, mesmo entre alguns jovens universitários que participaram do processo durante a etapa no Macquinho. Não estavam fazendo arte, embora estivessem participando de processos artísticos experimentais em sua forma mais livre e autopoietica. Isso pode parecer uma contradição, mas, de alguma forma, não é, porque sugere uma virada conceitual ética e existencial, na qual a arte toma parte de um território de processos e contextos sociais, que rejeita o isolamento e a pureza dos cubos brancos. Consequentemente,

ela não pode ser compreendida como valor universal se impondo da mesma forma para pessoas que estudam e que não estudam arte.

“Considerando o foco na natureza social da produção e recepção de arte como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento expandido com a cultura favorece locais públicos fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais.” (KWON, 1997, p.171) Assim, a experiência situada e territorializada das práticas artísticas não pode ser pasteurizada por fórmulas compreendidas igualmente não só por todas as camadas sociais como culturais. Daí um grande dilema contemporâneo que se coloca no sentido público das interfaces entre arte e sociedade nos museus ou instituições públicas, quando precisam encontrar ou oferecer uma compreensão mais profunda, além dos espetáculos das grandes exposições. Como oferecer novas relações públicas para o sentido de processo coletivo experimental da arte para diferentes públicos sem trazê-los como protagonistas e sujeitos de produção de narrativas? Esta é a camada de compreensão mais profunda a que se investe esta pesquisa e processo experimental de deslocamento de práticas e experiências artísticas para comunidades marginais aos centros de consumo e produção da arte.

Varais na Paisagem

Procurando despertar diferentes impressões e sentidos a respeito dos varais, além do próprio uso cotidiano, exibi fotografias, algumas do morro do Palácio, de outras cidades e ainda imagens de propostas artísticas sobre o utensílio. O grupo do Palácio ficou bastante interessado pelas diferentes apresentações, fizeram um jogo para descobrir, nas fotos tiradas no morro, a que moradores pertenciam os varais e se empolgaram com o trabalho de Lourival Cuquinha e seus fios estendidos por longas distâncias.

Na semana seguinte, fui surpreendida com fotografias feitas por alguns participantes, que decidiram espontaneamente sair em campo para registrar os varais e depois exibir o material para o restante do grupo. As imagens levantaram a discussão sobre o uso do varal, suas possibilidades estéticas e o incômodo com o fato de só terem visto roupas feias ou rotas estendidas, porque deixavam a paisagem poluída. Essa constatação gerou muito debate e chegou-se a afirmar que era preferível usar uma máquina de secar. Aproveitei para conversar sobre o aspecto ecológico, a economia de energia e demais características culturais que envolviam o utensílio, utilizando o conteúdo de um artigo que relata como em vários lugares dos Estados Unidos “é praticamente proibido secar roupas em locais externos, porque os varais de roupa são vistos como coisa de

pobre e, por isso, as comunidades alegam que, se alguém pendurar seus trapinhos num varal, estará desvalorizando a vizinhança e expondo as crianças a obscenidades, como peças íntimas molhadas.”¹⁴

Naturalmente, todos ficaram surpreendidos e custaram a crer que tal proibição fosse verdadeira, mas existia neste debate um elemento curioso que se estabelecia na forma como o grupo percebia a representação dos varais e suas roupas inadequadas à paisagem, que em nada se diferenciava da percepção da comunidade estadunidense, a não ser pelo evidente moralismo desta em relação às roupas íntimas.

“As práticas culturais foram definidas como sistemas de significação, como práticas de representação, espaços não para a produção de coisas belas que evocam belos sentimentos. Elas produzem significados e posições a partir dos quais esses significados são consumidos.”¹⁵ (POLLOCK, 1990, p.8) A significação cultural sobre a representação dos varais para a população americana revela a sua preocupação em não macular a imagem de uma vida bem sucedida em uma sociedade que valoriza extremamente o poder de consumo, enquanto, para o grupo do Palácio, representa um panorama de pobreza que deveria ser atenuado e não exposto. De lados opostos da arena social, as visões das duas comunidades convergem na rejeição à imagem do varal, tendo em vista o significado que atribuem a ela.

Porém, com as andanças e conversas sobre os varais do Morro do Palácio e Cavalão, essas percepções saíram da invisibilidade das extensões do privado e foram expostas e repensadas em público, no ar e na paisagem. Lembro então a tese de Cauquelin que afirma que o implícito é revelado em algo que produza uma perturbação, naquilo que tira da paisagem a perfeição da imagem ideal. (2007, p.104)

O Ritmo

A chave para a harmonia celeste estava em estabelecer a razão entre os valores máximos e mínimos das velocidades orbitais. Kepler comparou esses números com os obtidos nas escalas musicais. Portanto, concluiu, Saturno correspondia a uma terça maior, Júpiter, a uma terça menor, Marte, a uma quinta e etc. Ele finalmente desvelou a estrutura da música celestial, ouvida por Pitágoras mais de dois mil anos antes! Os planetas cantavam juntos um moteto celebrando a ordem divina (GLEISER, 1997, p.131).

¹⁴Disponível em: <http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2010/11/um-choque-cultural-chamado-varal-de.html>

¹⁵ No texto original em inglês: Cultural practices were defined as signifying systems, as practices of representation, sites not for the production of beautiful things evoking beautiful feelings. They produce meanings and positions from which those meanings are consumed.

A visão poético-mecanicista do cientista alemão Johannes Kepler demonstra a busca de uma compreensão rítmica ou musical dos eventos da natureza, que vem desde a antiguidade, neste trecho, por exemplo, na figura de Pitágoras, e que hoje cientificamente se confirma com a diferença de uma percepção do mundo orientada por uma interpretação sistêmica sobre a gênese, o movimento e o ritmo do universo, cujas propriedades essenciais não podem ser reduzidas às partes menores, mas surgem das relações de organização entre todas as partes. O pensamento sistêmico e a visão dinâmica do universo na física moderna se assemelham à visão mística oriental, também da antiguidade, que utiliza as imagens do ritmo e da dança para expressar a conformação da natureza, como a dança circular de Shiva que constrói e destrói o mundo sucessivamente. No livro *O Tao da Física*, Capra descreve como um lama tibetano se referia a si mesmo como um “mestre de som”, que tinha a seguinte visão da matéria:

Todas as coisas são átomos agregados que dançam e que por meio de seus movimentos produzem sons. Quando o ritmo da dança se modifica, o som que produz também se modifica. Cada átomo canta incessantemente sua canção e o som, a cada momento, cria formas densas e sutis. (CAPRA, 2006, p. 183)

Segundo Capra, de acordo com a teoria de campo, cada partícula efetivamente canta sua canção, produzindo padrões rítmicos de energia em formas densas e sutis. Como parte constituinte deste universo em perene transformação molecular, o corpo humano produz também um ritmo, cantando incessantemente sua canção. Todavia, não paramos para escutar e compreender este ritmo no âmbito do próprio corpo e muito menos em sua relação com outros corpos, com o mundo que habitamos e ainda, numa esfera mais intuitiva de interação, com o universo. Lygia Clark percebia a plenitude e o transbordamento de sentidos no ritmo respiratório: “Cada vez que respiro o ritmo é natural, fluido. Ele se une à ação. Tomei consciência do meu “pulmão cósmico”. Penetro no ritmo total do mundo. O mundo é meu pulmão.” (CLARK, 1968, p.3)

Procurei explorar a consciência sobre o ritmo interno e coletivo em praticamente todos os encontros, começando pelas práticas respiratórias que, além da expansão e ativação da bioenergia corporal e da concentração, exercitavam a atenção às sucessões de tempos que se alternavam entre a inspiração, a retenção com ar, a exalação e a retenção sem ar, tanto em momentos em que cada um elaborava o ritmo individualmente, quanto em grupo, percebendo o outro com as mãos ou o corpo, harmonizando a respiração e os movimentos coletivamente. Também propus danças livres ou orientadas para conjuntamente produzir coreografias improvisadas em diversos estilos musicais. Percebi, em algum momento do processo, pela entrega, alegria, energia e intensificação da capacidade simbólica e sinestésica produzida pelo ritmo do corpo, que a

elaboração das “formas densas e sutis” e mesmo performáticas da Escultura Varal deveriam envolver mais profundamente movimentos corporais e rítmicos.

A essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música em súbita impetuosidade na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio. (NIETZSCHE, 2010, p.31-32)

Comecei então a propor mais vigorosamente dinâmicas que abordassem a relação do ritmo e do corpo, utilizando também o método do Passo, criado por Lucas Ciavatta, que percebe na definição de qualquer evento musical não somente o timbre, a duração, a intensidade e a altura, mas também o movimento, representado a partir de um fazer musical, que constitui um espaço musical; “um espaço que pode ser visto, quando fechamos os olhos e utilizamos a capacidade de imaginar vários objetos, cenas e experiências.” (CIAVATTA, 1996, p. 42)

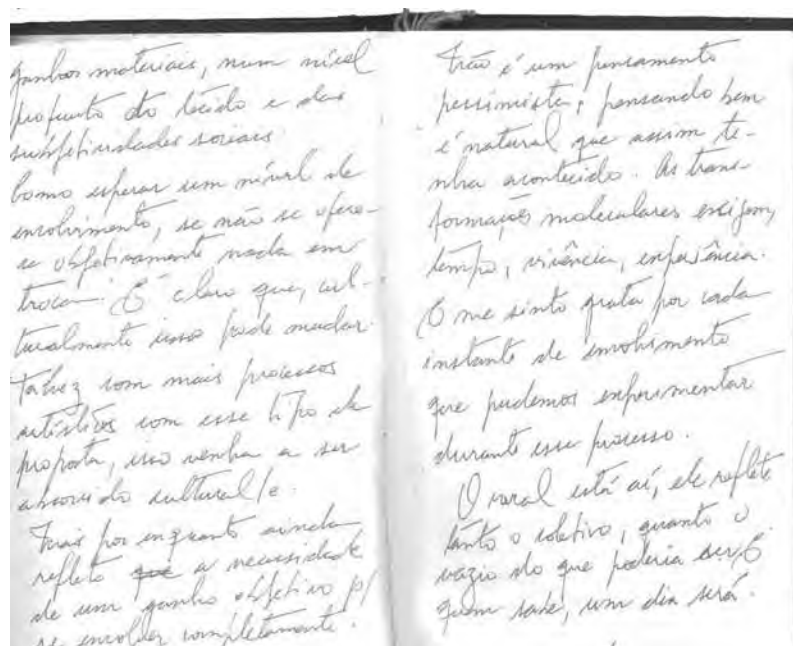
Com tempos, contra-tempos, palmas, pés e tudo o mais do corpo, começamos a perceber pelas limitações e dificuldades e ainda pela superação delas, muitas possibilidades de criação e caos musical a partir do próprio movimento. Por alguns momentos nos perdemos da nossa própria subjetividade ao tentar criar, destruir e recriar pequenos momentos “do ritmo diário de nascimento e morte, visto no misticismo indiano como a base da existência.” (CAPRA, 2006, p.183)



Dançando e ritmando. Foto: Érica Santos. Morro do Cavalo, 2015.

Acasos a Mais –Varal Exposto a Temporais

Durante o tempo de realização do projeto no morro do Cavalão, o processo sofreu um novo revés, que em nada se compara a sua causa por demais trágica: um acidente de moto que tirou a vida de uma jovem da comunidade. Percebi, com esta fatalidade, que o uso da palavra “comunidade” não é apenas um eufemismo para favela ou morro, mas um sentido de comunhão e



Reflexões anotadas no caderno de acompanhamento do processo. Arquivo pessoal. 2015

solidariedade que se apresenta profundamente na vida dos habitantes desses locais ou, ao menos, no morro do Cavalão. A expectativa de sobrevivência, seguida do luto pela morte da menina, provocou a ausência das participantes naquela semana. Na seguinte, houve um feriado e na outra, inacreditavelmente, um novo acidente de moto com um rapaz, que também mobilizou a todas, provocando novas ausências em razão de visitas coletivas ao hospital. Nesse caso, felizmente, o rapaz sobreviveu.

Enquanto o cotidiano voltava a sua normalidade, por razões pessoais variadas, o grupo sofreu com várias ausências. Restamos Neia, a participante mais ativa e comprometida, Shirley, que, com mais idade, eventualmente não aparecia porque sentia muito frio (a varanda onde se realizaram os encontros era bastante arejada e ventava muito) e eu, naquele momento, um pouco abatida com todos esses temporais e adiamentos.

Solidários com a minha preocupação com as desistências, os funcionários da Casa Cidadã, Paulo e Lílian, me informaram que por alguma razão desconhecida o desinteresse com o tempo ocorria em todos os projetos, não necessariamente de arte, que se apresentavam por ali e sugeriram que eu promovesse sorteios de produtos ou algo semelhante para atrair as moradoras do Cavalão, principalmente àquelas que ainda não tivessem comparecido aos encontros. Contudo, estava propondo um espaço relacional fora dos contextos de consumo e

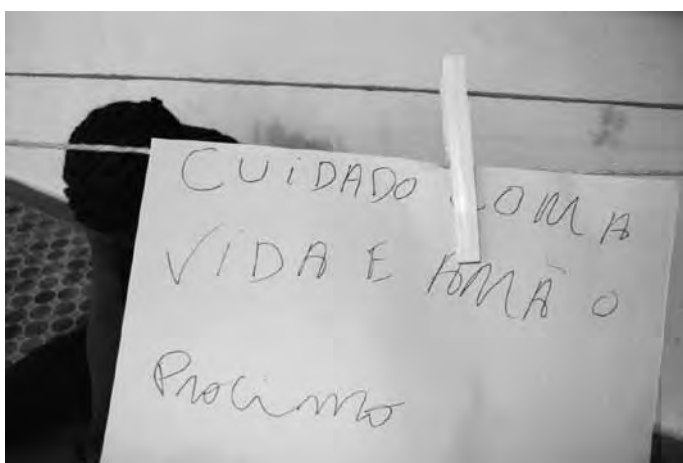
isso seria um contrassenso, assim como a aproximação com as práticas de artistas como Francis Älys, Santiago Sierra ou Tino Sehgal, que oferecem salários aos participantes dos seus projetos, o que também se confrontava com a ideia de autoria coletiva e cooperativa. Seria um pagamento camuflado, uma atração pela mercadoria e não pela experiência em um projeto artístico. Como Bartleby, personagem de Melville, respondo: “prefiro não” e sigo com o diminuto, mas persistente grupo, ainda que enfraquecido pelas desistências de algumas participantes.

Entre Linhas, Histórias e Fuxicos

Já chegando ao fim do processo e pensando no desenvolvimento mais concreto para a criação do varal, sugeri uma vivência, envolvendo linhas, ritmo, respiração e meditação, reunindo, dessa forma, muitas das práticas desenvolvidas sucessivamente durante o processo. Começamos com a respiração em quatro fases (inspiração, retenção com ar, exalação e retenção sem ar), com a mesma duração para cada uma delas, considerando o aspecto metafórico e emocional relativo a cada uma dessas etapas: a inspiração como a abertura e entrega para o novo, as retenções como momentos de equilíbrio e a exalação significando a capacidade de desapego e abertura de espaço para o novo que se encaminha. Depois fizemos o mesmo exercício caminhando, sincronizando os passos com cada etapa respiratória e, em seguida, propus que envolvêssemos parte da varanda com linhas, de modo que a cada retenção respiratória, parássemos também de andar para dar um nó nas linhas, que se cruzariam naquele momento. Dessa forma, os tempos e as pausas estariam desenhados como uma partitura de linhas, sobre os nossos caminhos e pequenas estadas, quase como uma metáfora do desenvolvimento do processo da Escultura Varal.

Durante esta elaboração, percebi uma concentração absoluta da Neia, a única participante presente neste dia. Ela vinha respirando e notando as formas que estavam sendo criadas e parecia estar elaborando para onde seria mais interessante carregar a sua linha para a composição do espaço. Tive a sensação de que ela estava em intenso processo criativo, ainda que estivesse absolutamente concentrada no tempo respiratório. Conseguimos um momento de confluência entre os estados de observação, certo encantamento com a forma que ia surgindo no espaço e concentração rítmica e respiratória.

Os fios entrecruzados e coloridos em verde e rosa, cores escolhidas propositalmente, porque se relacionam ao chakra ou centro de captação e distribuição de energia do coração, simbolizando saúde, o verde, e o amor universal, o rosa, serviram como abrigo e inspiração para a meditação sobre o ritmo cardíaco, um dos sons mais intensos do nosso corpo e que



*Varal de linhas com a Neia. Morro do Cavalão, 2015
Arquivo pessoal.*

normalmente não escutam, mas sentimos sua pulsação poderosamente quando nos concentramos. Em seguida, escrevemos em papéis algumas aspirações, que penduramos com pregadores nos fios do nosso varal.

No fim deste processo, disse para a Neia me ajudar a retirar a instalação da varanda, porque haveria outras atividades naquele local em outro dia, mas ela me pediu para deixar ali como estava. Não queria a impermanência ou a desconstrução do objeto, preferia deixar ali para que outros escutassem nossa “música” materializada e nossas mensagens escritas. Assim foi feito.

Já na etapa de elaboração escrita sobre este processo, na cidade de Tiradentes, descobri a origem do termo “fuxico”, usado para denominar aquele pedacinho de pano costurado em uma forma parecida com a de uma flor. Com algumas variáveis, o fuxico surge há mais de 150 anos, quando as mulheres submetidas ao regime de escravidão aproveitavam retalhos de tecidos para fazer reparos e ornamentar suas roupas. Durante a produção destas peças, faziam fofocas sobre a casa grande e conversavam sobre a própria vida. Fuxico é uma palavra muito relacionada à fofoca,

mas as “fuxiqueiras” da cidade me garantiram que não falam mal de ninguém, e, por isso, quando soube a procedência da palavra e do objeto, não pude deixar de relacioná-la simbólica e descritivamente aos nossos encontros, por toda a conjuntura ou combinação de circunstâncias, inclusive a relação deste artesanato com pessoas de baixa renda e ainda aos próprios ornamentos em flor, produzidos nos lenços de cabelo, que algumas mulheres do Cavalão usavam. Era mais uma imagem poética agregada ao varal.

Portanto, fuxicamos, não no sentido de falar mal de outros, mas com o propósito de trocar impressões sobre a própria vida e suas ocorrências, desde situações cotidianas, envolvendo saneamento, falta de água e luz, a presença de animais indesejados e deletérios, até problemas mais graves como a viuvez, a saúde e o desemprego. A questão das drogas, especialmente o Crack, também foi um tema bastante recorrente. Shirley, por exemplo, relatou a história do seu neto, hoje com dezoito anos, que, durante dois anos, ficou entre as situações de desaparecido e internado em centros públicos de reabilitação. Ela disse que uma vez, sem saber como, o menino foi encontrado em Resende, para onde ela viajou para encontrá-lo. Agora, parece reabilitado e é um ótimo neto, mas ela vive com o receio de uma nova recaída. O mais impressionante na narrativa de Shirley e de outras mulheres sobre situações bem complicadas é a resignação do olhar, da voz e dos gestos. Como se tais fatos fossem corriqueiros, o que talvez seja verdade naquele contexto. O neto abandonado pela mãe que uma delas teve que criar como seu, o traficante que esconde drogas no muro de casa e fica armado durante todo o tempo no local, e outros acontecimentos, para mim, bastante comoventes, para elas pareciam mais alguma coisa a ter que se lidar, como um aparelho que se quebra em casa. A realidade é uma invenção, diz Ferreira Gullar¹⁶, e, cada uma, a seu modo, apesar de todas as dificuldades, é capaz de inventar, criar e sentir felicidade.

Durante os encontros, foram produzidos muitos diálogos e, naturalmente, muitos significados. Um processo de carinho, cuidado, contato físico e emocional, compreensão e abertura para as diferenças, algumas resistências e desconfianças também e muita, muita escuta. Nos momentos de encontro, existia uma grande fluidez, envolvimento e alegria durante todo o tempo, e, portanto, quando, por casualidades, acasos ou decisões individuais o processo era interrompido, ficava entre a surpresa e o desapontamento, embora soubesse que isso fizesse parte de um projeto cujas decisões não eram determinadas apenas por mim, mas por toda a conjuntura e personagens envolvidos. Quando, já em julho, a Casa Cidadã fechou as portas para reforma,

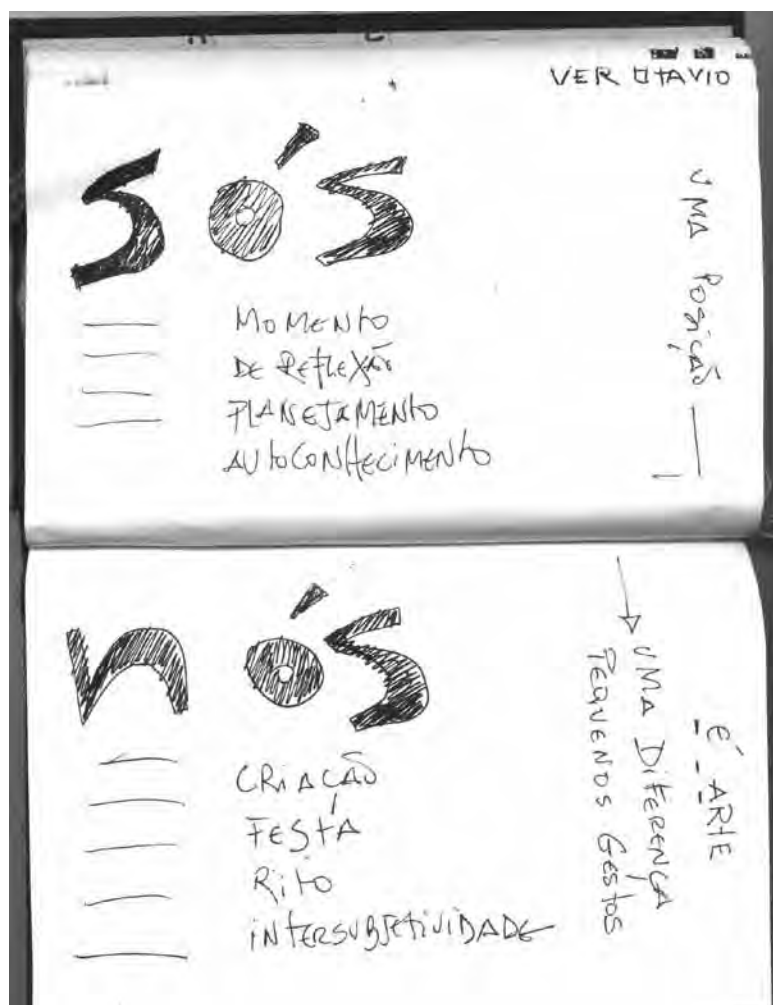
¹⁶ Frase dita por Ferreira Gullar durante o documentário “Vinícius” (2005), de Miguel Faria Jr, sobre o poeta e compositor Vinícius de Moraes.

durante duas semanas, me vi obrigada a finalizar o projeto. E o varal, na sua representação poética material, apesar de “esboçado” na vivência com a Neia, não estava esgotado, enquanto narrativa das vivências.

Pensando nos pequenos movimentos e ímpetos de experimentar, nos gestos sutis que possibilitam um processo de compartilhamento, como um deslocamento complementar e circular, também por acaso, sem nenhum objetivo, apenas como um registro gráfico do que percebia intuitivamente sobre o processo do varal, rabiscava no meu caderno o adjetivo “sós”, que, com pequena transformação perspectiva de apenas uma letra, para minha surpresa desvelava-se o pronome “nós”. Reunindo poeticamente o imaginário dos encontros de forma subjetiva, a Escultura Varal é representada pela forma etérea do espaço dos encontros e dos estados alternados entre os momentos de solidão e elaboração e aqueles da confraternização e transformação.

Nós somos os propositores, nós somos o molde e cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência. Nós somos os propositores, nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos a sua mercê. Nós somos os propositores, não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora. (CLARK, 1968)

Caderno com registros sobre o processo. O movimento de uma letra que transforma todo o sentido da palavra e do fazer artístico. Arquivo pessoal 2015



CAPÍTULO III

Varal e Sobrevivência

Anacronismo e Sobrevivência

As imagens não solicitam apenas a visão, inicialmente, o olhar, mas, segundo o historiador da arte, Aby Warburg, despertam também o saber, a memória e o desejo, o que equivale a dizer que a percepção da imagem implica a totalidade do sujeito sensorial, psíquico e social. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.132) A essa condição total do ser, vale acrescentar o que o filósofo Claudio Ulpiano (2011) define por memória ontológica na obra do escritor Marcel Proust: uma faculdade capaz de lidar com o tempo puro¹⁷, aquele anterior ao seu próprio nascimento, – e ainda ao posterior - trazendo para o presente aquilo que nunca foi vivido. Assim, dois dos conceitos fundamentais para a leitura de Warburg – *nachleben*, sobrevivência das imagens em relação ao tempo e fórmula de pathos ou *pathosformel*, uma fórmula material do imaginário que se repete em variadas culturas e épocas – podem-se traduzir na percepção de que essas manifestações imagéticas anacrônicas ou imagens sobreviventes concernem à totalidade do sujeito e independem de um tempo linear e evolutivo, mas relacionam-se sim a um tempo livre, onde se misturam suas três dimensões: passado, presente e futuro.

As pesquisas de Warburg foram direcionadas às aparições de elementos da antiguidade pagã na arte renascentista, por meio de uma extensa pesquisa iconográfica, que culminou com a criação do Atlas Mnemosyne. Essa obra, composta por disposições fotográficas, incansavelmente reunidas entre os anos de 1924 e 1929 – este último, ano de sua morte -, servia como um resumo imagético ou uma bússola memorial, orientando o seu trabalho, que vivia na iminência de perder-se nas suas frequentes crises de loucura. O Atlas Mnemosyne não à toa incorpora no nome a personificação da memória na mitologia grega e manifesta o pensamento de Warburg por imagens que revelam sensivelmente uma memória viva do seu trabalho. O historiador substitui uma visão evolucionista e definitiva da história da arte ou o modelo ideal das “renascenças” e das “serenas belezas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.25) por um modelo fantasmal da história, no qual os tempos se exprimem por obsessões, sobrevivências, reaparições das formas e por inconscientes do tempo.

“Com Warburg, a ideia de arte e a ideia de história passaram por uma reviravolta decisiva. Depois dele, já não estamos diante da imagem e diante do tempo como antes. Todavia,

¹⁷Sobre o conceito de “tempo puro”, ver referências na seguinte bibliografia:

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999, 144p. (Capítulo 3 – A Memória como Coexistência Virtual, principalmente as páginas 64 a 71)

DELEUZE, G. *Cinema II – Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, 334 p. (capítulo 4 - Os Cristais do Tempo, páginas 87-120)

a história da arte com ele não começa...ela se inquieta sem cessar, a história da arte se perturba...é justamente o contrário de um começo absoluto, de uma tábula rasa: é antes, um turbilhão no rio da disciplina.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.26)

A investigação de Warburg sobre o paganismo na arte renascentista e suas reflexões sobre os conceitos de sobrevivência, anacronismo e fórmula de pathos podem se desdobrar



Ex-votos. Acima, em metal, Itália- Século XX e, abaixo, em terracota, Itália-Século IV-III a.c. Imagens do livro Ex-voto Image, Organe, Temps.

de tal maneira para outros recortes e tempos, que se trata propriamente de uma percepção singular e em constante devir da história da arte. Uma história com páginas desordenadamente em branco a espera de novas origens ou, na concepção de Walter Benjamin, de “torvelinhos” (1984, p.67) ou turbilhões no rio, que surjam diante de nós como sintomas, perturbando o curso natural e tranquilo das águas.

O termo origem não designa o vir - a - ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir - a - ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir - a - ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. As diretrizes da contemplação filosófica estão contidas na dialética imanente à origem. Essa dialética mostra como em toda essência o único e o recorrente se condicionam mutuamente. (BENJAMIM, 1984, P. 67-68)

Essa forma de compreensão e interpretação da história da arte pode ser observada, por exemplo, no livro *Ex-voto: Image, Organe, Temps*, no qual o filósofo Georges Didi-Huberman desenvolve uma pesquisa a respeito das imagens votivas, essas figuras consagradas que surgem como uma fórmula comum a civilizações completamente distintas e indiferentes até mesmo à clivagem do paganismo ou do cristianismo. Alguns autores atestam o aparecimento dessas formas anatômicas, desde o paleolítico superior e, todavia, sem jamais modificar seu estilo ou nem mesmo as técnicas de fabricação características a cada cultura, desaparecem por longos períodos e reaparecem inesperadamente, ainda como objetos de devoção e agradecimento (2006, p.7). Os ex-votos permitem a contemplação de uma temporalidade distinta, que insiste em resistir a toda a cronologia inerente aos sentidos de evolução ou progresso: “Trata-se, no fundo, de ideias muito primitivas arraigadas profundamente na mentalidade humana, demasiado humanas, de todos os tempos e de todos os lugares.”¹⁸ (2006, p.19)

Ignorados pela história e crítica da arte, os ex-votos constituem um sintoma, um turbilhão e um mistério pela sua singularidade epistemológica, circundando ou permeando o tempo e desafiando assim o modelo positivista da história.

Varal, Fórmula de Pathos e Ecosofia

Numa perspectiva semelhante àquela que Didi-Huberman desenvolve sobre a aparição anacrônica dos ex-votos, também é possível vislumbrar um sintoma de atravessamento do tempo e do espaço na imagem deste objeto de uso tão prosaico e ancestral como o varal na totalidade da sua diversidade funcional, inclusive artística, já citada anteriormente, como: secagem de roupas, suporte de manifestações religiosas, como os mantras budistas, de literatura de cordel, de poemas, fotografias e demais poéticas ou ainda de enfeite de festas populares e outros usos. O varal sobrevive em seu anacronismo, como fórmula de pathos, em culturas e tempos os mais diferentes, repleto de vida, de simplicidade e de gestual humano. Nessa energia fantasmal e sobrevivente, nesse pequeno lume e hibridismo de forma, função, criação e gesto, que se enredam, neste projeto, produtos da tecelagem humana de afetos e pensamentos, produzindo em conjunto uma narrativa latente da prosa da vida comum e da sobrevivência em seu sentido literal e warburgiano. E, como suporte de histórias, subjetividades e afetos, o varal pode ser considerado não somente uma forma simultaneamente muda e eloquente, que “vale como potência desvinculadora, forma

¹⁸No original: “Il s’ agit, au fond, d’idées très primitives enracinées au plus profond de la mentalité humaine, trop humaine, de tous les temps et de tous les pays.” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.19)

pura e puro pathos”, como também uma imagem que “vale como elemento de uma ligação que compõe a figura de uma história comum.” (RANCIÉRE, 2012, p.44)

Benjamin propõe a tentativa de fixar a imagem histórica a “contrapelo”, ou seja, não nos grandes feitos da humanidade, mas nas cristalizações mais humildes da existência ou em seus despojos, que oferecem o lugar e a textura do conteúdo das coisas (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.159), produzindo uma forma de compreensão fenomenológica das imagens sobreviventes, que irrompem como fundamentos de uma historicidade. “Michelet¹⁹ disse: cada época sonha a seguinte. Sem esta prefiguração



Varais no morro do Palácio. Arquivo pessoal, 2014

fantástica no interior da consciência onírica, nada novo surge.”²⁰ Benjamin relaciona os efeitos anacrônicos de uma época sobre a outra e o caráter psíquico de tal fenômeno profético, concluindo que não há história possível sem teorias do “inconsciente do tempo” e que é preciso abrir a história a novos modelos de temporalidade. Modelos capazes de fazer justiça aos anacronismos da memória. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.146-147)

¹⁹ Jules Michelet, historiador do início do século XIX, que se interessava por fatos cotidianos e pessoas comuns para narrar acontecimentos históricos, como no livro *História da Revolução Francesa- Da Queda da Bastilha à festa da federação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 428p. Os personagens principais não são Danton ou Robespierre, mas o coletivo, o anônimo, o povo, por meio de pesquisa de arquivos e documentos da época. Ou *A Feiticeira*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974, 308p. Neste livro, o historiador trata da inquisição francesa, observando registros processuais e relatos populares, procurando compreender as origens e razões para a execução de mulheres, pela oposição do catolicismo à natureza desde os seus primórdios.

O processo de criação do Varal Sobre Vivências passa por essa busca de uma imagem existencial e anacrônica da memória, através da coleta de histórias, de emoções e percepções individuais e coletivas de todos nós, ao tecer e estender, nas linhas entrecruzadas, elementos simbólicos das singularidades e pensamentos do próprio ser e da sua relação com o mundo em constante devir.

O varal de roupas é um objeto de criação popular e comumente figura em suas manifestações culturais o encantamento da vida e das coisas simples, relacionadas não só ao uso do objeto, mas também às gestualidades cotidianas incorporadas a ele, sejam elas sagradas, laicas ou artísticas. Uma expressão análoga a essa hipótese simbólica de simplicidade e a imagem do varal encontra-se, por exemplo, em Milho Verde, pequeno distrito mineiro da cidade de Serro, onde a relação intrínseca entre esse utensílio e a vida simples e orgânica transborda de modo singular e até mesmo comovente. Em Milho Verde, o vento seco e fresco movimentava os tecidos coloridos, estendidos nos varais, que se distribuem por todo o ambiente do povoado, inclusive nas áreas comuns ou públicas. Produzem sons e transportam perfumes variados das flores e da vegetação, transformando a paisagem em extensão aberta do lugar do comum, do público-privado, mutante a cada grupamento de roupas, lençóis e outros itens retirados ou colocados, como uma obra aberta - em perene construção. O uso que população de Milho Verde faz dos varais desvela um gesto simples e espontâneo de criação e intervenção ambiental. De forma semelhante, os varais são imagens bastante marcantes no cenário dos morros do Palácio e do Cavalão, com a diferença de que os fios e as suas peças estendidas se encontram nos terrenos privados de cada moradia e não em espaços comuns.

No livro *A Invenção da Paisagem*, a autora, Anne Cauquelin, afirma que para se tomar consciência da paisagem e da sua conformação “é preciso que algo manque, que algo deixe de ser evidente e que uma perturbação se produza”, para que, na falha, apareça o implícito em toda a sua extensão (2007, p.104). Desde o início deste projeto foi possível verificar que, de um modo geral, o varal é considerado como algo que atrapalha e enfeia a paisagem, algo que manca, um tropeço visual no espaço e que, por isso mesmo, revela a paisagem real, genuína e não a fantasia pictórica e perfeita, estabelecida no imaginário coletivo como pinturas enquadradas e harmoniosas.

Ao propor o varal como uma escultura suspensa na paisagem, o que já é naturalizado como solução de praticidade do dia a dia, é reinventado e ressignificado como paisagem social

²⁰ No original: Cada época sueña a la siguiente. Sin esta prefiguración fantástica (Phantastique Vorform) en el interior de la consciencia onírica, nada nuevo surge. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo – Historia del Arte y Anacronismo de las Imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 146

e existencial coletiva. No morro do Palácio, os varais são muitos e visíveis em quase todas as casas, mas ainda assim grande parte dos participantes deste projeto os considera de fato um componente que compromete a paisagem do ambiente. Sua possível qualidade poética, para a maioria do grupo, depende muito do que está pendurado em suas cordas. Dizem que é “feio” porque, normalmente, não há “roupas de sair” estendidas, mas sim roupas mais usadas ou rotas, e essa constatação deixa transparecer certo mal-estar, algo como um sentimento de embaraço por não se viver em um lugar que apresente ou transpareça um poder de consumo luxuoso. Durante esta narrativa, ainda no prelúdio desses encontros, já se pode perceber, contudo, uma mudança; certamente no que diz respeito ao olhar e ao interesse sobre o varal, evidenciada na ação espontânea de alguns participantes em sair e fotografar os varais do morro como parte integrante e reconhecida da sua paisagem. A proposta do Varal consegue, então, germinar novos protagonismos na produção de imagens e na reinvenção da paisagem, até então invisível como significante simbólico e social, por meio de um processo artístico essencialmente híbrido, entrelaçado por uma construção pedagógica e por agenciamentos sócio – ambientais.

Todavia, a elaboração pragmática entre o feio e o bonito que o grupo faz a respeito dos varais no Morro do Palácio, neste primeiro momento, vem a corroborar a tese de Cauquelin, e o tropeço revela de fato o implícito. O que está estendido nas cordas do varal não é a “paisagem” esperada e ideal, no que diz respeito aos desejos dos habitantes e frequentadores, mas revela o não manifesto, a insatisfação real a respeito de uma simplicidade e modéstia



Fotos de Josemias Moreira Filho (Jefferson), acima, e de Jessika Gonçalves, abaixo, de varais no morro do Palácio, 2014.

demasiada em contraposição aos desejos de poder material e financeiro, profundamente instigados pelos meios de comunicação e propaganda, e por uma cultura que se baseia na ideia de que o bom e o que merece respeito é aquilo ou aquele que mais possui e ostenta riqueza. Por outro lado, o morro do Palácio é um lugar no qual a simplicidade, que pode, em muitos contextos, especialmente neste processo artístico, ser exaltada como resistência a uma sociedade baseada em relações de consumo, se confunde, em alguns casos, com a miséria real ou, na maioria das vezes, com uma vida ainda desprovida de educação formal, cultura e atendimento médico adequados; conforto, planejamento urbano e outras articulações políticas, sociais e econômicas essenciais para a formação de uma sociedade com menos disparidades em relação à qualidade de vida.

Com isso se percebe, como argumenta Cauquelin, que não se pode negligenciar o papel da paisagem na articulação dos diversos setores políticos de um determinado lugar e que ela, muito mais que apenas um rótulo estético, confere uma unidade de visão às diversas facetas dessa política. (2000, p.10) Os varais do morro do Palácio revelam, portanto, para além da estrutura poética e histórica da forma, do gesto e da natureza atuante sobre o objeto, uma questão política, social e econômica que aflige não só aos moradores locais, como a toda comunidade mundial que opera sob o domínio do capitalismo e sua essência dicotômica, que produz necessariamente e de forma interdependente os ricos e os pobres.

Nesse contexto de associações sociopolíticas é que o interesse pela paisagem, como também demonstra Cauquelin, reflete a inserção da preocupação ecológica na sociedade e como “meio ambiente” se torna uma palavra chave para o conhecimento dessas relações. A passagem entre atitudes estéticas perante a arte do belo e sublime na paisagem e as práticas contemporâneas engajadas, como Oiticica inaugurou com o Programa Ambiental, seria uma das chaves para o projeto Escultura Varal Sobre Vivências.

Voltando a Milho Verde como exemplo, os moradores utilizam o varal como narrativa compartilhada da sua preocupação com a qualidade de vida, com a conservação da harmonia entre a paisagem natural e os espaços habitados e, finalmente, com as diversas problemáticas provocadas pela vida e cultura humana, não somente naquela pequena vila, como também no mundo. Chamam a atenção para a necessidade de uma voz uníssona dos diferentes atores sociais (políticos, moradores, turistas, instituições e etc.), ao inscrever em um tecido estendido no varal que circunda a escola local: “ambiente melhor é vida melhor, é higiene social”. Os moradores dessa região preferem e desenvolvem um turismo moderado, que respeita a cultura local, a modéstia da vida cotidiana e o meio ambiente natural. Lá, os varais se espalham por todo o



Varais em Milho Verde - MG. Arquivo Pessoal, 2012

espaço, compõem e simbolizam a estética da sua existência²¹ “de uma beleza manifesta aos olhos daqueles que podem contemplá-la ou guardá-la na memória” (FOUCAULT, 1984, p.82). Tal existência que almeja e possivelmente desenvolve uma temperança na estrutura econômica, social e cultural daquela pequena vila, seus habitantes (em grande parte de origem quilombola) e população turística.

Com tudo isso, não se pode ainda afirmar, mas apenas intuir poeticamente que o varal sugira simbolicamente seja pelo seu uso habitual que “recicla” as roupas para novo uso ou por si só, como imagem remota e sobrevivente, e ainda que de maneira subjetiva, a

possibilidade de uma vida mais simples e satisfatória em oposição à urgência fabricada pela cultura contemporânea de consumir produtos, em detrimento do aprofundamento das relações humanas e da criação de subjetividades, diferentes daquelas orientadas pela sociedade capitalista, que, por fim, produz tanto riqueza quanto pobreza em demasia. E justamente nesta perspectiva de simplicidade dos modos de vida e das construções de subjetividades em antinomia ao

²¹“Deve-se entender com isso uma maneira de viver cujo valor moral não está em sua conformidade a um código de comportamento nem em um trabalho de purificação, mas depende de certas formas, ou melhor, certos princípios formais gerais no uso dos prazeres, na distribuição que deles se faz, nos limites que se observa, na hierarquia que se respeita”. Michel Foucault sobre a Estética da existência. FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II – O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p.82

enfraquecimento das relações sociais é que se encontra uma relação inextricável deste trabalho artístico com os fundamentos da filosofia ecológica, de uma forma geral, e com a ecosofia de Félix Guattari, em particular, desde o momento em que os encontros e o processo coletivo de criação de afetos e pensamentos se revelam em tecidos entremeados pelas relações humanas em seus três registros ecológicos: mental, social e ambiental.

A ecosofia e a filosofia da Ecologia Profunda, criada pelo filósofo norueguês Arne Naess e divulgada amplamente pelo físico e ecologista Fritjof Capra, nos livros *Ponto de Mutação* e *A Teia da Vida*²², propõem uma ideia que vai além da defesa da preservação do mundo natural, sugerindo também em contrapartida uma revolução social, cultural, científica e individual.

Certamente seria inconcebível pretender retornar a fórmulas anteriores, correspondentes a períodos nos quais, ao mesmo tempo, a densidade demográfica era mais fraca e a densidade das relações sociais mais forte que hoje. A questão será literalmente reconstruir o conjunto das modalidades do ser-em-grupo e não somente pelas intervenções comunicacionais, mas também por mutações existenciais que dizem respeito à essência das subjetividades. (GUATTARI, 1991, p.16)

A defesa ecológica, em concordância com esta linha de pensamento, é o empenho individual e coletivo em desenhar um novo paradigma, onde a produção de mercadorias, o consumo e o capital não sejam tão somente os pilares de sustentação das relações sociais. É também a indagação e a discussão sobre os fundamentos da visão predominante de mundo e do modo de vida modernos, científicos, industriais e materialistas orientados para o crescimento. Guattari, no livro *As Três Ecologias*, desenvolve uma perspectiva de transversalidade da problemática ecológica, em relação aos outros domínios das questões sociais e ético-políticas, tais como: o racismo, o falocentrismo, o urbanismo, a pedagogia e, especialmente importante em relação ao contexto deste trabalho, a criação artística libertada do sistema de mercado, tema sobre o qual Canclini comenta o seguinte:

Os artistas não produzem em função das necessidades sensíveis ou imaginativas dos espectadores, e, na maior parte dos casos, sequer os conhecem; o estilo e a frequência das suas obras são determinados pelas exigências do marchand ou do empresário e, quando podem experimentar formalmente, devem fazê-lo dentro dos limites fixados pelo mercado, que somente se guia pela rentabilidade do produto. A função dos artistas é ‘programar’ as ilusões coletivas, requeridas pela perpetuação e expansão do sistema. (CANCLINI, 1980, P.25)

²² CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982, 2006, 447p.
_____. *A Teia da Vida*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006, 256p.

O antropólogo, contudo, também pondera que pelo fato de a arte estar condicionada pela necessidade de produzir uma ação transformadora da realidade, trata ainda assim de encontrar um lugar para o possível, mantendo o sentido lúdico e o gozo de jogar com o possível. (1980, p.33)

O que poderia ser considerado o “possível”, segundo a teoria de Guattari, se encontra na prefiguração da existência humana em novos contextos históricos e na ecosofia social, que consiste em desenvolver práticas específicas que tendam a modificar e a reinventar maneiras de ser no seio do casal, da família, do contexto urbano e do trabalho. (1989, p.15) O desenvolvimento da Escultura Varal Sobre Vivências demanda, enquanto processo experimental artístico e acadêmico, a ação e interação em um campo aberto de indeterminações intrínsecas aos contextos sociais. Portanto, não se trata de uma produção artística dentro de uma linguagem exclusivamente visual, mas propositiva de atravessamentos simbólicos, como a organização de encontros e ambientes a partir de dinâmicas corporais, evocando a capacidade de produzir um tipo de pensamento e ciência intuitiva para além da consciência que, para o filósofo Baruch Espinosa, é apenas um “sonhar desperto” e desvendando relatos invisíveis e silenciados do cotidiano em “fabulários compartilhados”. O lugar do artista, enquanto agente e cocriador, seria o de propositor de potências de agir ao buscar sensibilidades e intuições necessárias para assimilar forças de expressão e confiança para romper padrões de comportamentos condicionados socialmente. A escultura e a estrutura se confundem entre o acontecimento e o território de afetos, capazes de romper silêncios e isolamentos existenciais incorporados e naturalizados. A culminância desta proposta é tanto fenomenológica quanto existencial, procurando predispor os participantes ao protagonismo autopoietico, “adquirindo um conhecimento das potências do corpo para descobrir paralelamente as potências do espírito que escapam à consciência”. (DELEUZE, 2002, p.24)



Aline, Josekelly e Jessika meditando. Arquivo pessoal Morro do Palácio, 2014

Segundo o filósofo francês Gilles Deleuze, o homem, para Espinosa, é livre quando se apossa da sua potência de agir e a liberdade está sempre ligada à essência e não à vontade. (DELEUZE, 2002, p.90) De forma semelhante, os princípios filosóficos descritos pelo Sâmkhya, que fundamentam teoricamente a prática do yoga naturalista, técnica corporal que no processo criativo deste projeto é amplamente empregada, estabelecem que “o homem permanece na dependência do mundo da forma, governado pelo desejo e pelo medo, pela atração e pelo ódio, pela distração e pelo esquecimento”, enquanto o seu próprio espírito ou natureza não for para ele um objeto de percepção. (MICHAËL, 1976, p.50)

O varal, portanto, reaparece aqui como uma Fórmula de pathos, transmutado para o campo experimental ampliado das práticas artísticas contemporâneas, indissociáveis dos seus contextos comunitários pela produção de acontecimentos solidários. Desta zona de jogos de interações corporais, ambientais, e sociais, o fenômeno e a potência simbólica da arte emergem como aparição fantasmal do que se pode perscrutar ou imaginar a respeito da natureza e condição humana em suas camadas profundas onde o universal e singular se entrelaçam. Uma natureza que escapa da cegueira social e existencial da paisagem explícita e formal da consciência e se revela no tempo desacelerado, puro, implícito e liberto dos espaços de encontros, de forma simples, fugaz, mas possivelmente indelével, intuindo um horizonte de possibilidades de mudanças e resistências ecológicas moleculares, micropolíticas e microutópicas.

Arte, Sobrevivência e Luminescências

*Resta essa faculdade incoercível de sonhar,
de transfigurar a realidade,
Dentro dessa incapacidade de aceitá-la tal como é,
E essa memória anterior de mundos inexistentes,
E esse heroísmo estático,
E essa pequenina luz indecifrável.
(trecho do poema O Haver – Vinícius de Moraes)*

As aparições fantasmiais, que transparecem como fórmula de pathos nas criações artísticas ou mesmo nas ações cotidianas e involuntárias, surgem possivelmente da necessidade humana e vital de resistir a demandas e condicionamentos sociais que aprisionam e domesticam as singularidades²³ ou dominam o que a artista Lígia Clark qualifica de nosso corpo-bicho, “vibrátil e sensível aos efeitos da agitada movimentação dos fluxos ambientais que nos atravessam”.

(ROLNIK, 1996) As ações existenciais e ecológicas deste processo artístico, tanto quanto as peças estendidas no Varal Sobre Vivências pretendem absorver tais fluxos da energia humana e deixar transparecer vestígios, sintomas ou fragmentos de imagens de resistência a uma cultura na qual a vida e a própria arte é reificada e coisificada. Neste cenário global, as relações pessoais, assim como a satisfação dos desejos e a liberdade do indivíduo, são determinadas pelo valor de suas mercadorias. Este processo de aprisionamento das relações humanas é interpretado pelo cineasta e escritor Pier Paolo Pasolini como o “verdadeiro fascismo”, e a prática cultural que historicamente se apresenta como uma forma de resistência é definida por ele como um instrumento mercantil e “prostitucional” da tolerância generalizada. Pode-se dizer que Pasolini profetiza - o que hoje de muitas maneiras se confirma - que “a cultura não é o que nos protege da barbárie e deve ser protegida contra ela, mas é o próprio meio onde se prosperam e disseminam-se as formas inteligentes de dominação cultural.” (DIDI-HUBERMANN, 2011, p.29)

Pasolini, na sua juventude, descreve em uma carta a visão dos pirilampos, que iluminam uma noite de alegria inocente e poderosa entre amigos, surgindo naquele momento mágico como uma alternativa aos tempos sombrios do fascismo na Itália de Benito Mussolini. Em artigo publicado anos depois, Pasolini escreve que esses seres luminescentes desaparecem da região no início dos anos 60, como consequência de um fenômeno ecológico decorrente da poluição atmosférica e fluvial. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.21) Didi-Huberman relata no livro *Sobrevivência dos Vaga-Lumes* como Pasolini “vê com seus sentidos”, para além do desastre ambiental, em uma análise assumidamente sensível e poética, os vaga-lumes desaparecerem também pelo comportamento imposto pelo poder de consumo e, portanto, dessa vez, não pelas sombras do fascismo, mas, o contrário, pela luz ofuscante dos “ferozes” projetores dos espetáculos, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos e da televisão. Obscurecidas pela claridade absoluta dos holofotes, as pequenas e singelas luminescências são aniquiladas e, da mesma forma, são também suprimidos os tons, matizes, nuances e diversidades entre pessoas e culturas. Para Pasolini, os vaga-lumes estavam extintos como qualquer esperança de entrever o poder e a capacidade de resistência das culturas populares, então subjugadas à

²³ Este conceito originalmente presente nas ciências naturais foi utilizado pelos pensadores franceses Félix Guattari e Gilles Deleuze para explicitar ações micropolíticas, imanentes a fluxos, devires e a singularidades inerentes aos acontecimentos. “A tentativa de controle social, através da produção de subjetividades em escala planetária, se choca com fatores de resistência consideráveis, processos de diferenciação permanente que eu chamaria de revolução molecular...a tentativa de produzir modos de subjetividade originais e singulares, processo de singularização subjetiva.” Félix Guattari sobre as revoluções moleculares e o atrevimento de singularizar. GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986, p.45.

ditadura industrial e consumista. (2011, p.30 - 41) Onde estariam hoje os Pirilampos de Pasolini que iluminam e inspiram ressonâncias com as turbulências que regem o mundo contemporâneo, assim como, com os fundamentos conceituais dessa escultura de um varal aberta ao vento e às relações humanas?

Propondo uma interpretação diferente da análise ou dos sentidos de Pasolini, Didi-Huberman afirma ser preciso encontrar os meios de ver aparecerem os vaga-lumes numa “manifestação de coragem, virtude política e poesia, a cada dia ou noite e a cada gesto e pensamento.” E acrescenta que ser contemporâneo é ser capaz de obscurecer o espetáculo do século presente, a fim de perceber nessa mesma obscuridade “o lume que procura nos alcançar e não consegue”. (2011, p.70) Somente desse modo, os vaga-lumes podem permanecer como imagens sobreviventes e se perpetuar no tempo, trazendo à luz singularidades e mistérios, como reação à cultura dominante. Varal Sobre Vivências pretende se integrar ao conjunto de práticas artísticas que busca irradiar estas pequenas luminescências, resplandecendo singelamente em um microcosmo de resistência e de afetos, desenvolvendo um processo artístico colaborativo, que, sem perder a inocência que move o olhar e as ações de resistência, arrisca-se, como acontece frequentemente no campo da arte, à incorporação pelo sistema dos grandes holofotes. Por outro lado, qualquer projeto ou ato não pode ser determinado por uma possibilidade ou por um fim, mas apenas por eventos constituintes do próprio processo de realização.

Nenhuma determinação e proposição teórica pode incluir no seu interior o momento do dever-ser, nem é esse momento derivável delas. Não existe dever estético, dever científico, e, ao lado deles, um dever ético; há apenas aquilo que é esteticamente, teoricamente, socialmente válido, e tais validades podem ser reunidas pelo dever, do qual todas elas são instrumentos. Essas asserções ganham sua validade no interior de uma unidade estética, científica ou sociológica: o dever ganha sua validade dentro da unidade da minha vida responsável única. (BAKHTIN, 1993, p.23)

No contexto de um ato artístico coletivo, a “vida responsável e única” atua como uma forma de identidade que não só transcende o imperialismo do ego e do superego, mas que se torna também uma pré-condição para agenciamentos e subjetividades, que eventualmente possam levar a uma espécie de “epifania em série”, resultando na abertura para o outro real e “concreto”²⁴, (KESTER, 2004, p119) ao produzir pelos diálogos e vivências um corpo vital único.

É plausível então imaginar, a partir das inferências de Didi-Huberman, no contexto do ato e da arte coletiva, que a delicada luminosidade dos vaga-lumes possa ser avivada por determinadas ações que procurem libertar a natureza vibrátil do corpo-bicho e que possa

resistir à mecanização das possibilidades sensoriais, intelectuais e criativas cotidianas e aos efeitos avassaladores da cultura de massas, que promove, divulga e estabelece socialmente os ideais de uma classe dominante. O filósofo e sociólogo alemão, Jürgen Habermas, afirma que a partir do século XIX, paralelamente ao estabelecimento do espaço democrático, que se propõe a garantir os direitos e deveres de todos, como também a participação efetiva dos cidadãos perante a esfera pública, os meios de comunicação assumem uma função de extrema importância quanto à organização social. Contudo, com o desenvolvimento e o interesse pelo lucro, passam de instituições publicadoras de notícias para porta-vozes e condutores da opinião pública. (HABERMAS, 1984, p.227)

A opinião pública, na definição do filósofo italiano Giorgio Agamben, é a forma moderna de aclamação, ainda que projete vozes difusas e não unidas em um conjunto físico de uma população, mas, de toda a forma, produzindo em essência uma importância de configuração política: “Não há democracia e nem Estado sem opinião pública, da mesma forma que não há Estado sem aclamações.”²⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.99) O debate sobre o papel das mídias nas sociedades contemporâneas adquire uma nova significação e urgência pela circunscrição das subjetividades produzidas por este setor aos interesses de determinados grupos de poder financeiro, político e cultural. “A sociedade do espetáculo²⁶ é para a opinião pública hoje o que a submissão das multidões foi para os totalitarismos de ontem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.100). Tal afirmação corrobora a analogia de Pasolini entre as sombras fascistas do passado e os holofotes espetaculosos de um presente já duradouro.

O empobrecimento das subjetividades e o acúmulo de “espetáculos” e experiências não vividas são consequência ainda de um processo observado por Habermas, no qual “as leis

²⁴ O termo “concreto” diz respeito a distinção que Bakhtin traça entre o ser que atua e aquele que está num nível teórico da vida imaginada. “Esse Ser não pode ser determinado nas categorias da consciência teórica não participante . ele pode ser determinado apenas nas categorias da comunhão real, isto é, de um ato realmente realizado, nas categorias da efetiva-participativa experiência da unicidade ou singularidade concreta do mundo.” (BAKHTIN, 1993, p.31)

²⁵ (Apud) Giorgio Agamben citando Carl Schmitt. *Théorie de la Constitution* (1928). Paris: PUF, 1993,p. 385

²⁶ Sociedade do Espetáculo é um conceito desenvolvido pelo filósofo Guy Debord no livro *A Sociedade do Espetáculo*, o qual se desenvolve a partir da asserção de que “ toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”. Publicado pela primeira vez em Paris pela Buhet-Chastel, no mês de novembro de 1967, Debord deixa claro em seu prólogo que é preciso ler o livro considerando que ele foi deliberadamente escrito na intenção de se opor à sociedade espetacular. Edição brasileira: DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997, 240p.

do mercado penetram na esfera reservada às pessoas privadas enquanto público, o raciocínio tende a se converter em consumo e o contexto da comunicação pública se dissolve nos atos estereotipados da recepção isolada.” (HABERMAS, 1984, p.191) O sujeito passa, portanto, de produtor de cultura e conhecimento a simples consumidor, abstendo-se das suas possibilidades de pensar e criar com independência. “A intimidade com a cultura exercita o espírito, enquanto que o consumo da cultura de massas não deixa rastros, transmite uma espécie de experiência que não acumula, mas faz regredir.” (HABERMAS, 1984, p. 196) Não é surpreendente, portanto, que Kester considere a teoria de Habermas um importante fundamento para as práticas de arte dialógica e colaborativa, no momento em que enfatiza as relações de identidade e as interações comunicacionais:

Ele diferencia as formas discursivas de comunicação, nas quais as diferenças materiais e sociais (poder, recursos e autoridade) ficam de lado e os interlocutores dependem unicamente da força convincente de um argumento superior; das formas mais instrumentais ou hierárquicas de comunicação, aquelas encontradas na publicidade, na negociação de empreendimentos, sermões religiosos e assim por diante.²⁷ (KESTER, 2004, p.109)

Os espaços constituídos por práticas artísticas colaborativas permitem a horizontalidade da troca de saberes e apresentam oportunidades valiosas de usufruir uma realidade em desaparecimento, aquela das pequenas comunidades, “uma vez que os homens deixam que as instituições de serviço definam, progressivamente, os círculos de seu relacionamento social.” (ILLICH,1985, p.106) Realizar algo em conjunto depende apenas do ímpeto de participar, de tornar-se mais aberto ao intercâmbio político e criativo e de abrir-se a novas percepções. Trata-se de se debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, “indo no sentido de uma re-singularização individual e/ou coletiva, ao invés de ir no sentido de uma usinagem pela mídia, sinônimo de desolação e desespero.” (GUATTARI, 1991, P.15) A dominação das subjetividades pelas formas midiáticas na cultura evidencia a necessidade de uma arte crítica às concepções individualistas de fruição e do jogo para reivindicar o gozo coletivo como meio de libertação e autonomia.

A socialização e a vivência da arte pode proporcionar uma existência mais livre, tanto em relação à necessidade material fabricada pelo sistema de consumo, quanto às limitações impostas pelas leis morais, através da plenitude humana no momento do jogo lúdico e criativo.

²⁷ No original em inglês: “he differentiates discursive forms of communication, in which material and social differentials (of power, resources and authority) are bracketed and speakers rely solely on the compelling force of superior argument, from more instrumental or hierarchical forms of communication, those found in advertising, business negotiation, religious sermons and so on.

“O Homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga” (SCHILLER, 2002 p.80) Essa afirmação, segundo Rancière, retrata a plena humanidade, através de uma “reconfiguração das formas de partilha do mundo sensível, que definem a esfera da experiência política,” (RANCIÈRE, 2011, p.170) pelo abandono do poder do entendimento ativo sobre a sensibilidade passiva. O jogo visto dessa forma confere aos opostos uma característica complementar, pela qual, por um breve instante, seja de fruição, respiração, encontro, diálogo ou qualquer outra experiência sensível, se equilibram em um momento de suspensão de forças do próprio corpo.

A obra de arte carrega o testemunho de um modo de ser específico do sensível, de um sensível heterogêneo, subtraído das conexões habituais do conhecimento e do desejo, e tornado manifestação de uma identificação entre o pensamento e o não pensamento, entre o querer e o não querer, entre a atividade e a passividade. (RANCIÈRE, 2007, p. 171)

Esse mesmo jogo de “opostos” toma uma outra dimensão na análise do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, que interpreta os mitos de Apolo, como a representação do princípio de individuação, através do qual se pode alcançar a verdade e a redenção pela aparência, - que pode ser traduzida como a consciência - e Dionísio, como aquele que rompe o feitiço da individuação, selando o laço “pessoa a pessoa” e libertando a natureza subjugada, que celebra a “festa de reconciliação com seu filho perdido: o homem”, e sua “unificação com o Ser primordial”.²⁸ (NIETZSCHE, 2007, p.28, 58 e 94)

Nietzsche observa nas festas do antigo teatro grego - durante as quais, após um instante fugaz de equilíbrio de forças, as estéticas e apolíneas máscaras tombam ao chão e surge predominantemente o espírito dionisíaco -, o momento do pleno gozo do ser sensível e heterogêneo, livre das “rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a moda impudente estabelecem entre os homens” (NIETZSCHE, 2010, p.28) Percebe também, justamente no momento de desequilíbrio entre as forças, quando o espírito Dionisíaco prevalece

²⁸ Friedrich Nietzsche fazia uma oposição entre as “artes da imagem” (apolíneas) e as “artes da festa” (dionisíacas). Considerava a música a mais nobre arte por fazer manifestar o estado de embriaguez, que permitia o surgimento do Deus Dionísio: “a força hercúlea da música: é ela que, chegando na tragédia, à sua mais alta manifestação, sabe interpretar o mito com nova e mais profunda significação”. (2007, p.68) Sobre esse tema, vale lembrar a citação, feita no início deste capítulo, na qual o historiador Aby Warburg, que apresentava objeções ao filósofo quanto a esse tema, porque acreditava que as artes da imagem eram antropológicamente inseparáveis das artes da festa e ainda porque, a respeito do contraste entre o apolíneo da visão e o dionisíaco de todas as sensações reunidas, afirmava: “as imagens não solicitam apenas a visão. Solicitam inicialmente o olhar, mas também o saber, a memória, o desejo e a capacidade sempre disponível que eles têm de intensificação. Isso já equivale a dizer que elas implicam a totalidade do sujeito sensorial, psíquico e social.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, P.132)

sobre o Apolíneo, o “misterioso Uno-primordial” e o “delicioso êxtase” do momento da festa, que produz a ruptura da consciência e do ego e que celebra a natureza do homem liberto de alheamentos, afirmando com uma pergunta retórica: “para que importa toda a arte de nossas obras de arte, se perdemos esta arte superior que é a arte das festas?”²⁹.

O momento da festa dionisiaca ou aquele do jogo, no qual há a suspensão das forças atuantes, a que se refere Rancière, são formas de interpretação de uma experiência que promete a libertação das limitações da consciência, promovendo fluxos transformadores sobre a percepção do que se chama realidade do próprio homem e da sua relação com o mundo. Canclini afirma que, como um jogo, “a festa consiste não só em representar, mas também em imaginar como poderia ser de outra maneira; não só em conhecer, mas transformar; não só em transformar, mas em sentir o prazer de estar transformando.” (1980, p.34)

A plenitude humana durante a festa ou o jogo livre também diz respeito, portanto, a uma arte de transmutação das subjetividades, da liberdade criativa, da construção coletiva de percepções e afetos e também de resistência profundamente corporal aos padrões da cultura dominante. Fala também essencialmente sobre a sobrevivência real e metafórica dos vaga-lumes, sobrevivência esta não puramente no sentido de preservar a vida, mas de estar plenamente vivo, independente de padrões estabelecidos, em um esforço absoluto pela busca das linguagens, das imagens, dos devires, do humano e da poesia. Isso significa, em muitos aspectos, uma arte livre para produzir a transversalidade de diversas questões sociais e culturais, confluindo inclusive com a vida particular e cotidiana, provocando um movimento de reação ao senso comum e de estímulo a novas percepções, como um turbilhão no rio capaz de alterar mesmo que imperceptivelmente o seu curso linear e uniforme.

Para Pasolini, esses lampejos de esperança desaparecem com a inocência das culturas populares condenada à morte. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.59) E cotidianamente essa sentença parece mesmo se comprovar. Contudo, ainda assim, e apesar de toda a atrocidade social e cultural, especialmente nas grandes cidades e suas luzes, é possível com algum esforço entreverem-se os vaga-lumes e suas pequenas luminescências na filosofia, na arte, nas festas, na ciência, nas expressões populares, em ações sociais, em pequenos gestos cotidianos, ou

²⁹ Citação de: NIETZSCHE, Friedrich. A Gaia Ciência. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 117; O filósofo fala sobre a arte superior, a verdadeira arte, que não é a arte da obra de arte, mas a arte de divinizar a vida, aplicando a ela os epítetos destinados aos deuses e suas ações, e tal divinização desdobra-se em festa.

Vivências. Morro do Cavalão, 2015

Fotos: Érica Santos



simplesmente na magia. Na magia, por exemplo, de um artista xamã³⁰, que sobrevive nas imagens e registros dos seus rituais, obras e ações artísticas e que por esses meios segue sussurrando aos ouvidos de lebres, coiotes e de quem se dispõe a ouvir que todo o ser humano é um artista, porque tem a capacidade inata de transformar o seu meio e de criar; com a liberdade de criação apontada para um trabalho socioecológico. Confiantes nessa predição, o artista vislumbra a possibilidade de realizar uma arte potencialmente transformadora, sensibilizando o olhar, o ser e o criador que existe em cada um.



³⁰ Joseph Beuys encenava ritualismos em suas obras e ações, supostamente inspiradas por uma experiência de cura xamânica, depois de um acidente aéreo que teria sofrido na Sibéria. “Beuys é classificado como um dos mais inspiradores e influentes protagonistas do mundo da arte do Século XX, além de ativista ambiental, político, filósofo, educador, terapeuta social, revolucionário e defensor de uma harmonia entre cultura e natureza. (Equipe Curatorial do Museu de arte Contemporânea – MAC : Silke Thomas; Rafael Raddi e Luiz Guilherme Vergara)

Disponível em: <http://www.macniteroi.com.br/?p=1239>

CONCLUSÃO

A Escultura Varal Sobrevivências, uma pesquisa-ação realizada a partir de um processo artístico coletivo, produziu desafios artísticos, conceituais e críticos, que resultaram não apenas em indagações teóricas e contemporâneas sobre a coautoria, a colaboração e a natureza processual e relacional da obra de arte, como também na própria ação de subjetivação compartilhada, que potencializou afetos, pensamentos e vivências até então desconhecidas ou inexploradas. Como artista proponente e pesquisadora, praticamente “estrangeira” nas comunidades envolvidas, encontrei a possibilidade de constituir a obra por acontecimentos de interações sociais solidárias com os moradores dos morros do Palácio e do Cavalão, que ofereceram disponibilidade, abrigo e desafios para as vivências dessa escultura social, matéria estética e ética das reflexões sobre as demandas e indeterminações que envolvem a construção de um espaço relacional.

O elemento utilitário de secagem natural de roupas do dia a dia toma um novo significado na paisagem, na medida em que é associado durante o processo artístico a um jogo lúdico de vivências, narrativas e corpos em movimento. Jogo que explora também os limites e aberturas para uma ação coletiva horizontalizada, que se fundamenta no território do devir da arte como acontecer solidário e que toma como premissa, não apenas a produção de uma escultura como representação estética, mas principalmente o envolvimento de cada participante no processo. A ação coletiva transforma as formas sensíveis e contundentes da Escultura Varal Sobre Vivências, registradas em um “fabulário” de microutopias e experiências, que encorpam o intangível da obra-processo e são relativas à natureza, ao corpo e à percepção humana. Enquanto a poética e a autopoiesis do varal revelam seu potencial simbólico e de transmutação para o campo da arte, em uma perspectiva social e histórica “anacrônica”, manifestada pelo fluxo não linear da memória coletiva, suas histórias, emoções, percepções e singularidades.

Esta pesquisa reuniu também diferentes percepções conceituais sobre as práticas artísticas coletivas ou colaborativas, as quais se expressam em um espaço interseccional entre a vida cotidiana e a arte, criando um trajeto de debates e indagações teóricas e traçando um panorama dos contornos e desafios que envolvem tais experiências em relação às viradas de paradigmas da arte contemporânea, diante das singularidades e diversidades dos contextos sociais marginais a ela.

A pesquisa-ação Escultura Varal Sobre Vivências se realizou como processo e laboratório de práticas artísticas em seu limite experimental de não criação de formas e fórmulas fixas, mas com o princípio ético da existência do acontecer solidário. Assim, durante o desenvolvimento de diferentes práticas e exercícios colaborativos, o corpo de múltiplos corpos e vozes alcançou estados de unidade estética, sensorial, dialógica e espacial, movido coletivamente como uma arquitetura rítmica, respiratória, pulsante e vibrátil. Resgatando, assim, a ideia de Pulmão

Cósmico, pressentido por Lygia Clark, uma artista que se tornou fluxo imanente não só em relação à conceituação teórica desta pesquisa, como também a todo o processo vivencial. Durante a exposição da artista, Tudo o que é Concreto se desmancha no Ar, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói – MAC, realizei uma intervenção vivencial em meio às suas obras, na qual uma das propostas era a formação de um imenso pulmão coletivo, criando uma escultura orgânica dos corpos presentes. Essa elaboração do pulmão como escultura coletiva foi experimentada também junto aos colaboradores das comunidades e, somada às práticas do yoga, da dança e do ritmo, poderia ser abordada como uma aproximação dos terapêuticos da Lygia Clark, ao constituir dinâmicas de percepção e autopercepção e de consciência corporal, indissociáveis das relações de intersubjetividade e de intercâmbio de experiências, conhecimentos e afetos. As práticas corporais coletivas com colaboradores humildes, em sua



*Intervenção durante a exposição de Lygia Clark no MAC.
Foto: Tathi Peixoto. 2014*

maioria mulheres, compartilhando experiências de profunda concentração e compreensão de cada gesto como ato poético, configuram esta escultura imaterial de processos sobre vivências, que aponta para uma potência futura e não a uma conclusão ou obra acabada.

A proposta inicial se inspira em uma estrutura universal de secagem de roupas, cuja natureza dialógica com o vento resiste a qualquer propriedade e fixidez das definições e conclusões que dominam os saberes tanto da arte quanto da sobrevivência humana. Como pesquisa-ação não caberia previamente conhecer os resultados que “deveriam” ser alcançados, porque a dinâmica dos encontros e das vivências determinaria os acontecimentos. E, de alguma forma não planejada, melhor dizendo, de modo intuitivo, entre os estados de “a sós” ou de “nós”, segui e seguimos o caminho e as correntes do pensamento, da imaterialidade e da ação. Acasos, tempo, interrupções, desistências, tudo isso como parte integrante e, em alguns momentos, até mesmo, exaustiva deste processo, poderia ser pensado como causa para a inexistência de um varal narrativo ou simbólico ao fim do projeto. Todavia, como processo colaborativo e autopoietico, o grupo do Palácio, do morro do Cavalão e eu, como artista propositora, conjuntamente, realizamos uma obra de transfiguração do varal para o gesto da consciência, do movimento, da respiração, do ritmo e do corpo, reconstruindo ou reinterpretando conhecimentos, saberes e emoções. Assim, as vivências corporais e a partilha de ideias e representações do cotidiano formam o conjunto de sentidos e imagens componentes da subjetividade deste varal imaterial.

Retomando Howard Becker e sua concepção da arte como uma ação coletiva, em relação à pretensão inicial de uma autoria coletiva para este projeto, percebo e exponho um dilema teórico a esse respeito. Como atribuir uma autoria coletiva a um grupo que não se sente coautor de um processo artístico? Que em alguns momentos percebeu subjetivamente o encanto do ato de criar, todavia, não de uma forma consciente o suficiente para a construção de um pensamento objetivo a esse respeito. Lembro a base do processo cognitivo construtivista: construção – desconstrução – reconstrução, e é possível que a desconstrução da materialidade objetual, enfatizando os próprios encontros e vivências como arte e matéria perceptiva do processo criativo, somada à impermanência ou à estada em uma comunidade apenas, como previsto inicialmente, tenha dificultado o entendimento dos grupos sobre a coautoria. Contudo, as colaborações foram determinantes não só para a realização do processo artístico, como também para a sua conformação. Cada participante transformou a obra em algum momento e em algum aspecto. Colaboradores ou coautores? Deixo esta pergunta estendida em um fio, evaporando e adensando ao ar livre até restar dela mesma, em seu tempo próprio, alguma resposta.

Retomo então a questão: Como oferecer novas relações públicas para o sentido de processo coletivo experimental da arte para diferentes públicos sem trazê-los como protagonistas e sujeitos de produção de narrativas? Creio que a experiência socializada do fazer artístico tenha sido o âmago ou fundamento deste processo experimental, que toma como condutor das vivências os fios de um varal, uma imagem descontextualizada e deslocada da sua função original para um sentido público da arte.

Com a esperança de ter produzido algum tipo de afeto e de uma existência mais livre durante a partilha do jogo e da festa no fazer artístico, finalizo este processo, como o poeta, “com a faculdade incoercível de sonhar e de transfigurar a realidade”. Durante o processo da Escultura Varal Sobre Vivências, buscava e encontrava na participação coletiva a pequenina luz indecifrável dos vaga-lumes, que iluminava pensamentos, corpos e expressões naqueles dias que transcorriam como fragmentos do tempo suspensos no varal, “como se toda a eternidade habitasse o ato de participação” (CLARK, 1965, p.1)

BIBLIOGRAFIA

BECKER, Howard. *Arte Como Ação Coletiva*. In: _____ *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro: editora Zahar, 1977, 225p.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: _____ *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1985, 253p.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, 277p.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009, 151p.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A Socialização da Arte*. Teoria e Prática na América Latina. São Paulo: Editora Cultrix , 1984, 220 p

CAPRA, Frank. *A teia da vida*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997, 256p.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2000, 196p.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza: Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002, 144p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente – História da Arte e Tempo dos Fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto editora, 2013, 506 p.

_____. *Ante el Tiempo – Historia del Arte y Anacronismo de las Imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011, 388 p.

_____. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, 160 p.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, 277p

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II – O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984, 232p.

FREINET, Elise. *O Itinerário de Célestin Freinet – A livre Expressão na Pedagogia Freinet*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1979, 166 p.

FREIRE, Paulo. *Criando Métodos de Pesquisa Alternativa: Aprendendo a Fazê-la Melhor Através da Ação*. In: _____ BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). *Pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 34-41.

GUATTARI, Félix. *As três Ecologias*. Campinas: editora Papyrus, 1991, 56p.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Cartografias do Desejo*. Petrópolis: editora Vozes, 1986, 327p.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da esfera Pública – Investigação quanto a uma Categoria da Sociedade Burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, 398p.

HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (Org.). *Pedagogia no Campo Expandido*. Porto Alegre: Fundação

Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011, 440p.

ILLICH, Ivan. *Sociedade sem Escolas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1985, 127p.

KESTER, Grant. H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press, 2004, 239p.

LEVY, Pierre. *A Inteligência Coletiva. Por uma Antropologia do Ciberespaço*. São Paulo: Edições Loyola, 1998, 212p

MARX, Karl. *O Capital*. Volume I. São Paulo: DIFEL – Difusão Editorial, 1984, 579p.

MICHAËL, Tara. *O Yoga*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976, 194p.

MORENO, Felipe. *René Francisco e as Pragmáticas Pedagógicas*. In: ____ Revista Mesa 2ª edição – Espaços Poéticos: Linguagens Éticas Diversas na América Latina. Rio de Janeiro: editores Jessica Gogan e Luiz Guilherme Vergara, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 177p.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986, 134 p.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de; OLIVEIRA, Miguel Darcy de. *Pesquisa social e ação educativa: conhecer a realidade para poder transformá-la*. In: ____ BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). Pesquisa participante. São Paulo: Brasiliense, 1981, 210p.

PAZ, Otávio. *Os Filhos do Barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, 192p.

PICHÓN-RIVIÉRE, Enrique. *Teoria del vínculo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1979

PROENÇA, Renata B. *A Noção de Ambiental em Joseph Beuys, Hélio Oiticica e Robert Smithson*. In: ____BUENO, Maria Lúcia. *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: editora Senac, 2012, 340p.

RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das Imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, 151p.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço – Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2006, 259p.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem – Numa Série de Cartas*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, 158p.

SOUZA, Maria Adélia A. *Território Usado, Espaço Banal, Espaço de Todos. Elementos da Obra de Milton Santos para Um Diálogo com a Geopoética*. Seminário Internacional Ensaios de Geopoética, 8ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre, 2011.

VERGARA, Luiz Guilherme. *Carlos Vergara: Sudário* (catálogo) Rio de Janeiro: Automatica, 2014, 272 p.

VINHOSA, Luciano (org.). *Horizontes da Arte - Práticas Artísticas em Devir*. Rio de Janeiro: Nau, 2010, 208p.

Obras em Meio Eletrônico

ALA PLASTICA, Coletivo. *Iniciativa Biorregional: A Redefinição dos Espaços De Criação e Ação*. In: ____ Revista Mesa número 2. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2015.
Disponível em: http://institutomesa.org/RevistaMesa_2/

BAKHTIN, Mikhail M. *Para uma Filosofia do Ato*. Austin: University of Texas Press, 1993. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza para fins acadêmicos.
Disponível em:
http://minhateca.com.br/niltonvarela/Documentos/Ebooks/Marx+e+marxismos+*5bAK*5d/BAKHTIN*2c+M.+Para+uma+filosofia+do+ato,1315607.pdf

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. in ____ *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
Disponível em: http://ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf

BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. Nova Iorque: October, 2004.
Disponível em: http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf

BISHOP, Claire. *Entrevista para o jornal A Folha de São Paulo*. São Paulo, 2006.
Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200610.htm>

BEUYS, Joseph. *Falando Sobre o Próprio País: Alemanha III*. Discurso do artista proferido no Münchner Daucmerspiele. Munique, 1985.
Disponível em: www.historias.interativas.nom.br/lilith/pesquisa/beuys-lia.pdf

BRANDÃO, Carlos R. *Algumas Aproximações Entre o Saber e a Pesquisa*. P. 1 - Capítulo do livro *A Pergunta a Várias Mãos - A Experiência da Pesquisa no Trabalho do Educador*. São Paulo: Editora Cortez, 2003, 320p.
São Paulo: Editora Cortez, 2003, 320p.
Disponível em: http://www.fase.org.br/v2/admin/anexos/acervo/1_brandao.pdf

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. *Coletivos*. Rio de Janeiro, 2013.
Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/coletivos/>

CAMPOS, Haroldo. *A Obra de Arte Aberta*. São Paulo: Diário de São Paulo, 1955.
Disponível em: <http://issuu.com/arteducadora/docs/docs13>

CLARK, Lígia. Livro *Obra*. Textos: *Nós Recusamos.... ,A propósito da magia do objeto, Nós Somos os Propositores, Do Ato e Ato, Religiosidade, Espaço-Tempo*. In ____ *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
Disponível em: <http://www.lygiac Clark.org.br/arquivoPT.asp>

CUNHA, Ana. *Arte Colaborativa x Cibercultura - A visão dos coletivos Superflex e De Geuzen a respeito da linguagem digital*. Simpósio ABCiber – PUC São Paulo, 2008.

Disponível em: cencib.org/simposioabciber/PDFs/CAD/Ana%20da%20Cunha.pdf

FIGUEROA, Graciela. *Entrevista para o Jornal La Vanguardia.com*. Barcelona, 2015.

Disponível em:

<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20120409/54283091418/graciela-figueroa-segun-te-mueves-cambian-tu-mente-y-tus-emociones.html>

KASTRUP, Virgínia. *Simpósio 3 — estratégias de resistência e criação. Competência ética e estratégias de resistência*. In: GUARESCHI, N., org. *Estratégias de invenção do Presente: a psicologia social no contemporâneo* [online]. Rio de Janeiro: Centro

Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. p. 120-130.

Disponível em: <http://books.scielo.org/id/hwhw6/pdf/guareschi-9788599662908-10.pdf>

KESTER, Grant H. *Colaboração, Arte e Subculturas*. Caderno VídeoBrasil número 02 – Arte Mobilidade Sustentabilidade – CAPÍTULO II, p 10 - 35. São Paulo: publicação da Associação Cultural VídeoBrasil, 2006, 144p.

Disponível em: www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_130507_CadernoVB02_P.pdf

KWON, Miwon. *Um Lugar Após O Outro – Anotações Sobre Site-Specificity*. Revista October, 1997, p. 85 a p. 110.

Disponível em: <https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/7-kwon-miwon-um-lugar-apc3b3s-o-outro-em-portugues-artigo-imprimir.pdf>

LACY, Suzanne. *Cinco Questões por uma Prática Contemporânea com Suzanne Lacy*. Entrevista realizada por Thom Donovan. Revista Poiésis, vI, nº 20. Revista do Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, 2012.

Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/sumarios/sumario20.html>

LEAL, Juliana Helena G. *Literatura e Performance- Incursões Teóricas a partir da Escrita Literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras – UFMG, 174p.

Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2018/18-2/SE%3%87%C3%83O%20VARIA/TEXT0%205%20JULIANA%20%20LEAL.pdf

OITICICA, Hélio. *Apolicapoptosis*. Rio de Janeiro, 1968.

Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0534.69%20f01%20-%20773.gif

POLLOCK, Griselda. *Feminist Interventions in Art's Histories*. 1990

Disponível em:

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/viewFile/10930/4793>

RANCIÈRE, Jacques. *A Comunidade Estética*. Rio de Janeiro: Revista Poiésis, 2011, p.169 a p.189.

Disponível em:

http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_TRAD_Comunidade.pdf

ROLNIK, Suely. *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*. In: *Percurso - Revista de Psicanálise*. Ano VIII, nº 16 (p.43 - 48). Instituto Sedes Sapientiae. São Paulo, 1996.

Disponível em: www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf

TRIPP, David. *Pesquisa-Ação: Uma Introdução Metodológica*. São Paulo: Revista Educação e Pesquisa - USP vol 31 nº 3, 2005

Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-97022005000300009&script=sci_arttext

ULPIANO, Claudio. Vídeo da Aula: *Em Busca do Tempo Puro*. Centro Claudio Ulpiano, 2011.

Disponível em: <http://vimeo.com/21885204>

ULPIANO, Claudio. Vídeo da aula: *Pensamento e Liberdade em Espinoza*. Centro Claudio Ulpiano,

1988. Disponível em: <http://vimeo.com/10348233>

VELLOSO, Beatriz P. *Dias & Riedweg: Alteridade e Experiência Estética na Arte Contemporânea Brasileira*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2010, 218p.

Disponível em: http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp136359.pdf

VERGARA, Luiz Guilherme. *Dilemas Éticos do Lugar da Arte Contemporânea. Acontecimentos Solidários de Múltiplas Vozes*. Revista Visualidades vol. 11, nº 1 p 59 – 82. Goiânia: publicação do Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual da universidade Federal de Goiás, 2013, 216p.

VERGARA, Luiz Guilherme. *Arte e Museus Como Territórios de Processos*. Ciências Humanas e Sociais em Revista vol. 31, nº 1. Publicação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ - 2009, 221p.

Disponível em:

[http://www.ufrj.br/SEER/index.php?journal=chsr&page=issue&op=view&path\[\]=30&path\[\]=showToc](http://www.ufrj.br/SEER/index.php?journal=chsr&page=issue&op=view&path[]=30&path[]=showToc)

ZANINI, Walter. *A Atualidade de Fluxus*. ARS vol 2 nº 3, São Paulo, 2004

Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202004000300002