



**A PROPRIEDADE DO**

*Fluido*

AÇÕES DE INFILTRAÇÃO EXPANSÍVEIS

FLÁVIA CAMPOS DE QUADROS



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**A propriedade do fluido:  
ações de infiltração expansíveis**

Flávia Campos de Quadros

Porto Alegre, dezembro/2018



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

Flávia Campos de Quadros

A propriedade do fluido: ações de infiltração expansíveis

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

Orientadora:

Prof<sup>a</sup>. Dra. Teresinha Barachini (Tetê Barachini)

Porto Alegre, dezembro/2018

Design gráfico: Auracebio Pereira

Foto de capa: Eduardo Seidl

### CIP - Catalogação na Publicação

Quadros, Flávia Campos de  
A propriedade do fluido: ações de infiltração  
expansíveis / Flávia Campos de Quadros. -- 2018.  
89 f.  
Orientador: Teresinha Barachini.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2018.

1. arte política. 2. espaço público. 3. dissenso.  
4. água. 5. redes sociais. I. Barachini, Teresinha,  
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Flávia Campos de Quadros

## **A PROPRIEDADE DO FLUIDO: AÇÕES DE INFILTRAÇÃO EXPANSÍVEIS**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel ou Licenciado em Artes Visuais.

Aprovado em: 21 de dezembro de 2018.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Teresinha Barachini - DAV-IA-UFRGS (**orientadora**)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alessandra Lucia Bochio - DAV-IA-UFRGS

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Bruna Wulff Fetter - DAV-IA-UFRGS

## Agradecimentos:

Há muitas pessoas sem as quais esse trabalho não seria o que é e eu mesma não seria quem sou hoje, depois desses anos de graduação. Preciso agradecer a todas.

Obrigada aos meus filhos, Rodrigo e João Gabriel, pela parceria e pela compreensão, por esperarem pacientemente quando eu não pude atendê-los, por ficarem felizes com as lasanhas congeladas e as pizzas nas noites em que não havia tempo para mais nada. Por prepararem o próprio jantar e cuidarem tão bem das suas vidas escolares para que eu pudesse cuidar da minha. E sobretudo obrigada pelos abraços, acompanhados invariavelmente daquele “Tudo bem, mãe”.

Obrigada aos meus pais Gladis e Onofre por cuidarem dos meus filhos em todas as noites de aula, pelo apoio e afagos, e aos meus irmãos pelos auxílios todos sempre que foi necessário.

Obrigada aos colegas e amigos Eduardo Seidl, Gustavo Souza, Nede Losina e Nicolas Chidem, que abraçam minhas ideias e me socorrem quando preciso. Sinto que tenho sorte por essas amizades tão valiosas!

Obrigada ao Auracebio Pereira, que viu em mim uma artista quando eu mesma ainda não via, e esteve comigo neste final com a inestimável colaboração no design gráfico.

Preciso agradecer ainda a todas as pessoas que me doaram seu tempo compartilhando memórias e levando consigo uma pequena parte deste projeto, entre eles os queridos Carolina Moraes, Patrícia Marques e Silvio Barbizan.

Obrigada aos professores do Instituto de Artes da UFRGS e a seus funcionários que trabalham todos os dias pela excelência da universidade pública. Agradeço especialmente à professora Maria Ivone dos Santos por uma relação de respeito, generosidade e delicadeza que já dura tantos anos e foi novamente fundamental durante a graduação.

Obrigada às queridas professoras Alessandra Bochio, Bruna Fetter e Elaine Tedesco, que dispuseram prontamente a avaliar e contribuir com este trabalho, tanto na pré-banca quanto na avaliação final.

E finalmente, faço um agradecimento muito especial à minha orientadora Teresinha Barachini (Tetê Barachini) por todos os momentos, pela escuta atenta, pelas provocações necessárias e tão produtivas, pela generosidade e pela confiança.

Espero ter sabido honrar o que recebi de cada um.

## RESUMO

*A propriedade do fluido: ações de infiltração expansíveis* compreende a realização de ações e intervenções junto às fontes públicas de água na cidade de Porto Alegre para desacomodar percepções sobre esses espaços. Tais ações tocam as relações políticas de dissenso entre as práticas da população e as regulações impostas quanto ao uso dessas águas. Entre abril e novembro de 2018 foram postas em prática quatro propostas de trabalho. Além das intervenções nos espaços públicos onde se localiza esse manancial, desenvolvi ações concomitantes nos sistemas de circulação e consumo de águas subterrâneas, visando a transformá-los em circuitos possíveis para a arte. Os espaços públicos também foram ponto de partida para a realização de intervenções nas redes sociais virtuais, vistas aqui como meio de expansão do alcance e trânsito do trabalho de arte e de desenvolvimento de relações mais estreitas e horizontais entre artista e público.

Palavras-chave: Arte política. Espaço público. Dissenso, Água. Redes sociais

## ABSTRACT

*The property of the fluid: actions of expanding infiltration* encompasses actions and interventions over public water springs in the city of Porto Alegre to destabilize perceptions over such spaces. These actions touch the political relationships of dissense between practices of the population and the regulations imposed regarding the spring's waters. Between April and November of 2018 four work proposals were implemented. Beyond the interventions in public spaces where these water sources are located, I developed concurrent actions in the circulation and consumption systems of underground waters with the intention of transforming them into possible paths for art. The public spaces were also a starting point for intervention in the virtual social networks, seen here as a way to expand the art's reach and circulation as well as the development of closer and horizontal relationships between artist and public.

Keywords: Political art. Public space. Dissense. Water. Social networks

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ben Vautier. <i>Signing certificates</i> , performance durante o Fluxus Festival of Total Art and Comportment, Mercado das Pulgas, Nice, July 25, 1963. Fonte: <a href="http://www.moma.org">www.moma.org</a> ...	25
Figura 2: Cildo Meireles, <i>Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola</i> , 1970. Fotografia: Pat Kilgore. Fonte: <a href="http://revistacarbono.com">http://revistacarbono.com</a> .....	25
Figura 3: Helio Oiticica. <i>Paragolé Capa 30</i> , 1972. Reprodução Andreas Valentin. Fonte: Enciclopedia Itaú Cultural .....	26
Figura 4: Primeiro registro da fonte da Rua Carlos Trein Filho, 81, Porto Alegre, RS. Foto: Flávia de Quadros, 2016 .....	33
Figura 5: Placa de advertência na fonte da Rua Carlos Trein Filho, 81, Porto Alegre, RS. Foto: Flávia de Quadros, 2016.....	33
Figura 6: Flávia de Quadros, Série <i>Fonte</i> , 2016, Fotografia, dimensões variáveis.....	34
Figura 7: Flávia de Quadros, Sem título, série <i>Afluentes</i> , 2017, <i>Boomerang</i> .....	36
Figura 8: Flávia de Quadros, Sem título, série <i>Afluentes</i> , 2017, <i>GIF</i> .....	36
Figura 9: Flávia de Quadros, <i>Potável</i> , 2017, Vídeo: 0:20” .....	40
Figura 10: Flávia de Quadros, arte para adesivo usado nas ações de <i>Dispersão</i> , 2018, 10cmX15cm .....	40
Figura 11: Flávia de Quadros, <i>Dispersão</i> , 2018, ação na fonte da Rua Carlos Trein Filho, 81, Porto Alegre, RS. Data: 27/09/2018 .....	42
Figura 12: Flávia de Quadros, <i>Dispersão</i> , 2018, captura de tela do @fontepoa no Instagram .....	42
Figura 13: Flávia de Quadros, <i>Dispersão</i> , 2018, ação na fonte da Rua Carlos Trein Filho, 81, Porto Alegre, RS. Data: 27/05/2018 .....	51
Figura 14: Flávia de Quadros, <i>Impuras II</i> , série <i>Manancial</i> , 2018. Intervenção na fonte da Estrada Afonso Lourenço Mariante, 1578, Porto Alegre, RS. Data: 27/09/2018.....	54
Figura 15: Flávia de Quadros, <i>Impuras III</i> Série <i>Manancial</i> , 2018. Intervenção na fonte da Rua das Jabuticabas, 73, Porto Alegre, RS. Data: 11/10/2018 .....	55

Figura 16: Flávia de Quadros, <i>Bendito Cloro</i> , série <i>Manancial</i> , 2018. Intervenção na fonte da Gruta Nsa. Sra. de Lourdes, Porto Alegre, RS. Data: 18/10/2018.....	56
Figura 17: Flávia de Quadros, <i>Bendito Cloro</i> , série <i>Manancial</i> , 2018. Intervenção na fonte da Gruta Nsa. Sra. de Lourdes, Porto Alegre, RS. Data: 18/10/2018.....	56
Figura 18: Flávia de Quadros, <i>Impuras VII</i> , série <i>Manancial</i> , 2018. Intervenção na fonte da Praça Frederico Garcia Lorca, Porto Alegre, RS. Data: 30/09/2018.....	57
Figura19: Flávia de Quadros, <i>Impuras VI</i> (detalhe), série <i>Manancial</i> , 2018. Fonte da Rua da Prudência,456, Porto Alegre, RS.. Foto: Flávia de Quadros. Data: 30/09/2018.....	57
Figura 20: Elaine Tedesco, <i>Guaritas</i> , 1999 - 2004. Disponível em: <a href="http://www.cumum.com/elainetedesco">www.cumum.com/elainetedesco</a> .....	59
Figura21: Série <i>Manancial</i> , 2018. Captura de tela do perfil @fontepoa no Instagram. ....	60
Figura22: Grupo poéticas digitais, <i>Projeto ZN:PRDM</i> , 2014. Fonte: <a href="http://www.periódicos.ufpa.br">www.periódicos ufpa.br</a> .....	63
Figura 23: Grupo poéticas digitais, <i>Projeto ZN:PRDM</i> , 2014. Fonte: <a href="http://www.periódicos ufpa.br">www.periódicos ufpa.br</a> .....	61
Figura 24: Flávia de Quadros, <i>Banho</i> , 2018, Performance. Foto: Eduardo Seidl. Data: 28/09/2018 .....	66
Figura 25: Flávia de Quadros, <i>Banho</i> , 2018, Performance. Foto: Eduardo Seidl. Data: 28/09/2018.....	67
Figura 26: Flávia de Quadros, <i>Puras</i> , série <i>Manancial</i> , 2018. Intervenção na fonte da rua Fabio Luiz Silveira, 29, Porto Alegre, Rs. Série <i>Manancial</i> . Data: 28/09/2018 .....	69
Figura 27: Bruce Nauman, <i>Auto-retrato como fonte</i> , 1966. Fonte: <a href="http://www.phaidon.com">www.phaidon.com</a> .....	69
Figura 28: Garrafas para <i>Infiltração</i> , 2018. Foto: Flávia de Quadros.....	73
Figuras 29: <i>Infiltração</i> , 2018. Capturas de tela do perfil @silvio_barbizan no Instagram.....	74
Figura 30: <i>Infiltração</i> , 2018. Capturas de tela do perfil @fototaxia no Instagram.....	75
Figura 31: Cildo Meirele, <i>Elemento desaparecendo</i> , <i>elemento desaparecido</i> , 2002. Fonte: <a href="http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v7n15/v7n15a17.pdf">www.scielo.mec.pt/pdf/est/v7n15/v7n15a17.pdf</a> .....	77
Figura 31: Cildo Meirele, <i>Elemento desaparecendo</i> , <i>elemento desaparecido</i> , 2002. Fonte: <a href="http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v7n15/v7n15a17.pdf">www.scielo.mec.pt/pdf/est/v7n15/v7n15a17.pdf</a> .....	77

## Sumário

Introdução	17
1. Pensar a cidade como espaço das práticas artísticas e das relações políticas	21
1.1. A fonte como origem	32
2. Ações de dispersão, ou para onde flui a água da fonte	39
2.1. Mensagem na garrafa ou a garrafa é a mensagem?	43
2.2. Fluir do espaço urbano ao virtual	48
3. Da fonte ao <i>Manancial</i>	53
3.1. Tipologias, reminiscências e deslocamentos possíveis	59
3.2. Para criar um ciclo entre o urbano e o virtual	63
4. A última fonte pura	65
4.1. O corpo como lugar de fluxo	66
4.2. Fluir para outros circuitos	73
Considerações Finais	
79	
Referências	81
Anexo I	87
Apêndice	88



A arte existe porque vivemos na tensão entre  
o que desejamos e o que nos falta.

*Nestor Canclini*



# Introdução

Vejo *A propriedade do fluido* como uma narrativa do percurso de desenvolvimento da minha prática artística ao longo do último ano. Ela parte de uma intenção de olhar para o espaço público como lugar de evidência das relações políticas e sociais presentes na cidade e, ao mesmo tempo, atuar como artista para dar visibilidade aos conflitos latentes nestas relações e agir para desacomodar olhar do outro sobre tais situações de desacordo.

A cidade é tema, objeto e espaço de acontecimento do trabalho artístico, quando escolho as fontes públicas de Porto Alegre como recorte específico para minhas investigações. Busco articular minha prática artística com o conceito do *dissenso* de Jacques Rancière, experimentando ações que possam provocar uma mudança de sensibilidade sobre os formas de agir acerca do consumo da água conflitantes com as práticas regulatórias do poder público, interferindo na partilha do sensível.

No entanto a água não se apresenta apenas como temática do trabalho. Procuo também explorar suas propriedades enquanto fluido nas características estéticas e operatórias da produção artística, sobretudo quanto à fluidez, ausência de forma definida e adaptabilidade ao meio onde circula. Tomo a ideia de propriedade tanto para discutir questões acerca da mercantilização dos recursos hídricos quanto para explorar suas qualidades enquanto substância.

No primeiro capítulo, busco estabelecer relações entre a visão e os valores que orientam minha prática e os pressupostos teóricos que podem apoiá-la, bem como apresento brevemente a produção prévia que ajudou a construir meu olhar de artista e me conduziu até as atuais questões da pesquisa. Além de Rancière, re-

corro também ao conceito de política de Hannah Arendt e à proposição de Néstor Canclini de olhar para a arte contemporânea como prática de provocação a partir de ações que se situam no território da iminência.

Para compreender a experiência nos espaços públicos na cultura contemporânea discuto os conceitos de lugar e não lugar propostos por Michel de Certeau e Marc Augé, buscando identificar como estão presentes nos hábitos e práticas das populações que frequentam os espaços onde se dão as minhas ações.

Além das ações junto às fontes públicas, trabalho também com intervenções nas redes sociais, criando narrativas que atuem como provocações passíveis de construir uma via de retorno da vivência dominante nos espaços virtuais para os espaços físicos da cidade. Ao mesmo tempo, vejo o ambiente virtual como oportunidade de exercitar autonomia como agente propagador do trabalho, bem como expandir o alcance das ações desenvolvidas no espaço público. Para a compreensão das relações entre espaço urbano e ciberespaço são importantes as reflexões de Pierre Lévy e André Lemos.

Ao longo dos capítulos seguintes apresento as quatro ações desenvolvidas a partir da minha experiência e pesquisa sobre as fontes públicas da cidade, analisando como se relacionam com os pressupostos teóricos apresentados. Também trago para a reflexão novos autores importantes para debater as questões específicas que foram se apresentando a partir da produção artística.

Proponho ainda um diálogo com obras de artistas contemporâneos que apresentam questões semelhantes sobre a cidade, a água e a política, formas de circulação da arte fora dos espaços institucionais tradicionais e as relações possíveis entre arte, espaço urbano e ciberespaço. Entre os artistas presentes no texto, olho com atenção especial para a produção de Cildo Meireles, princi-

palmente as obras e proposições que lidam com formas peculiares de circulação e tratam também de questões acerca da água.



# 1. Pensar a cidade como espaço das práticas da arte e da política

Olho a rua como evidência de que somos seres políticos e sociais e não autônomos e isolados. Para mim a cidade pode ser vista como um mapa onde se desenham as relações e a divisão de poder, pelas permissões e vetos à circulação e práticas nos seus espaços.

No entanto, observo que, embora o espaço urbano nos reúna e aproxime fisicamente, à medida que as tecnologias móveis avançam e podemos acessar remotamente informações de qualquer parte do planeta, nosso sedentarismo cresce e os espaços públicos<sup>1</sup> perdem sua importância como lugar de vivências sociais e políticas<sup>2</sup>. A cidade se torna assim o somatório de nosso isolamento.

Ao observar o comportamento das pessoas nas ruas, no transporte público e outros locais, percebo que, ao nos desconectarmos com os espaços de uso comum

---

1 O conceito de espaços públicos tomado aqui, se refere aos espaços físicos do meio urbano destinados ao uso comum ou coletivo, onde, em tese todos podem estar e interagir. Ele pode ser complementado pela definição do geógrafo Paulo Cesar Gomes (2002, p.163: apud CERQUEIRA, 2013, p24), que amplia o conceito de espaço público para a esfera da política e da sociabilidade, definindo-o como uma área de mistura social em que diferentes segmentos, com diferentes expectativas e interesses nutrem-se da copresença”.

2 A perda de importância simbólica dos espaços urbanos como meios de socialização e organização política das populações na América Latina em função do desenvolvimento tecnológico é apontada por Canclini em *Culturas Híbridas* (1995). Em um momento próximo, Paul Virilio (1993) identifica fenômeno semelhante, com o surgimento de um “espaço-tempo tecnológico” que leva o sujeito ao confinamento no espaço privado, em uma exacerbação da sedentariedade. Encontramos ainda esta ideia presente nas reflexões de Antônio Fatorelli, quando ele aponta que o conhecimento na contemporaneidade se dá na imobilidade, em oposição à figura do autor moderno, desbravador (FATORELLI, 2003).

na cidade, nos alienamos do nosso sentido como seres sociopolíticos e nos refugiamos no ciberespaço<sup>3</sup> onde tendemos a nos sentir soberanos, autossuficientes.

Com a consolidação de uma cultura baseada no virtual, identifico que a mobilidade advinda da tecnologia *wireless* e dos *gadgets*, como *smartphones* e *tablets*, cria uma situação paradoxal. Os dispositivos tecnológicos nos aproximam do que está fisicamente distante, mas mergulhamos em uma crescente alienação e distanciamento do que está próximo. Até mesmo as relações interpessoais passam a ser mediadas pela tecnologia.

Os bancos de ônibus, trens e automóveis são povoados por fones, e o horizonte da visão é tão limitado quanto as polegadas das telas disponíveis. Talvez por consequência, vejo crescer o desconforto com o desconhecido, seja ele representado por lugares ou pessoas. A exacerbação do individualismo apontada por Marc Augé (2012) na sua formulação do conceito de supermodernidade tem nos levado a parcas capacidades de socialização, ou a “novíssimas experiências e vivências de solidão” (p.86).

Mas percebo resistência em hábitos e ações cotidianas, em comunidades que conflitam com essa desconexão. Meu trabalho parte dessas inquietações. A cidade não é apenas meu espaço de circulação e trajetos cotidianos. É lugar de vivência e de reflexão. E se transforma também no lugar da minha prática artística.

Como resgatar os espaços comuns como lugares ativos de convívio? É possível que voltemos a ver os lo-

---

3 O ciberespaço é definido por Pierre Lévy como “espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (2010, p.94), incluindo os sistemas de comunicação eletrônicos, que transmitem informações de fontes digitais ou destinadas à digitalização. Poderá aparecer neste texto como sinônimo o termo espaço virtual, em referência à característica de desterritorialização da informação circulante no ciberespaço (LÉVY, 2010, p.49).

cais públicos como espaço de pertencimento coletivo e não somente como o incômodo trajeto entre os lugares que ocupamos na nossa vida diária (escola, trabalho, casa, etc)? A arte pode contribuir de alguma forma para esse resgate? O ponto de partida para lidar com estas questões está, para mim, nas atitudes de recusa dos processos de construção desta solidão em copresença e na transgressão como gesto poético.

Entendo arte como provocação. Existe para gerar questionamentos sobre o mundo e como ele se organiza, provocar novas sensibilidades sobre hábitos cotidianos, causar desconforto que motive novas ações. Existe para desacomodar visões de mundo e verdades estabelecidas pelo senso comum. Eu me entendo artista como agente disparador dessas provocações, atuando no território da iminência<sup>4</sup>, como propõe Canclini (2012).

Também me é cara entre as ideias desse autor a sua proposição de olhar para as indústrias audiovisuais e para as redes digitais como tendo papel chave no sistema cultural, “remodelando, em circuitos diferentes, a produção, a circulação e a recepção da arte, da ciência e da cultura” (CANCLINI, 2012, p.41). A partir dessa visão sobre a prática artística desenvolvi o projeto *Fontepoa* (2018).

As redes sociais possibilitam ao artista um tipo de alcance que, embora mediado pela tecnologia e pelos direcionamentos dos algoritmos, lhe dá certo grau de independência. Pelos agenciamentos nas redes virtuais em que ele se insere, possibilitam também uma relação mais direta como o público. Nessa perspectiva, o papel do artista como produtor cultural se amplia, pois ele pode

---

4 Canclini parte do conceito de iminência como o que pode ou não acontecer para definir uma característica reconhecida por ele na arte contemporânea em que tem mais o papel de propor as perguntas do que definir respostas e fazer afirmações. Ao trabalhar com insinuações o artista deixa o sentido da obra em suspenso (2012, p.19)..

então gerenciar e viabilizar a circulação do seu trabalho em novos meios.

No meu processo de trabalho, articulo ações no espaço urbano com outras no ambiente virtual, buscando uma continuidade que para possibilitar vias de retorno do segundo para o primeiro. Ao propor um olhar para o a cidade, quero provocar um movimento em direção ao seu espaço físico, onde a interação social pode ser mais intensa.

Há ainda um outro motivo para atuar nas redes sociais virtuais: tornar as características da água como elemento fluido presentes na estética e no processo artístico, enfatizando sua capacidade de propagação e espalhamento pelas fissuras do terreno, sua ausência de forma definida, adaptação ao seu continente, sua capacidade de continuar correndo infinitamente nas direções possíveis.

Quando faço minhas ações no próprio espaço que pretendo discutir e ao mesmo tempo desenvolvo narrativas e ações nos espaços virtuais, quero alcançar este contato direto com públicos diversos e potencializar minha autonomia. O trabalho nos espaços públicos quer agir poeticamente junto às pessoas que têm com eles um vínculo estreito, e assim, atribuir valor a ambos, respectivamente como lugar e como público de arte.

Por outro lado, as ações e narrativas construídas nas redes sociais, por vezes em tempo real, tendem a ampliar o alcance do trabalho junto a grupos específicos, que supostamente tenderão a compreendê-lo a partir de uma identidade já estabelecida em relação a mim através de interações nesses ambientes. No entanto, esta estratégia não anula uma capacidade de crescimento orgânico do alcance das ações para além dos meus vínculos sociais, pois essa é sempre uma possibilidade pela natureza dos espaços virtuais.

Creio que assim atuo em duas dimensões relevan-

tes das relações entre arte e público. A primeira diz respeito a viabilizar o contato de pessoas de diferentes características e universos socioculturais com a arte em si, pois observo que os frequentadores de museus e galerias têm perfis bastante específicos no Brasil, frequentemente elitizados. Outro aspecto importante neste modo de agenciamento é uma potencial mudança no conceito mesmo do que é o público e nas possíveis formas de relação com o trabalho de arte que se abrem então.

A livre circulação da criação artística, independente de galerias e museus não é em si algo novo e já tem seu lugar na história da arte. Nos anos 1960 o Grupo Fluxus se organizava de modo independente e recusava a participação no sistema tradicional dos museus e galerias. Seus festivais incluíam *happenings* e performances, e o manifesto criado por George Maciunas chegava a pedir a destruição dos museus, em uma defesa da arte inserida no cotidiano e na oposição aos sistemas mercantis (figura 1).

No Brasil, podemos lembrar das inscrições serigrafadas nas garrafas de Coca-Cola (figura 2) ou nas cédulas de cruzeiros de Cildo Meireles e dos parangolés de Hélio Oiticica que, embora fossem exibidos nos espaços institucionais, buscavam uma relação diferente com o público e, na sua participação, a potência de ativação estética e política da arte.

Oiticica chega mesmo a afirmar que os parangolés, para que assumissem sua transcendência como obras-objeto no mundo ambiental, necessitavam da participação do espectador, que então se transformava em “participador”, do qual a obra se tornava abrigo (figura 3).

O “vestir”, sentido maior e total da mesma, contrapõe-se ao “assistir”, sentido secundário, fechando assim o ciclo “vestir-assistir”. O vestir já em si se constitui em uma totalidade

**Figura 1: Ben Vautier. *Signing certificates*, performance durante o Fluxus Festival of Total Art and Comportment, Mercado das Pulgas, Nice, July 25, 1963. Fonte: [www.moma.org](http://www.moma.org)**

**Figura 2: Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970. Fotografia: Pat Kilgore. Fonte: Revista Carbono**





**Figura 3: Helio Oiticica. *Parangolé Capa 30*, 1972. Reprodução Andreas Valentin. Fonte: Enciclopedia Itaú Cultural**

vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. (OITICICA,1986, p.71).

A partir da experiência dos parangolés, o artista propõe o surgimento de uma “antiarte ambiental”, que teria sua radicalidade na apropriação das coisas do mundo sem a necessidade de transportá-las para as salas dos museus e das galerias, com o chamamento do público para as ruas, e dando fim ao modelo de exposição de arte: o “museu é o mundo”, e as obras que não necessitam do abrigo dos pavilhões das mostras de arte, “devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade”. Ele chega inclusive a aventar a hipótese do abandono de suas obras no espaço público, para serem achadas “pelos passantes, ficantes e descuidistas” (Oiticica,1986, p.79).<sup>5</sup>

Os meios digitais, de certo modo, são uma nova forma de operar no mesmo sentido. Naquelas experiências como na minha produção, não há uma necessidade estrita de que o público ou as instituições tradicionais do sistema das artes reconheçam as ações como arte para que elas tenham o papel de “provocação frutífera” proposto por Canclini (2012, p.41). Alana Jalinek (2017, p148) sustenta que faz algo tornar-se arte não é a sua presença em um museu ou galeria, mas o fato de ter sido feito a partir de um conhecimento dos valores que fazem parte da história e das práticas artísticas, sem no

---

5 Sobre as Apropriações de Oiticica, Elida Tessler (1993,p.11) afirma que ele nem sempre desloca os objetos apropriados do seu sítio original, sendo o público então chamado a deslocar-se até o objeto “encontrado e declarado ‘obra’ ” .

entanto limitar-se a seguir esta tradição. Desta forma, se nem tudo que está no museu foi concebido a partir deste conhecimento, também não é preciso estar no museu ou galeria para lidar com esses valores.

Cildo Meireles, por sua vez, identifica no seu trabalho o uso de veículos não convencionais para a arte como tensionamento dos sistemas em que os objetos estão inseridos.

Mas são circuitos, são coisas que, no interior da sociedade, tem o caráter de circulação: a Coca-Cola e o dinheiro. Porque um se refere à macroestrutura industrial, que é a Coca-Cola. O outro à macroestrutura institucional, portanto muito mais ampla, muito mais fácil de fazer (MEIRELES, 2013).

É claro que há questões específicas colocadas por cada artista, que se relacionam com contextos históricos e socioculturais diversos. O enfrentamento da censura durante a ditadura militar colocado no trabalho de Cildo Meireles não está presente hoje da mesma forma - embora estejamos testemunhando no Brasil um encolhimento dos espaços institucionais para a divulgação das manifestações artísticas com temas indigestos aos olhos de grupos hegemônicos na política e na economia.

As provocações que busco fazer com meu trabalho, estão ligadas às formas insidiosas e até imperceptíveis como o poder se distribui nas relações e regulações que organizam nosso cotidiano nas cidades. Jacques Rancière (2009) aponta a política como responsável pela organização social que define a existência de um comum partilhado e de áreas de pertencimento exclusivas de certos segmentos. Para ele, a política “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer,

das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p.17).

A ideia da partilha do sensível tem como base o conceito da ação política como manifestação do *dissenso*, proposto pelo autor em oposição ao princípio da racionalidade política fundada no consenso. Para ele, o *dissenso* se manifesta quando os diferentes grupos do corpo social apresentam não apenas visões de mundo diversas, mas diferentes recortes do sensível, o que “ faz com que se vejam dois mundos num só mundo” (1996, p.375).

Quando olhamos para cidade sob essa perspectiva percebemos estas relações de poder estabelecidas em dois aspectos: na definição dos espaços e dos recursos em que cada grupo social tem permissão para circular/estar/usufruir, e na determinação de quem tem legitimidade e autoridade para estabelecer estes limites. Os conflitos latentes nos espaços públicos podem ser vistos como a expressão viva do *dissenso* quando o poder público tenta estabelecer limites de acesso aos recursos hídricos que são confrontados ou subvertidos por certas comunidades.

Pode-se somar a isso, a visão de Michel de Certeau (1994) sobre as políticas de planejamento urbano como totalizadoras, na medida em que se constroem a partir do conceito de um “sujeito universal” anônimo e têm a exclusão como consequência da tentativa de ordenamento geral do espaço. Assim, as ações para estabelecer as regras ordenadoras da cidade causam, na visão do autor, uma “experiência social de privação de lugar” (1994, p.183), fruto de deportações inumeráveis, fazendo da cidade uma sucessão de não lugares.

Por outro lado, para o autor as práticas significantes dos espaços os tornam críveis e memoráveis, constituindo-se como meio de apropriação pelos habitantes através da experiência. Pode-se dizer então que há uma

contradição e uma tensão permanente entre a necessidade e o desejo de vivenciar e a ordem explícita de passar, que pode ser explorada nas ações poéticas dos espaços urbanos.

Enquanto o não lugar definido por Certeau se dá pelo movimento<sup>6</sup>, Marc Augé vai situá-lo em oposição ao que chama de lugar antropológico. Para ele, a antropologia se refere a um lugar a partir dos seus aspectos identitários, relacionais e históricos. O não lugar na supermodernidade é dado pela negação destas três qualidades, como consequência da superabundância factual e espacial e da individualização das referências. Essas condições causam um individualismo exacerbado, gerado e estimulado na cultura contemporânea, que nos leva a experiências solitárias do espaço, pois “não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (AUGÉ, 2012, p.95).

Se olharmos sob essa ótica para os espaços públicos na cidade, o que faz de um espaço um lugar são as práticas e as relações afetivas que ali se criam.

Na realidade do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. (AUGÉ, 2012, p.98).

Creio que o gesto poético tem potencial para romper com esta vivência solitária dos espaços, tanto pelo fato de provocar uma relação com o artista quanto por instigar a ativação dos relatos que podem construir uma memória coletiva, fazendo com que meros usuários, pela

---

6 Para Certeau (1994), os lugares são fixos e se tornam espaço pelas ações neles praticadas. Os não lugares, em contrapartida são gerados pelo não estar, pela mudança sucessiva de *topoi* causadas pelo ato de passar.

lógica da supermodernidade, venham a se tornar praticantes de um lugar.

A partir da interação com o espaço e com seus ocupantes, busco lugares onde há ainda, pela memória das comunidades ou por práticas localizadas, os indícios de que a cidade está viva e há diferenças nas formas de percebê-la e experimentá-la. Que resquícios de um outro modo de vivenciar e usufruir a cidade persistem nas práticas dos seus habitantes?

Conversar com as pessoas, ouvir e registrar histórias, reavivar e compartilhar memórias, perceber suas práticas nos espaços comuns fazem parte do meu processo artístico. Minhas ações tendem a se colocar em um fluxo contínuo de troca com o ambiente. Recolho em meus registros memórias e evidências de ações cotidianas de resistência. Mas também deixo marcas, quando abandono ou ponho em circulação meus objetos-manifesto, como será exposto no decorrer do texto.

Pretendo atuar no sentido apontado por Rancière, quando ele propõe uma relação entre arte e política como “formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (2012, p.63) e defende a potência política da prática artística quando esta propõe novos regimes sensoriais, ou seja, novas formas de perceber a realidade.<sup>7</sup>

---

7 Em *O espectador emancipado* (2012), o autor critica uma abordagem política das práticas artísticas limitadas a características discursivas que teriam a função de levar uma mensagem emancipatória aos oprimidos socialmente, colocando o artista como ativista, com a missão de levar a consciência ao povo sobre a própria opressão. Ele identifica esse viés nas estratégias de denúncia, ridicularização dos ícones reinantes e deslocamento dos lugares próprios da arte para a prática social como arte engajada. Para ele isso é impraticável, uma vez que não há uma continuidade entre o gesto do artista e a percepção do espectador.

Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares, que definem maneiras de ser juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

Minhas ações buscam romper com a ordem do previsível, do estabelecido pelo poder das práticas policiais<sup>8</sup>, que regulamentam quais as ações adequadas a cada sujeito no espaço público. Faço isso pela minha disponibilidade de estar e interagir nos espaços e pelos gestos de provocação e convite à ação, Quando crio ações e materiais que atuam como dispositivos de visibilidade e legitimação do que é permitido ou proibido, quero colocar em confronto e equivalência estes regimes sensoriais que se encontram em *dissenso*. Mas não quero afirmar a supremacia de um sobre outro. Não há aqui um juízo de valor, mas uma atitude de intervenção que pretende evidenciar o conflito entre diferentes percepções da realidade.

No entanto, meus gestos com certeza carregam um desejo. O meu desejo de ter nos espaços públicos da cidade um lugar de liberdade para todos os corpos e da permissão de existência de múltiplas sensorialidades.

Hannah Arendt (2002) afirma a política como fruto da pluralidade. Para ela seu surgimento parte da busca de organizar a convivência entre os diferentes. Trata portanto das inter-relações. Seu sentido é a liberdade, sobretudo de falar, ser ouvido e formar opinião. Como pressuposto desta liberdade está a idéia de igualdade, pois para que se concretize é preciso que os participan-

---

8 Rancière propõe uma ampliação do sentido da palavra polícia para além das funções de vigilância e de repressão aos comportamentos que excedem a ordem do permitido pela distribuição de poder na sociedade. Para ele, o poder policial atua mesmo na definição e distribuição dos papéis “dos corpos em comunidade”, na determinação das suas capacidades e incapacidades, dos seus lugares e das suas funções.(1996, p.372).

tes do debate político tenham as mesmas possibilidades de manifestação. Entendo assim meus gestos poéticos como políticos e estéticos, à medida que se pretende, no nível simbólico, colocar diferentes percepções em um mesmo patamar ou, se não for possível, evidenciar a desigualdade que há no debate público sobre a visibilidade destas percepções.

## 1.1. A fonte como origem

O ponto de partida do trabalho é uma pequena fonte de água<sup>9</sup> encravada no fundo de uma calçada no Higienópolis em Porto Alegre, a partir do qual desenvolvi uma série de trabalhos ao longo da graduação. Estes se revelaram como processo de descoberta e desenvolvimento das práticas que busquei aprofundar nesta pesquisa.

Em minhas caminhadas cotidianas pelo bairro Higienópolis, onde moro, notava um sobe e desce frequente por uma escadinha de pedra com duas faces cercadas por grades, junto ao muro de uma das antigas casas de madeira remanescentes na região. Eis que encontrei uma placa de cimento revestida de azulejos pintados de branco. No centro, em relevo, uma cabeça de leão cuspidor água por um discreto cano em sua boca. A placa da prefeitura afixada na grade, alertando ser a água imprópria para consumo, estava arranhada com uma inscrição manuscrita: potável (figuras 4 e 5).

---

<sup>9</sup> As fontes, olhos d'água ou minas d'água, conhecidas também como bicas são uma forma de deságue na superfície de águas subterrâneas das zonas saturadas, onde as fraturas da rocha estão totalmente preenchidas. De acordo com o *site* da Associação Brasileira de águas subterrâneas, nestas zonas, "a água corresponde ao excedente de água da zona não saturada que se move em velocidades muito lentas (em/dia), formando o manancial subterrâneo propriamente dito" (ABAS, 2018). Estima-se que o Brasil possui aproximadamente 112 mil quilômetros cúbicos de águas subterrâneas, e 2400 quilômetros cúbicos anuais de vazão nas águas superficiais de rios e lagos.

O primeiro trabalho, em 2016, buscava abordar a ambiguidade entre a interdição do poder público e as práticas e convicções da comunidade. Uma caneca de plástico vermelho furada como um bocal de regador foi usada para a fotoperformance *Fonte* (2016). Daí se originou uma série de ações do mesmo tipo em cinco pontos da cidade desde a pequena vertente sem nome na rua Carlos Trein Filho até a fonte Talavera, em frente ao Paço Municipal<sup>10</sup>. No percurso repetido por mim a pé incon-

---

10 Esta série compreendeu ações nas fontes da rua Carlos Trein Filho, Jardim do DMAE, Praça Dom Sebastião, Largo Glênio Peres e Praça Montevideu, onde se encontra a *Fonte Talavera de la Reina* em frente ao antigo prédio da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. O monumento foi um presente da Sociedade Espanhola de Socorros Mútuos à capital gaúcha, em comemoração ao centenário da Revolução Farroupilha, em 1935. Inicialmente integrada à Praça, foi depois isolada por um gradil baixo, aumentado para dois metros de altura em 2008, após uma polêmica restauração.



**Figura 4: Primeiro registro da fonte da Rua Carlos Trein Filho, 81. Foto: Flávia de Quadros, 2016**

**Figura 5: Placa de advertência na fonte da Rua Carlos Trein Filho, 81. Foto: Flávia de Quadros, 2016**





Figura 6: série *Fonte*, 2016.  
Fotos: Flávia de Quadros

táveis vezes nos anos de graduação, identifiquei fontes ativas e secas. O trabalho consistia em brincar com uma caneca-regador e depois abandoná-la ali.

Em meu perfil [@flaviadquadros](#) no Instagram, publiquei uma foto de cada local em intervalos de 24h aproximadamente, apenas com o título *Fonte* e a numeração sequencial. Onde a água estava acessível usei a foto da brincadeira e onde não estava, a imagem do objeto abandonado (figura 6). Embora não tenha tido muitos comentários (apenas dois no Instagram), as imagens geraram curiosidades que chegaram a mim por interações diretas. Alguns perguntaram o que era, qual a intenção e o sentido das postagens.

Pela curiosidade e diálogos gerados, creio que o trabalho possibilitou a ativação de memórias sobre esses espaços e o que há neles. Um conhecido, após ver a

foto da intervenção, relatou seu estranhamento ao passar pela fonte Talavera e notar a caneca vermelha ainda pendurada no gradil. Também houve aproximação de algumas pessoas durante a ação, principalmente em frente ao Mercado Público, na fonte do Largo Glênio Peres. Alguns identificaram o trabalho como arte. Outros fizeram comentários sobre as cores (“verde e vermelho, da bandeira riograndense!”). Durante o tempo em que fiquei registrando esta intervenção, no segundo piso do Mercado, observei que a maioria das pessoas desviavam dos meus objetos dispostos no chão. Apenas um homem, absorto pela tela de seu *smartphone*, chutou uma das canecas, sem notá-la.

Interpreto esta série como uma narrativa sobre o nosso afastamento crescente dos recursos naturais à medida que nos deslocamos para áreas de maior concentração urbana. Da fonte junto à calçada no bairro Higienópolis, passamos por uma em local murado e com horário definido para visitação (DMAE), uma outra desativada, que existe ainda na memória de alguns frequentadores (Praça Dom Sebastião), outra ainda com 17 esguichos que raramente são ligados (Largo Glênio Peres) e chegamos ao chafariz da praça Montevideu, isolado por uma cerca alta onde a água está presente mas inacessível.

O Jardim do Dmae e a Praça Dom Sebastião<sup>11</sup>, dois dos locais da série *Fonte* são respectivamente o atual e o antigo sítio das estátuas dos *Afluentes do Guaíba*. Apurei que o local original desta fonte era a Praça Marechal Deodoro, mais conhecida como Praça da Matriz. A quinta estátua do conjunto, representando o Guaíba, foi

---

11 O Jardim do DMAE fica junto à Estac o de Tratamento de água do Bairro Moinhos de Vento, na Av. 24 de Outubro, número 200. A Praaça Dom Sebastião fica no bairro Independência entre as ruas Barros Casal, Irmão José Ot o, Sarmiento Leite e a Av. Independência.

perdida depois que a fonte foi removida para dar lugar ao Monumento a Júlio de Castilhos<sup>12</sup>. O espaço público, antes destinado a disponibilizar o abastecimento gratuito para moradores do centro, tornara-se palco da idolatria de uma figura política. Ao longo do tempo, a fonte que fora pública foi sendo afastada do centro, cercada, colocada intramuros. Sobretudo perdeu sua função original de abastecimento de água para população tornando-se meramente decorativa.

Em *Afluentes* (2017), parto destas informações para fazer uma ação concomitante na cidade e no ambiente virtual, com um trajeto simbólico de retorno das quatro estátuas restantes a seu local de origem. Uma moldura amarela retangular foi o receptáculo construído para o delicado transporte. No caminho, além de fotografar os sítios deste monumento ao longo da história, recolhi em meu quadro todas as aparições da água que encontrei - em poças no meio da rua, nos relógios hidráulicos, nas bombonas e garrafas (figura 7).



**Figura 7: Sem título. Série Afluentes, 2017. Boomerang. Captura de tela do perfil @flaviadquadros no Instagram**

**Figura 8: Sem título. Série Afluentes, 2017. GIF. Captura de tela do site [www.amarelolinha.wixsite.com/amarelolinha](http://www.amarelolinha.wixsite.com/amarelolinha)**



---

12 No *site* da prefeitura e em notícias de 2014, o monumento conhecido como *Guaíba e seus afluentes* é referido como o mais antigo de Porto Alegre. Foi instalado em 1866 na Praça da Matriz, onde permaneceu até 1907, quando foi recolhido a um depósito. Em 1936, as quatro estátuas dos afluentes voltaram à exibição pública na Praça Dom Sebastião, porém sem a figura que representava o Guaíba. O seu deslocamento para os Jardim do DMAE foi feito em 2014 (PMPA, 2014).

Este trabalho fez parte do projeto coletivo *Amarelinha*<sup>13</sup>, uma proposta de ação artística em tempo real nas redes sociais. Optei por capturar esses rastros da água em *boomerangs*, porque este é um formato nativo das redes de imagem. Os registros eram imediatamente publicados no perfil do projeto no *Instagram* e também no meu perfil pessoal *@flaviadquadros*, compartilhados com minha lista de amigos no *Facebook*. Para essas ações, usei a *hashtag* *afuentes*, buscando configurá-los como uma série. Além dos *boomerangs*, posteriormente ao percurso, publiquei também um *GIF* que trazia sucessivas imagens de quadro dentro do quadro com o trajeto inverso dos *Afluentes do Guaíba* até a Praça da Matriz (figura 8).

O processo de criação dos trabalhos descritos até aqui me possibilitou perceber como os problemas relativos ao consumo, gerenciamento e distribuição da água na cidade são pontos sensíveis de conflitos latentes entre interesses e grupos diversos. Também contribuiu para estabelecer as bases das práticas que desenvolvi neste trabalho.

---

13 *Amarelinha* foi uma ação artística coletiva simultânea nos espaços físico e virtual, feita em um período contínuo de 12h, na disciplina de Tópico Especial Escultura: objeto e multimídia, ministrada pela professora Dra. Teresinha Barachini (Tetê Barachini). O tema das ações foi *dentro/fora*, para discutir conceitos de fronteira, pertencimento e exclusão. Site: < <https://amarelolinha.wixsite.com/amarelinha> >



## 2. Ações de dispersão, ou para onde flui a água da fonte

Retorno à fonte do Bairro Higienópolis em 2018 para tratar de outras questões que não o sentimento de ambiguidade causado pelas intervenções da população na placa de advertência no local. Refletindo sobre o uso que a comunidade faz daquela vertente há décadas, percebo aquele pequeno cubículo afundado na calçada como um território em disputa. O embate ali presente confronta a legitimidade e a autoridade do poder público para regular o uso de um recurso natural e ao mesmo tempo proteger a saúde da população.

É o *dissenso* que se manifesta nos recortes do sensível de um grupo social supostamente credenciado para determinar a segurança das pessoas e outro que reivindica a legitimidade da sua experiência como critério para a sua sobrevivência, a proteção e até mesmo a promoção da própria saúde. Essas pessoas mantêm, pela prática cotidiana, a memória viva de um hábito e o direito de compartilhar e usufruir o que há no espaço público, ignorando as advertências da prefeitura.

Como atuar diante dessas práticas contraditórias que se configuram como disputa de poder? O projeto *Fontepoa* (2018) compreende um *site* e um perfil no *Instagram*<sup>14</sup> onde compartilho minhas interações com comunidade que frequenta a fonte da Rua Carlos Trein Filho. Na página inicial do *site* há um vídeo que intercala sobreposições de uma sequência do painel da vertente (ainda todo branco, sem a pintura atual) e de duas imagens fotográficas da placa de advertência da prefeitura municipal com modificações feitas pelas intervenções

---

14 Perfil no Instagram: @fontepoa. Site [www.fcq1970@wixsite.com/fontepoa](http://www.fcq1970@wixsite.com/fontepoa).



Figura 9: *Potável*, 2017  
Video: 0'20"

Figura 10: Arte para adesivo usado nas ações de *Dispersão*, 2018  
10cmx15cm



dos moradores, obtidas em 2016 e 2018 (figura 9).

Criei um adesivo com a fotografia do lugar que pudesse ser colado nas garrafas PET de todos os tamanhos e formatos que são usadas para o abastecimento de famílias que chegam vindas do entorno ou de cidades próximas. Algumas pessoas vêm de carro e levam vários galões para até um mês de uso. Além da foto da vertente, o rótulo contém o endereço do *site*, a *hashtag* do projeto, *#fontepoa*, e o perfil do *Instagram*.

Estes adesivos (figura 10) são oferecidos às pessoas que vêm coletar água, com pedidos de permissão para colá-los nos seus vasilhames no lugar do rótulo original e também para um registro fotográfico. A intenção é de que funcionem como um dispositivo de legitimação da suas práticas, provocando os frequentadores do lugar a levarem consigo uma espécie de certificado de proce-

dência da água que costumam consumir.

As aproximações em geral começam com o pedido de licença para iniciar uma conversa, o que nunca foi negado. Nesse contato pergunto há quanto tempo a pessoa frequenta o lugar, como é chamado e com que frequência costuma buscar água ali. Nas minhas primeiras visitas à fonte, no mês de abril, ainda com temperaturas mais elevadas, havia fila para a coleta. Percebi que o simples fato de iniciar uma conversa criou um ambiente de troca de experiências e de compartilhamento do espaço, capaz de provocar sutilmente uma mudança nas relações entre frequentadores ali presentes e mesmo com o próprio espaço. As pessoas se sentiam mais à vontade para compartilhar histórias e experiências e vários depoimentos foram gravados.

Minha presença ali e a disposição para a prática coletiva de troca de experiências se caracterizou então como provocadora de uma transformação daquele espaço de um não lugar, nos sentidos apontados tanto por Certeau quanto por Augè, para um lugar. Quando o espaço passa de local onde se executa a ação de encher garrafas vazias com água e seguir caminho para lugar de trocas e compartilhamento de lembranças e experiências, passa a ser praticado coletivamente e adquire novo sentido na própria memória. Rompem-se aí tanto a experiência do não lugar como espaço de passagem (CERTEAU,1994) quanto experiência de solidão em co-presença (AUGÉ, 2012).

Ao retornar com minha peça gráfica nas semanas seguintes, já com temperaturas mais frias, não havia a mesma aglomeração. Mesmo assim, com frequência encontrei pessoas chegando para encher suas garrafinhas ou galões. As reações foram as mais diversas, passando por demonstrações de medo, desconfiança e até alegria pela visibilidade que o lugar poderia ter.

Nem todos aceitaram colar o adesivo nos vasilha-

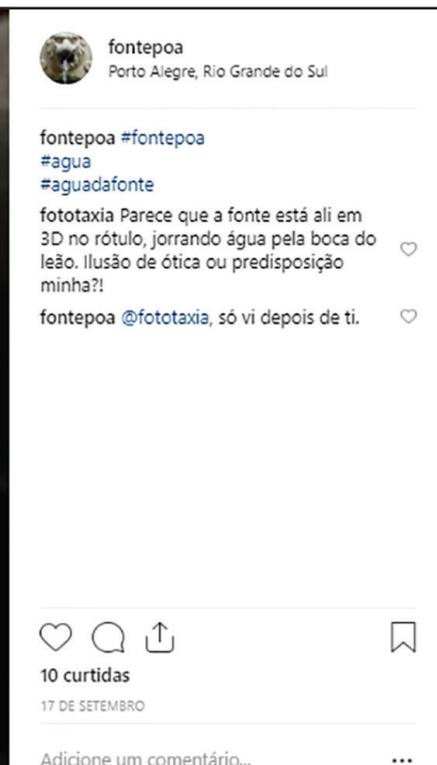


Figura 11: *Dispersão*, 2018. Ação na fonte da rua Carlos Trein Filho, 81. Fotografia compartilhada no *Instagram*

Figura 12: *Dispersão*, 2018. Ação na fonte da rua Carlos Trein Filho, 81. Captura de tela do *Instagram*

mes. Um morador do bairro questionou o risco de fechamento que a vertente poderia sofrer caso a prática ganhasse visibilidade e recusou-se a colar, mas aceitou levá-lo para casa. Uma senhora muito idosa, moradora da Vila Farrapos se dispôs gravar a conversa, mas não quis exibir a imagem da fonte no seu percurso de retorno. Em contrapartida me deu um panfleto de uma organização religiosa. Afirmou com veemência que a água se conservava boa por até um ano guardada dentro de casa. E ficou por ali contando suas histórias para os outros frequentadores que chegavam. Um motoboy não quis fazer a gravação, mas contou que passa ali de duas a três vezes por dia para encher suas garrafinhas, que coloca no baú da motocicleta para consumir durante o turno de trabalho (figuras 11 e 12).

As fotografias das garrafas adesivadas foram publicadas no perfil @fontepoa no *Instagram* com a hashtag



fontepoa (que direciona as fotos diretamente para uma aba do *site*), compartilhadas no meu perfil do *Facebook* e algumas foram repostadas<sup>15</sup> no meu *Instagram* pessoal.

Além da ação realizada com o adesivo, ao decupar os depoimentos gravados anteriormente percebi ali uma riqueza de histórias e uma diversidade de vozes que contribuíam para compor uma narrativa do lugar. O compartilhamento dessas experiências se configura como uma construção orgânica de uma narrativa dessa trama de memórias. Alguns moradores acreditam em propriedades curativas; outros apreciam o sabor dado pela ausência de cloro. Há ainda os que fogem do flúor da água tratada por razões espirituais e os que vêm no uso da água gratuita uma atitude política contra a crescente tendência da sua mercantilização. Configura-se, pelas histórias contadas, rico emaranhado de crenças e sensibilidades diversas que conflituam com a recomendação da administração municipal.

A partir dessas narrativas editei e publiquei, da mesma maneira que as imagens, o vídeo *Boa boa* (2018), com um minuto de duração e tela preta, em que as vozes se entrecruzam e sobrepõem, como no fluxo contínuo da água. A este conjunto de ações resolvi chamar *Dispersão* (2018).

## 2.1. Mensagem na garrafa ou a garrafa é a mensagem?

A ideia de usar uma garrafa para enviar mensa-

---

<sup>15</sup> O compartilhamento das imagens no meu perfil pessoal do *Instagram* @flaviadquadros é feito pelo aplicativo *Repost*, que sinaliza, através de uma legenda aplicada sobre a foto, qual o perfil de origem da postagem. Uso aqui o recurso de neologismo com o verbo repostar referindo o uso deste aplicativo.

gens ou preservar informações importantes está ligada a todo um imaginário cultural sobre manter informações a salvo ou enviá-las a destinatários aleatórios<sup>16</sup>. Cildo Meireles (2009, p.115), quando se refere às suas garrafas de Coca-Cola de *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), frequentemente fala da idéia do naufrago que lança ao mar mensagens em garrafas.

No contexto da ditadura militar no Brasil da década de 1970, o enfrentamento da censura e um sentimento de impotência e isolamento justificam o gesto de mandar uma mensagem de resistência com a esperança de que o apelo fosse atendido por qualquer um que o compreendesse e se sensibilizasse. Em entrevista a Nuria Enguita em 1995, Cildo afirma que o que lhe interessava nas *Inserções* era a “prática individual frente à hegemonia do poder”(MEIRELES, 2009, p.106), no caso da Coca-Cola, o poder econômico. O gesto genuinamente subversivo das inscrições nas garrafas soam como o grito de revolta do artista que se insurge contra as engrenagens e convida outros entes submetidos a elas a se insurgirem também.

Acredito que este imaginário também é evocado no meu ato de colar adesivos em garrafas que se dispersam pela cidade, e além dela. Elas levam a marca de uma prática que se pode chamar de transgressora e tende a desaparecer. As garrafas marcadas podem talvez sobre-

---

16 A menção mais antiga que encontrei sobre o lançamento de garrafas ao mar com mensagens data de 310 a.C., quanto o filósofo grego Theophrastus, aluno de Aristóteles, teria tentado provar que o Oceano Atlântico desembocava no Mar Mediterrâneo. A prática também foi usada para tentar obter informações sobre correntes marítimas no século XIX (DUARTE, 2018 e GALILEU, 2018), mas tem seu imaginário ligado a conotações mais românticas em cartas de despedida de soldados à beira da morte nas guerras do século XX ou a comunicação com entes queridos já falecidos (Alencar 2016). Recentemente, em 2005, um pedido de socorro engarrafado e lançado ao mar possibilitou o resgate de 86 jovens nos arredores da Costa Rica depois de nove dias à deriva (AGÊNCIA LUSA, 2005).

viver aos seus portadores e a suas práticas. Os adesivos as tornam identificáveis mesmo após o seu descarte, e o plástico usado no envase da água da fonte sobreviverá provavelmente a todos nós que compartilhamos o contato com esse texto.

Podemos olhar para o *Projeto Coca-Cola* (1970) de Cildo Meireles como o convite de um homem ao levante, usando a arte como potencial provocadora da ação. Cildo parece estar procurando pares. Busca na arte a esperança de uma interlocução com os semelhantes. Em *Dispersão*, a intenção do gesto é convidar um grupo de indivíduos a olharem a sua prática individual como ação de resistência para quem sabe encontrar com seus pares de prática uma identidade comum.

Judith Butler (2017, p.28) afirma que todo o levante é precedido de atos de resistência, ainda que pontuais. No entanto, a latência da revolta que as ações de resistência carregam só se transforma em levante à medida “que laços se estabeleçam entre aqueles que sofrem e resistem no cotidiano”. Antonio Negri pondera no mesmo sentido.

A ação do levante é plural, e seu acontecimento, coletivo. Todo coletivo se constitui de indivíduos e do levante de uma quantidade de singularidades, mas o coletivo “verdadeiro” está na passagem que transforma o peso e a “insustentabilidade da vida na decisão do levantar, no esforço e na alegria desse ato. O levante é sempre uma aventura coletiva.” (NEGRI, 2017, p.39)

O desejo do levante, expresso e evidente nas inscrições das garrafas de Coca-Cola também está presente no que me motiva para as ações à beira da fonte. Ele se coloca como possibilidade para o grupo de usuários das águas públicas de Porto Alegre, mas se mantém no

território a iminência, entre latência e utopia. Pois se é certo que levantes são potências nascentes, como afirma Didi-Huberman (2017, p.311b), a resistência pode ser um levante latente. Estas reflexões me levam a crer que aí reside o conteúdo político de ambos os trabalhos. Não está apenas nas suas temáticas, ou em práticas discursivas, mas no gesto dos artistas de apropriação e intervenção em objetos e sistemas definidos que podem levar a mudanças na forma de ver o mundo, nas atitudes e nas próprias ações.

Ao refletir sobre as relações entre resistência e levante, penso na forma anônima e individual como essa resistência se dá no consumo da água da bica e mesmo na impressão das garrafas de Cildo Meireles e na lógica de circulação do adesivo no meu trabalho. Didi-Huberman (2017c, p.107) fala sobre como as políticas de sobrevivência dependem das políticas de resistência. Resistir em última instância é lutar pela sobrevivência, seja da própria vida, de uma prática, de uma memória, de uma crença ou de um modo de vida.

O anonimato é uma estratégia dos grupos ou indivíduos que vêem a sua liberdade cerceada ou ameaçada para resistir e se desviar dos mecanismos policiais de ordenamento social (Rancière, 1996). Lembro como exemplos as rodas de capoeira dos escravos no Brasil, usadas para resolver disputas internas com o disfarce festivo para fazer sobreviver sua cultura e evitar punições sobre atitudes que seriam reprimidas como indisciplina, se os diretamente envolvidos nas desavenças pudessem ser identificados. Nas manifestações mais violentas no espaço público os ativistas escondem o rosto para proteger suas identidades, e não é a toa que um importante movimento na cultura *hacker*, se denomina *Anonymous*. O anonimato é política de sobrevivência nas práticas de resistência, assim como são as ações coletivas, pois a repressão ao que escapa à ordem estabelecida se dá de

forma mais violenta sobre o indivíduo.

Entretanto pode-se perguntar por que há receio e desconfiança em falar sobre uma prática supostamente inofensiva de portar um objeto que evidencia a sua existência, como no caso do adesivo de *Dispersão*. Se para haver liberdade na política é necessário igualdade (ARENDR, 2002), podemos deduzir que estes grupos não se sentem em situação de isonomia para disputar politicamente um direito que deveria ir além da livre coleta da água. De fato deveria chegar até uma organização do uso do espaço urbano de forma a assegurar a saúde e garantir a preservação e o livre consumo dos recursos hídricos. Ou, como afirma Rancière (2009, p. 62) a questão não é levar aos dominados a consciência da própria dominação.

É certo que a mudança de uma disposição para agir politicamente de outra forma e dispor-se a um novo tipo de resistência não depende nem pode ser determinada pela ação artística. Mas quando o artista cria formas de interferir na cultura pode desestabilizar crenças estabelecidas e provocar novas sensibilidades sobre a realidade em que atua.

Há ainda outra relação deste trabalho com *Inserções em circuitos ideológicos*, pois ambos aderem a circuitos que não são próprios das formas de circulação do sistema de arte e têm sua lógica específica. No entanto, enquanto as garrafas de Coca-Cola transitavam em um ciclo fechado de produção industrial e consumo e levavam consigo mensagens de enfrentamento deste sistema como “*Yankees go home*”, as garrafas PET podem ter múltiplos destinos após o descarte, se forem recicladas ou descartadas no lixo comum.

Hoje, diferentemente da década de 1970, as questões políticas estão cada vez mais interligadas aos problemas ambientais. Há outros questionamentos quando escolho usar as garrafas PET já em circulação nas mi-

nhas ações.

O plástico é um material de longa durabilidade, não degradável e que não está integralmente absorvido pelas estruturas de reciclagem na cidade. Quando colo meu adesivo nas garrafas, sei que na maioria dos casos retornarão várias vezes à fonte que levam estampada, mas o seu destino final pode tanto ser uma usina de reciclagem quanto um lixão. Elas podem também ser descartadas no ambiente e acabar atravessando todo o sistema de águas residuárias da cidade e poluir as margens do Guaíba ou outro rio. O adesivo funciona como um marcador, que hipoteticamente pode inclusive denunciar o usuário da água da fonte como agente poluidor de outra ponta da cadeia dos recursos hídricos.

A própria ideia de suporte também pode ser questionada nos dois trabalhos, pois o adesivo (assim como as inscrições), quando colado na garrafa, adquire outro valor simbólico, que é sublinhado também pela forma de circulação. A obra é a ação, articulada com os modos de uso do objeto e as mensagens que carrega.

A noção de público de arte também se subverte, quando não há mais alguém que assiste e observa, mas sim participa e colabora de modo ativo para a sua existência e circulação.

## 2.2. Fluir do espaço urbano ao virtual

O compartilhamento das fotografias dos vasilhames adesivados é para mim uma segunda dimensão do trabalho. Vejo as redes sociais não como uma ferramenta de divulgação das ações que desenvolvo nas fontes, mas como um espaço de expansão, transformação e que contribui para a fluidez ao trabalho. Ao pensar na ação artística como provocação frutífera (CANCLINI, 2012),

o compartilhamento é também ação e intervenção, e a forma da sua apresentação é pensada para a especificidade das redes.

As fotografias são feitas sempre de modo a não identificar o portador da garrafa e ao mesmo tempo agregar indícios da sua origem e da sua forma de se consumir e portar a água da fonte. Enquadramentos fechados, simplificados, são próprios das imagens compartilhadas em redes que utilizo - o *Instagram* e o *Facebook* - e a despreensão do registro atua em consonância com a proposta original do *Instagram* de ser um espaço de compartilhamento de experiências cotidianas por imagens (MANOVICH, 2016). As fotografias postadas sem explicações, apenas com as *hashtags* remetem à ludicidade de um jogo de mistério ou adivinhação, em que o seu observador é convidado a construir uma interpretação livre e ao mesmo tempo tem a possibilidade buscar outras ações do projeto.

As mesmas estratégias são usadas na edição e compartilhamento do vídeo *Boa boa* (2018). Ao privilegiar os recursos de áudio da linguagem audiovisual e deixar a tela negra, procuro reforçar as ideias de invisibilidade política que envolve as práticas com relação à fonte e preservar o anonimato dos usuários.

O uso das redes sociais como espaço de acontecimento da ação artística ampliam as possibilidades do seu agenciamento, atribuindo a mim, enquanto artista, um maior grau de autonomia sobre as suas formas de circulação, em consonância com a observação de Canciani (2012, p.46) de que as redes sociais possibilitam atuar também como agente cultural.

Paula Braga (2012, p.151) vê nesses espaços virtuais um campo de atuação política da arte à medida que têm a possibilidade de desconstruir a mitificação da arte pelo culto ao objeto e ao artista como gênio incompreensível. Para ela, a livre circulação da arte nas redes e a

possibilidade de quebra do posicionamento do público como espectador são potenciais trunfos de uma *praxis* política. Ela observa que “a rede propicia que a obra contemporânea não apenas circule mas também ganhe adendos imprevisíveis”. (BRAGA, 2012, p.152).

A interação dos observadores/interlocutores com o trabalho é um dos aspectos que interessam à minha prática, pela possibilidade contínua de um retorno direto dos demais usuários pelos comentários, que ficam acessíveis e disponíveis a todos, e vão acrescentando adendos à proposição original. Além disso, pela inscrição da *hashtag* fontepoa e da divulgação do perfil @fontepoa nos adesivos, tive a intenção de que novos autores pudessem contribuir com o *Projeto Fontepoa*, inserindo-o nos movimentos contínuos de territorialização e desterritorialização da cibercultura, descritos por André Lemos (2005), para quem “o ciberespaço é efetivamente desterritorializante, mas essas dinâmicas não existem sem novas reterritorializações”.

O movimento de disseminação da obra livre do controle do artista que eu quero disparar com a colagem dos adesivos nas garrafas dos frequentadores da fonte encontra uma possibilidade de continuidade nas redes sociais. Minha ideia inicial era que os portadores das garrafas adesivadas pudessem também compartilhar imagens do trânsito e das formas de consumo dessa água usando a *hashtag*. Esses registros seriam então encaminhados diretamente ao *site* e eu poderia repostá-los no perfil @fontepoa. Esta intenção não obteve êxito nesta etapa do projeto, mas serviu de experiência e aprendizado para criar novas estratégias de ampliação da circulação do e abdicação do controle em etapas seguintes.

Além do exercício da livre circulação do trabalho nas redes virtuais, o compartilhamento de imagens de ações no espaço público no ciberespaço carrega o meu desejo de, ao penetrar no fluxo contínuo de imagens des-

ses ambientes, fazer um movimento dialético no sentido de sensibilizar o olhar meus interlocutores para uma resignificação do espaço físico da cidade, como um ponto de retorno, ou como refere Lemos (2005, p.2), linha de fuga<sup>17</sup> do ciberespaço para o lugar.

As postagens dessas histórias e das ações passadas ali, na beira da calçada, podem funcionar como dispositivos de legitimação destas práticas do espaço, ao mesmo tempo em que disseminam sua imagem, expandindo simbolicamente o seu território (figura 13).

As ações artísticas compartilhadas com o público virtual podem se tornar, pela via do sensível, uma forma de trazer esses espaços para suas memórias afetivas. Se o lugar da obra de arte é a memória (MEIRELES, 2009), esta é sempre subjetiva e residual. A circulação fragmentária (mais ou menos ordenada dependendo do ambiente e do grau de nomadismo da experiência que se tem nele), das ações-imagens disparadas por mim têm múltiplas possibilidades de encontrar lugares nas memórias individuais de quem seja tocado por elas



**Figura 13: *Dispersão*, 2018. Ação na fonte da rua Carlos Trein Filho, 81**

---

17 O autor emprega o termo como criação de rotas para escapar dos territórios nos processos de desterritorialização, que para ele são produtos de relações de poder, afirmando inclusive que a raiz etimológica da palavra remete a terror. Eu prefiro usar a expressão no sentido contrário - da desterritorialização ao território, pois para mim territórios podem ser lugares de encontro.



### 3. Da fonte ao *Manancial*

Os depoimentos na fonte da Carlos Trein Filho apontavam a existência de outras fontes em Porto Alegre onde a população tinha a mesma prática. Fui informada também de que a prefeitura monitorava a qualidade dessas águas com frequência. A mais conhecida era a da Gruta Nossa Senhora de Lourdes, no Bairro Glória, mas havia ressalvas ao gosto da água pela adição de cloro. Foi relatada também a existência de uma bica em Navegantes e outra em Novo Hamburgo.

No *site* da Procempa, na página da Coordenadoria Geral da Vigilância em Saúde, encontrei um documento com a situação de 15 fontes públicas monitoradas mensalmente. Ele indica se há presença de coliformes fecais e *Escherichia coli* nas amostras coletadas<sup>18</sup>. Do mapeamento dessas 15 vertentes surgiu a série *Manancial*.

Na tabela de julho/2018 (ver Anexo I), havia três fontes sem registro de presença de coliformes fecais e *E.coli*. Uma localiza-se na propriedade da antiga fábrica

---

18 Segundo manual do Ministério da Saúde, as “ bactérias do grupo coliforme habitam normalmente o intestino de homens e animais, servindo, portanto, como indicadoras da contaminação de uma amostra de água por fezes. Como a maior parte das doenças associadas com a água é transmitida por via fecal, isto é, os organismos patogênicos, ao serem eliminados pelas fezes, atingem o ambiente aquático, podendo vir a contaminar as pessoas que se abastecem de forma inadequada desta água, conclui-se que as bactérias coliformes podem ser usadas como indicadoras desta contaminação”(BRASIL, 2014, p.28). Em adição, a *Escherichia coli* é uma bactéria comum no intestino humano e por isso é usada como indicador de que a água teve contato com fezes humanas, podendo estar contaminada com outros microrganismos causadores de doenças.(MADIGAN, 2010, p.1026).

No entanto há outros elementos químicos, chamados micropoluentes que não são monitorados nas análises das águas das fontes feitas pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre . Quando presentes, conferem toxicidade à água, tornando-a imprópria para vários usos, incluindo o consumo humano. É o caso dos chamados metais pesados, frequentemente encontrados em águas residuárias industriais. (BRASIL, 2014, p. 26).

de bebidas Charrua e permanece fechada para a população local. As outras duas ficam na Gruta Nossa Senhora de Lourdes, junto ao Hospital Divina Providência, e no bairro Passo das Pedras. Além da Charrua, há outra fonte, localizada na Chácara das Pedras, que não está disponível para a população em função de uma obra de contenção de enchentes da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

Inicialmente, *Manancial* (2018) se constituiu de uma série de intervenções nas fontes, como ação de apropriação pela criação de etiquetas semelhantes às utilizadas para identificação de obras de arte em galerias e museus. No entanto as etiquetas não possuíam os dados de autor no topo das informações. Elas levam em primeiro lugar o título com referência à situação da água de acordo com a aferição da Prefeitura Municipal de Por-

**Figura 14:** *Impuras II*, série *Manancial*, 2018. Intervenção na fontes da Estrada Afonso Lourenço Mariante, 1578



to Alegre. Além do título e ano, constam também a identificação da série *Manancial* (2018), as informações do perfil *@fontepoa* no *Instagram* e o endereço do *site* do projeto ([www.fcq1970.wixsite.com/fontepoa](http://www.fcq1970.wixsite.com/fontepoa)). Estas etiquetas foram coladas junto às fontes em lugares visíveis e a ação foi fotografada por mim e por colaboradores<sup>19</sup> em dois dos 15 locais (figuras 14 e 15).

Antes de iniciar estas ações averigui no aplicativo *Google Maps* as distâncias a partir da Ruas Carlos Trein Filho, 81, local da fonte que originou o trabalho. Assim pude definir melhor os trajetos e ter uma ideia da loca-

---

19 Conteí com as colaborações de Eduardo Seidl e Nicolas Chidem para os registros da performance *Banho* 2018), como está explicado mais adiante nesse texto. Como as intervenções nas duas fontes do bairro Passo das Pedras foram feitas no mesmo dia, eles fizeram também as fotos dessas ações.

**Figura 15: *Impuras III*, série *Manancial*, 2018. Intervenção na Rua das Jabuticabas, 73. Fotos: Flávia de Quadros**



lização e da concentração dessas fontes por áreas da cidade. E quando estive nos locais, além da colagem das etiquetas também fotografei o ambiente, conversei com moradores e gravei alguns depoimentos.

Na fonte da Glória, a única com adição de cloro e claramente mantida por motivos religiosos, usei uma estratégia um pouco diferente, embora obedecendo à mesma lógica de intervenção e apropriação. Em vez de uma etiqueta, usei uma placa de granito verde, de 12cm x 20cm x 2cm, com as mesmas informações em letras douradas. Foram coladas onze etiquetas com títulos sequenciais *Impuras*, duas com *Conteúdo Indisponível*, uma com a inscrição *Puras*. E a placa da Gruta continha o título *Bendito Cloro*. Esta última foi colocada próxima a outras placas de agradecimentos de fiéis, nos arredores da imagem de Nsa. Sra. de Lourdes (figuras 16 e 17).

Com as fotografias das intervenções, os mapas e

**Figuras 16 e 17: *Bendito Cloro*, série *Manancial*, 2018. Intervenção na fonte da Gruta Nsa. Sra. de Lourdes**



as fotografias de cada fonte ou do local mais próximo com acesso permitido, organizei conjuntos de imagens que foram compartilhados no *@fontepoa* como trípticos, obedecendo sempre à mesma ordem: fotografias das fontes, mapas com o trajeto até os locais e registros fotográficos das intervenções no espaço físico. A cada dia publiquei os conjuntos de três locais, compartilhados também no *Facebook*. No meu perfil do *Instagram*, fiz repost apenas dos registros da colagem, ou seja, a terceira imagem de cada tríptico. Além das *hashtags* #fontepoa, #água, #águadafonte, também usei a do título da série, #manancial.

Durante minhas expedições às minas d'água, notei que apenas três locais possuem sinalização da prefeitura alertando para os riscos do consumo daquelas águas<sup>20</sup>. (figuras 18 e 19) As informações obtidas junto ao poder público são de que já foram colocadas placas de alerta em todos os locais impróprios, mas elas seriam constantemente depredadas pela população das comunidades. Embora isso se comprove na fonte do Bairro Higienópolis (o vídeo inicial do site do projeto mostra sucessivas intervenções feitas pela população), há contradições nas narrativas sobre os outros pontos. No Beco dos Rossatos, por exemplo, onde há inclusive uma torneira instalada na fonte, uma moradora do local há cinco anos diz que nunca viu nenhuma sinalização e que consome a água e dá para seus filhos sem preocupações. Na Lomba do Pinheiro, ao saberem que a prefeitura não considera a água boa para consumo humano, alguns moradores reagiram com revolta; outros com tranquilidade. No entanto todos confiam na boa qualidade da água e muitos visitam a fonte com frequência.

Além das placas de advertência colocadas pela

Figura 18: *Impuras VII*, série *Manancial*, 2018. Intervenção na fonte da Gruta Nsa. Sra de Lourdes  
Figura 19: *Impuras VI* (detalhe), série *Manancial*, 2018. Fonte da Rua da Prudência, 456



<sup>20</sup> As placas de advertência estão presentes nas vertentes Rua Carlos Trein Filho, Rua da Prudência e Praça Frederico Garcia Lorca.

prefeitura, encontrei vestígios de outro tipo de placa nas duas fontes do bairro Lageado, que pareciam bem antigos. Em um deles ainda é possível ler a palavra Manancial e no outro, palavras de provável agradecimento a Nossa Senhora pela água da fonte “nesse lugar tão venerado”. Bem próximo ao local ainda existe em cimento uma edificação com tanques para lavar roupas. Quando pedi orientação a uma moradora dos arredores sobre a localização desta vertente, ela relatou a lembrança de infância sobre a água chegar até ali. Hoje, no entanto, o local parece totalmente abandonado. Não compartilhei essas imagens, mas as fotografias das placas compõem a exposição na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Em *Manancial* (2018) utilizo diferentes procedimentos de trabalho no espaço público e no ambiente virtual. A colagem das etiquetas nos locais das fontes lida principalmente com duas intenções. A primeira diz respeito a trazer para o ambiente da comunidade uma referência da visão do poder estatal. E a segunda faz referência à ação de apropriação da artista, deslocando um objeto que pertence aos espaços institucionais para o espaço público. Assim, há uma inversão do fluxo convencional da prática artística de deslocamento do objeto, ou da sua representação para dentro dos museus e galerias.

Os títulos escolhidos para as etiquetas pretendem funcionar como provocação para os moradores do entorno, que obedecem ou não ao veto do poder municipal. Assim como a referência à declaração de impureza da água causou muitas vezes reações hostis e veementes, a permanência dessa referência mesmo na minha ausência colocam em confronto duas percepções antagônicas sobre uma mesma realidade, provocando a evidência do *dissenso* que envolve a situação. O gesto tem objetivo de tornar evidente a existência de percepções dissensuais como ocorria com a colagem dos adesivos nas garrafas

que vão à rua Carlos Trein Filho, mas desta vez estão representando a posição do poder estatal.

Por outro lado, ao escolher como objeto de intervenção uma peça gráfica semelhante a uma etiqueta museográfica, transformo o próprio local em uma espécie de instalação *ready made*, como a proposta de Hélio Oiticica com seu programa de apropriações<sup>21</sup>.

### 3.1. Tipologias, reminiscências e deslocamentos possíveis

A apresentação da série *Manancial* (2018) no *Instagram* lida com questões diversas das intervenções no espaço urbano. Ao criar um padrão para apresentação de cada local, reúno informações que abrem possibilidades para diferentes reações e interpretações.

As fotografias das fontes apresentam tanto o ambiente em que se encontram quanto o tipo de interferência feita pela população que se utiliza delas. E a forma como as três categorias diferentes de imagem - local, trajeto e ação - estão dispostas cria uma ideia de tipologia, que aproxima o trabalho de alguns procedimentos utilizados por Elaine Tedesco nos seus registros das *Guaritas* (1999 - 2004) (figura 20). Obtidas a partir da observação do espaço público em seus deslocamentos pela cidade (TEDESCO, 2018), as fotografias das cabi-

Figura 20: Elaine Tedesco. *Guaritas*, 1999 - 2004. Fonte: [www.cumum.com/elainetedesco](http://www.cumum.com/elainetedesco)

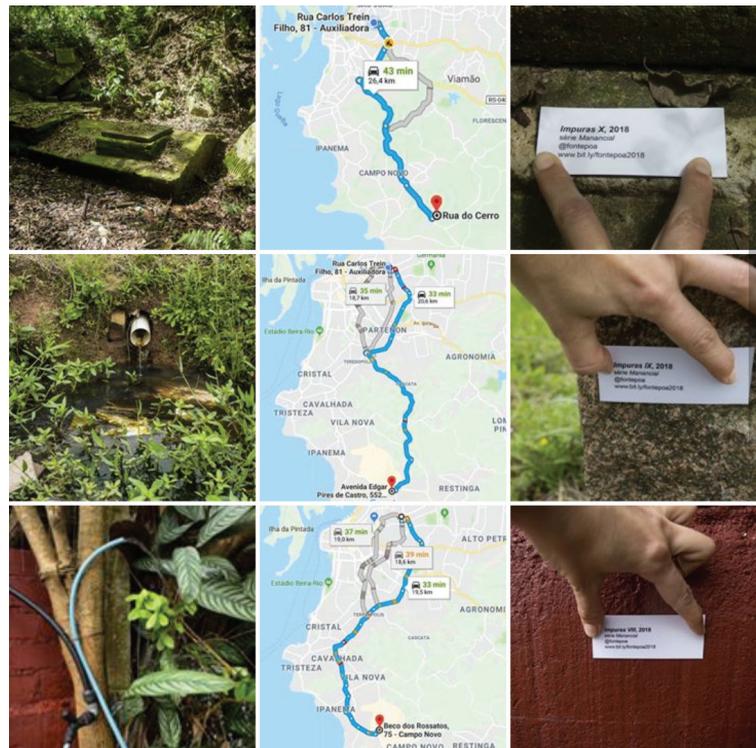


21 Quando se refere ao programa de apropriações de Oiticica, Elida Tessler (1993, p.11) traça aproximações com os *ready makes*, ressaltando justamente o fato de que algumas vezes o artista brasileiro não desloca os objetos de seu contexto como fazia Duchamp. O conceito original de *ready made* centra o status de obra justamente pelo gesto do deslocamento, que traz o objeto escolhido para dentro do espaço expositivo e confere a ele um novo sentido (TESSLER, 1993, p.11). Em *Manancial*, é o tipo de identificação da obra própria dos museus e deslocada para o espaço público que o aproxima do contexto da arte e pretende agregar novos sentidos possíveis para a paisagem em que foi feita a intervenção.

nes de vigilância encontradas nas calçadas de Porto Alegre mostram, pelas sua diversidade formal, particularidades sobre o ambiente em que estão inseridas, como por exemplo as diferenças econômicas entre os habitantes dos vários bairros em que se encontram.

Pelo tipo de construção, as intervenções que são feitas, as marcas do tempo, cada guarita adquire uma espécie de identidade, que se evidencia quando as fotografias são vistas em conjunto. Assim formam uma espécie de inventário ou mapeamento das variações possíveis para uma mesma função.

Em *Manancial* (figura 21) parto de uma lista de locais previamente definidos e apresento também um mapeamento das vertentes e das variações de intervenções humanas em graus variáveis de planejamento arquitetônico e improviso. As imagens apresentadas na série revelam as particularidades de cada uma: se sua locali-



**Figura 21: série *Manancial*, 2018.**  
Captura de tela do perfil @fontepoa no Instagram

zação está na área urbana ou rural, o nível socioeconômico do bairro onde se encontram, o tipo de cuidado ou desleixo que recebem da população.

Do ponto de vista do tema e do processo, vejo uma aproximação de *Manancial* também com a pesquisa feita por Cildo Meireles em *rio oir*<sup>22</sup> (2012). Enquanto minha expedição fica dentro dos limites da cidade buscando as fontes públicas de água natural que restam, a dele se desloca pelo país, buscando uma variedade de sons possíveis que a água pode produzir. Às águas dos rios brasileiros ele emenda as residuárias, os restos que devolvemos ao ambiente depois do consumo na cidade.

As características do fluido (continuidade, expansão e ausência de forma definida) são exploradas de diferentes maneiras em cada projeto. Eu busco trazê-las nos modos de circulação e na continuidade da pesquisa, que desemboca um trabalho em outro e se libera para transitar sem controle nos ambientes físico e virtual. Em *rio oir* de Cildo Meireles, o fluido escorre e se expande pelo som das águas de pontos distantes emendadas pelo recurso da mixagem, que ativam imagens mentais desse elemento em todas as suas modulações. Se expande também para o lado B do vinil, no correr de gargalhadas múltiplas, fundidas, que acabam acrescentando um certo tom de ironia ao trabalho.

O curador Guilherme Wisnik aponta o gosto amargo deixado pelas risadas, que não por acaso estão do

---

22 O curador Guilherme Wisnik define *rio oir* como uma escultura sonora. O trabalho consiste em um disco de vinil com a mixagem de áudios gravados nos rios brasileiros de um lado e risadas de várias pessoas do outro. Para executar este projeto Cildo Meireles viajou com uma equipe técnica para quatro pontos do país: Cataratas do Iguaçu (PR), Estação Ecológica de Águas Emendadas (GO), a foz do Rio São Francisco (entre os estados de Sergipe e Alagoas) e a foz do Rio Araguari (AP). Os dois lados do vinil estão disponíveis para escuta no link <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/a-obra/>.

lado oposto às águas no disco, ao notar que “surge uma incômoda sensação de falta: o motivo das gargalhadas, cada vez mais estridente, está ausente” (WISNIK, 2011). Interpreto que o trabalho assume tons de tragi-comédia, quando se compartilha com o autor - como eu compartilho - a conclusão a que ele chega no final da sua extensa jornada pelo país: “Ao final das viagens eu fico pensando que os rios do Brasil vão ser todos residuários e que todas as águas dos rios do Brasil vão acabar sendo residuárias já ao nascer.” (Ouvir..., 2012). Minha pesquisa, feita toda ela no território de uma única cidade, leva a perceber que a contaminação das águas pela forma como ocupamos o ambiente vai muito além dos rios e já atinge as águas subterrâneas. O dano aos nossos recursos hídricos se expande para o manancial invisível sob o solo.

Também percebo aproximações entre os dois trabalhos pela provocação feita ao público, buscando a ativação de reconhecimentos pela memória. Mas *rio oir* desreferencia o espaço de origem do som para potencializar novas espacializações, partindo da percepção para a imaginação. *Manancial* por sua vez convida o usuário das redes ao deslocamento do próprio corpo pela cidade. De posse dos mapas, qualquer um pode repetir ou recriar sua expedição particular pelas fontes de Porto Alegre, seja pelo território físico ou por um processo mental. De outra forma, instiga também a novas descobertas. Nos comentários, por exemplo, me foi perguntado se haveria uma fonte no Bairro Menino Deus e em conversas presenciais motivadas pelas interações virtuais, alguns novos locais foram citados, como sugestão de continuidade do trabalho.

### 3.2. Para criar um ciclo entre o urbano e o virtual

A intervenção artística nas redes sociais com intenção de propor uma via de retorno da sensibilidade para o espaço físico da cidade aproxima minhas ações de alguns trabalhos do Grupo Poéticas Digitais da USP, coordenado por Gilberto Prado, que propõem o usos dos meios digitais em intervenções no espaço público. O projeto *ZN:PRDM (Zona Neutra: Passa um Rio Dentro de Mim)*, 2014, busca trazer para a superfície do território urbano a percepção dos rios tornados invisíveis pelas intervenções feitas sobre a natureza nos processos de urbanização.

O grupo trabalhou com uma comunidade carente na zona leste de São Paulo, desenvolvendo ações de descoberta de rios, inclusive criando antenas de radies-tesia com forquilhas e fios metálicos. O bairro foi também marcado nos pontos em que seria possível, pelo celular, escutar estas águas esquecidas que correm sob os pés da população. Também foram usados mapas existentes para a identificação dos pontos em que as águas esta-vam ocultas nos subterrâneos (figuras 22 e 23).

No entendimento de Prado, o uso da tecnologia pode permitir novas experiências no espaço urbano, re-definindo nossa visão da cidade como espaço em que nos inserimos.

Desta forma, pretende-se ativar o desejo, o uso e o sentimento de pertencimento e diálogo nos espaços públicos, não apenas em parques e locais usuais de lazer, mas de uma forma generalizada nos locais de uso eles funcionam como ativadores ou catalisadores de ações que se seguem e se encadeiam. (PRADO, 2016).

Figuras 22: Grupo poéticas digitais, Projeto *ZN:PRDM*, 2014. Grafites

Figura23: Grupo poéticas digitais, Projeto *ZN:PRDM*, 2014. Traçando o curso de um rio



Creio que essas interações provocadas no espaço público trazem ricas possibilidades de troca e ativação da percepção da comunidade sobre o seu entorno. O uso da tecnologia combinado com essas práticas possibilita uma integração dos dois ambientes (urbano e virtual), criando uma continuidade que permite um trânsito do sujeito em ambos os sentidos.

No entanto, me interessa, na pesquisa que desenvolvo, aproveitar também o potencial de interatividade entre os sujeitos que as redes sociais acrescentam ao processo. Acredito que assim podem, também pelo meio virtual, estreitar os vínculos não só com a cidade, mas forjar uma horizontalidade das relações sociais. Quem tem contato com o trabalho pode interferir, sugerir, e contribuir com a proposta, pois “quando a arte feita em rede embaralha os papéis de artista e espectador, altera a partilha do sensível (BRAGA, 2012, p.154).

## 4. A última fonte pura

Na Rua Fabio Luis Silveira, 29, na zona norte de Porto Alegre, fica a única fonte pública de água livre de coliformes fecais e de *Escherichia coli* de acordo com dados da Prefeitura Municipal. O lugar é bastante frequentado e conhecido. Na minha primeira visita conversei com dois moradores do bairro que estavam coletando água - um para consumo próprio e outro para um restaurante nas proximidades - e nas duas seguintes sempre havia pessoas presentes. Os moradores do entorno da mina d'água da Rua Terezilda Steffens, no mesmo bairro, também a conhecem e todos chamam a localidade de "o Ingá" em referência ao Jardim Ingá, nome do antigo bairro que foi incorporado oficialmente ao atual Passo das Pedras (CENTRO, 2015).

Quando busquei informações oficiais sobre o assunto, verifiquei que os conteúdos *online* disponíveis no *site* da Prefeitura desaconselham o consumo humano de todas as fontes públicas da cidade. Em nenhuma das páginas acessadas há menção de que a fonte do Ingá seja própria para beber. No entanto, o único risco citado em todos os textos é a presença da bactéria *Escherichia coli*, encontrada em fezes humanas, que podem conter outros agentes causadores de doenças (PMPA, 2018). A fonte do Ingá, porém, não apresentou registro desta bactéria nem de coliformes fecais nas duas últimas tabelas divulgadas pela administração municipal. O índice de presença de *E.coli* em todas as amostras analisadas desde 2005 é zero, e a presença de coliformes fecais foi identificada em 16% do total das amostras no mesmo período

A partir das minhas expedições ao lugar e de uma forte percepção sobre seu iminente desaparecimento, desenvolvi dois trabalhos: uma performance e uma ação.

## 4.1. O corpo como lugar de fluxo

A performance *Banho*, (2018) foi realizada na tarde do dia 28 de setembro e transmitida ao vivo pelo *Instagram* no perfil *@fontepoa*, com a colaboração de Nicolas Chidem e Eduardo Seidl que fizeram respectivamente a transmissão e registros em vídeo e as fotografias de documentação (figura 24).



Figura 24: *Banho*, 2018,  
Performance. Foto: Eduardo Seidl

Instalei no cano de ferro que dá vazão à água um véu branco. Também usando saia e vestido brancos e descalça, lavei meus pés, rosto e cabeça. Bebi a água e a ofereci às pessoas que se encontravam próximas - a dona da casa em cujo muro está instalado o cano da mina d'água e meus colaboradores. Todos beberam. Dei de beber também aos cães da mesma casa que vieram quando me aproximei do portão. Durante a performance, vários moradores observaram de longe, nas calçadas e nos portões das suas casas, e também percebi a circulação de ônibus na via pública (figura 25).



**Figura 25:** *Banho*, 2018, Performance.  
Foto: Eduardo Seidl

Vejo *Banho* como uma celebração da presença da natureza na cidade. Ou melhor, da escassez das possibilidades de conexão com ela que temos quando vivemos no meio urbano. Ao nos depararmos com a única vertente natural que não foi contaminada com nossos dejetos, algo camuflada em um muro de cimento salpicado e disponível através de um cano a poucos centímetros do chão, não temos a noção de que ela é o pouco que resta. Os próprios habitantes do bairro com quem conversei, consumidores daquela água não sabiam que têm à disposição algo tão raro e que pode estar prestes a desaparecer. Percebi neles, pelas palavras e pelas atitudes, um misto de espanto e orgulho pelo privilégio de que dispõem.

Ao cobrir a fonte com um véu, me vestir de branco, lavar meu corpo, beber e dar de beber, aproximei essa celebração de rituais litúrgicos da comunhão católica, mas também busquei referências em uma religiosidade mais ligada aos elementos da natureza, como nos cultos de origem afro. Na tradicionais festas para Iemanjá e Oxum (orixás ligados aos mares e rios respectivamente) em Porto Alegre os fiéis da Umbanda costumam ir até o Guaíba para levar oferendas, fazer pedidos e festejar. Geralmente molham os pés ou entram na água para lançar seus barcos, as mulheres sempre com batas e saias brancas de rendas e babados.

O véu, que instalei e deixei no local, é uma metáfora do meu desejo de proteção e preservação (figura 26). Juntamente com a etiqueta com o título *Puras* colada no muro, acredito que tenha funcionado também como demarcação de algo que merece cuidado e atenção. A água é essencial à nossa sobrevivência e, além disso, nos traz bem estar e nos conecta de uma forma transcendente com a vida no planeta. Afinal, todo ser vivo depende da água.

O recurso da performance marca algumas diferen-



ças com relação aos trabalhos anteriores. Desta vez, não me utilizo de um objeto como dispositivo de provocação, confrontação e legitimação de uma prática. Transformo o meu corpo no próprio dispositivo juntamente com a água, que já era objeto do trabalho. Da mesma forma, não atuo mais como aquela que quer colocar em evidência a atitude de resistência do outro, com vistas a provocar talvez o surgimento de uma identidade de grupo que leve a um virtual levante (BUTLER, 2017) (NEGRI, 2017). Agora eu mesma me ponho em ação de resistência, em atitude semelhante à dos usuários das fontes.

Pode-se fazer uma aproximação de *Banho* com a conhecida performance de *Fonte Refluxo* (1966), de Bruce Nauman, em que o artista enche a boca com água e cospe sucessivas vezes. Ali também, ao fazer ele mesmo o papel da fonte, transforma-se no objeto que quer representar (figura 27). No entanto, percebe-se que sua

**Figura 26:** *Puras*, série *Manancial*, 2018. Intervenção na fonte da rua Fabio Luiz Silveira, 29, Foto: Flávia de Quadros

**Figura 27:** Bruce Nauman. *Auro-retrato como fonte*, 1966. Fonte: [www.phaidon.com](http://www.phaidon.com)



atitude remete ao repulsivo ou até aos escatológico, enquanto a atmosfera que busco criar em *Banho* tem outras conotações.. Seu trabalho traz como referência a *Fonte*(1917) de Marcel Duchamp<sup>23</sup>. Viviane Matesco percebe inclusive um passo adiante em relação a esta, por prescindir mesmo de qualquer objeto e radicalizar a ideia de desmaterialização da arte, de acordo com diversas propostas artísticas dos anos 1960 e 70 que tinham no corpo suas questões primordiais. Em ambos os trabalhos, no entanto, o corpo é o motor da obra, e o que se acentua é o sentido de presença, a ideia de efemeridade

---

23 Arthur Danto (2008) vê como principal contribuição dos *ready mades* de Duchamp à arte contemporânea a liberação da arte de uma limitação ao belo e à ideia de gosto, quando se engaja “com a deposição do gosto como um imperativo artístico”. A citação a Duchamp por Nauman portanto pode ser vista a partir de um comportamento de retomada deste enfrentamento nos movimentos artísticos dos anos 1960 e 70.

e a fusão dos papéis de sujeito e objeto na ação artística (2012, p.106).

A relação que proponho nas minhas ações junto à fonte é de uma ligação íntima do ser humano com a água, quando o corpo passa a fazer parte dos movimentos cíclicos desse elemento no planeta. Este é o mesmo movimento que observo em *rio oir*, de Cildo Meireles quando ele inclui no lado A do vinil as águas residuárias, que foram usadas e até expelidas pelo corpo humano. Simbolicamente corpo e água estão ligados quando pensamos no ciclo hídrico no planeta, que passa também pelo corpo.

Há ainda uma outra questão acerca da performance a ser discutida no trabalho de Nauman que encontra ressonância na minha prática e tem a ver com o registro das ações efêmeras. *Fonte Refluxo* é mais conhecida pela fotografia, que inclusive foi publicada posteriormente como obra, com o título *Self-Portrait as a Fountain* (1970). Também utilizei registro fotográfico e principalmente em vídeo que compartilhei diariamente em partes em dois perfis do *Instagram* e como vídeo de perfil no *Facebook*.

A discussão frequente sobre a relação da performance com a fotografia naquela época pode reduzir o seu status a mera documentação, que inclusive teria depois subvertido a proposta original da performance como obra imaterial e impermanente. No entanto, ao pensarmos que um registro fotográfico (ou videográfico) jamais é neutro e conta sempre com a subjetividade do olhar de quem o faz, cabe a perguntar se esta visão não está justamente ignorando uma autoria em colaboração, mesmo quando esta se dá no anonimato. A pergunta vale sobretudo quando a ação não é pensada previamente com relação à câmera, como no caso da fotoperformance e da videoperformance (VINHOSA, 2014).

Quando busquei outras pessoas para fazer o regis-

tro de *Banho* (2018), já tinha a intenção de transmiti-la ao vivo pelas redes sociais, mas para mim isso representava uma ampliação do seu alcance do espaço físico para o virtual, colocando em paralelo as ideias de presença (no lugar) e telepresença (no ciberespaço). No entanto, em nenhum momento me dispus a dirigir o trabalho dos autores do registro. Tampouco orientei minha movimentação pela posição das câmeras.

Creio que a performance, por sua natureza de improvisação e interação com quem a presencia já traz consigo a marca da autoria coletiva, radicalizando o apagamento de posições definidas para o artista e a audiência. Nesse caso o trabalho não é construído para o público, mas com o público. A colaboração para o registro e o posterior compartilhamento dos vídeos em imagens fragmentadas espalhadas por vários ambientes virtuais, estilhaça e embaça ainda mais as noções tradicionais de autoria. Isso se dá à medida que também amplia e diversifica as possibilidades de contato dos internautas com a obra, até mesmo pela natureza dispersa e fragmentária da navegação nas redes e assume a imprevisibilidade da sua interpretação pelo público como proposta de trabalho.

## 4.2. Fluir para outros circuitos

A reflexão sobre o quanto esta água é rara e como ela contraria todo um sistema mercantil validado por mecanismos de controle me levou a pensar no último trabalho deste projeto. A ideia de buscar o confronto dos dois sistemas - um de consumo gratuito diretamente na origem do recurso hídrico e outro baseado na sua apropriação, distribuição e exploração comercial - me motivou trabalhar com a ideia de infiltração da informação de um sistema no outro.

Criei então um novo adesivo semelhante a um rótulo, mas que não contém todas as informações presentes nos rótulos de água engarrafada. Nele constam apenas uma foto da fonte, o nome Águas do Inga, seu endereço e identificação como fonte pública e o endereço do *website* do *projeto Fontepoa*. Como último detalhe, sobreposto à fotografia, há um pequeno círculo azul com a palavra Grátis.

O adesivo desta vez foi colado em 20 garrafas PET novas com capacidade de 500ml, vazias e devidamente lacradas com suas tampas (Figura 28). Elas foram deixadas uma a uma nas prateleiras de venda de água mineral. Realizei a ação inicialmente nos mercados próximos ao ponto de origem desta pesquisa, nos arredores da fonte da Rua Carlos Trein Filho, e depois em mercados mais distantes. Esta primeira distribuição atingiu os bairros Auxiliadora, Mont Serrat, Higienópolis, Centro e Independência, todos em Porto Alegre. Em um segundo momento comecei a contar com colaboradores que recebem as garrafas e, de acordo com instruções dadas oralmente, abandonam nos pontos de venda, fazem um registro fotográfico ou em vídeo e postam no seu *Instagram* com a marcação *@fontepoa* e a *hashtag* *fontepoa*. Esta foi uma forma encontrada para expandir os limites



Figura 28: Garrafas para *Infiltração*, 2018. Foto: Flávia de Quadros

da ação não apenas no território urbano, mas também no ambiente virtual, utilizando os círculos de influência dessas pessoas, que se tornaram co-autoras do trabalho. Ao receber a notificação da marcação do perfil no *Instagram*, eu sempre comento com o título e o ano do trabalho, *Infiltração*, 2018.

Paula Braga vê na constituição das redes , virtuais ou não, o potencial para a passagem da autoria do âmbito individual para o coletivo. E vai além, ao afirmar que ao operar em circuitos alternativos a arte “desafia um sistema político opressor” (2010, p.1030).

Com esses procedimentos operatórios julgo ter obtido aqui o maior grau de colaboração e interatividade entre todos os trabalhos. Ao olhar para o relaxamento no conceito de autoria que ele traz, penso principalmente em dois aspectos. O primeiro é que, apesar de explicar a proposta e contar com uma intenção inicial de cola-



boração, quando entrego meu objeto na mão do outro esperando que ele execute a ação, eu abro mão completamente do controle sobre ele dali em diante. De posse do objeto, o outro pode seguir ou não as instruções, interferir tanto no objeto quanto no processo e interpretar a proposta como bem entender. Eu não tenho mais como saber por que territórios meu objeto vai circular nos seus trajetos pela cidade ou pelo ciberespaço. Até agora, das oito garrafas entregues, obtive notificações sobre cinco. Destas, duas tiveram publicações em perfis privados que, embora fiquem visíveis para mim, não podem ser vistas por visitantes. Das três restantes, duas tiveram publicações em perfis públicos no *Instagram* e a última apenas no *Facebook* (Figuras 29 e 30).

Outro ponto importante sobre os modos de circulação do trabalho é que, ao deslocar a publicação dos meus perfis para os territórios dos colaboradores nas

**Figuras 29 e 30: Infiltração, 2018. Capturas de tela dos perfis @silvio\_barbizan e @fototaxia no Instagram**



redes sociais, ele é recebido pelo público que circula por esses perfis de forma ainda mais fragmentária, sem experimentar a continuidade das postagens - o que direciona de certa maneira as interpretações. Como as publicações são feitas por outros atores, sem outro vínculo com o processo a não ser aquela ação específica, causam maior estranhamento e questionamentos nos comentários das postagens. E as respostas são dadas também por esses colaboradores sem a minha interferência, criando um jogo de expansão do caráter coletivo da autoria.

Do ponto de vista da articulação entre arte e política que o trabalho pretende discutir, parece que este é o que mais se aproxima da ideia de Rancière, de que o verdadeiro potencial político da arte é atuar na disposição dos corpos, colocar os sujeitos em movimentos outros que não os designados a eles na partilha do sensível. Se olharmos pelo ponto de vista da arte como ato político de resistência, talvez aqui, pela ação de múltiplos indivíduos empenhados em um objetivo comum, como afirma Negri(2017), haja o maior potencial de transformar a resistência em levante e a latência em potência.

Quanto às questões simbólicas que este trabalho carrega, já não se trata aqui de provocar um confronto entre atos regulatórios do poder público e ações individuais de resistência em desobediência às normas. A *Infiltração* (2018) vem trazer para o sistema convencional a existência de outro sistema de consumo possível, sem intermediações da lógica mercantil no acesso ao recurso natural. A garrafa vazia no entanto denuncia que apesar da sua existência, aquela água não está presente ali, ou seja, não pertence àqueles locais e àquela lógica, mas a uma outra que o encontrador da garrafa é convidado a descobrir. O convite novamente é à ação e ao movimento em uma direção diversa à que

os sujeitos estão habituados, e novamente a aproximação de elementos distantes torna o *dissenso* evidente.

*Infiltração*, por essas características de presença da ausência, faz lembrar de outro trabalho de Cildo Meireles sobre as questões relativas à água. Em 2002, durante a Documenta de Kassel, o artista montou uma fábrica de picolés de água, com três modelos cuja única diferença era o formato, e que eram vendidos por um Euro em três carrinhos dispostos lado a lado na entrada do local de exposições e em outros pontos da cidade. No palito havia a inscrição *Elemento desaparecendo, elemento desaparecido* (título do trabalho), mas a segunda parte da frase só se tornava visível depois que o picolé tivesse sido consumido ou derretido (Figuras 31 e 32).

O fato da ação toda acontecer em um evento internacional fora do território brasileiro acentua a conotação política da obra, pois o Brasil é possuidor de uma grande quantidade de recursos hídricos, que despertam a atenção mundial, mas frequentemente não são valorizados como riqueza nem preservados adequadamente. Nas *Infiltrações* feitas coletivamente em Porto Alegre, a ausência da água do Ingá nas prateleiras dos pontos de venda, substituída por ar dentro das garrafas já evi-

**Figuras 31 e 32: Cildo Meireles, *Elemento desaparecendo, elemento desaparecido*, 2002. Fonte: Revista Estúdio**



dencia simbolicamente a sua provável desapareção, e a disposição de uma garrafa em meio a dezenas permite perceber a tênue presença desses recursos à livre disposição da população.

## Considerações Finais

Esta pesquisa partiu de uma intenção de investigar e interferir, pela prática artística, em situações dissensuais junto às fontes de água públicas da cidade de Porto Alegre e seus usuários. Me acompanhava a ideia de que a arte pode trazer à tona conflitos latentes nas relações sociais e políticas vivenciados no espaço público e provocar transformações na forma de olhar e agir da população a partir de intervenções poéticas propostas por mim como artista.

Outras questões importantes que nortearam minhas ações foram o desejo de agir para ressignificar o espaço público como lugar de vivências coletivas constituintes de vínculos e identidades sociais, e a oportunidade de exercitar autonomia em relação aos meios de circulação do trabalho. Nesse aspecto parecia-me importante criar dispositivos para pôr em movimento as ações propostas tanto no espaço urbano quanto no ciberespaço.

Creio que ao longo da pesquisa, pude experimentar diferentes estratégias que foram transformando a minha compreensão sobre o potencial da ação artística nos espaços públicos e junto a um suposto público de arte. As questões sobre o *dissenso*, e a intenção de propor novas formas de ver a cidade e as relações dadas nos seus espaços, passaram a ser insuficientes como proposta e busquei a cada trabalho novas formas de agir e instigar ações do público local, que então passou a interagir e colaborar com as ações, a ponto da concretização do trabalho depender desta colaboração.

Com esses modos de agenciamento pude ampliar o alcance de circulação das propostas artísticas para novos territórios físicos e virtuais, à medida que também foi possível aprofundar uma horizontalização das relações

entre artista e público com um crescente apagamento entre estes papéis. As questões políticas inicialmente colocadas como tema da pesquisa passaram então a fazer parte das minhas ações e proposições, e o trabalho adquiriu novas potências acerca da partilha do sensível, tanto a partir da minha atitude quanto pelas relações estabelecidas e pelas novas ações do público movidas pelas propostas apresentadas.

## Referências

AGÊNCIA LUSA. **Náufragos salvos por garrafa com mensagem lançada ao mar.** Disponível em: [https://www.rtp.pt/noticias/mundo/naufragos-salvos-por-garrafa-com-mensagem-lancada-ao-mar\\_n110791](https://www.rtp.pt/noticias/mundo/naufragos-salvos-por-garrafa-com-mensagem-lancada-ao-mar_n110791). Acesso em: 16 nov. 2018.

ALENCAR, Lucas. Autor de mensagem na garrafa é encontrado por meio de rede social. **Revista Galileu**, 01 mar. 2016. Disponível: <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2016/03/autor-de-mensagem-na-garrafa-e-encontrado-por-meio-de-rede-social.html>>. Acesso em 16 nov. 2018.

ABAS. Associação Brasileira de Águas Subterrâneas. **Águas subterrâneas: o que são?** Disponível em: <<http://www.abas.org/educacao.php>>. Acesso em 01 dez. 2018.

ARENDDT, Hannah. **O que é política.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

AUGÉ, Marc. **Não lugares:** Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9.ed. Campinas: Papyrus, 2012.

BRAGA, Paula. A Rede e a arte: da era do objeto à era da circulação. In: **21º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2012, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Anpap, 2012. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio1/paula\\_braga.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio1/paula_braga.pdf). Acesso em: 10 set. 2018.

BRAGA, Paula. A rede como suporte da obra de arte. In: **30º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, 2010, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: CBHA, 2010.

Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha\\_2010\\_braga\\_paula\\_art.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_braga_paula_art.pdf). Acesso em: 18 nov. 2018.

BRASIL. Ministério da Saúde. Fundação Nacional de Saúde. **Manual de controle da qualidade da água para técnicos que trabalham em ETAS**. Brasília: Funasa, 2014. Disponível em: [http://www.funasa.gov.br/site/wp-content/files\\_mf/manualcont\\_quali\\_agua\\_tecnicos\\_trab\\_emetas.pdf](http://www.funasa.gov.br/site/wp-content/files_mf/manualcont_quali_agua_tecnicos_trab_emetas.pdf). Acesso em 01 dez. 2018.

BUTLER, Judith. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.  
CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade sem Relato: antropologia e estética da iminência**. São Paulo: Edusp, 2012.

CANCLINI. Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

CENTRO de Pesquisa Histórica de Porto Alegre. **Memória dos bairros: Passo das Pedras**. Disponível em: <https://cphpoa.wordpress.com/2015/02/13/passo-das-pedras/>. Acesso em: 13 nov. 2018.

CERQUEIRA, Yasminie M. S. F. **Espaço público e socialidades urbanas: apropriações e significados dos espaços públicos na cidade contemporânea**. 2013. Dissertação (Mestrado Natal: UFRN, 2013. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Departamento de Arquitetura, Centro de Tecnologia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DANTO, Arthur. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. **ARS**. São Paulo, vol.6, n.12, julho/dez - 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202008000200002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200002) Acesso em 02 dez. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Introdução. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017a. p.13-21.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Através dos desejos: fragmento sobre o que nos subleva. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017b. p.289-382.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017c.

DUARTE, Marcelo. A curiosa e antiga tradição de mandar mensagens dentro de garrafas no mar. **Blog do Curioso**, 06 mar.2018. Disponível em: <https://guiadoscuriosos.uol.com.br/blog/2018/03/06/a-curiosa-e-antiga-tradicao-de-mandar-mensagens-dentro-de-garrafas-no-mar>. Acesso em 18 nov. 2018.

FATORELLI, Antônio. **Fotografia e viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Faperj, 2003.

JALINEK, Alana. **This is not art**: activism and other 'not-art'. New York: I.B.Tauris, 2013.

LEMOS, André. Ciberespaço e Tecnologias Móveis: Processos de Territorialização e Desterritorialização na Cibercultura. **Carnet de Notes**: tecnologia, comunicação e cultura (site), 2005. Disponível em: <https://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/territorio.pdf>. Acesso em 12 ago. 2018.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.

MADIGAN, Michael T., et al. **Microbiologia de Brock**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

MANOVICH, Lev. **Instagram and contemporary image**. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>. Acesso em: 05 ago. 2018.

MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. **Revista Poiésis**, n. 20, p. 105-118, dez. 2012.

MEIRELES, Cildo. Carbono entrevista Cildo Meireles. **Revista Carbono**. Rio de Janeiro, 2013 Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>. Acesso em 01 jun. 2018.

MEIRELES, Cildo. Lugares de Divagação. Entrevista concedida a Nuria Enguita para o catálogo Cildo Meireles em 1995. In: SCAVINO, Felipe (org). **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco da Azougue, 2009.

NEGRI, Antônio. O acontecimento “Levante”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. p. 38-46.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OUVIR o rio: uma escultura sonora de Cildo Meireles. Direção: Marcela Lordy. São Paulo: Instituto Itaú Cultural e Movie&Art, 2012. Documentário (79 min).

PRADO, Gilberto. Projetos “ZN: PRDM (Zona Neutra:

Passa um Rio Dentro de Mim)” e “Caixas dos horizontes possíveis”, do Grupo de Poéticas Digitais. **Arteriais**, Belém do Pará, n. 03, p. 54-66. Ago. 2016.

PMPA. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Fonte **Talavera é entregue à população**, 29 ago.2008. Disponível em: [http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal\\_pmpa\\_novo/default.php?p\\_noticia=94831&FONTE+TALAVERA+E+ENTREGUE+A+POPULACAO](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal_pmpa_novo/default.php?p_noticia=94831&FONTE+TALAVERA+E+ENTREGUE+A+POPULACAO). Acesso em 10 jun. 2018.

PMPA. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. **Hidráulica recebe monumento mais antigo de Porto Alegre**, 15 dez. 2014. Disponível em: [http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p\\_noticia=174635&HIDRAULICA](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_noticia=174635&HIDRAULICA). Acesso em 27 jul. 2017.

PMPA. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. **Histórico da Cidade**. Disponível em: [http://www2.portoalegre.rs.gov.br/turismo/default.php?p\\_secao=257](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/turismo/default.php?p_secao=257). Acesso em 09 jun. 2018.

PMPA. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. **Poços e fontes**, 08 out. 2004. Disponível em: [http://www2.portoalegre.rs.gov.br/sms/default.php?p\\_secao=373](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/sms/default.php?p_secao=373). Acesso em 17out. 2018.

PMPA. Municipal de Porto Alegre. **Saúde não recomenda o uso de água de fontes**, 11 fev.2016. Disponível em: [http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal\\_pmpa\\_novo/default.php?p\\_noticia=184467&SAUDE+NAO+RECOMENDA+USO+DE+AGUA+DE+FONTES](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal_pmpa_novo/default.php?p_noticia=184467&SAUDE+NAO+RECOMENDA+USO+DE+AGUA+DE+FONTES). Acesso em: 06 nov. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha da sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.367-381.

REVISTA GALILEU. **Mais antiga mensagem na garrafa do mundo é encontrada na Austrália**. 07 mar. 2018. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2018/03/mais-antiga-mensagem-na-garrafa-do-mundo-e-encontrada-na-australia.html>. Acesso em: 16 nov. 2018.

TEDESCO, Elaine. **Guaritas**. Disponível em: <http://www.comum.com/elainetedesco/index2.htm>. Acesso em 10 nov. 2018.

TESSLER, Élida. O museu é o mundo: arte e vida cotidiana na experiência de Hélio Oiticica. **Porto Arte**: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre, a. 20, vol.4, n. 7, maio 1993. p. 07-21.

VINHOSA, Luciano. Fotoperformance: passos titubeantes de uma linguagem em emancipação. **23º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2014, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: Anpap, 2014. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2018.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

WISNIK, Guilherme. Aqui, do lado de lá. In: Itaú Cultural, Ocupação, **Texto do curador**, 2011. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/texto-do-curador/>. Acesso em: 20 out. 2018.

# Anexo I

## Situação da Fontes Públicas de Porto Alegre

Fonte	Endereço	Analisado Desde	Última análise	Último Resultado		Número de Amostras	% Presença Coliformes	% Presença E. coli
				Coliformes	E. Coli			
Afonso Lourenço Mariante	Estr. Afonso Lourenço Mariante, 1578	30/03/2011	29/05/2018	Presença	Ausência	55	29,1%	7,3%
Apamecor - Hortências	Rua Deputado Astério de Mello, 380	28/11/2011	28/05/2018	Presença	Presença	47	93,6%	85,1%
Beco dos Rossato	Beco dos Rossato, 75	20/12/2011	29/05/2018	Presença	Ausência	54	100,0%	87,0%
Carlos Trein Filho	Rua Carlos Trein Filho, 81	26/01/2005	24/05/2018	Presença	Presença	85	92,9%	74,1%
Charrua*	Rua João Vedana, 178	02/03/2005	28/05/2018	Ausência	Ausência	68	54,4%	10,3%
Costa do Cerro	Estrada Costa do Cerro, 500	24/08/2011	29/05/2018	Presença	Presença	59	100,0%	94,9%
Edgar Pires de Castro	Av. Edgar Pires de Castro, 552	26/01/2005	29/05/2018	Presença	Presença	69	100,0%	76,8%
Fábio Luiz Silveira	Rua Fábio Luiz Silveira, 29	19/01/2005	24/05/2018	Ausência	Ausência	77	15,6%	0,0%
Gruta da Glória**	Rua da Gruta, 98	11/01/2005	25/04/2018	Presença	Ausência	75	28,0%	9,3%
Irmã Teresilida Steffen	Rua Irmã Teresilida Stephen, s/n	04/05/2016	24/05/2018	Presença	Presença	19	100,0%	57,9%
Jabuticabas	Rua das Jabuticabas, 73	31/05/2017	29/05/2018	Presença	Presença	13	100,0%	100,0%
Lajeado	Estrada do Lajeado, 1920	24/08/2011	29/05/2018	Presença	Presença	56	100,0%	91,1%
Praça Dr. Luiz Francisco Guerra Blessmann	Rua Felipe Becker, 663	16/03/2005	24/05/2018	Presença	Ausência	75	97,3%	50,7%
Praça Federico Garcia Lorca	Av. Francisco Roberto Dall'igna, 200	26/01/2005	29/05/2018	Presença	Ausência	71	100,0%	71,8%
Prudência	Rua da Prudência, 456	22/06/2005	28/05/2018	Presença	Ausência	71	74,6%	53,5%

Coliformes Totais: É um indicador da presença de bactérias que não necessariamente representam problemas para a saúde, e leva a crer que a água teve contato com matéria orgânica em decomposição. Na rede pública, é aceitável a presença de coliformes totais em até 5% das amostras.

Escherichia coli: É uma bactéria abundante no trato intestinal humano, e de aves e outros mamíferos. Sua presença na água indica que houve contato com matéria fecal, e portanto um sério risco de presença de organismos que causam doenças.

Observações: \* A empresa Charrua fecha a fonte quando apresenta contaminação.

\*\* A fonte da Gruta da Glória atualmente é tratada com cloro - as amostras com presença de E.coli são anteriores ao tratamento.

Fonte: Equipe de Vigilância da Qualidade da Água/CGVS/SMS  
Junho, 2018

# Apêndice

Exposição *A propriedade do fluido* na  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo,  
Instituto de Artes, UFRGS.  
Fotos: Flávia de Quadros, 21/12/2018



