



ESTADO DE ESPERA
interações intimistas na rodoviária de Porto Alegre

Marina Jerusalinsky

Estado de espera: interações intimistas na rodoviária de Porto Alegre

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Artes Visuais, pelo Instituto de Artes
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Me. Cláudia Zanatta

Porto Alegre

2013

Marina Jerusalinsky

Estado de espera: interações intimistas na rodoviária de Porto Alegre

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 19 de dezembro de 2013

Profa. Me. Cláudia Zanatta - Orientadora

Profa. Dra. Daniela Kern - UFRGS

Profa. Dra. Elaine Tedesco - UFRGS

Agradecimentos

Agradeço principalmente aos amores:

Ricardo, que me ajuda a amar e a transformar o mundo.

Anaís e Laura, companheiras de vida.

Flávia, Fernanda e Luise, pelas conversas que fizeram existir tantas das minhas ideias.

Pai, por me ensinar a ouvir e contar histórias.

Mãe, por me ensinar a criar com as mãos.

Clara, por tentar entender essa coisa esquisita chamada arte só porque é isso que eu faço.

Agradeço também ao Filipe Conde, pela amizade e pelas fotografias; aos amigos do GTUP, por sempre me lembrarem que o trabalho pode ser libertador; e a todos os outros amigos que caminharam ao meu lado nesse ano.

À Cláudia Zanatta, por me ajudar a encontrar meu próprio caminho – não poderia haver melhor sentido para a palavra orientação.

À Elida Tessler e ao grupo .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a., por fazerem do *encontro* uma potência de criação.

Às professoras Daniela Kern e Elaine Tedesco, pelas contribuições atenciosas e enriquecedoras.

E agradeço, ainda, a colaboração do Departamento Autônomo de Estradas e Rodagens e da Rodoviária de Porto Alegre, que permitiram a realização desse trabalho.

Resumo

Esse texto é fruto de uma pesquisa em Poéticas Visuais, desenvolvida a partir de uma série de ações realizadas na rodoviária de Porto Alegre ao longo do ano de 2013. Nele são abordadas as questões que motivaram o projeto e aquelas que decorreram de seu processo de criação, que envolveu duas etapas: a primeira, *Tecendo esperas*, consistiu em uma série de ações nas quais propus vivenciar o tempo de espera de diferentes pessoas, criando uma medida simbólica desse tempo através do bordado; posteriormente, na prática intitulada *Escritas para esperas passageiras*, narrativas criadas a partir das primeiras ações foram escritas à mão em colunas da rodoviária. Busquei fazer uma reflexão sobre os tipos de relação que atualmente podem existir em um espaço público da cidade como a rodoviária, levando em conta suas particularidades enquanto espaço de passagem, assim como sobre os significados simbólicos do fazer manual nos dias de hoje, sua relação com os tempos de espera e com a transmissão de narrativas.

Palavras-chave: ação no espaço urbano; tempo de espera; íntimo/exposto; narrativa; bordado.

Abstract

This text is the result of a research in Visual Poetics, developed from a series of actions performed at the bus station in Porto Alegre through the year 2013. Here I approach the questions which have motivated the project and the ones emerged from its creation process, done in two stages: the first one, *Tecendo esperas*, was composed by a series of actions in which I proposed experiencing the the waiting time of different people, creating a symbolic measuring timeline through the embroidery; after that, in the practice called *Escritas para esperas passageiras*, narratives created from those first actions were written by hand on some pillars in the bus station. I have thought over the kinds of relationships that would be possible to have in a public place like the bus station, taking into account its particular characteristics as a passage place, as well as the symbolic significance of handmade deeds in today's life, its relation with the waiting time and the transmission of narratives.

Key-words: action in public space; waiting time; intimate/exposed; narrative; embroidery.

“O cotidiano se inventa com mil maneiras de *caça não autorizada*.”

Michel de Certeau

Sumário

Para começar: modos de tecer	7
A linha de um percurso	8
Ponto de encontro	12
Ação: quando a espera é compartilhada	15
O lugar da espera	23
<i>Questão de método</i>	23
<i>Relações no não-lugar</i>	29
Tempos de espera	32
O manual da costura	42
O fio da narrativa	48
A partilha do texto	52
Arremates	58
Bibliografia	61

PARA COMEÇAR: MODOS DE TECER

Enquanto observava as pessoas na sala, notei que ela arrumava o cabelo incessantemente. Estava parada junto à janela. Fui até lá com o tecido na mão, perguntei se estava esperando por alguém. Disse que sim. Pedi para esperar junto com ela, e ela aceitou com um sorriso surpreso - talvez tenha achado graça...

Esse é apenas um dos começos de meu trabalho, que carrega consigo muitas histórias. Elas surgiram de encontros com desconhecidos, na rodoviária de Porto Alegre, em esperas compartilhadas - uma série de ações intitulada *Tecendo esperas*.

A espera é o modo de estar que acolheu, ao longo desse processo de trabalho, todas as minhas reflexões. Para pensar não apenas o “estar junto” dentro de uma prática artística, mas um *esperar junto*, levantei algumas questões sobre o lugar onde vivi a espera tantas vezes ao longo desse ano - a rodoviária - e sobre nossas percepções do tempo: será ele efetivamente compartilhado entre dois seres que esperam?

Procurei os pontos de compartilhamento em cada encontro, sem saber ao certo o que buscava. A fotografia e, principalmente, a construção de narrativas ajudaram-me a dar forma a alguns pensamentos, e estas últimas acabaram por originar outra série de ações, intitulada *Escritas para esperas passageiras*.

Tomei minha prática de escrita também no texto aqui apresentado como um processo criativo, propondo “esperas” na leitura e abrindo, assim, espaços para a ficção. Por compreender a fala do artista sobre seu trabalho como uma fonte primordial, preferi, em geral, pontuá-lo com referências de artistas com os quais pude ter um contato mais direto, através de seus escritos, ou mesmo pessoalmente. Estas aparecerão ao longo do texto, muitas vezes, em pequenas notas, com a função de produzir um mapeamento e situar a pesquisa historicamente e no contexto da arte contemporânea.

Em todas as instâncias de meu trabalho a narrativa se fez presente; e não posso deixar de dizer, ainda, que em cada momento ela foi relacionada a uma *manualidade* - forma que conferiu à narração diferentes tempos. O bordado passava o tempo das histórias contadas em *Tecendo esperas*, a escrita com carvão marcava o tempo de novas histórias em *Escritas para esperas passageiras*. E essas são as linhas com que agora teço o texto.

A LINHA DE UM PERCURSO

Quando penso em um percurso, sempre imagino uma linha. Reta, curva, circular ou emaranhada, mas uma linha. A linha de meu percurso como artista foi, até aqui, uma linha de costura. Realizei uma série de trabalhos envolvendo materiais e procedimentos ligados a esta, como tecidos, alfinetes, costura ou bordado em papel. Em seguida incluí também o texto como parte dessa tessitura. Passei a perceber alguns escritos que adentravam minha vida pessoal como matéria de trabalho, interessando-me principalmente em lidar com a oposição entre o oculto – ou interno – e o exposto, operando com a presença simultânea dessas duas noções. Nesse percurso, a temática da *intimidade* se fez presente, trazendo consigo a dimensão do *outro* para a constituição do trabalho, nos elementos do diálogo, da troca, da participação do público.

Uma das produções em que trabalhei o contato com a intimidade alheia, intitulada *Livros íntimos*¹, partiu da ideia de encontro entre os sucessivos leitores de um mesmo livro. Foram inseridas cartas de amor em doze livros de uma livraria, como se pertencentes a algum antigo leitor, para que fossem encontradas por quem os comprasse ou manuseasse. O processo de criação do trabalho se deu igualmente sob a consígnia da intimidade: as cartas usadas foram pedidas a minhas amigas íntimas, e, em retribuição, dei-lhes as minhas próprias missivas. Os títulos dos livros em que cada uma foi inserida foram definidos por suas destinatárias, para que o objeto tivesse uma relação efetiva (mesmo que por elas mesmas inexplicável) com seu contexto de inserção específico. Antes, porém, realizei uma pequena intervenção em todas as cartas: o bordado com linha branca, rasura que apaga mas também *guarda*, foi usado para cobrir todos os nomes nelas escritos, deixando assim a critério do receptor da carta definir o limite – ético? – de exposição da intimidade do outro, ao mesmo tempo provocando uma reflexão sobre a identidade, marcada pelo nome, dentro da noção de intimidade.

.....

¹ *Livros íntimos* foi produzido no início do ano de 2013, como parte de uma inserção realizada na Palavraria livros & cafés pelo grupo de pesquisa *.p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a.*, o qual integrei como bolsista de Iniciação Científica, coordenado pela professora Elida Tessler e vinculado ao Instituto de Artes da UFRGS e ao CNPq.



Livros íntimos, 2013.
Inserção-exposição *Palavra Habitada.*
Palavraria livros & cafés, Porto Alegre.

Outro trabalho que partiu de escritos íntimos foi *De mim toda mentira aceito* (2011-2013), uma série de pequenos textos impressos em papel e parcialmente cobertos por bordado. Os textos foram selecionados de uma série de escritos que troquei com uma pessoa com quem tive uma relação amorosa, que transcorreu durante cerca de cinco meses à distância. O bordado branco foi usado para cobrir a maior parte dos textos, mas deixando ainda à mostra indicadores da passagem do tempo (datas e horários) e as frases que faziam referência a intenções futuras. Como em *Livros íntimos*, a linha branca não tinha clara intenção: apagar, cobrir – encobrir? – envolver, guardar... todas intenções, talvez, de uma *rasura afetiva*.

Também existe um desejo dúbio de expor, através da apresentação desse trabalho, uma intimidade, ao mesmo tempo em parte oculta pelo bordado e, em certa medida, manipulada (daí, também, o título *De mim toda mentira aceito*). Mas aparecem aqui, ainda, outros dois importantes elementos, que estão interligados: a passagem do tempo e a espera. O tempo do bordado está relacionado à passagem do tempo da própria relação, vivida como a espera pelo outro; através dele, as palavras foram sendo lentamente encobertas, como se, uma a uma, fossem guardadas em recantos da memória: elas permanecem ali, embaixo de uma camada branca, podendo ser reveladas a qualquer momento por um corte repentino².

Os tempos presentes em *De mim toda mentira aceito* – tempo da memória, da espera, do bordado – nada têm a ver com o cronológico, já que a percepção do tempo, com a qual opero aqui, não é determinada pelas convenções estabelecidas socialmente para medi-lo, mas sim pelo psiquismo de cada um. Da mesma forma, a espera é concebida nesse trabalho, desde um ponto de vista subjetivo, como um *tempo vazio*, no sentido de que pode abranger em sua duração diversos acontecimentos e, ainda assim, permanecer enquanto *falta*. Passei a entender a espera, então, como um *estado*, e não apenas um tempo, no qual nos encontramos, e sigo buscando compreendê-la no projeto *Estado de espera: interações intimistas na rodoviária de Porto Alegre*, tratado nesse Trabalho de Conclusão de Curso.

.....

² A memória e o apagamento de textos também foram trabalhados pela artista Leila Danziger, porém através de um procedimento que se poderia dizer inverso ao utilizado em *De mim toda mentira aceito*: a obra *Diários públicos* (em andamento desde 2001) consiste em uma série de jornais cujos textos foram apagados pela subtração da própria folha de jornal – rasgos que deixam uma fina película de marcas ilegíveis e, em alguns casos, imagens. A artista carimba algumas páginas com frases do poeta romeno Paul Celan (1920-1970): “para-ninguém-e-nada-estar”, “ninguém evoca o nosso pó”, “vens abaixo em chamas”... Ela trabalha, assim, com um espaço de atualização, que se torna rapidamente obsoleto, resignificando-o com palavras resistentes ao tempo: resistem, pois propõem, mais do que informação, *experiência*. Para mais informações ver: www.leiladanziger.com. Acesso em: 22 de setembro de 2013.

PONTO DE ENCONTRO

Estado de espera é o ponto em que, agora, me encontro. “Encontrar-se” é estar em meio a uma situação, mas é também encontrar a si mesmo; todo trabalho artístico provoca muito dos dois. Nesse ponto, encontrei-me desejando atuar no espaço urbano, desejo que há alguns anos havia deixado de lado. No primeiro ano de curso de Artes Visuais, realizei algumas intervenções na cidade para apresentar como exercícios de aula, mas não segui desenvolvendo uma trajetória nesse sentido, e as propostas daquela época permaneceram distanciadas dos trabalhos posteriores. No momento de conceber um Trabalho de Conclusão de Curso, por outro lado, parti de uma clara vontade de “ir para a rua” e trabalhar em contato direto com as pessoas. A inserção *Livros íntimos* foi um passo nessa direção, sendo realizada em uma livraria e propondo a participação de um público. Essa inserção, contudo, foi idealizada e realizada no mesmo período em que o projeto do trabalho *Estado de espera* foi escrito, igualmente influenciando-o e sendo influenciada por ele. Nesse último ano, que configura também a conclusão de uma etapa em meu percurso, acabei, então, por dar um pequeno salto em direção ao espaço urbano, ao mesmo tempo em frente e retornando, encontrando-me mais uma vez.

Como parte dessa pesquisa, foram realizadas uma série de ações na rodoviária de Porto Alegre – a que intitulei *Tecendo esperas* – cada uma com uma pessoa diferente, nas quais eu propunha compartilhar seu tempo de espera. Aproximando-me delas primeiramente através das perguntas “estás esperando alguém?” e “posso esperar contigo?”, aguardava que as respostas fossem positivas, para então iniciar um bordado: uma linha contínua feita em ponto cheio, ao longo de um pedaço de musselina de meio metro de comprimento por quinze centímetros de largura. O bordado seguia até que o participante do trabalho fosse embora, momento em que o tecido era oferecido a ele. Durante a ação, a pedido meu um amigo fotografava³, à distância, esperando que ninguém se desse conta. E, depois de cada uma, eu também tinha minha própria maneira de fixar o acontecido: escrevia, esperando lembrar de tudo.

.....

³ Todas as fotografias do projeto *Estado de espera: interações intimistas na rodoviária de Porto Alegre* foram realizadas pelo fotógrafo Filipe Conde.



Tecendo esperas, 2013.
Rodoviária de Porto Alegre.

Antes desse ponto, como já mencionado, meus trabalhos em geral envolviam um processo de criação individual. Para a rodoviária, não deixei de levar comigo essas experiências anteriores (que envolviam também experiências de vida), porém tratadas de outra forma. Na obra *De mim toda mentira aceito*, todo o processo, desde a releitura dos escritos até o encobrimento das palavras, foi uma espécie de elaboração do término da relação e da espera vividas por mim anteriormente. Já em *Tecendo esperas*, é a espera de um outro, com quem a princípio não tenho nenhuma relação, que busco vivenciar. Justamente, a mudança de *lugar* da obra foi motivada, por um lado, por um desejo de viver experiências alheias de ordem similar, como forma de compartilhar uma história, sem necessariamente ter de contá-la. Propus, assim, essa outra espécie de *encontro*, entre eu e o outro, que abre a possibilidade de uma troca; e que não deixa de ser ainda um “encontrar a mim mesma”, pois aqui eu também busco o que há de mim no outro, e do outro em mim.

Por outro lado, a mudança para o espaço urbano foi motivada pela busca de me aproximar um pouco mais de outro âmbito de minha vida que tanto prezo: a militância política. Compreendo a política enquanto pensamento e atividade que permite que um indivíduo coloque-se enquanto *sujeito* e opine e atue sobre a vida comum, ou seja, sobre os diversos aspectos da vida em sociedade. Assim, nesta perspectiva, senti a necessidade de não mais operar apenas em uma esfera individual de produção, que ficasse restrita ao público acadêmico (ou ao pequeno público habituado ao consumo da arte em exposições), mas sim de interferir na vida real e cotidiana, de criar a partir dela e dentro dela uma situação inusitada, um pequeno ato capaz de possibilitar novas significações, que pudessem ser vivenciadas por um público diverso.

AÇÃO⁵: QUANDO A ESPERA É COMPARTILHADA

Estava hesitante. Comecei a procrastinar, tentar prever e definir todas as possibilidades do trabalho; fui até a rodoviária de Porto Alegre, mas apenas para observar. Há dois espaços dentro dela onde a maioria das pessoas esperam a chegada dos ônibus: a Plataforma de Desembarque Intermunicipal, que, por ser apenas de *desembarque*, abriga pessoas que esperam mais provavelmente pela chegada *de alguém*; e a Sala de Espera, cujo nome pareceu-me abrigar o próprio trabalho. Na Sala, pessoas sentadas; algumas dormiam, olhavam para a televisão, outras apenas esperavam. Um grande relógio aparecia pela janela, como um sol sem brilho. Na Plataforma o ritmo era outro: pessoas chegando e partindo constantemente, e bastante ruído. Vi gente esperando dez minutos. Vinte minutos. Trinta minutos. Decidi que meu tempo de observação havia terminado naquele dia. Quando me dirigia para a saída, porém, uma moça me chamou com os olhos: fiquei. Nada aconteceu exatamente como eu previra; afinal, *toda espera é incerta*⁶.

.....

⁵Os princípios da arte de ação surgiram no início do século XX, com os saraus futuristas, performances teatrais realizadas para difundir as ideias do movimento (iniciado em 1909) e, posteriormente, com diversas expressões dentro do movimento dadaísta (1916), como procissões de artistas, atividades experimentais que mesclavam elementos do teatro, da música e das artes visuais, ou “performances” que consistiam em experimentações da expressão corporal, etc. Essas linguagens apareceram igualmente em obras de outros diversos artistas, desenvolvendo-se principalmente a partir da década de 1960, sob as denominações de *happenings*, *performances*, *ações*, *atividades*, entre outras. Allan Kaprow (1927-2006) foi o criador do termo *happening*, que deu nome às ações de improvisação que realizava a partir de elementos cotidianos, fora das instituições artísticas, sempre propondo a participação de um público. No contexto brasileiro, Flávio de Carvalho (1889-1973) foi o pioneiro da performance, realizando uma série delas nos anos 1950.

⁶ Referência ao texto de Elida Tessler, *A espera de um futuro incerto: o escorrimento do tempo e sua cor úmida*. In: SOUZA; TESSLER; SLAVUTZKY, 2001, p.91-105.



Estou com um nó na garganta.
Desejei-lhe boa sorte. Depois de muito tempo – muito mais do que indicou o relógio – ela decidiu: “Não coloca mais linha. Ele não vem.”
Ele disse que chegaria às 17h30.
Diz que ela não tem horário, mas sempre chega atrasado. Ela veio de Viamão, combinou de encontrá-lo na rodoviária para comprar passagens para a viagem do final de semana. Antes de vir depilou as sobrancelhas e ficou preocupada se estaria meio inchada. Eu a tranquilizei. Perguntou-me se tenho namorado. Disse que não, mas contei uma pequena história, de uma pessoa por quem também fiquei esperando. Ela me contou a história de uma amiga, que tinha o mesmo desfecho: “parece que quando os dois se encontram, nunca dá certo.” Ela namora há mais de dois anos.
“Aprendi a ser mais comunicativa com o trabalho; antes, nem teria conversado contigo”, ela me avisa. De fato, ela logo aceitou meu pedido – “Posso esperar contigo?”. Perguntou se eu também esperava por alguém, mas não pareceu estranhar quando informei que apenas queria bordar enquanto ela esperava. Ela estava de pé, olhando pela janela da sala, quando fui falar com ela.

Ficamos o tempo todo ali. Minhas mãos tremiam quando comecei a bordar. O tecido escorria entre meus dedos, desajeitado, e a linha ficava completamente irregular; depois comecei a dominar melhor meus movimentos. Perguntei de que cor era sua espera: “meio nublada”.

Depois de alguns centímetros de bordado, ela recebeu uma mensagem: ele estava sem passagem de ônibus para ir até a rodoviária. Ela ligou: “Como assim tá sem passagem? Não, sério? Não acredito.” Estava rindo. “Tu tá aqui, né? Mas tu tá rindo, tu tá aqui! Sério, onde tu tá? Tá, então pega o ônibus que eu pago quando tu chegar. Claro que dá... Mas eu quero falar contigo... Porque sim. Não, não dá para ser por telefone.” (ainda sorrindo) “Não aconteceu nada, só quero falar contigo... Então me espera na avenida que eu vou até aí. Sério, me espera. O que custa me esperar lá? Ou eu vou pra tua casa mais tarde. Como tu vai sair se tu tá sem passagem?” Acabou minha linha. Peguei outra. “Espera aí”, ela disse ao telefone; e para mim: “Espera... não coloca mais linha. Ele não vem.” Entreguei o tecido para ela. Ela me abraçou. Desejei-lhe boa sorte.

Espera n.1

O que acontece quando o esperado não acontece? As respostas podem ser inúmeras... Nesse dia, na sala de espera, senti uma angústia tremenda, não tanto pelo fato em si da não-chegada do namorado, mas pelas tentativas incessantes da moça de recusar a situação, de negar o não do outro. Nessa situação, o bordado determinou o fim da espera, ao invés de simplesmente medi-la. O corte da linha representou o corte da fala, da linha telefônica... E eu estava ali, propondo outro diálogo.

Para apreender com o bordado uma medida de tempo de espera, eu poderia escolher mentalmente uma pessoa e fazê-lo sem que esta necessariamente tomasse conhecimento disso. Contudo, a intenção do pedido inicial de toda ação em *Tecendo esperas* é, precisamente, colocar para essa pessoa a possibilidade de uma relação (ainda que isso ocorra de forma nada *precisa*): quero que saiba que estou esperando com ela, e não simplesmente sentada ao seu lado. Quero, logo, que ela *participe* do trabalho, e não apenas faça parte dele, enquanto objeto de observação. Esse trabalho, portanto, se constitui na *troca*: de informações, impressões, confidências, ou mesmo de silêncios; e também na troca que se efetiva de minha parte quando ofereço o tecido bordado ao participante da ação, como uma pequena retribuição a... o que quer que ocorra depois de um “posso esperar contigo?”. Como disse o artista Hélio Oiticica em uma carta a Lygia Clark⁷, “Este negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse [...]”. (Oiticica *apud* JUSTINO, 1998, p.128). O “imponderável”, ou indefinível da participação nas obras de Hélio surge, contudo, a partir da relação que o público estabelece com objetos ou ambientes materiais, como é o caso das obras *Parangolé* (1964), ou *Tropicália* (1967), entre outras. Em minha proposta, pelo contrário, a “matéria” de trabalho é o *próprio indefinível da relação* estabelecida na condição da espera, sem mediações materiais pré-fabricadas. Nesse sentido, *Tecendo esperas* pode ser compreendido também como um trabalho de arte *relacional*, conceito utilizado pelo crítico e curador de arte Nicolas Bourriaud para designar “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*” (BOURRIAUD, 2009, p.19), e que, para além desse “horizonte teórico”, toma a intersubjetividade e a interação como “os principais elementos a *dar forma*

.....

⁷ Os artistas Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e alguns de seus contemporâneos na década de 1970 exploraram profundamente a questão da participação do público nos trabalhos artísticos. Esses artistas conferiam ao corpo – e ao corpo do público – a função de ativador da obra, sem o qual esta não teria sentido, chamando, assim, os espectadores à participação. Lygia Clark inclusive trocou a denominação de “artista” para “propositor”, reafirmando a existência de uma dimensão participativa em seus trabalhos.

à sua atividade” (BOURRIAUD, 2009, p.62), citando obras de artistas como Félix Gonzalez-Torres, Rirkrit Tiravanija e Angela Bulloch. Entretanto, o autor aponta o espaço expositivo – ou seja, o espaço institucional da arte – como o local privilegiado para essa “arte das relações”, aspecto pelo qual meu trabalho se distancia enormemente de seu conceito.

Ao longo do livro “Estética relacional”, Bourriaud faz uma defesa das obras relacionais produzidas principalmente na década de 1990 como lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, que operam mais pelo deslocamento e proposição de relações do cotidiano do que no sentido de uma transformação revolucionária (em oposição às obras dos anos 1960 e 1970):

Os contratos estéticos, tal como os contratos sociais, são tomados pelo que são: ninguém mais pretende instaurar a idade de ouro na terra, e ficaremos contentes em criar *modi vivendi* que permitam relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas. Da mesma forma, a arte não tenta mais imaginar utopias, e sim construir espaços concretos. (BOURRIAUD, 2009, p.62)

[...] [as obras relacionais] não são trabalhos sobre a “escultura social”, no sentido de Beuys: se esses artistas certamente dão continuidade à ideia de *vanguarda*, descartada junto com a água do banho [...], eles não têm a ingenuidade ou o cinismo de “fazer de conta” que a utopia radical e universalista ainda está na ordem do dia. Poderíamos falar em microutopias, em interstícios abertos no corpo social. (BOURRIAUD, 2009, p.98).

Mas por que propor a criação desses “modos de vida” prioritariamente dentro de espaços expositivos? A meu ver, se essa arte relacional preocupa-se em refazer e valorizar os laços que estruturam o espaço social – como “experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa” (BOURRIAUD, 2009, p.62) – existindo como *microutopias*, muito desse sentido se perde quando ela não incide sobre as reais relações vividas cotidianamente pelas pessoas. O museu, a galeria, restringe a obra a um espaço-tempo em que é totalmente esperado o encontro com objetos deslocados de seu contexto comum e situações que provocam estranhamento, amenizando,

assim, todo *atrato* que poderia ser gerado por ela. Ao contrário, o espaço urbano apresenta uma complexidade a partir da qual o artista, para propor novas formas de troca e relações, se expõe, tem de criar fricções com a realidade, incidindo sobre ela de alguma maneira (e não deixa de operar, por isso, também em uma dimensão simbólica e ficcional). Como apontado pelo historiador e crítico de arte Paul Ardenne, na arte relacional posterior à década de 1970, “numerosos artistas vão [...] colocar-se a entregar ‘relacional’ em pacotes por tonelada, poupando-se de passagem uma reflexão sobre seus fins reais, com o pretexto de que a união do artista e do corpo social seria evidente, união santificada pela instituição que paga e acolhe.”⁸ (ARDENNE, 2002, p.133). Esse autor afirma, contudo, que as práticas relacionais, no geral, ao se multiplicarem enormemente desde aquela época, acabaram por se sistematizar e, por conseguinte, banalizar, tornando-se consensuais e sendo encorajadas pelas instituições de arte. Entendo que tal arte, por ser hoje em dia tomada como uma prática aceita pelo sistema, pode perder sua força política e questionadora em relação ao próprio sistema; mas isso depende do ponto de vista que adotamos: para o público, será um trabalho relacional realizado no espaço urbano dado como normativo e consensual? Não creio que, *para os usuários da rodoviária*, no caso dos trabalhos que compõem minha pesquisa, as ações que ali desenvolvi tenham assim se colocado.

.....

⁸ Tradução minha. No original: “numerosos artistas van [...] a ponerse a entregar ‘relacional’ de pacotilla por toneladas, ahorrándose de paso una reflexión sobre sus fines reales, con el pretexto de que la unión del artista y del cuerpo social sería evidente, unión santificada por la institución que paga y acoge.”



O LUGAR DA ESPERA

Questão de método

Diversos lugares na cidade configuram espaços de espera: bancos, aeroportos, rodoviárias, entradas de casas noturnas, etc. Para realizar *Tecendo esperas*, busquei um lugar que pudesse proporcionar uma situação de junção entre uma espera alheia e a minha própria maneira de concebê-la, como uma espera afetiva. Entendo que esperar é também estar de alguma forma preso, é depender de outro – preso, ou, melhor, *cativo*, pois somos também cativados por aqueles a quem nos prendemos por opção. Procurei, assim, um lugar onde as pessoas iriam não apenas para esperar, mas para esperar *por alguém*. O aeroporto e a rodoviária, então, pareceram-me os espaços mais propícios para encontrar tal situação. O leitor há de perguntar, nesse momento, se a escolha da rodoviária se deu porque fazia parte de meus percursos cotidianos, ou porque foi significativa para minha vida em algum momento. Não. Não tenho nenhuma relação afetiva com a rodoviária de Porto Alegre, nem mesmo pragmática: raramente viajo de ônibus. O aeroporto sempre me foi mais familiar que a rodoviária, pois, tendo parte da família estrangeira, faço diversas viagens de avião desde a infância. E essa pode ser justamente uma das razões pelas quais fiz a escolha oposta.

O projeto *Estado de espera* consistiu, desde o início, em uma proposta de risco: trabalhar fora dos espaços convencionais da arte e expor meu próprio corpo a essa situação. Diversos artistas já o fizeram, como mencionado anteriormente; para mim, contudo, realizar as ações propostas significava arriscar fazer algo que nunca havia feito, e o lugar escolhido tomava parte no risco. A rodoviária, além de ser para mim pouco familiar, sempre foi considerada em Porto Alegre um local perigoso, onde as pessoas estariam, em tese, sob a ameaça constante de serem roubadas ou enganadas. Localizada no centro da cidade e, portanto, sendo de fácil acesso, ao contrário do aeroporto, na rodoviária não há controle do “tipo” de pessoa que pode ou não frequentá-la – o que deveria ser algo positivo, mas acaba por ser motivo de medo. Além disso, o acesso fácil também existe no sentido financeiro, pois as pessoas, obviamente, ainda têm menos condições de pagar por uma passagem de avião do que de ônibus. A rodoviária é e aparenta ser, portanto, um lugar mais diversificado, menos asséptico e controlado do que o aeroporto, características que para mim a tornam mais interessante.

Fui à rodoviária, mas acabei passando muito tempo andando de um lado para o outro, numa procura frustrada: não me animava a falar com ninguém.

De vez em quando observava uma menina, que parecia ter uns dezoito anos e estava sentada há um bom tempo perto da grade da plataforma, olhando fixamente para o terminal. Às vezes parecia que aquela expressão era de completo tédio ou insatisfação, mas, ao mesmo tempo, era como se ela parecesse querer ficar ali, quieta e muda, sem ser incomodada; então eu ficava em dúvida, e seguia buscando outra pessoa. Até que me decidi, fui até ela. Ela disse que estava esperando pela prima, mas isso foi tudo o que pude saber. Dois minutos depois de ter respondido que eu podia esperar junto com ela, levantou-se e parou de costas para mim, apoiada na grade da plataforma. Ainda tentei puxar alguma conversa, mas sem muito sucesso. Nem mesmo procurou saber o que eu estava fazendo ali, o que era aquele bordado. Quando o ônibus da prima chegou, apenas me disse “tchau” e saiu tão rápido que não tive chance de dizer mais nada. Fiquei com o tecido na mão.

A segunda ação daquele mesmo dia foi com uma mulher de uns quarenta anos. Estava esperando: uma amiga voltar do banheiro... Portanto tudo aconteceu muito rápido. Sentei ao seu lado e perguntei se podia esperar com ela. Escutei que sim, mas senti que ela não me queria por perto: agarrou com firmeza a bolsa e parecia bastante incomodada. Senti-me tão desconfortável ali que comecei a explicar o que estava fazendo antes mesmo que ela me perguntasse, para tentar tranquilizá-la. De qualquer forma segui bordando. Tinha simpatizado com a mulher. Escolhi para ela uma linha violeta, e a cor vibrante pareceu assentar-lhe, mesmo na sua desconfiança. Ela disse que já havia me visto, fez algumas perguntas para sondar minhas intenções e recebeu as respostas com cara de desaprovação. Quando a amiga voltou, ofereci-lhe o tecido bordado, mas ela recusou secamente com um “não, obrigada”. Fui embora no mesmo minuto, um pouco desconcertada: já havia recebido uma negativa naquele dia, e a segunda ação foi uma espécie de tentativa de recuperar alguma coisa.

Espera n.2

Se “esperar significa ter uma relação de amor com as coisas que estão por chegar”⁹, com esse trabalho também eu me vejo buscando afeto: a cada dia, espero encontrar alguém na rodoviária de quem possa compartilhar o tempo; o risco é também o de não ser *aceita*. E não será uma parte inventada de mim que não será aceita: para realizar as ações, não incorporo nenhum tipo de personagem; não crio fatos nem forneço informações fictícias a meu próprio respeito, ou a respeito do trabalho. Há, porém, um dado que omito: seu caráter *artístico*. Neste ponto, o contato que tive com as obras de Ana Teixeira (1957) – artista que vem realizando ações e intervenções no espaço urbano há alguns anos – e com a própria artista, em ocasião de uma oficina que ministrou no ano de 2012¹⁰, teve grande influência para a concepção de meu trabalho: ela relatou que, durante a realização de algumas de suas ações, determinadas pessoas tiveram reações de desconfiança, que geraram situações inusitadas e até mesmo desagradáveis¹¹, e em nenhum momento ela revelou que a proposta se tratava de uma *obra de arte* – fato que poderia possivelmente ter apaziguado tais situações –, justamente para colocar o questionamento sobre o que está ou não dentro de uma suposta *normalidade*. A partir desses apontamentos, percebi a dimensão do poder que a palavra “arte” poderia ter no decorrer de minhas próprias ações, no sentido de modificar a percepção do público sobre elas, e adotei uma “maneira de fazer” que incorporava um questionamento sobre as regras tácitas de comportamento¹². Assim sendo, se perguntada sobre o que estava fazendo na rodoviária, omitia essa informação, mas respondia, ainda, uma verdade: “estou aqui para esperar junto com alguém”. Quando isso gerava mais indagações – o que nem sempre ocorria – seguia descrevendo o que havia me proposto a fazer: “quero compartilhar a espera de alguém”, “bordo essa linha como uma forma de medir o tempo”, ou mesmo “é um trabalho de espera”.

.....

⁹ Bavar *apud* TESSLER, 2010, p.3.

¹⁰ Oficina “A arte na rua e a rua na arte”, realizada no Atelier Livre da Prefeitura, em Porto Alegre, nos dias 6 e 7 de novembro de 2012.

¹¹ Um desses casos ocorreu durante a realização da obra *Outra identidade* (São Paulo, 2003), em que a artista coletava a impressão digital e uma foto da nuca dos participantes que se voluntariavam, e em troca oferecia-lhes uma “nova identidade”, onde constava apenas uma frase junto à digital e à foto. A esposa de um homem que havia feito a identidade achou a atitude suspeita e, preocupada, informou a polícia, que levou a artista para a delegacia até que pudessem comprovar que a atividade estava de acordo com a lei. Ana Teixeira apenas esperou até que a situação se resolvesse, sem informar que a atividade tinha um caráter artístico.

¹² Esse assunto é tratado de forma aprofundada no livro *A invenção do cotidiano*, de Michel de Certeau. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.



Ana Teixeira, 1957.
Escuto histórias de amor. Diversos países, 2005-2012.
[fonte: www.anateixeira.com/historias]

Assim, a decisão de negar para os participantes de *Tecendo esperas* seu rótulo de *arte* não se trata de um posicionamento por uma “anti-arte”, como o artista Allan Kaprow, em seu texto *A educação do a-artista*, define como a “não-arte” (qualquer coisa que não foi designada como arte, mas tem potencial para sê-lo) inserida de modo agressivo para abalar os valores convencionais da arte (KAPROW, 1976). Abalar tais valores não consiste em uma questão central para meu trabalho, considerando que o “convencional”, hoje em dia, está bastante dilatado nesse campo; preocupo-me mais em provocar mudanças em nosso sistema social do que no sistema das artes, que funciona em decorrência do que está estabelecido naquele. Entretanto, faço minhas algumas das palavras de Kaprow: “Quando arte é apenas uma das facetas que esta situação pode assumir, ela perde seu status privilegiado e se torna, por assim dizer, algo que vem escrito nas letras pequenas.” (KAPROW, 1976, p.36). O importante para o trabalho é o imprevisível que pode ocorrer a partir da situação proposta justamente pela omissão dessa característica, que se poderia julgar a mais essencial – afinal, estou realizando-a *porque sou artista* –, partindo do princípio que qualquer um, artista ou não, poderia realizá-la. Trata-se, portanto, de uma decisão em relação aos usos que se podem fazer do estatuto de arte conferido à ação.

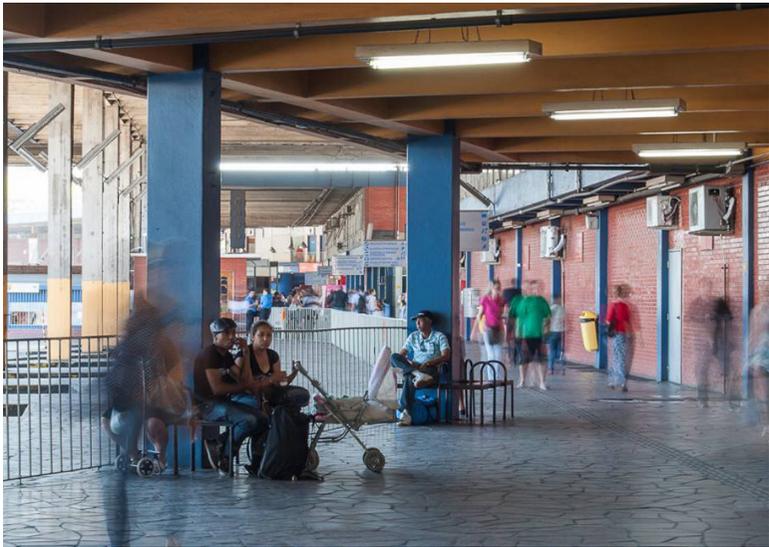
Um uso diverso da etiqueta “arte” ou “artista” também pode ser o de defesa, ou facilitador, no encontro com as regras e burocracias das instituições e do poder público: ainda que determinada ação ou objeto seja malvisto, o rótulo de *arte* lhe confere, em grande parte das vezes, uma maior aceitação. Kaprow, embora adotasse posicionamentos radicais no sentido de defender uma anti-arte, realizada fora das instituições do campo artístico, sugeria que se buscasse aprovação oficial quando necessário: “Trabalhe com o poder ao redor de você, e não contra ele. Isso faz as coisas serem muito mais fáceis, e você tem interesse em realizar as coisas. Quando você precisar de aprovação oficial, vá buscá-la.” (KAPROW, 2010, p.5). O fato de eu estar falando de dentro de uma academia de artes já válida, por si só, minha proposta como artística. Mas, para além disso, estava me relacionando com outra instituição: o Departamento Autônomo de Estradas e Rodagem (DAER), ao qual tive de pedir autorização para realizar meu projeto. Primeiro, para que as ações pudessem ser fotografadas na rodoviária; e, de fato, meu amigo que estava fotografando foi diversas vezes abordado pelos seguranças do local, que imediatamente modificavam seu tom ameaçador quando tomavam conhecimento da autorização. Em um segundo momento, para escrever em suas colunas – mas tratarei desse ponto mais adiante.

Relações no não-lugar

Nada facilita, na rodoviária, a *estadia* das pessoas que a frequentam: os bancos são pouco confortáveis e todos têm divisórias fixas entre os assentos, impedindo qualquer um de ali deitar – a não ser, claro, que possam pagar para esperar em salas “VIP”. A rodoviária parece ser, em geral, um espaço ao qual se vai apenas por necessidade e do qual espera-se ir embora o mais rápido possível. Ela configura, em certo sentido, o que o antropólogo Marc Augé define como *não-lugar*: um espaço não-identitário, não-relacional e ahistórico, caracterizado principalmente pelos ambientes de passagem, como rodoviárias, aeroportos, rodovias, meios de transporte, etc.

O passageiro dos não-lugares só reencontra sua identidade no controle da alfândega, no pedágio ou na caixa registradora. Esperando, obedece ao mesmo código que os outros, registra as mesmas mensagens, responde às mesmas solicitações. O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude. [...] Ele também não concede espaço à história, eventualmente transformada em elemento do espetáculo, isto é, na maior parte das vezes, em textos alusivos. A atualidade e a urgência do momento presente reinam neles. Como os não-lugares se percorrem, eles se medem em unidades de tempo. Os itinerários não funcionam sem horários, sem quadros de chegada ou de partida, que sempre concedem um lugar à menção dos atrasos eventuais. Eles se vivem no presente. (AUGÉ, 1994, p.95).

Na rodoviária, a espera seria justamente o momento do “estar” em meio aos fluxos de passagem; contudo, o fato de que as pessoas estejam esperando *para ir embora* muda completamente a relação (ou não-relação) que estabelecem com o local onde se encontram, como apontado pelo autor: esta é uma espera que não implica um *estar na cidade*, ao contrário da espera para *permanecer*, que pode acontecer em diversos lugares com os quais se estabelece uma relação de desfrute. Logicamente que, se intencionarmos determinar o tipo de relação estabelecida com um local de passagem por cada indivíduo, ao invés de pensar no conjunto da sociedade, ou em determinado grupo antropológico, teremos de levar em conta aspectos subjetivos para determinar se uma rodoviária, por exemplo, apresenta-se como não-identitária, não-relacional e ahistórica. Certamente a relação que um passageiro que foi até lá para fazer uma viagem eventual define com ela não será a mesma que a estabelecida por alguém que tem de tomar um ônibus toda semana. Para Augé, contudo, está claro que o não-lugar “nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele...” (AUGÉ, 1994, p.74), e são essas possíveis relações que busco encontrar com as ações de *Estado de espera*.



Há uma senhora olhando pela janela.
Aproximo-me dela, pergunto se está esperando por alguém. Sim, sua filha, que vem de São Lourenço. Ela me devolve a pergunta, e eu digo que sim: estou na rodoviária para esperar junto com ela. Ela rapidamente confere um significado àquilo: “é um trabalho comunitário?”, pergunta. “Não, é um trabalho pessoal”, respondo, sem ter muita certeza. Conto-lhe um pouco de mim, talvez para dar sentido ao “pessoal” do trabalho. Ela passa a falar da filha, e dali a pouco comenta: “É difícil encontrar um rapaz bom, tem muito safado por aí... e esses é que sabem apaixonar as meninas. Na minha época não era assim. Não que não tivesse dessas coisas, mas não era bem assim. Com a minha filha aconteceu assim: ela estava pra casar, mas ele não era bom. Era psicopata.” “Psicopata?!”, pergunto. “Sim, era psicopata”, ela repete. Sim, era isso mesmo, psicopata. Ela explica: “Ela não podia falar em terminar, ele dizia que ia matar ela, que ia matar os pais... Mas de resto ele era bom em tudo, fazia o que ela queria, era só ela mandar; só não podia falar em terminar. Um dia ela até encontrou ele dormindo nas escadas do prédio, quando ela chegou em casa. Teve que chamar a polícia. Mas sorte que ela tinha mãe e pai pra dar suporte, né, imagina as meninas que não tem mãe e pai pra cuidar delas.”

Ela passou o tempo todo olhando pela janela da sala, parecendo bastante ansiosa. Quando a filha chegou, me perguntou, eufórica, se eu a havia visto. Parecia querer sair correndo, mas voltou para apanhar o tecido que eu lhe oferecia e se despediu agradecendo, num tom que só mães e avós conseguem expressar quando querem ser simpáticas com alguém mais jovem.

TEMPOS DE ESPERA

Podemos esperar no sentido de ter esperança, de confiar, de supor, ou até mesmo de emboscar. Em todos os casos, *aguardamos* alguma coisa; em todos os casos, existe um tempo *até que* algo aconteça (mesmo que seja a verificação de que nada vai acontecer): uma *duração*. O tempo de confiar, supor, ou ter esperança pode ser indefinido, pode inclusive durar toda uma vida; porém, quando a espera está vinculada a um lugar, onde supostamente encontraremos algo ou alguém, seu tempo está também circunscrito a este vínculo, pois ir embora significa não mais esperar (e talvez nem mesmo ter esperanças).

Em *Movimentos de espera*, ação desenvolvida pelo Coletivo (Des)esperar, é a própria situação da espera que é criada, na estação ferroviária de Santa Maria¹³. Ainda que propondo relações em um tempo dedicado à espera, há nesse caso um entendimento de que esta configura, por si mesma, um *acontecimento*¹⁴. Inversamente, eu entendo que, vivenciando uma espera *física*, as pessoas não necessariamente a experienciam subjetivamente; elas podem *ocupar* seu tempo (e frequentemente o fazem) com inúmeras atividades, como falar ao celular, ler um livro, ou mesmo dormir. Partindo do princípio de que tudo o que se pode ocupar é, de alguma forma, um *vazio*, compreendo assim a espera: como um tempo *em suspensão*, vazio de acontecimentos. E justamente o que busquei para a realização de *Tecendo esperas* foi um tempo dedicado apenas ao próprio esperar, para, talvez, então preenchê-lo com a experiência da ação proposta.

.....

¹³ O Coletivo (Des)esperar, de Santa Maria, é integrado pelos artistas Andressa Argenta, Fábio Purper Machado, Florence Endres, Francieli Garlet e Tamiris Vaz, que realizaram, em 2012, a ação Movimentos de espera, para o evento Arte#ocupaSM. Estando desativada há anos, exceto por alguns trens que ainda passavam transportando grãos, na Estação Ferroviária de Santa Maria já ninguém parava para esperar. O trabalho do coletivo consistiu, então, em convidar as pessoas para que esperassem, juntas, pelo trem que passava sem horários precisos, e registrar como se relacionavam, entre si e com a própria espera.

¹⁴ Em sua Monografia, Tamiris Vaz, integrante do coletivo, diz que “A espera não ‘é’, a espera ‘acontece’. Não esperamos as horas passarem, passamos as horas. A espera é movimento”. VAZ, 2013, p.29.



Coletivo (Des)esperar
Movimentos de espera, 2012.
Evento Arte#ocupaSM, Santa Maria (RS).

ESTRAGON

Nós já viemos aqui ontem.

VLADIMIR

Não senhor, não viemos.

ESTRAGON

O que é que a gente fez ontem?

VLADIMIR

O que é que a gente fez ontem?

ESTRAGON

É.

VLADIMIR

Ora... (Irritado) Você é o rei da confusão.

ESTRAGON

Pra mim, a gente veio aqui ontem.

VLADIMIR (olhando em volta)

Você reconhece o lugar?

ESTRAGON

Eu não disse isso.

VLADIMIR

Está vendo?

ESTRAGON

Isso não faz diferença.

VLADIMIR

Tudo igual... essa árvore (vira-se para o público) ...esse lamaçal.

ESTRAGON

Tem certeza que era hoje?

VLADIMIR

O quê?

ESTRAGON

Que ele marcou o encontro.

VLADIMIR

Ele disse sábado. (Pausa.) Acho.

ESTRAGON

Você acha.

VLADIMIR

Eu devo ter tomado nota. (Remexe os bolsos, cheios de toda espécie de imundície.)

ESTRAGON (muito insidioso)

Mas qual sábado? E hoje é sábado? E se for domingo? (Pausa.) Ou segunda? (Pausa.) Ou sexta-feira?

VLADIMIR (olhando aflito à sua volta, como se a data estivesse escrita na paisagem)

Não é possível!

ESTRAGON

Ou quinta?

VLADIMIR

E agora?

ESTRAGON

É claro que se ele veio ontem e não nos encontrou aqui, ele não vai voltar hoje.

VLADIMIR

Mas você disse que a gente veio aqui ontem.

[...]

VLADIMIR

[...] O que vamos fazer agora?

ESTRAGON

Esperar.

VLADIMIR

Sim, mas enquanto a gente espera.

ESTRAGON

Que tal se a gente se enforcasse?

Espera n.4

Há maneiras bastante distintas de se preencher o tempo. A psicanalista Maria Rita Kehl aponta que, até o século XIII, a passagem do tempo era regulada pelos ciclos da natureza e pelos ritos religiosos, o que significava que o tempo do indivíduo – na forma do tempo do trabalho e do restante do tempo social – dependia de uma força superior que o dominava. Na sociedade moderna, por outro lado, o indivíduo em tese disporia, sob o capitalismo liberal, de inúmeras escolhas em relação ao aproveitamento do seu tempo livre; contudo, ele vive na verdade sob o imperativo de “aproveitar bem o tempo”, mesmo nas horas ditas de lazer, que são “marcadas pela compulsão incansável de produzir resultados, comprovações, *efeitos* de diversão” (KEHL, 2009, p.125), tornando sua experiência tão cansativa e vazia quanto a do tempo da produção. Essa “experiência vazia” corresponde, de acordo com a autora, ao que o filósofo Walter Benjamin designa por *vivência* (*Erlebnis*): aquilo que, “do vivido, produz sensações e reações imediatas *mas não modifica necessariamente o psiquismo*”, ao contrário do que denomina *experiência* (*Erfahrung*), que “tem o sentido daquilo que, ao ser vivido, produz um saber passível de transmissão” (KEHL, 2009, p.160-161). Acredito que, como *Tecendo esperas*, todo trabalho de artes propõe uma experiência, podendo fazê-lo de diferentes formas e em diferentes contextos. Nesse caso proponho a experiência de um *acontecimento*, cujo tempo é vivido simultaneamente por artista e participante, embora certamente não seja percebido por ambos da mesma maneira.

Habitar o tempo

Para não matar seu tempo, imaginou:
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo em que ocorre,
em ponta de agulha e porém acessível;
viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
habitá-lo, na agulha de cada instante,
em cada agulha instante: e habitar nele
tudo o que habitar cede ao habitante.
E de volta de ir habitar seu tempo:
ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
e como além de vazio, transparente,
o instante a habitar passa invisível.
Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
matar o tempo, enchendo-o de coisas;
em vez do deserto, ir viver nas ruas
onde o enchem e o matam as pessoas;
pois como o tempo ocorre transparente
e só ganha corpo e cor com seu miolo
(o que não passou do que lhe passou),
para habitá-lo: só no passado, morto.

O tempo da experiência é um tempo vivido e percebido subjetivamente, sem relação nenhuma com as marcações abstratas do relógio. Nesse sentido, o tempo envolvido nas ações *Tecendo esperas* se assemelha de duas maneiras ao *Kairos*, palavra do grego antigo que significa “o momento oportuno”, “certo”, entendido como um tempo existencial ou da experiência, que difere de *Chronos*, o tempo cronológico, medido por uma convenção e que passa, portanto, de forma igual para todos. Primeiro, há uma espera pelo próprio acontecer do trabalho: não sei exatamente o que ou a quem procuro quando me proponho a realizar essas ações. Estas são, elas mesmas, procura do “tempo oportuno”: espreita e captura de algo que passo a saber que procurava apenas no momento em que encontro, ou seja, a partir da experiência do encontro. Segundo, a ação busca também propor àquele que dela participa esse tempo *Kairos*, da experiência, criando uma medida através do bordado que igualmente não poderia ser concebida como uma medida de tempo cronológica, em minutos e horas do relógio.

A criação de uma linha em bordado, como ocorre em *Tecendo esperas*, possui características que permitem que se estabeleça efetivamente a relação entre o ato de bordar, a percepção do tempo e a sua medida¹⁵, pois o bordado demanda que a linha seja *construída* tridimensionalmente, o que requer um tempo muito particular, distinto do requerido por outras formas de representação da linha. Essa construção só acontece através de uma série de gestos repetitivos, que podem ser percebidos como uma espécie de compasso (furar, puxar, furar, puxar...), mas cujo ritmo pode ser alterado na conjunção entre o meu ânimo e o do participante da ação, um interferindo no outro simultaneamente, de forma que o comprimento da linha simboliza, justamente, o tempo que passamos juntos: uma espera compartilhada.

.....

¹⁵ A obra *Agulhas por um fio*, realizada pela artista Roseli Nery em 2003, como parte de sua dissertação de Mestrado, também apresenta uma forte relação entre um processo vinculado à costura e uma medida de tempo. Durante todo o tempo de realização de sua pesquisa, a artista esteve envolvida na construção dessa obra, que consistiu em colocar agulhas em uma linha (chegando a cerca de 16 mil agulhas), que pode ser percebida como uma linha de tempo de seu próprio processo de trabalho, criada pela repetição do gesto. Ver: NERY, 2003.



Tecendo esperas, 2013.
Bordado.

Uma mulher sentada em um dos bancos me olha com ansiedade, sorrindo; é como se percebesse que eu estou aqui disposta ao que quer que aconteça. Sento do seu lado e ela me pede ajuda: precisa terminar o tema de casa de geografia. Ela já tem certa idade, provavelmente está retomando os estudos, e parece ter dificuldade em entender o que deve fazer para o exercício. Parece ansiosa para que eu faça por ela. Diz que a professora vai ficar brava se ela não entregar na próxima aula. Me mostra uma folha colada em um caderno onde está impresso um mapa do Brasil, que deve preencher com o nome da capital de cada estado. Ela me entrega o lápis, mas eu digo que é ela quem deve fazer, eu vou apenas ajudar. Começo pelo Amapá: tem que buscar na outra página onde está escrito Amapá e ver qual é o nome da cidade que está escrito ao lado, depois escrever dentro do mapa. Não achou. Aqui, é Macapá. “Mas onde tem que escrever?”

Aponto o local com o dedo.
“Aqui?” É, aqui. “Pode ser assim?” Pode. Mas ela diz que não sabe escrever bem, demora muito... Não tem problema, eu não estou com pressa. Depois de alguns nomes escritos eu pergunto se ela está esperando por alguém. “Uma mulher pra quem eu trabalho... O que que tem que escrever?”, ela não está muito preocupada com a mulher, aparentemente. Pergunto há quanto tempo ela está esperando, mas ela não sabe ao certo... perdeu a noção do tempo, deve estar ali há horas, ela diz. Fico um pouco surpresa com a calma da resposta, e indago se o ônibus havia atrasado. Com muita naturalidade outra vez ela responde: “Não sei... Acho que ela já foi, passou por mim e eu não vi...”; “Acho que vou embora.” Ela não estava preocupada com o tempo. Sua espera, na verdade, dependia, mais do que de dois ponteiros de relógio, da disponibilidade de algum desconhecido. Sorte a nossa.

Espera n.6

O MANUAL DA COSTURA

Os elementos relacionados à costura presentes desde cedo em meus trabalhos foram, por assim dizer, “herdados” de minha família materna. O *manual* do tricô, do crochê, ou do bordado sempre esteve presente em minha infância, como uma linha que também tecia relações entre minha avó, minha mãe e eu. Essa experiência que passa de geração em geração é parte que nos constitui, uma espécie de “alteridade complementar”, de acordo com o autor Marc Augé, que categorizamos como hereditariedade, herança, filiação, influência, etc. (AUGÉ, 1994, p.23). Contudo, pode-se estabelecer uma diferenciação entre essa experiência e a *tradição*, que implica, em oposição àquela, que algo foi determinado socialmente através de determinadas relações de poder. A psicanalista Maria Rita Kehl traz esses elementos em um de seus livros, para tratar do conceito de experiência de Walter Benjamin:

A experiência que passa de geração em geração não é idêntica à perpetuação da tradição, cuja principal função é indicar o lugar que cada um deve ocupar na ordem social, assim como o tipo de comportamento adequado a tal lugar. A tradição participa dos mecanismos de estabilização e perpetuação do poder; a experiência, por sua vez, não tem relação com a autoridade e sim com o sentido que uma coletividade é capaz de extrair a partir do que os seus antepassados viveram, ou das narrativas que seus contemporâneos trouxeram de regiões e de países distantes. (KEHL, 2009, p.155).

A costura é algo que foi socialmente estabelecido como pertencente à vida feminina, através da perpetuação do poder dos homens – o dever da mulher de permanecer no âmbito da vida privada, não podendo pertencer à esfera pública, acarretou que toda tarefa doméstica fosse considerada exclusivamente sua. Também na literatura pode-se perceber recorrentemente uma relação entre o tempo de espera, vivido principalmente por personagens femininas, e os procedimentos da costura ou da tecelagem, como na obra brasileira *O tempo e o vento*¹⁶, escrito por Érico Veríssimo, na *Odisseia*¹⁷, de Homero, ou em *Cem anos de solidão*¹⁸, romance de Gabriel Garcia Márquez, entre muitas outras obras.

.....

¹⁶ Nesse romance, escrito entre 1949 e 1961, o ofício do fiar, na roca, é transmitido de geração em geração pelas mulheres da família Terra-Cambará, que vivem uma vida ligada ao lar, esperando passar as muitas guerras para as quais foram os homens da família. Ver: VERÍSSIMO, 1961.

¹⁷ Na *Odisseia*, poema épico datado da Antiguidade, a personagem Penélope, rainha de Ítaca, espera pelo improvável retorno de seu esposo Odisseu à casa, depois da longa guerra de Tróia, e passa os anos tecendo um sudário como uma artimanha para adiar o momento em que terá de escolher um novo marido entre os muitos pretendentes que aspiram ao trono de Ítaca. Ver: HOMERO, 2001.

¹⁸ Em *Cem anos de solidão* é na figura de Amaranta, filha de Úrsula e José Arcadio Buendía – casal que dá início à história da família Buendía no romance – que a costura aparece relacionada à espera, dessa vez, pela morte. Ver: MÁRQUEZ, 1970.

Uma tarde, quando costurava na varanda, teve a certeza de que estaria sentada nesse lugar, nessa mesma posição e sob essa mesma luz, quando lhe trouxessem a notícia da morte de Rebeca. Sentou-se para esperá-la como quem espera uma carta e a verdade é que em certa época arrancava botões para tornar a pregá-los, de modo a que a ociosidade não tornasse mais longa e angustiosa a espera. Ninguém se deu conta em casa de que Amaranta tecera naquela época uma linda mortalha para Rebeca.

Mais tarde, quando Aureliano Triste contou que a havia visto transformada numa imagem de assombração, com a pele enrugada e umas poucas fibras amareladas no crânio, Amaranta não se surpreendeu, porque o espectro descrito era igual ao que ela imaginava há muito tempo. Tinha decidido restaurar o cadáver de Rebeca, dissimular com parafina os estragos do rosto e fazer-lhe uma peruca com o cabelo dos santos. Fabricaria um cadáver formoso com a mortalha de linho e um ataúde forrado de veludo com camadas de púrpura e o poria à disposição dos vermes em funerais esplêndidos. Elaborou o plano com tanto ódio que estremeceu com a ideia de que agiria da mesma maneira se fosse por amor, mas não se deixou aturdir pela confusão, e sim continuou aperfeiçoando os detalhes tão minuciosamente que chegou a ser mais do que uma especialista, uma virtuose dos ritos da morte. A única coisa que não levou em conta em seu plano macabro foi que, apesar das súplicas a Deus, ela podia morrer primeiro que Rebeca. E assim aconteceu, realmente. No instante final, porém, Amaranta não se sentiu frustrada, mas pelo contrário libertada de toda a amargura,

porque a morte lhe concedera o privilégio de se anunciar com vários anos de antecedência. Viu-a num meio-dia ardente, costurando com ela na varanda, pouco depois de Meme ir para o colégio.

Reconheceu-a imediatamente, e não havia nada de pavoroso na morte porque era uma mulher vestida de azul, com o cabelo comprido, de aspecto um pouco antiquado, e uma certa semelhança com Pilar Ternera na época em que ajudava nos serviços na cozinha. Várias vezes Fernanda esteve presente e não a viu, apesar de ser tão real, tão humana, que numa ocasião pediu a Amaranta o favor de enfiar-lhe uma linha na agulha. A morte não lhe disse quando ela ia morrer nem se sua hora estava marcada para antes da de Rebeca, mas sim lhe ordenou que começasse a tecer a sua própria mortalha no próximo seis de abril. Autorizou-a a fazê-la tão complicada e primorosa quanto quisesse, mas tão honradamente quanto fizera a de Rebeca, e lhe avisou que haveria de morrer sem dor nem medo nem amargura ao anoitecer do dia que a terminasse. Tentando perder a maior quantidade de tempo possível, Amaranta encomendou as meadas de linho e ela mesma teceu a fazenda.

Fê-lo com tanto cuidado que somente este trabalho levou quatro anos. Em seguida iniciou o bordado. À medida que se aproximava o fim irremediável, ia compreendendo que só um milagre permitiria que prolongasse o trabalho além da morte de Rebeca; mas a própria concentração lhe proporcionou a calma que lhe faltava para aceitar a ideia de uma frustração.

Foi então que entendeu o círculo vicioso dos peixinhos de ouro do Coronel Aureliano

Buendía.

No sentido de sua função socialmente estabelecida, a costura apresenta-se, para uma mulher, como parte da tradição de uma sociedade patriarcal. Por outro lado, ou ainda assim, em minha vida particular a costura coloca-se também como uma experiência transmitida por minhas antepassadas, da qual busco extrair algum sentido. Por isso chamo-a de “manual”, no sentido de sua manualidade, mas também de uma *instrução* transmitida, que consiste ao mesmo tempo em um ensinamento e em uma série de regras a serem seguidas. Mas reconheço em mim igualmente uma transformação dessas “regras”, pois com meus trabalhos provoço a transposição do fazer da costura do âmbito privado para o campo da arte, com o qual passo a significá-lo também em uma esfera pública.

Ainda sobre questões de gênero, devo dizer que a princípio foi mais difícil realizar as ações da série *Tecendo esperas* com pessoas do sexo masculino; a grande maioria aconteceu com mulheres. De alguns homens não me aproximava por desgostar da forma como me olhavam antes mesmo de estabelecer um contato. Senti-me a partir disso mais vulnerável, como se minha aproximação pudesse provocar más interpretações, apenas pelo fato de eu ser do sexo oposto aos meus pretendidos participantes. Tive de pensar cuidadosamente em como me vestia, no sentido de cobrir mais ou menos o corpo, ainda que pretendesse não alterar propositalmente nada de minha maneira de agir para realizar o trabalho. E de certa forma, pensando bem, nada foi alterado: quantas vezes nós, mulheres, já não passamos por isso no dia-a-dia?

O que tive a felicidade de perceber, ao menos, é que a questão de gênero que surgiu no decorrer das ações não teve nenhuma relação com o uso do bordado: este foi aceito ou não igualmente por homens e mulheres, e não foi esse o ponto que determinou uma aproximação maior com pessoas de um ou outro sexo. Contudo, em uma das últimas ações, por fim consegui me sentir à vontade o suficiente para falar com um homem, de mais ou menos cinquenta anos, e as coisas transcorreram assim:

Era outra quinta-feira. Perguntei se podia esperar com ele – havia um assento desocupado a seu lado. Pela resposta, que foi gentil, pareceu-me que ele havia entendido a pergunta mais no sentido de se o assento estava livre, do que se eu poderia esperar com ele. Então pedi-lhe que escolhesse a cor do meu bordado. Ele escolheu o vermelho, e a linha estabeleceu o vínculo. Contou-me tanto de sua vida que não lembro de tudo. De mim, porém, perguntou apenas o nome; mas não disse o seu em seguida, tive de perguntar. “Ribeiro”, ele disse, “meu nome de guerra.” Era aposentado do exército, tenente, ou algo assim. Nunca lembro a ordem das patentes; ele me explicou. Fiquei pensando na ironia de ter escolhido justamente um ex-militar para a ação, depois de ter passado tanto tempo envolvida nas manifestações, sem nem mesmo conseguir continuar o trabalho. Mas ele não tocou nos assunto “protestos”, e decidi não perguntar; contentei-me em interpretar o que ele achava do próprio exército. Tinha feito vestibular para Odontologia e um concurso para professor, não passando, nos dois casos, por total azar: no primeiro,

recebeu uma informação errada sobre o tempo de prova e acabou entregando uma parte em branco; no segundo, o erro foi sobre a prova de línguas, que era em inglês, mas ele havia estudado para o espanhol, e ficou em 12º lugar de 11 vagas. Ficou no exército porque era o que pagava as contas. “Passei anos lá dentro, não tinha noção das coisas aqui fora, na cidade. Naquela época não dava para fazer algumas coisas, agora as pessoas pensam diferente.”

Falou que estava esperando sua companheira chegar de Santa Maria, que estava visitado a filha, que tinha trigêmeos; o filho tinha gêmeos e outra filha estava grávida, ainda não sabia de quantos. Disse que agora, depois de aposentado, vivia para seu filho de 14 anos. Cuidava o relógio às vezes, mas não parecia impaciente.

Sobre o bordado, perguntou-me se ele fazia passar mais rápido o tempo; eu disse que sim. Quando chegou o ônibus de Santa Maria, levantou-se e apertou minha mão, para se despedir. Eu lhe ofereci o tecido. “Uma lembrancinha?”, perguntou, sorrindo, e o guardou enquanto ia em direção ao terminal.

O FIO DA NARRATIVA

O fazer artesanal está historicamente relacionado, de acordo com o filósofo Walter Benjamin, à transmissão da experiência através da narrativa. Benjamin aponta que nas oficinas dos artífices, constituídas no modelo corporativo medieval, “[...] associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.” (BENJAMIN, 1994, p.198). É na entrega ao trabalho manual que se imprime a experiência do vivido:

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. (BENJAMIN, 1994, p.205)

Além das histórias narradas pelos participantes de *Tecendo esperas*, ouvidas por mim enquanto bordava, geraram-se, naqueles mesmos momentos de espera e partilha, outras narrativas, dessa vez escritas, nas quais busquei imprimir as experiências vividas na rodoviária de Porto Alegre. A princípio, esses textos funcionariam como mais uma forma de registro, além das fotografias: estas, apresentando imagens referentes àquilo que de alguma forma já estava *exposto* à vista de todos ao redor e realizadas também de um ponto de vista exterior; aqueles, pelo contrário, apresentando relatos do que foi experienciado apenas pelos participantes do trabalho e por mim, ou seja, a intimidade (seja qual for seu grau) momentaneamente compartilhada entre nós, funcionando, desse modo, como um registro *interno* das ações – e interno a mim mesma, levando em conta que a própria prática da escrita compreende um momento íntimo. Porém, deixei de lado as imagens e decidi estender um pouco mais o fio da meada, expondo aquilo que consistiu em uma experiência intimista, e as narrativas foram então re-tecidas a carvão nas paredes da rodoviária.



Escrita das narrativas na Rodoviária de Porto Alegre, 2013.

Dessa forma, passei a operar não com *registros documentais* das ações, mas sim com algo que compreendi como seus *vestígios*: enquanto as fotografias são produzidas em tempo real, durante o desenrolar das ações, as narrativas escritas são feitas em um momento posterior a elas; elas residem, portanto, na dimensão da memória e, por isso mesmo, em certo sentido, da *ficção*. Como afirma Benjamin,

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão (...), é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p.205).

Assim eu escrevo, a partir de minha própria experiência de vida e percepção das ações, ainda que tente dar conta das experiências dos outros, que ali estão, possibilitando a existência dessa mesma escrita. E assim traço as letras, como uma tentativa de transmitir algo dessas experiências, nas superfícies azuis da rodoviária: através da mão, como antes bordava o tecido, agora com a linha do texto; e com o carvão, rastro de pó que imprime o que a ação deixou como rastro em minha memória.

Andei de um lado para o outro, subi e desci as escadas e continuava desanimada. Não tinha vontade de realizar a ação com nenhuma daquelas pessoas. Sentei-me ao lado de um homem gordo, pensando em falar com ele, mas hesitei tanto que já não poderia mais perguntar “posso esperar contigo?” sem parecer ridículo – eu estava ali há mais de cinco minutos. Em seguida ele levantou e foi embora, e eu continuei no banco. De repente uma menina de uns quatro anos de idade começou a pulular à minha volta. Fazia algumas pequenas acrobacias no banco e me olhava. Perguntei se ela estava esperando por alguém. “To esperando meu vô”. “Ah, e eu posso esperar junto contigo?”, segui. Ela abriu um sorriso e foi eufórica dizer para a mãe, que estava sentada de costas para nós: “Mamãe, ela disse que vai esperar comigo!”. A mãe riu. Estava cuidando do filho menor.

A menina me contou que estavam esperando também o pai do irmão dela, que não era pai dela, porque ela não tinha pai, mas que ela ia ganhar um pai depois. Passava o tempo fazendo acrobacias e pedindo para eu olhar. Também mostrei para ela o que eu estava fazendo: uma linha para medir o tempo. Perguntei se faltava muito para o avô chegar. “Não sei... Ele é pai da minha mãe, sabia?” E depois de uma pausa: “tu pode ir com a gente quando ele chegar!” Eu disse que não poderia ir, o que gerou algum desapontamento, mas muito passageiro. A menina seguiu pulando de um lado para o outro até a hora de ir embora. Ofereci-lhe o tecido, dizendo que era o tempo que ela havia ficado esperando pelo avô. Ela pode talvez não ter entendido o que eu quis dizer com aquilo, mas ficou muito satisfeita.

A PARTILHA DO TEXTO

A intenção de atuar no espaço urbano, com um trabalho participativo, não foi meramente “casual”, no sentido de seguir o fluxo de uma trajetória anterior, mas sim um posicionamento político em relação à minha própria produção: passei a conceber uma pesquisa em poéticas visuais como uma *experiência a ser vivida*, e não como um objeto a ser produzido.¹⁹ Por esse motivo, as narrativas criadas a partir de *Tecendo esperas* foram trabalhadas também como ações (embora com outro caráter), chamadas *Escritas para esperas passageiras*, mantendo, ainda, a ideia de *troca* presente na série anterior: assim como os tecidos foram entregues a seus participantes, as narrativas foram “devolvidas” para a rodoviária de Porto Alegre, disponíveis àqueles que desde o princípio escolhi como público.

Cada narrativa foi escrita na superfície mais próxima ao local onde havia acontecido a ação à qual se referia – todas em colunas. Nesse processo, diversas pessoas aproximavam-se e interagiam comigo, o que acabou por gerar novas narrativas. Para Walter Benjamin, como exposto anteriormente, a narrativa – oral e, posteriormente, escrita – é a forma como uma pessoa pode intercambiar suas experiências com outra. Nesse trabalho, ela se propôs a cumprir tal função tanto no sentido de retomar as experiências de *Tecendo esperas*, quanto de produzir novas experiências, em seu próprio processo de escrita. Meu primeiro risco na parede imediatamente gerou um diálogo, que levou a uma troca (e não proposta por mim): um texto por uma fotografia. Contatos anotados e, alguns dias depois, uma imagem recebida por *e-mail*, do senhor Aroldo Escudeiro.

.....

¹⁹ Como aponta Nicolas Bourriaud em outro de seus livros, *Formas de vida*, desde o final do século XIX, com o avanço dos meios de produção em massa, instauraram-se novas práticas artísticas e valores estéticos, que levaram vários artistas a adotarem “práticas que, pelo contrário, minimizam a importância dos ‘produtos’, exaltam o gesto, a gratuidade e a dilapidação das energias, o alegre esbanjamento das forças produtivas.” (BOURRIAUD, 2011, p.15). Com a arte moderna, então, vem o postulado de que “criar é criar a si mesmo.” (BOURRIAUD, 2011, p.14). Ben Vautier é um dos artistas citados pelo autor; ele foi quem “primeiro utilizou, no início dos anos 1970, o termo ‘arte de atitude’, a partir dos ‘happenings’ de Allan Kaprow, do pensamento de John Cage [...] e das posições de Yves Klein. A atitude é, para Ben, a pedra angular de uma ‘arte total’ que não passaria da ‘realização de todos os verbos (amar, dormir, cantar, (...) criar, cuspir, posar etc.) enquanto obra de arte.” (BOURRIAUD, 2011, p.81).



Aroldo Escudeiro
Jericoacoara - CE
Fotografia analógica.

Fui até a rodoviária para testar alguns materiais de escrita das narrativas. Enquanto media as colunas, algumas pessoas me perguntaram se eu era arquiteta. Quando comecei a riscar sobre a pintura azul, um homem que estava sentado próximo perguntou se eu era artista, e se podia ver o que eu estava fazendo. Expliquei que era apenas um teste. “Mas você faz grafite, pintura mural, o que é?”. Um texto. “Você faz literatura?”. Não, eu escrevo, mas meu curso é de Artes Visuais. Conte um pouquinho sobre o trabalho e ele ficou entusiasmado. “Eu sou fotógrafo”, ele disse, “olha só, vou te mostrar umas fotos. Só faço preto e branco; trabalho em laboratório, é tudo com câmera mecânica.” Pegou um tablet e me mostrou algumas imagens muito bonitas. Perguntou se eu enviaria um texto para ele; em troca, ele me mandaria uma das fotos. Claro! Anotei seu e-mail. Desejou-me boa sorte com o trabalho, disse que provavelmente veria os textos em alguma próxima passagem pela rodoviária. Eu desejei-lhe boa viagem – ele morava em Buenos Aires. Depois me chamou outra vez, para me mostrar um livro que havia publicado: “é sobre perdas.” Perguntei se o livro estava à venda em Porto Alegre. “É seu”, ele disse, escrevendo uma dedicatória. Levei para casa “Nossa morte de cada dia”.

Não apenas trocas, mas as ações de *Escritas para esperas passageiras* geraram também negociações. Uma anterior a elas, com o DAER, outras durante sua realização, com a equipe de segurança da rodoviária. Eu sabia que riscar paredes não seria uma atitude muito bem vista sem uma autorização para fazê-lo. Passei quase um mês em processo de convencimento, entre *e-mails* não respondidos ou mal compreendidos, até que consegui marcar uma reunião com o superintendente do Departamento. Já havia me preparado para tranquilizá-lo em relação à preservação do “bom estado” da rodoviária: utilizaria apenas materiais de fácil remoção. Descobri que esta não era, porém, sua maior preocupação; o que o inquietava era o *aspecto* que as narrativas iriam assumir, questões totalmente estéticas: se a cor seria adequada, se “minha letra” era bonita, se eu ocuparia mais de uma face da mesma coluna, se os textos levariam título ou assinatura, e assim por diante. A ideia do trabalho lhe agradou e, na verdade, ele tentou ser bastante receptivo, mas estava preocupado – essa era a questão – com a possibilidade de que as narrativas parecessem *pichações*. Ele aceitou minha colocação de que o trabalho não deveria ter nenhum indicador de autoria, origem ou explicação do que se tratava; algumas questões deixei em aberto (depois de lhe garantir que minha escrita era legível), e as definidas tiveram de constar no texto da autorização. Infelizmente para ele, a ideia de pichação certamente passou pela mente de alguns usuários da rodoviária. E as ações-texto ficaram sutilmente gravadas nas colunas como histórias contadas por qualquer um.



Escritas para esperas passageiras, 2013.

Peguei o carvão e subi no banco para começar a escrever, mas me deparei com um tipo de pó um pouquinho diferente do pó-carvão que pretendia usar, formando uma grossa película na parte superior da coluna. Busquei alguns papéis, molhados e outros secos, e comecei a limpeza. Dentro de alguns minutos um senhor sentou-se ao meu lado, perguntando se alguém havia pichado a coluna. Disse que não, que estava apenas limpando a poeira, mas ele persistiu no assunto: “Ah, já pensei que algum safado tinha pichado aí! Que nem aquele cantor, que veio pro Brasil...”. Ele estava se referindo ao Justin Bieber, que havia sido o “assunto” da semana por estar envolvido em alguns fatos escandalosos, entre eles uma pichação. O assunto durou algum tempo também com o tal senhor, que o acusava enfaticamente: “Ele pichou uma parede e depois disse que era grafite. É nada! É pichação mesmo! Grafite é quando é desenho, bonito, aquilo ali não era.” E achou muito “bem feito” para as pessoas que gostavam do cantor e tinham esperado uma semana na fila para comprar ingressos para seu show, que acabou não acontecendo devido aos escândalos. Comparou-o com Roberto Carlos, que “não sai de moda, que nem esse aí”. Ele falava tanto que eu não conseguia dizer muita coisa, mas estava gostando de escutá-lo. Então levantou-se meio repentinamente e se desculpou por “encher meus ouvidos de bobagem”. Eu disse que de forma alguma era o que ele estava fazendo, mas ele foi embora mesmo assim, antes de ver a “pichação” que eu estava prestes a realizar.

ARREMATES

O ponto de arremate, na costura, é o ponto que a encerra, impedindo que a linha se solte do tecido. Na minha costura, porém, também arremato sempre o primeiro ponto, para que ela inicie mais firme. Fiz desse ponto do texto, portanto, um final, mas também um início, apontando alguns desdobramentos de *Estado de espera*.

A concepção dessa pesquisa partiu de uma motivação: propor um contato com pessoas no espaço urbano. Por ter tal caráter, ela se configurou como uma experiência bastante imprevisível e, mais que isso, *incontrolável*, o que foi efetivamente um diferencial dos trabalhos que vinha produzindo anteriormente. Ao começar *Tecendo esperas*, senti que um descontrole atuava não só pela perspectiva de um *outro* que reagia ao trabalho, mas inclusive sobre mim mesma: mãos que tremiam, explicações confusas, indecisões. Lentamente – que é a forma como geralmente entro no tempo – fui me apropriando dos espaços da rodoviária, das negativas, das aceitações e, assim, de minha própria ideia. Sem saber ao certo o que buscava, acabei por encontrar o próprio *encontro*, como potência de troca, de fala e escuta. Aprendi, de alguma maneira, a lidar com os riscos.

Cada decisão, na verdade, é um risco. Um “não” recebido, um empecilho para a realização do trabalho, aquilo que teve de ser negociado, tudo isso igualmente constitui a pesquisa *Estado de espera*. Uma importante decisão tomada ao longo desse processo foi a de não *expor* o trabalho. Desde o início, sentia que a realização da série *Tecendo esperas* bastava: queria produzir um acontecimento, e era só. Outras bocas me sugeriam desdobramentos, como a produção de objetos ou apresentação de imagens a partir das ações, e me soavam equivocadas: a vontade de produzir uma interferência na vida cotidiana ainda era a mesma naquela etapa do trabalho, que desdobrou-se, portanto, nas *Escritas para esperas passageiras*.

A narrativa ocupou um papel central em meu trabalho, como a forma escolhida para registrar, re-criar e compartilhar as ações. E a decisão de não produzir uma obra para um contexto expositivo conferiu ainda maior importância à dimensão textual de meu Trabalho de Conclusão de Curso, pois esse texto, que aqui escrevo, junto com suas imagens, tornou-se a única forma de contato *posterior* com o trabalho prático desenvolvido. Criei o texto *Estado de espera: interações intimistas na rodoviária de Porto Alegre* como uma história a ser contada, uma nova narrativa a ser escrita, permeando-o com as esperas que vivi ao longo desse tempo e outras que me permearam durante o processo de criação. Busquei marcar constantemente em sua trama a presença de um fazer manual, tão importante nessa pesquisa, e conferir-lhe também distintos tempos de leitura, através das *Esperas* e das notas complementares ao corpo do texto.

As escritas com carvão, que ainda permanecem na rodoviária, são também uma forma de contato que determinado público pode ter com *Tecendo esperas*, porém apenas durante quarenta dias a contar de sua realização – tempo definido na página que concedeu à minha letra o direito de ocupar aquele espaço. Para poder realizá-las, tive de me comprometer a apagar seus vestígios, que o público, tornando-se outra vez participante, já transforma – através do contato físico, mas também da leitura. Como antes em outras produções, o texto será apagado, retornando, dessa forma, a um começo: ao cuidadoso ato de encobrir palavras que desejo guardar.

PERSONAL
MUITA CERTEZA. COM
POUCO DE MIM, TALVEZ PARA UM
SENTIDO AO "ESBOÇO" DO TRABALHO.
ELA FALSA A PALAR DA FILHA.
DALI A POUCO ROMENTA "E DIFÍCIL
ENCONTRAR UM RAPAZ BOM, TEM
MUITO SAFADE POR AI E ESSES E
QUE NABEM APAIXONAR AS MENINAS.
NA MINHA ÉPOCA NÃO ERA ASSIM. NÃO
QUE NÃO TIVESSE DESSAS COISAS,
MAS NÃO ERA BOM ASSIM. COM A
MINHA FILHA. ACONTECEU ISSO, ELA
ESTAVA PRA CASAR, MAS ELE ERA
PSICOPATA. "PSICOPATA?" PERGUNTO.
"SIM, ERA PSICOPATA." ELA EXPLICA:
"ELA NÃO PODIA FALAR EM TERMINAR,
ELE DIZIA QUE IA MATAR ELA... MAS
DE RESO DIZIA ERA BOM EM TUDO...
FALAVA O QUE ELA QUERIA, ERA SO
ELA MANDAR; MAS NÃO PODIA
FALAR EM TERMINAR. SORTE QUE
ELA TINHA PAI E MÃE...
SÓ..."

BIBLIOGRAFIA

ARDENNE, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2002.

ARENDT, Hannah. As esferas pública e privada. Em: *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 31-89.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BECKER, Jéssica A. *Cotidiano experimentado: o processo criativo na prática de ações*. 2011. 181 f. Dissertação – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Em: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

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

_____. *Formas de vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2001.

JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: UFPR, 1998.

KAPROW, Allan. *A educação do a-artista*. Malasartes, n.3. Rio de Janeiro, 1976.

_____. *Como fazer um happening*. Jornal da mostra Horizonte Expandido, Santander Cultural, 2010. 11p.

KEHL, Maria Rita. Segunda Parte – O tempo e o cão. Em: *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009, p.109-190.

MELUCCI, Alberto. *O jogo do eu: a mudança de si em uma sociedade global*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2004.

NERY, Roseli. *Intimidades entrelaçadas: gestos, olhares e objetos na arte contemporânea em uma experiência singular*. 2003. 142 f. Dissertação – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003.

TESSLER, Elida. A espera de um futuro incerto: o escorrimento do tempo e sua cor úmida. Em: SOUZA, Edson; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão [orgs.]. *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p.91-105.

_____. *Luz escura: imagem e imaginação: considerações sobre a fotografia de Evgen Bavcar*. 2010. p.3. Disponível em: www.elidatessler.com. Acesso em: 25 jun 2013.

VAZ, Tamiris. *Encontros e esperas de uma professora em percurso*. 2013. 86 f. Dissertação – Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2013.

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. São Paulo: Círculo do Livro, 1961.

SITES CONSULTADOS

www.rodoviaria-poa.com.br. Acesso em: 15 mar 2013.

www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic. Acesso em: 19 jun 2013.

Esperando com...

Espera n.4 (p.34-35): BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p.21-25.

Espera n.5 (p.37): NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p.87.

Espera n.7 (p.43-44): MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1970, p.247-248.

