

IMAGEM-EXPERIÊNCIA

uma ação poética entre brechas
da vida cotidiana

Viviane Gueller



IMAGEM-EXPERIÊNCIA
uma ação poética entre brechas
da vida cotidiana

Viviane Gueller



CIP - Catalogação na Publicação

Gueller, Viviane

Imagem-experiência: uma ação poética entre brechas da vida cotidiana / Viviane Gueller. -- 2021.
306 f.

Orientadora: Elaine Athayde Alves Tedesco.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Cotidiano. 2. Imagem-experiência. 3. Intervalo. 4. Presentificação. 5. Videoinstalação. I. Tedesco, Elaine Athayde Alves, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

IMAGEM-EXPERIÊNCIA
uma ação poética entre brechas
da vida cotidiana

Viviane Gueller

Porto Alegre, maio de 2021

IMAGEM-EXPERIÊNCIA:
uma ação poética entre brechas
da vida cotidiana

Viviane Gueller

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, ênfase na área de Poéticas Visuais.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV/UFRGS)

Banca examinadora:

Prof. Dr. Jorge Mascarenhas Menna Barreto (Art Department/UCSC)

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa (Convidado Externo)

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Fernando Bakos (Suplente externo - ESPM/Sul)

Prof^a. Dr^a. Teresinha Barachini (Suplente PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre, maio de 2021

AGRADECIMENTOS

Ao PPGAV/UFRGS pela oportunidade e suporte para realização do doutorado e à Capes pela concessão da bolsa;

À Elaine Tedesco pela parceria na arte e na vida, pela desorientação e por sempre se dispor à percepção do que é subjacente ao trabalho;

Ao professor João Paulo Queiroz pela escuta generosa que deu origem à *Reversa* durante o período de doutorado sanduíche em Lisboa;

Aos professores Edson Luiz André de Sousa, Maria Ivone dos Santos e Cláudia Zanatta pelas problematizações e contribuições na banca de qualificação;

Aos professores Jorge Menna Barreto e Eduardo Vieira da Cunha por aceitarem compor a banca final; e a Fernando Bakos e Tetê Barachini por participarem como suplentes;

À Maria Helena Bernardes por sua coragem e força mobilizadora, pelo reencontro e aprendizados desde o início da minha trajetória;

Aos colegas da turma 10 do doutorado do PPGAV, em especial à Glaucis de Moraes, Tula Anagnostopoulos, Lilian Hack, Carla Borba, Elias Maroso, Carlos Donaduzzi, Luciane Bucksdricker e Sandro Ka pelas trocas e contribuições ao longo da primeira etapa desta travessia;

À Adriana Boff pela confiança e acolhimento do projeto, ao Paço Municipal de Porto Alegre, a toda equipe da Pinacoteca Aldo Locatelli e ao Eduardo Monteiro pela montagem e cuidado com os trabalhos; à Isabel Castro pelo empenho em viabilizar o uso da Galeria da Capela

da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa e ao Sr. Amadeu por me acompanhar e auxiliar durante todo o processo;

À Flavya Mutran pelo sabor do norte, pela amizade e coleguismo; à Ilana Machado pela vizinhança existencial, pela interlocução sempre renovada;

À Lanna Guedes, Marta Horta e demais mulheres do *playgroup* pela sala aberta, por possibilitar o encontro de um sentido e o sentido de um encontro do outro lado do Atlântico;

À minha mãe, Iara Gueller, pela linhagem, pelo exemplo de força e persistência; à minha sogra, Jutta Stock, pelo cuidado e afeto;

Ao meu *bashert* Rafael Stock Gamba pela partilha da vida cotidiana, por construir comigo uma família, pela percepção sensível e paciência incondicional;

À minha filha Stela, a presentificação da imagem-experiência mais potente, avassaladora e amorosa dos meus dias, por nos ensinar tanto e mobilizar lugares que eu jamais supunha existir.

RESUMO

Esta pesquisa em Poéticas Visuais aborda um conhecimento engendrado em minha prática artística a partir do encontro com interstícios da vida urbana, em situações de espera e deslocamento. Trata-se da imagem-experiência, uma imagem portadora de experiência, investida por suas marcas, originada em um gesto de colocar-se em disponibilidade perceptiva. A sua instauração em espaços expositivos marcados por características arquitetônicas e cotidianas singulares motivou a reflexão sobre uma ativação mútua entre o trabalho e seu local de inscrição, proporcionando o entendimento da presentificação como uma atualização da imagem-experiência. Ao longo da tese, os processos e ações são apresentados de forma narrativa, trazendo ao leitor as situações que ancoram os conceitos da pesquisa, contextualizando seus aspectos característicos em articulação com obras de outros artistas e teóricos. Para o desenvolvimento de uma reflexão em torno do conceito operado pela imagem-experiência na vida cotidiana, são trazidos os trabalhos de alguns artistas contemporâneos brasileiros como Rochelle Costi e Marcos Chaves, que ocorrem em torno da espera e do deslocamento, assim como

do albanês Anri Sala e da belga Chantal Akerman (1950-2015). As proposições de Rochelle Costi e de Anri Sala para algumas instituições culturais também operam importantes contribuições para a ideia de presentificação abordada nesta pesquisa. Os estudos de Henri Lefebvre (1901-1991) no que se refere à fragmentação da vida cotidiana em esferas distintas são fundamentais para refletir, investigar e aprofundar as implicações deste exercício poético que nasce do mundano, de situações de encontro entre brechas na vida que corre. A proposição de uma presentificação da imagem-experiência traz uma perspectiva de relação entre os termos instalação, *site-specific* e a formulação dialética *site* e *nonsite*, de Robert Smithson (1938-1973), e também entre conceitos como habitar, de Martin Heidegger (1889-1976), a concepção japonesa *Ma*, de uma zona intervalar, e a prática de um laboratório no espaço expositivo.

PALAVRAS-CHAVE

Cotidiano. Imagem-experiência. Intervalo. Presentificação. Videoinstalação.

ABSTRACT

This research in Visual Poetics approaches a knowledge engendered in my artistic practice concerning the encounter with urban life interstices in situations of waiting and displacement. It is the image-experience, an image that carries experience, invested by its marking, originated in a gesture of perceptual readiness. Its establishment in exhibition spaces featured by singular architectural and everyday life characteristics motivated the reflection of a mutual activation between the work and its registration place, providing an understanding of the presentification as an update of image-experience. Throughout the thesis, the processes and actions are presented in a narrative manner, bringing to the reader the situations that anchor the concepts, contextualizing their characteristic aspects in conjunction with the works of other artists and theorists. For the development of a reflection around the concept operated by the image-experience in everyday life, the work of some brazilian contemporary artists, such as Rochelle Costi and Marcos Chaves, which occurs in waiting and displacement situations, are brought up as well as the images of the Albanian Anri Sala and the Belgian Chantal Akerman (1950-

2015). Rochelle Costi's and Anri Sala's propositions for some cultural institutions also make important contributions to the idea of presentification approached in this research. The studies of Henri Lefebvre (1901-1991) regarding the fragmentation of daily life in different spheres are fundamental to reflect, investigate and deepen the implications of this poetic exercise that arises from the mundane, from situations of encounter between gaps as life goes on. The proposition of an image-experience presentification brings a relationship perspective between the terms installation, site-specific and the dialectical formulation site and nonsite, by Robert Smithson (1938-1973), and also between concepts like inhabiting, by Martin Heidegger (1889-1976), the Japanese concept of *Ma*, of an interval zone, and the practice of a laboratory in the exhibition space.

KEYWORDS

Everyday life. Image-experience. Interval. Presentification. Video Installation.

LISTA DE FIGURAS

Fig 1. Jim Jarmusch. Frame do filme <i>Paterson</i> . 2016.	41
Fig 2. Maria Ivone dos Santos. Série <i>Cabe a Alma</i> . 2012.	42
Fig 3. Viviane Gueller. Frame do vídeo <i>Orbitando</i> . 03'31". 2013.	47
Fig 4. Viviane Gueller. Frames do vídeo <i>Orbitando</i> (antes e após o estouro do balão). 03'31". 2013.	48
Fig 5. Viviane Gueller. Frames do vídeo <i>Medidas de segurança</i> . Full HD. 03'46". 2016-2017.	57
Fig 6. Chantal Akerman. Frame do filme <i>D'est</i> . 1993.	59
Fig 7. Viviane Gueller e Xavier Boissarie. Frame da ação em ponto de ônibus. Porto Alegre. 2016.	63
Fig 8. Viviane Gueller. <i>Sistema de varredura</i> . Frame do vídeo. Full HD. 05'52". 2016-2018.	72
Fig 9. Marcellvs L.. Frame do vídeo <i>Man.Road.River</i> . 2004.	84
Fig 10. Cao Guimarães. Frame do filme <i>Espera</i> . 2018.	85
Fig 11. Cao Guimarães. Frame do vídeo <i>Da janela do meu quarto</i> . 2004.	87
Fig 12. Marcos Chaves. Frame do vídeo <i>A árvore que caminha</i> . 2008.	88
Fig 13. Marcos Chaves. Fotografias da série <i>Sugar Loafer</i> . 2016.	90

Fig 14. Rochele Costi. <i>Dinâmica comum</i> . Instalação. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo. 2005.	93
Fig 15. Tetê Barachini. <i>PRAIATUA</i> . 2016.	111
Fig 16. Viviane Gueller. <i>Sem título I</i> . Frame do vídeo. Full HD. 01'45". 2017.	113
Fig 17. Viviane Gueller. <i>Sem título II</i> . Frames do vídeo. Full HD. 02'10". 2017.	124
Fig 18. Viviane Gueller. Frame do vídeo <i>Trafaria</i> . Full HD. 12'51". 2019.	140
Fig 19. Anri Sala. Frames do vídeo <i>Air-Cushioned Ride</i> . 2006	143
Fig 20. Anri Sala. Frame do vídeo <i>Dammi i Colori</i> . 2003.	144
Fig 21. Viviane Gueller. Frames do vídeo <i>Parada obrigatória</i> . Full HD. 07'12". 2019.	151
Fig 22. Viviane Gueller. <i>Sobre aterro: profundezas e flutuações</i> . Instalação. Caixa de luz. 43 X 35 cm. Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017.	175
Fig 23. Viviane Gueller. <i>Sobre aterro: profundezas e flutuações</i> . Videoprojeção. Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017.	179
Fig 24. Viviane Gueller. <i>Sobre aterro: profundezas e flutuações</i> . Planta da instalação com a disposição dos trabalhos e vídeo em tela plana (localizado no ponto B). Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017.	181
Fig 25. Chantal Akerman. <i>D'est: Au bord de la fiction</i> . Videoinstalação. 1995.	182

Fig 26. Viviane Gueller. Frame do vídeo <i>Sistema de varredura I</i> . Full HD. 05'52'. 2017.	189
Fig 27. Viviane Gueller. <i>Sistema de varredura II</i> . Videoinstalação. Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017.	197
Fig 28. Rochele Costi. <i>Negócios à parte</i> . Frame do vídeo e videoinstalação no Masp (Museu de Arte de São Paulo). São Paulo. 2017.	207
Fig 29. Rochelle Costi. <i>Tombo: Centro Novo</i> . Instalação. Sesc 24 de Maio. São Paulo. 2017.	209
Fig 30. Rochelle Costi. <i>Contabilidad</i> . Instalação. 20 ^a Bienal de Arte Paiz/ Guatemala. Casa Municipal Ciudad de Guatemala. 2016.	211
Fig 31. Viviane Gueller. <i>Sistema de varredura</i> . Videoinstalação. Desdobramentos do trabalho. Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017.	216
Fig 32. Viviane Gueller. <i>Sistema de varredura III</i> . Videoinstalação. Desdobramentos do trabalho. Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017.	222
Fig 33. Viviane Gueller. <i>Reversa</i> . Videoprojeção. Galeria da Capela. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Portugal. 2019.	233
Fig 34. Anri Sala. <i>Bridges in the Doldrums</i> . Instalação sonora. Rio de Janeiro. 2016.	235
Fig 35. Viviane Gueller. <i>Reversa</i> . Instalação (detalhe do vídeo <i>Parada Obrigatória</i>). Galeria da Capela. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Portugal. 2019.	237

- Fig 36.** Viviane Gueller. *Reversa*. Instalação. Galeria da Capela. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Portugal. 2019. 241
- Fig 37.** Elaine Tedesco. *Sobreposições imprecisas*. Projeções em Arambaré e Cooperativa dos Arrozeiros, em Rio Pardo, durante o Projeto Areal. 2001-2003. 244
- Fig 38.** Viviane Gueller. Galeria da Capela e escadas de acesso. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Portugal. 2019. 250

SUMÁRIO

22 Para começo de conversa

Parte I: **A rua**

38 1. As cidades e suas invisibilidades:
os pequenos acontecimentos da vida cotidiana

53 1.1 Uma espera que transfigura o tempo

68 1.2 Política da atenção:
as coisas como se vistas pela primeira vez

82 1.3 Indagações sobre uma imagem-experiência
na arte contemporânea brasileira

99 2. A terceira margem da travessia

109 2.1 Imagens-experiência do Guaíba

129 2.2 Imagens-experiência do Tejo

Parte II: O porão

- 156** 3. Circunstâncias de presentificação da imagem-experiência
- 174** 3.1 O fluxo natural entre uma cidade e suas águas
- 187** 3.2 Quando um trabalho acolhe a rua
- 214** 3.2.1 Laboratório de varredura: a cotidianidade de um espaço expositivo
- 228** 3.3 A superfície como zona de intersecção

- 257** Considerações finais: vislumbres de um devir

- 270** Referências
- 291** Anexo I
- 297** Anexo II
- 300** Anexo III

**Para começo
de conversa**

Inúmeros são os dias em que nos deslocamos. Para chegar a diferentes compromissos do dia a dia, atravessamos nossas cidades, esperamos o ônibus, o trem, dirigimos automóveis, motos, bicicletas. Caminhamos. Em nossos percursos, repetimos padrões e protocolos de conduta, pensamos no passado e em suas frustrações, em desejos futuros. Nossa atenção raramente se volta para o momento presente - entre a partida e a chegada, vãos em nossos deslocamentos diários poderiam tornar possível o tempo do devaneio e de encontros.

Os trabalhos que compõem o *corpus* desta pesquisa despontaram no espaço-tempo da espera e do deslocamento. Algumas vezes, em situações que vivia ou testemunhava nas ruas e me chamavam a atenção, mantinha a câmera em um enquadramento fixo para capturar o desenrolar da ação que se descortinava diante de mim. Em outras, me colocava à espera de algo durante o próprio deslocamento, filmando ao longo de uma travessia, ingressando em um fluxo, na corrente de uma cidade. Tais ocasiões foram geradoras de várias experimentações com o uso de múltiplas telas de imagem fixa e em movimento; porém, por conta dos desdobramentos trazidos pelo próprio andamento do trabalho, nem todas se constituíram em parte desta discussão¹. Minhas investigações eram propiciadas tanto por percursos voluntários, quando fazia saídas de campo predisposta a encontrar estas situações, quanto involuntários, quando era levada a elas por acontecimentos da vida cotidiana. Em ambos os casos, este intervalo se apresentava como uma oportunidade para estar atenta ao agora, à potência do momento e sua inevitável transformação.

Como nos lembra sua etimologia, a palavra intervalo se estende a diversos usos; dentre eles, “espaço que separa dois pontos,

1. Estes trabalhos constam no Anexo I da tese.

2. In: Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=RQopR>>. Acesso em: 03/05/2020.

dois objetos, dois elementos ou dois lugares” e o de “pausa entre um momento e outro”². Com o prefixo latim *inter*, entre, no meio de, é utilizado tanto na formação de verbos, substantivos e adjetivos (CUNHA, 2010). Experiência espaço-temporal entre a partida e a chegada que produz certo descolamento em relação ao contínuo, que permite a constituição de um sujeito, uma ideia ou um encontro. O território intervalar da vida, entre o nascimento e a morte, a duração dos ciclos da natureza, a clareira como um intervalo de luz na mata. O espaço-tempo da dúvida, do lapso, da hesitação.

No trabalho que passei a desenvolver, esse interstício dizia respeito, sobretudo, a situações transcorridas no ambiente urbano em estado de disponibilidade³, aquilo que André Breton (1896-1966) definiu como uma percepção que possibilita uma vivência liberada de um condicionamento do corpo e da cognição, tornando visíveis aspectos que a percepção funcional não revela. Um estado de atenção que propicia o desfrute de situações inesperadas, sem uma finalidade específica. Numa disponibilidade de escuta das coisas do mundo, me permitia mergulhar em uma experiência na vida urbana sem que soubesse de antemão por que ou para quê. Para Cláudio Oliveira, a experiência é um saber invadido pelo não saber – e se vivemos um tempo marcado pela tirania do saber, talvez a arte contemporânea seja uma oportunidade “para nos reencontrarmos com o não saber constitutivo de nossa humanidade” (2012, p.42).

Diante da impossibilidade de abarcar o conceito de experiência em sua totalidade, sob a perspectiva dos diversos autores que nele vem se debruçando, o ponto de inflexão aqui

3. “Não se dirá que o Dadaísmo não terá servido a outra coisa senão para nos manter neste estado de disponibilidade perfeita em que nos encontramos e de onde agora nos afastaremos com lucidez para o que nos exige” (BRETON, 1988, p. 266, tradução nossa). Do original: “Il ne sera pas dit que le dadaïsme aura servi à autre chose qu'à nous maintenir dans cet état de disponibilité parfaite où nous sommes et dont maintenant nous allons nous éloigner avec lucidité vers ce qui nous reclame”. Em *Passos Perdidos* (1922), Breton se despede dos parceiros dadaístas e parte para a criação do Surrealismo, considerando que o aprendizado mais valioso que carregaria era manter-se em disponibilidade de espírito.

proposto é de sua ocorrência como imagem, como instrumento passível de compartilhamento, de relação. Uma possibilidade de percepção meditativa de situações que vejo como uma brecha, como a imagem poética do vagalume, em sua temporalidade, seu lampejo intersticial de existência, “sua própria ressurgência, seu recurso de desejo e de experiência no próprio vazio de nossas decisões mais imediatas, de nossa vida mais cotidiana” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.128).

À medida que a pesquisa foi sendo vertida em escrita e a tese foi avançando, ela própria passou a apontar novos entendimentos do trabalho. No exercício de criar termos que nomeassem as impressões provocadas pela observação de certos intervalos espaço-temporais nos quais a imagem está carregada de experiência, surge imagem-experiência, conceito que se localiza justamente no cruzamento entre dois termos que eu vinha utilizando, que é operador da minha prática, algo que se forma dentro de si. Achado teórico nascido da experiência artística, trata-se, portanto, de um conhecimento engendrado no exercício poético.

Entre as palavras que compõem o conceito imagem-experiência, que eu busquei aproximar, não há uma relação causal, uma não subordina a outra. O termo experiência não participa como uma adjetivação nem define um tipo específico de imagem; o conceito composto não envolve essa ordem de subordinação, tampouco quer aludir a uma experiência que se traduz em imagem nem à possibilidade de uma imagem que penetre a experiência. São duas placas importantes que coexistem, dois substantivos igualmente potentes que vibram e alimentam o trabalho e o possibilitam ser acessado por

certo viés. Percebo uma horizontalidade, uma equanimidade conceitual entre as duas palavras que se apresentam assim, aproximadas por um hífen, oferecendo um terreno que me instiga a um exercício poético.

Há alguns anos, quando criei o termo arte-reportagem, meu intento também era, como agora, sintetizar aproximações. Naquele momento, buscava uma maneira de operar o trabalho que ocorria entre o que os meios de comunicação transmitem como sendo real e a ficção engendrada no cotidiano, operando uma recontextualização de informações. Arte-reportagem porque se situava justamente no hífen, no limite conquistado pela reportagem — propondo um alargamento de sua atuação — em sintonia com a possibilidade que o campo experimental das artes e da pesquisa em poéticas visuais poderia oferecer. Uma certa reinvenção das relações entre imagem e texto que nos meios jornalísticos é inevitavelmente parcial, unívoca; a legenda determina o que devemos ver.

Neste sentido, penso que os pares de termos que venho criando funcionam como síntese e poderiam ser pensados como um haikai⁴ teórico. Assim como ocorre nesta poesia japonesa, na imagem-experiência também se estabelece uma relação produzida por ressonâncias internas a partir da observação perceptiva de momentos da vida cotidiana. Trata-se de uma imagem portadora de experiência, investida por suas marcas, um gesto que envolve a percepção do que ocorre em um transcórre temporal na qual a paisagem externa e interna inter cruzam-se.

É a própria experiência reposicionada para certa lateralidade que me permite perceber algo naquele espaço da vida cotidiana

4. Tradicional forma da poesia japonesa, o haikai floresceu no século XVII, com Matsúo Bashô (1644-1694). É um método que valoriza a concisão e a objetividade.

a se desenrolar. Estou na experiência, mas também ao seu lado em estado de trabalho quando lanço mão de uma câmera, um gravador ou um bloco de anotações, de modo que permaneço nesse estado sem deixar de estar na experiência, os dispositivos vão tomando parte da situação codificando-a em imagem, em escrita. Portadora do vivido, esta imagem nasce no corpo da experiência, marca, portanto, que é carregada por ela, mas também experiência que é alçada como momento prenhe de imagens.

É a partir da *Teoria dos momentos*, de Henri Lefebvre, que localizo um entendimento da imagem-experiência o qual me proponho a aprofundar nesta pesquisa: interstício na vida cotidiana em que algo simples se revela. Embora os momentos sejam ocultados pelo dia a dia, eles irrompem justamente “no terreno morno [...] do cotidiano”⁵ (LEFEBVRE, 1961, p.355, tradução nossa). O autor define momento como involução, aquilo que vai para dentro de si mesmo - trata-se de algo experienciado, que podemos descolar daquilo o que é homogêneo e repetitivo na cotidianidade.

Se a imagem-experiência nasce na vida cotidiana, em um segundo momento, a busca da maneira mais adequada de sua instauração passou a ser fundamental em meu procedimento – colocando o espaço-tempo do fazer e o espaço-tempo do fruir numa perspectiva de relação, algo que me mobilizou em todas as etapas do trabalho. Para refletir, investigar e aprofundar essas questões, além das dúvidas que ao se colocarem durante minha prática artística, neste período, foram operando a ação de alguns conceitos, organizei a tese em duas partes. A primeira trata das imagens-experiência da rua, aqui entendida

5. Tradução do original: “sur le fond [...] morne du quotidien”.

como tudo que está fora, ao ar livre, no espaço aberto; a segunda, da instauração do trabalho em espaços de subsolo de dois prédios históricos que identifico na tese como *o porão*, onde se buscou estabelecer uma fluidez entre o dentro e o fora. No início dos capítulos, alguns escritos migram da ação poética e adentram a tese – são imagens-experiência vertidas em palavras, não têm, portanto, o caráter de distanciamento crítico do texto científico. Eles se colocam como um convite a aproximar-se de diferentes maneiras daquilo que será discutido.

Os dois primeiros capítulos compõem a Parte I da tese e estão divididos pelas implicações que os fundam: a espera e a travessia. No primeiro, são apresentadas imagens-experiência ocorridas em situações de paragem, em espaços-tempo de brecha. Uma sensação de irrupção de algo inesperado a partir de uma construção involuntária da percepção. Naquilo que tange a atitude de observação de pequenos acontecimentos da vida cotidiana, são trazidas análises de André Brasil e Cezar Migliorin sobre vídeos em plano fixo em um único quadro. Nesse sentido, analiso a obra de alguns artistas brasileiros cuja produção recente com a imagem acontece partir de uma atenção a situações aparentemente banais entre a espera e o deslocamento. São investigados alguns trabalhos de Rochelle Costi, Cao Guimarães, Marcos Chaves e Marcellvs L. que têm na vida urbana seu lugar de ocorrência e a imagem como uma possibilidade de registro e ressignificação. O trabalho da artista belga Chantal Akerman (1950-2015) também compõe as reflexões em torno da espera.

No segundo capítulo é abordada a perspectiva da travessia, do espaço potencial do entre, quando me lancei a fazer algo

que não sabia de antemão, situações em que me colocava em disponibilidade para o que pudesse apresentar-se. Além de convocar meu olhar para sua captura, elas transcorriam a partir de uma espécie de experiência tátil com o ambiente. Nessa proposição, o ato de deslocar-me era situação potencial para emergência do entre. Relato passeios em Porto Alegre e em Lisboa nos quais não havia um planejamento prévio do tipo de imagem a ser buscada, mas a expectativa de que neles poderiam se abrir espaços intervalares – momentos, como diria Lefebvre, dados a um exercício de atenção flutuante⁶.

A esse tipo de prática é aproximado o conceito de corpografia urbana de Paola Berenstein Jacques, para quem a cidade fica inscrita no corpo de quem a experimenta. Igualmente importante para essa pesquisa é retomar o conceito de experiência, que tem em Walter Benjamin (1892-1940), Martin Heidegger e em Jorge Larrosa Bondía importantes contribuições, e de imagem, em seu viés filosófico, a partir de Georges Didi-Huberman. Neste sentido, a ideia de corpografia urbana, uma escrita do corpo que ao se expor em processos de deriva é como um suporte a ser impresso, é aproximada do sentido de afetação, da experiência que atravessa o sujeito, presente na concepção de Heidegger retomada por Bondía.

Sobre trabalhos com a imagem que têm como prática as perambulações urbanas, são trazidas algumas reflexões de Tetê Barachini e Daniela Cidade. As contribuições de Edson de Sousa e de Michel Onfray auxiliam para uma ampliação do entendimento de uma condição estrangeira. Por conta de uma sensibilidade convergente em situações de deslocamento em estado de disponibilidade, tanto

6. Termo introduzido por Sigmund Freud (1856-1939) em 1912, a atenção flutuante se refere à atitude de escuta do psicanalista diante de seu paciente sem privilegiar nenhum elemento do discurso, permitindo que sua própria atividade inconsciente opere no processo analítico através da associação livre. Disponível em: <<http://www.portalpsicologia.com.br>>. Acesso em: 09/01/2020. André Breton se lançou à escrita automática a partir também de estudos dos escritos teóricos de Freud, traduzidos para o inglês em 1913. Assim, o conceito que tem origem e definição em outra área do conhecimento foi e segue sendo tomado para uso em pesquisas de universos distintos.

como estrangeiro(a) como em sua cidade natal, são analisados um trabalho em parceria entre duas artistas brasileiras, Maria Helena Bernardes e Ana Flávia Baldisserotto, e parte da produção do artista albanês Anri Sala.

No que se refere a uma abordagem da vida cotidiana, fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, são trazidos os estudos de Henri Lefebvre e algumas contribuições de autores que prosseguiram com suas ideias. Com o intuito de aprofundar as diferentes implicações de uma ausência do intervalo no cotidiano, quando a espera e a pausa são substituídas pela pressa, pela velocidade e pela necessidade de transpor qualquer possibilidade de experiência, são tecidas relações com noções dos críticos de arte Gillo Dorfles (1910-2018) e Jonathan Crary e da psicanalista Maria Rita Kehl.

O procedimento de estranhamento na arte, proposto por Viktor Chklovski (1893-1984) e problematizado por Carlo Ginzburg, é trazido à luz dos trabalhos analisados na proposição de uma prática de observação e reflexão daquilo que nos cerca, das coisas já naturalizadas pelo hábito. Este procedimento se daria no agenciamento de uma situação que não é extraordinária, mas cuja estranheza de sua posição poderia evocar outras percepções.

O terceiro capítulo, que é também Parte II da tese, trata de dois trabalhos realizados, consecutivamente, no porão do Paço Municipal, em Porto Alegre, e um terceiro, durante o período de doutorado sanduíche em Lisboa, na capela do antigo Convento de São Francisco onde atualmente funciona a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. *Sobre aterro:*

7. Pílulas de arte-reportagem: projeto criado para a Rádio FM Cultura de Porto Alegre durante o período em que trabalhei na emissora (2012- 2013). Em dezembro de 2012, recebi a resposta da direção da rádio de que o projeto não havia sido aprovado por não se constituir em uma proposta jornalística. De setembro a dezembro do mesmo ano, várias dessas pílulas foram veiculadas na *Mobile Radio* da 30ª Bienal de São Paulo, que contava com um estúdio instalado no prédio do Ibirapuera e um site de transmissão durante o período da mostra.

8. Intervenção sonora nos elevadores do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul/ Casa de Cultura Mário Quintana a partir do acionamento de sensores. Cada vez que algum visitante entrava no elevador, o som era disparado. Essas inserções tinham uma proposição de conversa, de escuta de histórias, de um espaço para o devaneio, para a reflexão. Os sons e ruídos das ruas, dos automóveis, dos equipamentos urbanos e a espontaneidade das inflexões de diferentes vozes e falas. Porto Alegre, 2013.

profundezas e flutuações (2017) foi o resultado de duas saídas de campo pela borda de Porto Alegre e opera um movimento de trazer o fora para dentro do espaço. *Sistema de varredura* (2017-2018) ocorreu a partir da observação das janelas do prédio durante o período do trabalho anterior, se desdobrou em uma situação de sobreposição a uma cena cotidiana de um homem varrendo as calhas de um telhado e, posteriormente, integrou algumas peculiaridades apresentadas pelo próprio lugar. As características históricas e arquitetônicas do antigo Convento de São Francisco levou à criação de *Reversa* (2019), uma instalação que buscava reativar a lápide e o altar de Dona Filipa da Silva, fidalga a quem fora dedicada a capela.

A pesquisa de espaços e a consequente negociação de circulação dos trabalhos em outros meios que não aqueles tradicionais das artes visuais, o interesse pelo lugar e as circunstâncias de sua apresentação, é algo que vem fazendo parte da minha prática nos últimos anos. Em minha pesquisa de mestrado (2012-2014), analisei uma série de pílulas criadas para ocorrer como inserções sonoras em situações de espera e deslocamento no fluxo cotidiano: na rádio FM Cultura⁷, nos elevadores do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (*Elevação sonora*⁸) e no barco Cisne Branco (*Suíte d'água*⁹), além do projeto *As cidades descaradas*¹⁰, em 2015, financiado pela Funarte, em intervenções na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte (MG), e no Mercado de Carnes de Belém (PA). Se esta investigação a respeito do lugar em trânsito, de situações encontradas em trajetos diários, foi disparadora para um projeto de pesquisa, ao longo do percurso o que passou a me interessar foi a instauração do trabalho amalgamado ao seu contexto de fruição. No primeiro ano do doutorado, entretanto, os lugares

e circunstâncias das exposições coletivas e mostras de vídeo das quais participei¹¹ não me oportunizaram essa realização.

As reflexões em torno dos recursos poéticos que me permitiriam reativar as imagens-experiência evidenciavam certos valores poéticos que estavam sendo interrogados. O que me interessava era fazer emergir uma outra imagem-experiência, sua transposição rumo a um destino ainda ignorado que se revelaria, entre outros possíveis, na oportunidade das instalações no porão do Paço Municipal, em Porto Alegre, e na capela do antigo Convento de São Francisco, em Lisboa. A tentativa de realizar essa aspiração proporcionaria o desenvolvimento de uma reflexão em torno da presentificação como atualização da imagem-experiência, atribuindo transparência ao vínculo entre as duas, algo que observei a partir de minha disposição de reativá-la em outro tipo de situação quando transportada de seu espaço primeiro de ocorrência. Por tratar-se de um trabalho que nasce do mundano, de situações de encontro despreparado, conformadas como brechas em espaços intervalares da vida cotidiana, as instalações buscavam fazer um trânsito entre a dimensão da rua - onde corpo está exposto ao cotidiano banal - e de espaços expositivos que carregam marcas de seu uso anterior, contextos que iriam viabilizar a ampliação das possibilidades de percepção e significação da imagem-experiência.

Nesse sentido, sobre as relações que se estabeleceram entre as imagens-experiência, o Porão do Paço Municipal e a capela do antigo Convento de São Francisco, seus aspectos circunstanciais e singulares, trazemos o pensamento de Martin Heidegger, sobre o habitar, e de Reinaldo Laddaga,

9. Proposição em parceria com a artista Thais Medeiros que envolveu uma intervenção sonora em um barco e a distribuição a bordo de impressos em forma de leque. A proposta era apropriar-se de um percurso turístico para transmitir um programa que reunia trabalhos produzidos por artistas ligados a arte sonora. Porto Alegre, 2013

10. Projeto colaborativo, premiado pelo Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais – 11ª edição, que consistiu em uma convocatória aberta para participação com arquivos sonoros e audiovisuais, a criação de um vídeo a partir do material recebido, a projeção dele em intervenções em Belém e Belo Horizonte e uma publicação final.

11. Ao longo de 2017, vários dos meus trabalhos fizeram parte de exposições e mostras coletivas: no primeiro semestre no VIII Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, em Belém (Pará); em julho, na exposição *Curucu no Parquet*, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo em Porto Alegre; em outubro, na mostra de videoarte *Visor 6*, na Pinacoteca da Feevale, e em novembro na mostra de vídeos *Ao lado dela, do lado de lá*, no auditório do Instituto Goethe. Em maio de 2017, quando um deles foi selecionado e apresentado no VIII Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, em Belém (Pará), embora o que eu tivesse proposto para a curadoria fosse integrar o trabalho aos diferentes pontos de circulação da Casa das Onze Janelas, edifício histórico construído no século XVIII, de modo que o estado intervalar fosse potencializado em sua relação com o visitante, optou-se por montá-lo no espaço expositivo.

sobre a Estética de Laboratório. A autora Michiko Okano nos conduz a uma aproximação com a concepção japonesa do *Ma*, estética peculiar que valoriza os espaços-tempo situados na intermediação do interno e externo, entre o passado e o presente.

No que se refere a uma espacialidade tátil, de outras formas de percepção da imagem, encontramos no pensamento de Giuliana Bruno um entendimento da superfície como parte de tudo o que entramos em contato. O trabalho das artistas brasileiras Elaine Tedesco e Rochelle Costi e do artista albanês Anri Sala são analisados nas relações com seus contextos de instauração.

Quanto ao estudo das questões que envolvem a videoinstalação, as formas fílmicas da exposição e outras articulações espaço-temporais desenvolvidas em torno do ambiente, são abordados os conceitos de Christine Mello e Phillipe Dubois. Jorge Menna Barreto e Ana Albani de Carvalho trazem contribuições sobre as diferentes implicações do *site-specific* e da instalação.

Por tratar-se de um trabalho que incorpora o espaço onde a obra se instala, mas também que passa a transformar-se a partir destas relações, trazemos a formulação dialética entre *site* e *nonsite*, de Robert Smithson, da qual resultaria uma proposta para conectar estados de trabalho na rua e estados de trabalho na galeria. Para ele, o *site* seria aquele em que a experiência se produz, ao passo que no *nonsite* os conteúdos só poderiam ser acessados através de representações. Na esteira desta reflexão, aproximamos o pensamento de Boris Groys quando ele propõe a instalação como uma ponte entre dentro e fora - o

que está na rua, entretanto, não faria necessariamente daquilo exposto na galeria uma situação insuficiente.

Assim, os trabalhos tratados nesta tese e seus processos de instauração colocaram em movimento a reflexão e o aprofundamento de algumas questões que ao longo da pesquisa vêm sendo experimentadas, ampliando o sentido dos conceitos nela operados. São elas:

Como uma prática em estado de atenção e disponibilidade, na qualidade intersticial da espera e da travessia, engendra um estranhamento na vida cotidiana para que uma imagem-experiência seja vivida, se desprenda das situações propiciando sua captura por aparatos tecnológicos ou por outros recursos poéticos?

De que maneira se dá o desdobramento do que está implicado na relação do lugar de origem do trabalho, onde acontece a imagem-experiência, para o lugar de sua inscrição e fruição - existência em espaços, em tempos, em situações diferentes?

Em que medida a imagem-experiência em suas circunstâncias de presentificação (essa outra vida do trabalho) é não somente rastro de uma experiência já vivida, mas também parte de uma experiência nascente na instalação, carregando a natureza da sua ação poética?

Em uma intermitência de reflexões paralelas e complementares aos comentários focados nos textos e conceitos de referência, há alguns momentos de sobrevoos que vai conectando em um só terreno a paisagem teórica e poética, ingressando em um texto em estado de deslocamento, apresentando a imagem-

experiência também como uma proposição de escrita. Meus percursos pelas ruas e porões são os percursos do próprio trabalho, um longo caminho percorrido durante estes anos nos quais outros intervalos de espera e travessia passaram a ocorrer: a gestação da minha filha, a licença maternidade, o período de doutorado sanduíche em Lisboa e o isolamento social imposto pela Covid-19¹². Numa produção processual e percursiva, tudo passa a atravessar este trabalho sobre o qual me dedico aqui a expor e a refletir, deixando que as palavras e as imagens o coloquem em movimento.

12. No início de 2020, o mundo começou a parar por conta da Covid-19, pandemia que colapsou os sistemas de saúde europeus, lotou necrotérios e cemitérios; no Brasil fomos convocados à reclusão a partir da segunda quinzena de março para que não se repetisse o alastramento da doença como na Itália - mais um intervalo que se fazia pungente em meio ao percurso do doutorado. Outra vez era preciso parar, reorganizar o cotidiano; outra vez sentimentos do puerpério, o resguardo e as restrições para circulação.

Parte I

A rua



1
As cidades e
suas invisibilidades:
os pequenos acontecimentos
na vida cotidiana

Na agitação do centro de Porto Alegre, uma sinfonia de pássaros; por trás deles, as palmeiras, o vagar das folhas, o leve movimento do tronco. Paineira, jacarandá e as flores que despencam no meu colo. Vejo a Praça da Alfândega, sítio dos guaranis, cartas que custam a chegar, ponteiros do relógio marcando encontros na Rua da Praia. Nesse solo, impregnado de história, diferentes povos e etnias aportavam. Cheguei de navio, passei pela alfândega. Vi as horas no relógio no alto da torre.

A lua desponta entre os prédios, fechados no instante exato que a noite pedia licença. Lentamente, uma nesga de claridade forma borrões em cor de rosa. E então, o ocaso: a noite tem pressa. Bastaria um sinal de fumaça. Mas o sinal não vem. Apanho o bonde e desço no fim da linha.

Na torre, os ponteiros do relógio estão parados.

★

De que maneira é possível produzir narrativas de nosso entorno, recriando a capacidade de invenção a partir do imediato? Talvez ao fazer um descolamento do hábito cotidiano em uma caminhada mais lenta, em uma conversa em um banco qualquer da cidade, à espera, seja possível deter-se em situações passíveis de nos tocar. Um contraponto à aceleração temporal, ao tempo de consumo que consome a si próprio e às nossas singularidades. Trata-se daquilo de desimportante encontrado na vida urbana, que passa despercebido, algo que se aproxima do extraordinário de Georges Perec (1936-1982), ruído de fundo que não prestamos atenção, o habitual que não interrogamos, o potencial do banal em tornar-se marcante, significativo. O que em geral não se nota, que não tem importância: “o que acontece quando nada acontece, a não ser o tempo, as pessoas, os carros e as nuvens” (PEREC, 2017, p.11).

Podemos trazer aqui o filme *Paterson* (2016), de Jim Jarmusch, cineasta cuja filmografia perpassa o lirismo que guardam os pequenos instantes da vida cotidiana. O personagem principal, Paterson, é um motorista de ônibus na cidade homônima de Paterson, em Nova Jersey, que escreve poemas enquanto aguarda seu próximo turno de trabalho, em brechas de sua rotina. Grande parte do filme mostra a repetição das mesmas situações ocorridas diariamente ao longo de uma semana: o despertar do protagonista no mesmo horário, o mesmo percurso até o terminal de ônibus, o mesmo trabalho, o relacionamento com a esposa e os mesmos passeios noturnos com o cachorro quando vai ao mesmo bar tomar uma cerveja e conversar com os mesmos amigos. Se os poemas que Paterson cria em seus intervalos diários partem de situações da realidade em que

vive - sobre o que presencia em sua caminhada até o trabalho, o que ouve da conversa dos passageiros enquanto dirige, os conflitos entre um casal no bar que frequenta - eles pulsam entre o que está na superfície cotidiana e o que se esconde por trás dela, entre o que se vê e o que a realidade mais banal não parece mostrar (FEIX, 2017). Ao escrever diariamente, Paterson condensa aquilo que do cotidiano ele elege como seu escopo poético, gerando um gatilho para outras percepções.



Fig 1. Jim Jarmusch.
Frame do filme *Paterson*.
2016. Disponível
em: <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/tutti-generi-della-poesia-contemporanea/>>.
Acesso em: 19/12/2017.

É também a partir de situações da vida cotidiana, no próprio instante de sua ocorrência, que mobilizo a instauração da imagem-experiência. Este termo passou a acompanhar as análises ao longo de toda a escrita da tese, confirmando ser um conceito mobilizador da minha poética e uma lente fundamental para compreensão da minha produção, proporcionando tanto

um ponto de vista para refletir sobre a experiência nas ruas como, também, influenciando a tomada de decisão sobre como mostrar o trabalho. Ao decidir que o conceito seria alçado para esse plano na pesquisa, busquei me certificar da preexistência do termo¹³ e descobri sua concepção e aplicação por outras duas pesquisadoras: pela artista e professora do Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/Ufrgs), Maria Ivone dos Santos, e pela professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Victa de Carvalho. Carvalho define imagem-experiência desde um ponto de vista da recepção da obra, nas experiências das artes ditas imersivas que se dão, segundo a autora, na interação do observador. “Chamamos aqui de imagem-experiência a experiência que se dá através do próprio dispositivo, mas que não está nem no dispositivo, nem na imagem, nem no observador e sim nessa inter-relação” (2006, p.145).

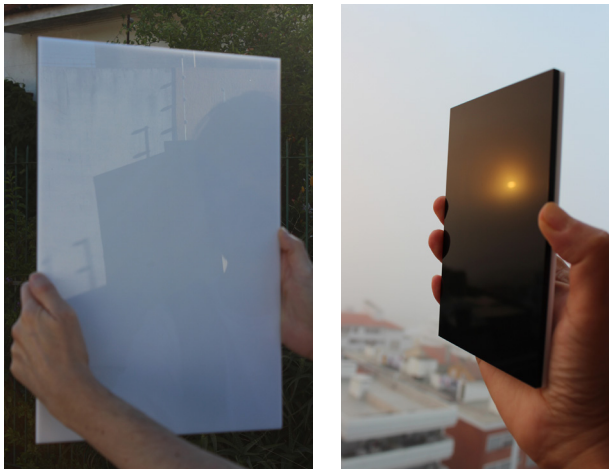


Fig 2. Maria Ivone dos Santos. Série *Cabe a Alma*. Fonte: Arquivo pessoal da artista. 2012.

13. O uso do termo imagem-experiência pode ser conferido nos artigos *A imagem como experiência: Cabe a Alma* de Maria Ivone dos Santos. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8651073>>. Acesso em: 13/10/2020 e *O dispositivo imersivo e a Imagem-experiência* de Victa de Carvalho. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1064/1004>. Acesso em: 13/10/2020.

Assim como ocorre em minha formulação teórico-prática, a conceituação proposta por Maria Ivone dos Santos também vem de um conceito engendrado a partir da prática, mas percebo nela um entendimento e uma maneira de operá-lo distintos de meu processo. A imagem como experiência, segundo Santos¹⁴, surge para ela na relação do gesto com a fotografia, na criação de filtros para ver a paisagem com a ideia da mão e do toque. Como em sua série de fotografias *Cabe a alma* (2012-) em que utiliza espelhos coloridos de acrílico como dispositivos que permitem ver a paisagem em retrovisão. O protocolo de construção deste e de outros trabalhos da artista possibilita um modo de abordar a imagem numa tensão entre ver e refletir no duplo sentido da palavra, aquilo que reflete, mas também é da ordem do reflexivo.

Chamo Cabe a Alma as imagens-experiência que passo a produzir, resultantes da interposição de dispositivos reflexivos que fui desenvolvendo para levar em minhas caminhadas e deslocamentos. [...] Esses espelhos propiciam um recorte do real, bem como a exploração de características matizadas e suaves das vistas e das paisagens que neles se refletem. A fotografia fixa e retém esse meu encontro, essas efêmeras visões, um tempo do mundo que se adere ao retrovisor que levo em mãos. (SANTOS, 2018, p.39-40).

14. Conversei por telefone com Maria Ivone dos Santos no dia 22 de outubro de 2020 quando compartilhei com ela a coincidência em nossa criação de termos e ela me contou um pouco sobre o seu entendimento da experiência da imagem.

Embora a experiência com a imagem esteja presente e seja central em nossos trabalhos, para a construção da imagem-experiência a qual me proponho a aprofundar nesta pesquisa não faço uso de nenhum dispositivo ótico nem há um protocolo para o seu agenciamento. Trata-se da problematização de uma

produção de imagens que existem em potência nas situações experimentadas não só no tempo, mas confundidas com a ordem mais comum e banal de eventos cotidianos, e poderiam participar da vida de qualquer pessoa. Além disso, no meu procedimento passei a utilizar o vídeo¹⁵, agregando a qualidade perceptiva própria da imagem em movimento, uma vez que é capaz de mostrar a experiência em sua duração, trazendo aquilo que ela carrega de corporeidade.

Para Vilém Flusser (1994), o gesto capturado pelo vídeo é epistemológico e existencial, de conhecimento e especulação, nossa maneira de estar no mundo como experiência a ser observada. Ao longo do intervalo de sua ocorrência, por seu transcorrer, o vídeo passou a ser para a imagem-experiência, assim como a escrita, um modo de produção e de construção no qual uma estranheza se revela na aparente familiaridade urbana.

A relação entre a cidade e suas invisibilidades evidenciada a partir da imagem em movimento começou a ser abordada em meu trabalho no período do mestrado no PPGAV/Ufrgs. Em 2013, caminhando com minha câmera pela Rua da Praia, conhecido passeio público do centro de Porto Alegre, filmei duas mulheres: uma delas distribuindo panfletos, se deslocando e abordando transeuntes, em um dado momento, ela para e dá um longo bocejo; a outra, imóvel, vendendo empréstimos (com sua voz que repetidamente anunciava em-prés-timo!) e empunhando balões (um deles casualmente estourou enquanto eu estava filmando). A insurgência de uma cidade não vista em percursos demandados pelo espaço-tempo do trabalho e do lazer, como os meus processos artísticos virão a relatar, evocar,

15. Todos os vídeos produzidos durante o doutorado que são mencionados na tese podem ser acessados no YouTube: <<https://www.youtube.com/vivigueller/videos>>.

sugerir ou, ainda, desencadear.

Quando vi a moça vendendo empréstimos, considerei um tanto pitoresca sua abordagem envolvendo a distribuição de balões. Parei ao lado dela, conversamos um pouco e procurei fazer o enquadramento de uma forma que seu rosto não aparecesse e os balões ficassem em primeiro plano. Já no caso da mulher que boceja, não havia intenção alguma, eu estava aguardando alguém e ligara a câmera apenas porque me agradava os dizeres *força e luz* da CEEE (Companhia Estadual de Energia Elétrica) do outro lado da rua. Qual não foi a minha surpresa, porém, quando ao repassar a cena no visor da câmera notei aquela mulher a distribuir panfletos se deslocando sempre no mesmo perímetro quando, após vários vaivéns, deixou escapar um longo bocejo.

O encadeamento das cenas trazia reiteradamente a precariedade e a invenção do trabalho informal, a ação das mulheres, a maneira que elas se colocavam na cidade provocada pelos tipos de atividades às quais se dedicavam. A trabalhadora do empréstimo, assim como outra que também filmei e vendia *chip*, apesar de anunciarem estes produtos em frente a empresas financeiras ou multinacionais, provavelmente submetiam-se a empregos de baixa qualificação, sem vínculo empregatício ou garantia de direitos, utilizando, ainda assim, daquilo que é uma das mais elementares formas de comunicação cotidiana entre as pessoas: a oralidade.

O que me parecia fundamental era mostrar o desenrolar (e o desvelamento) destas ações, os gestos em sua estranheza. Aquilo que Michel de Certeau se propôs a pensar sobre

as práticas urbanas que “insinuam outras viagens à ordem funcionalista da circulação” (2011, p. 185). Esta seria a dimensão dos praticantes do cotidiano, caracterizados pela maneira com a qual lidam com as tarefas diárias, com suas ações comuns, ordinárias, no modo como conduzem suas atividades. Se estas mulheres seriam praticantes do cotidiano, assim nomeadas por Certeau, para mim estas cenas se constituíam em ocorrências da espera que abriam brechas para um campo de especulação.

Buscando analisar as contribuições de Michel de Certeau e adicionar a elas reflexões sobre o tema, o autor Michael Sheringham (2006) faz uma diferenciação entre os conceitos *quotidienneté* e *everyday*. Ele traz a palavra em sua construção em inglês em contraste com sua origem francesa (e latina): *quotidienneté* referindo-se àquilo que é habitual, cotidiano, como comer, telefonar, comprar, além do uso diário de objetos e dispositivos, um conjunto de coisas e ações nas quais estamos imersos e que compreende outras pessoas, algo que se dissolve em estatísticas, propriedades e dados, enquanto *everyday* seria um objeto de escrutínio, residiria em práticas que tecem e tornam visíveis novos contextos. Se o cotidiano é comumente associado ao enfado diário, a uma rotina eventualmente opressora, em uma tradução livre de *everyday* para o autor, o dia a dia seria espaço da diferença e não da repetição, uma variação infinita que o tornaria esfera de invenção. Segundo Sheringham, a apreensão do cotidiano das ruas não é algo subjetivo ou intelectual, oriundo daquilo que está fora, mas de nossa experiência vivida, nossa participação e imersão, nas maneiras pelas quais fazemos dele parte de nosso mundo e o reconhecemos como tal.



Fig 3. Viviane Gueller.
Frame do vídeo *Orbitando*.
03'31". 2013.



Fig 4. Viviane Gueller.
Frames do vídeo *Orbitando*
(antes e após o estouro do
balão). 03'31". 2013.

Autor pioneiro nos estudos acerca do cotidiano, para Henri Lefebvre, essa diferença se dá entre três termos: vida cotidiana, cotidiano e cotidianidade.

Quanto à vida cotidiana, digamos apenas que ela sempre existiu, porém impregnada de valores, de ritos, de mitos. A palavra `cotidiano´ designa a entrada dessa vida cotidiana na modernidade: o cotidiano enquanto objeto de uma programação cujo desenrolar é comandado pelo mercado, pelo sistema de equivalências, pelo marketing e a publicidade. Quanto ao conceito de `cotidianidade´, ele ressalta o que é homogêneo, repetitivo, fragmentário na vida cotidiana: os mesmos gestos, os mesmos trajetos... (LEFEBVRE, 1989, p.133-134).

Para Ana Fani Alessandri Carlos, é neste sentido que Lefebvre lança sua crítica, sobre um cotidiano fora da vida cotidiana que aparece como exigência de uma ampliação do capitalismo a uma “multiplicidade de objetos de consumo de todos os tipos, o que faz subsumindo todos os espaços-tempos da vida cotidiana à lógica do capital” (CARLOS, 2020, p.462). Assim o cotidiano, como realidade e como categoria de análise, resultaria em uma separação da vida em esferas distintas. “Esta situação, como alerta Lefebvre, coloca-nos diante do cotidiano (e não mais da vida cotidiana) como produto do capitalismo e a ele submetido” (*ibid.*, p.463).

Para Maurice Blanchot, o princípio de reflexão desenvolvido por Lefebvre transformaria radicalmente o ponto de vista sobre a banalidade cotidiana, não mais como *existência média*, mas como “uma categoria, uma utopia e uma Ideia, sem as quais

não se poderia alcançar nem o presente escondido, nem o futuro desvendável dos seres manifestos” (BLANCHOT, 2008, p.35, tradução nossa)¹⁶. Lefebvre passa a associar filosofia à sociologia, estendendo o seu campo, transformando a maneira de se conceber a vida cotidiana em “uma maneira não-banal de ver a banalidade. [...] essa proposta queria fazer surgir o extraordinário do ordinário” (LEFEBVRE, 1989, p.132). A hipótese do autor é que as criações genuínas, as quais produzimos como parte do processo de nos tornarmos humanos, são alcançadas em um mesmo tecido cotidiano, seja em suas instâncias litúrgicas, sociais ou culturais.

É na trivialidade, no tédio e na aparente pobreza da rotina que se encontraria o potencial para a energia criativa, capturada no dia a dia de nossas ações mecânicas despojadas de intencionalidade. Nesse sentido, para Lefebvre, o mundo em que vivemos não poderia ser definido apenas pelas questões históricas, sociais ou culturais, mas pela vida cotidiana que já traz dentro de si a possibilidade de sua própria existência e de sua transformação ontológica, se situando em um nível intermediário e mediador.

Outra forma de pensar essa trivialidade, que guarda em si uma potência criativa, seria observando o tempo de espera, de que nos fala Janaína Bechler (2014), especialmente quando aponta para a potência de uma espera que transfigura o tempo. Em sua tese de doutorado em Psicologia Social e Institucional na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a pesquisadora engendrou o termo *deriva parada* para dar conta de uma metodologia de trabalho. “O tempo desperdiçado [da espera] é o tempo improdutivo que pode ser fértil à transfiguração.

16. “it is a category, a utopia and an Idea, without which one would not know how to get at either the hidden present, or the discoverable future of manifest beings”.

A circulação é uma forma primordial do capitalismo. Parar, esperar, pode ser uma forma de resistência” (BECHLER, 2014, p.71).

Em relação a essa percepção, podemos trazer um termo utilizado por Walter Benjamin relacionado à sua interpretação da experiência levada a cabo pelo movimento surrealista, a de um sujeito dado à iluminação profana, “homem que [...] espera, que se dedica a flânerie” (BENJAMIN, 1994, p.33). A iluminação profana seria o despertar da percepção para aspectos invisíveis da cidade e do cotidiano a partir da disponibilidade da espera, espécie de *insight* que traz uma promessa de transformação porque através dela a vida é percebida sem idealização, sem preconcepção, surge bruta, banal e maravilhosa. Para Luciano Vinhosa Simão, Benjamin percebe a iluminação profana pela primeira vez nas obras *Paysan de Paris*, de Louis Aragon (1897-1982), e *Nadja*, de André Breton, especialmente no segundo caso em que o escritor faria uma aproximação entre o devaneio e a realidade, gerando na narração um “efeito surpreendente e desconcertante de real” (SIMÃO, 2009, p.115).

Segundo Jorge Larrosa Bondía, essa disponibilidade para cultivar a atenção se colocaria como instigadora para a ocorrência da experiência, o que requer “um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar” (BONDÍA, 2002, p.24). Para o autor, a experiência é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (*ibid.*, p.21), de modo que o sujeito da experiência se define por sua receptividade, por um estado de atenção e disponibilidade, o que podemos aproximar aqui do estado da espera. Esta noção de experiência não como

algo que se busca, mas que nos acontece, relacionada a um atravessamento, Bondía desenvolve a partir das reflexões do filósofo alemão Martin Heidegger.

Fazer uma experiência com algo, seja com uma coisa, com um ser humano, com um deus, significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos avassala e transforma. 'Fazer' aqui não diz de maneira alguma que nós mesmos produzimos e operacionalizamos a experiência. Fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, que se articula. (HEIDEGGER, 2003, p.121).

Foi ao fazer (ou receber) uma imagem-experiência no pátio do aeroporto de Belo Horizonte que as investigações desta pesquisa tiveram início. Trata-se de certo pensar, perceber, que desponta em uma situação transcorrida na cidade em que nada aparentemente acontece, mas onde algo estranho àquele contexto pode surgir - a especulação filosófica sobre um pensamento que se dá à espera, direção na qual se desenvolveram as reflexões deste capítulo.

1.1

Uma espera que transfigura o tempo

No aeroporto de Belo Horizonte, enquanto aguardava a partida do ônibus que faria a condução dos passageiros do pátio do estacionamento de aviões ao terminal de desembarque, me deixei capturar pelos fluxos vistos a partir da janela. Foi quando me deparei com a cena de dois homens de bicicleta, eles também pareciam à espera de algo, assim como eu estava quando os filmei, estabelecendo uma espécie de coreografia da espera com seus movimentos circulares.

Os intervalos de imobilidade já haviam iniciado no aeroporto em Porto Alegre antes da decolagem, na sala de embarque, seguidos pela entrada no avião. Na sequência, a viagem propriamente dita e, então, a aterrissagem no aeroporto de Belo Horizonte, aguardando dentro do ônibus que transportava da pista de pouso à sala de desembarque.

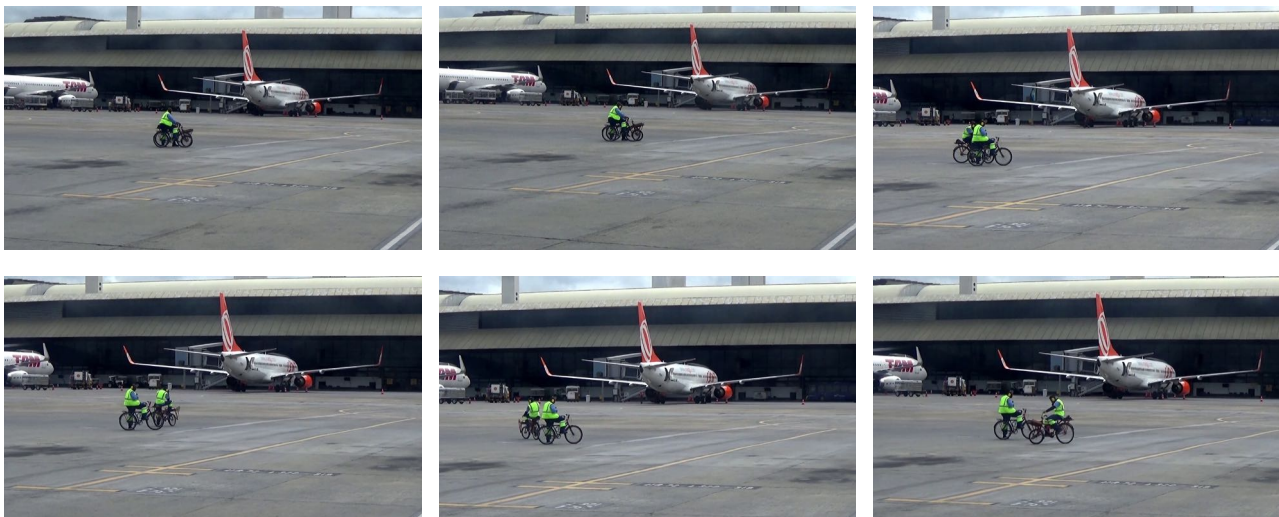








Fig 5. Viviane Gueller.
Frames do vídeo *Medidas
de segurança*. Full HD.
03'46". 2016-2017.
Disponível em: <[https://
youtu.be/QblAkwfqwr4](https://youtu.be/QblAkwfqwr4)>.

Como já vinha atentando em outras situações semelhantes, observei que em intervalos de espera em deslocamento frequentemente as pessoas estão conectadas a seus aparelhos eletrônicos, falando no telefone celular, conferindo mensagens ou postando em redes sociais, a relação com as coisas mediada pelos dispositivos. Tempo a ser preenchido, o percurso torna-se a elipse de uma paisagem, um obstáculo no qual o único propósito é chegar ao destino.

Medidas de segurança teve início dentro de um ônibus imóvel no pátio do aeroporto entre a aterrissagem em uma cidade e seu completo desembarque, intervalo de espera usualmente incômodo para os passageiros que não querem perder tempo, desejam chegar logo em seu lugar de destino. Ao me propor a não usar o aparelho celular nesta situação para ganhar tempo resolvendo coisas ou simplesmente para preencher um tempo vazio, sou surpreendida pela cena e rapidamente ligo a câmera guardada em minha mochila. A captura do contraste da alta tecnologia dos aviões estacionados com a propulsão manual das bicicletas dava-se através da janela: marco de pausa no trajeto, o enquadramento era feito a partir do seu limite. Em uma cena em que quase nada acontece, o que os trabalhadores pareciam empreender em seus movimentos circulares são gestos ainda possíveis de produzir mistérios que nos escapam.

Se a imagem-experiência de *Medidas de segurança* me mobilizou no ato da espera, a artista e cineasta belga Chantal Akerman filmou a espera em si, nas longas filas que se formavam nas ruas, nos pontos de ônibus e nas estações de trem em que as pessoas aguardavam para embarcar ou estavam perambulando. No filme *D'est* (1993), apresentado

posteriormente como uma videoinstalação na 29ª Bienal de São Paulo (2010), ela traz cenas cotidianas do Leste Europeu logo após a queda do Muro de Berlim. Em deslocamento contínuo, Akerman se detém sobre o sentido da duração, do acontecer do tempo, nos levando a senti-lo a partir de nosso corpo, uma percepção que não julga, implícita na atitude de disponibilidade, que captura o panorama sem destacar de forma interpretativa essa ou aquela situação. “A ruminância do nada, gag familiar, é aqui elevada à condição de princípio, ou seja, de método; um método que ela aperfeiçoou filmando o espaço durante um certo tempo” (LEANDRO, 2010, p.100).



Fig 6. Chantal Akerman. Frame do filme *D'est*. 1993. Disponível em: <<https://chantalakerman.foundation/works/dest/>>. Acesso em: 06/11/2017.

O que Akerman nos mostra é a possibilidade existencial de imagens que tenham tempo, que saibam esperar, que abram um parêntese no fluxo contínuo, nos propiciando uma

outra percepção temporal. Para ela, tempo é tudo que temos. “Eu queria fazer uma grande viagem através da Europa do Leste, enquanto ainda é tempo [...] Queria filmar lá, ao meu modo documental, roçando a ficção. Tudo o que me toca [...] Eu queria registrar os sons dessa terra, tornar sensível a paisagem ao passar de uma língua a outra” (AKERMAN, 2010, p.62). Segundo Jonathan Crary (2014, p.123), uma das realizações mais reveladoras de Akerman foi apresentar o ato da espera como essencial para a experiência de estar junto, um intervalo de tempo no qual encontros podem ocorrer.

Nas perspectivas psicanalíticas de Maria Rita Kehl, estamos vivendo um processo de aceleração temporal, uma crescente incapacidade de esperar, não suportamos sentir este desconforto, temos pressa para receber respostas, opiniões e posicionamentos. A necessidade de rápida transposição parece atropelar a experiência dos lugares e das situações vividas, inviabilizando o que elas poderiam oferecer. “O homem contemporâneo vive tão completamente imerso na temporalidade urgente dos relógios de máxima precisão [...] que já não é possível conceber outras formas de estar no mundo que não sejam as da velocidade e da pressa” (KEHL, 2009, p.123). Se o intervalo da espera é necessário para compreensão e constituição do sujeito, fornecendo representações para o que lhe falta, para a autora, o processo de constrição intervalar resulta em uma temporalidade vazia, na qual nada se cria e da qual não se conserva nenhuma lembrança significativa capaz de conferir valor ao vivido.

Na vida contemporânea, referida por Kehl, a urgência e a premência do fazer restringem a percepção da duração,

estimulando um esvaziamento de nossa experiência temporal que caracterizaria o momento de compreensão das coisas. “Dela, da duração, dependem não apenas o sentimento da continuidade da existência, como também a possibilidade de fruição de alguns intervalos de tempo não apressados, não precipitados, em direção ao futuro imediato” (KEHL, 2009, p.147).

Alguns meses após a execução de *Medidas de Segurança*, me deparei com a postagem no *Instagram* de alguém que ficara esperando por um longo período dentro de um ônibus antes de embarcar. Tal imagem me levou a refletir sobre o meu trabalho como desdobramento de uma escolha, se esta pessoa fez uma *selfie* com o pátio do aeroporto ao fundo, compartilhando nas redes sociais o enfado da espera causada pelo atraso de um voo, optei por atravessar a duração gerada pelo incômodo da demora e ser atravessada por ela em um exercício de atenção flutuante. Em uma época em que somos levados à conexão permanente com a tela do celular e com demandas inadequáveis à subjetividade do tempo humano, a espera revelava-se uma atitude de embate com o modo usual de funcionamento de um cotidiano sem intervalos.

17. Xavier Boissarie esteve em Porto Alegre em outubro de 2016 para realizar atividades junto ao PPGAV/Ufrgs ao lado do professor da Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Bernard Guelton, coordenador do Grupo de Pesquisa Fictions & Interactions. Boissarie é fundador do Studio Orbe e criou os aplicativos que foram utilizados por Guelton em Porto Alegre.

Em busca de outras situações que poderiam ser abertas para o adensamento do trabalho em torno da espera, propus uma parceria com o francês Xavier Boissarie¹⁷, artista e *designer* de *softwares* para dispositivos móveis. À frente de um projeto envolvendo o uso de aplicativo para celulares que sincroniza instruções e comandos para dois ou mais participantes em diferentes pontos do mundo, Boissarie havia feito uma experiência na qual uma pessoa em Paris e outra em Shangai

recebiam simultaneamente instruções via áudio, com fones de ouvido plugados no celular, sobre movimentos simples que deveriam executar com o corpo, como levantar a mão, sentar, agachar-se. Comentei com ele sobre meu interesse pelas situações à espera, sugeri um ponto de ônibus como locação e me dispus a fazer a ação em Porto Alegre. Elegemos o corredor da Avenida Osvaldo Aranha, no ponto em frente à Rua José Bonifácio. Coloquei os fones de ouvido plugados no celular e iniciamos a ação. As instruções eram ditas em inglês por uma voz sintetizada: caminhe dois passos para frente; vire à esquerda; olhe em direção à chegada dos ônibus; retorne ao ponto inicial; sente.

Nos primeiros momentos da ação, me concentrei em ouvir as instruções e executá-las. A repetição da voz artificial não gerou dispersão; pelo contrário, passei a me desvincular da fonte emissora do som e vivenciar ainda mais a ação. Enquanto o áudio seguia o mesmo, minha escuta passou a evocar novas imagens e gerar diferentes percepções. À medida que o corpo foi se acostumando com a situação, passei a atentar a outros detalhes. Os movimentos pareciam fluir melhor, incluí alguns pequenos desvios, às vezes olhava para cima em direção ao céu; em outras, observava os carros circulando pela avenida. Em momento algum, porém, meu pensamento se voltava para algo exterior à ação.

Como em raras ocasiões, permaneci com a atenção totalmente voltada para uma consciência do presente, os passos seguintes a serem executados, o olhar em direção ao ônibus que se aproximava, o ato de sentar-se ou apoiar-se sobre o corrimão. Muitas vezes ao ouvir a instrução “dois passos para

Fig 7. Viviane Gueller e Xavier Boissarie. Frame da ação em ponto de ônibus. Porto Alegre. 2016.

frente”, chegava até a borda da calçada, quase era lançada para a pista do corredor de ônibus. Outras, quando caminhava cinco passos à esquerda, me colocava muito próxima da porta de entrada do ônibus, mas não embarcava. Ao lado das outras pessoas, aparentemente quase nada de diferente fazia neste estado de espera a não ser por uma atenção plena e consciente do momento.



Embora a parceria com Boissarie não tenha prosseguido por conta de seu curto período de estadia no Brasil e das diferenças nos processos que adotamos, ela foi fundamental para uma ampliação da minha prática, testando sua resistência e validade, transitando, neste exercício, entre observadora e protagonista de meu próprio trabalho. Se por um lado nesta situação tenha ocorrido algo do campo da *performance*, o que não se relaciona a minha prática nem à pesquisa em desenvolvimento, a ação funcionou como um mantra, exercitando minha presença em meio ao fluxo dos acontecimentos. A proposição enfatizou uma qualidade essencial da espera uma vez que a temporalidade era engendrada por uma ação, um pensar sobre enquanto acionada. Era uma espera que remetia a outras, em pontos de ônibus e salas de consultórios, em diferentes lugares e circunstâncias da vida.

Enquanto a situação de espera – esperar por alguém, por um atendimento, por um embarque – nos traz a sensação de uma perda de tempo ou de tempo improdutivo no qual aparentemente nada acontece, ao longo da história humana, diferentes espaços intervalares estiveram ligados ao silêncio e ao estranhamento (DORFLES, 1984). Além das situações corriqueiras da vida diária, a espera pode adquirir diferentes contornos fazendo-se notar de forma mais pungente em outros tipos de ocasião, como na espera da gravidez. Um dos significados atribuídos ao verbo esperar, do latim *sperãre*, é estar grávida, gestar¹⁸. Neste caso, diferentemente do ato de aguardar um transporte, quando as expectativas correspondem à sua função logística, a espera na gravidez “pode envolver a totalidade das nossas ações e dos nossos movimentos, dos nossos sentimentos e das nossas emoções”¹⁹.

18. In: Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=esperar>>. Acesso em: 06/05/2020.

19. FRANCO, Orlando. *Wait: little left to tell*. 2019. Disponível em: <https://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/web_wait_pt_a.pdf>. Acesso em: 07/04/2020.

Novas maneiras de ser atravessada pela experiência da espera passaram a ocorrer um ano após o início do doutorado quando engravidei de Stela, nove meses de um voltar-se para dentro, o tempo de gestação como um tempo de conexão com algo ainda desconhecido. A condição embrionária de um corpo, anterior às formas, do qual aos poucos é percebida a pulsação de uma vida em formação, uma escuta que se dá através da pele.

Após o nascimento, outro intervalo inaugural, o puerpério, esse período que ao nos colocarmos a serviço do outro ficamos à margem de nós mesmos, ocorre junto com o início da amamentação, um espaço-tempo de conexão cada vez mais profunda. Com o decorrer dos dias, dos meses, a descoberta de uma e, de repente, de todas as coisas; sentar, engatinhar, levantar-se. Cada um dos gestos construídos em uma duração específica, a concentração para o movimento que já não atentamos por estar automatizado em nossa forma de nos locomover, para o bebê, na primeira infância, é um intervalo onde o próprio milagre da vida é manifesto.

Segundo o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, em seu significado ao longo dos séculos, o verbo esperar transitou entre “aguardar, confiar, ter esperanças” (CUNHA, 2010, p.264). Ao abordar a espera e suas idiossincrasias, considero, também, o sentido de esperança, fundamental em uma época de instabilidade das instituições nacionais e mundiais, de fragmentação e desestruturação dos mercados financeiros e enfrentamento da Covid-19: esperamos que algo mude, esperamos algo melhor; temos esperança, “aquilo que se espera, desejando”²⁰.

20. Um dos significados atribuídos à palavra esperança, de acordo com o Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=esperan%C3%A7a>>. Acesso em: 06/05/2020.

Algo a partir da dimensão existencial de nossa experiência singular, mas também coletiva, sobretudo em um momento histórico de pandemia em grande parte das pessoas no Planeta está em quarentena. Os projetos são colocados em suspenso, a vida como transcorria até então, o trabalho, a escolarização, não há certeza alguma de quando e se serão retomados da mesma forma como os conhecíamos. Diferentemente de outras circunstâncias, da espera por um transporte ou ao longo da gestação, a duração da pandemia impõe um intervalo expectante incerto, novas ondas passaram a ocorrer acompanhadas de outros períodos de reclusão. Somos uma aldeia global à espera, um movimento coletivo que parece operar um deslocamento e reposicionamento da vida cotidiana. Em diferentes graus e circunstâncias, as medidas de distanciamento social começam a exigir uma alteração de rotinas, famílias passam a estar juntas em casa em horários e situações que antes eram dedicadas ao espaço-tempo do trabalho ou da escola. Novas formas de estar juntos, de realizar tarefas domésticas, de cuidar dos filhos e de si trazem uma reinvenção constante da vida cotidiana.

Logo nas primeiras semanas de quarentena, a redução drástica de pessoas circulando nas ruas resultou em uma diminuição da poluição atmosférica detectada por satélites em várias regiões do mundo. Além da emissão de poluentes, observava-se o impacto das ações humanas na dinâmica do meio ambiente, animais surgiam e ocupavam as cidades, como as cabras selvagens que passaram a circular nas ruas de Llandudno, no Reino Unido, os coiotes em São Francisco ou, ainda, os peixes, patos e cisnes nos canais de Veneza, sem a movimentação excessiva de barcos. A cada dia, tornava-se mais evidente a percepção de tais mudanças em vários lugares

do Planeta: do intervalo de espera emergia uma oportunidade concreta de reflexão e compreensão, o impacto das ações humanas sobre a natureza nunca antes tão visíveis. O isolamento social parecia nos convocar a estar atentos à andança ainda que imóveis.

Quando a quarentena já avançava para um período maior do que o indicado pelo significado literal da palavra, a camada espessa de poluição no horizonte das cidades havia desaparecido também a olho nu, a cada dia era possível observar melhor o céu. Nossa família passou a frequentar o terraço do prédio onde num final de tarde nos deparamos com a lua crescente posicionada logo acima de Vênus em um equilíbrio perfeito, algo que parecia um tanto paradoxal naquele cotidiano de isolamento. Dias depois, lá estava ela consideravelmente diferente, quase uma meia-lua bem à direita de Vênus: o alinhamento dissipara-se.

No terraço, observávamos também o movimento dos papagaios que apenas ouvíamos em nossa casa. Eles elegiam as antenas para esperar o ocaso e então buscar um lugar para dormir. O voo era feito em pares ou trios alardeando o céu com sua presença tão verde e sonora até, de repente, mergulharem em silêncio - ficávamos a imaginar o que aconteceria a seguir quando saíssem de cena. Mas não sabíamos, nem saberíamos, o enquadramento do céu desde o terraço não nos permitia acompanhar sua jornada.

Na duração da espera, aberta ao acontecimento, o emergir de imagens-experiência que fundam esta pesquisa.

1.2

Política da atenção: as coisas como se vistas pela primeira vez

O gesto de olhar pela janela, desta vez da minha casa, também gerou *Sistema de varredura*, um trabalho que se desdobraria ainda em diferentes janelas físicas e imagéticas no porão do Paço Municipal em Porto Alegre (questões que serão abordadas no capítulo 3). Quando da minha sala, em uma casa contígua a meu prédio, avistei um homem sentado varrendo as calhas do telhado, imediatamente liguei a câmera e registrei a ação em *plongée*²¹. Não havia pressa em sua atividade, a folhagem ia sendo metodicamente acumulada em pequenos montes. Em um breve intervalo à espera, como em *Medidas de segurança*, apresentava-se para mim a vida mais prosaica do homem comum.

Se olhar pela janela é uma atividade banal, a cena era absolutamente inédita para mim. Após aquele dia nunca mais voltei a presenciar a ação daquele trabalhador sobre o telhado. Uma situação da vida cotidiana que emergia diante da câmera e me convocava a lançar um novo olhar, a reexaminar algo supostamente conhecido. Neste ponto, podemos refletir sobre como o hábito nos afasta a atenção das coisas, de tanto usar um espaço como o da casa e repetir os gestos que estamos acostumados, podemos deixar de notar aquilo que está bem diante de nossa percepção. Trata-se de ouvir o que as coisas têm a dizer, nas entrelinhas, escapadas de sentido.

“Essa espécie de ‘atenção desatenta’ é o que permite o encontro, o afeto (no sentido literal de afetar e ser afetado) entre o olho e o mundo: encontro distendido pelo tempo, mediado pela câmera” (BRASIL, 2006, p.158). Para André Brasil, o que aparece para o artista e para a câmera de vídeo não pode ser refeito, é fruto de um momento singular que provavelmente não

21. Palavra francesa que significa mergulho – quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. Também chamada de câmera alta.

irá se repetir. Esse tipo de imagem que permanece na tela a partir da câmera imóvel em um único quadro, como em *Sistema de varredura*, gera uma expectativa de que algo está por acontecer, ainda que quase nada aconteça. A câmera apenas observa o desenrolar de sua ação no decorrer do tempo no qual as coisas irão suceder na imprevisibilidade do agora, no espaço vivo do presente. “O pensamento que deriva dessa imagem, que dura em sua eventualidade, é um pensamento precário, indissociável do acontecimento: vai se ensaiando enquanto acontece” (*ibid.*, p.159).

Para Nelson Brissac Peixoto (2003), na visualidade contemporânea já não seria mais possível ver o mundo de uma janela, como fazia o pintor com seu cavalete do alto de uma colina. “O olhar hoje é um embate com uma superfície que não se deixa perpassar. Cidades sem janelas, um horizonte cada vez mais espesso e concreto” (PEIXOTO, 2003, p.13). Dispositivo do olhar desde os primórdios da pintura, o autor considera que atualmente as janelas excluem a perspectiva e a profundidade, ao invés disso mostram um horizonte saturado; há um crescente encurtamento do espaço nas ruas, da distância para ver a paisagem, os prédios e a linha do horizonte. Segundo Peixoto, passamos por tantas e diferentes pessoas e arquiteturas em nossos percursos diários e, no entanto, a cidade parece tornar-se apertada demais para que se encontre a distância necessária para experimentá-la.

Se “no auge da visibilidade, a cidade tornou-se invisível” (PEIXOTO, 2003, p.153), é justamente esta *urbe* discreta, um tanto escondida, que irá me interessar. Da janela da minha casa, desde a qual capturei uma ação urbana, assim como





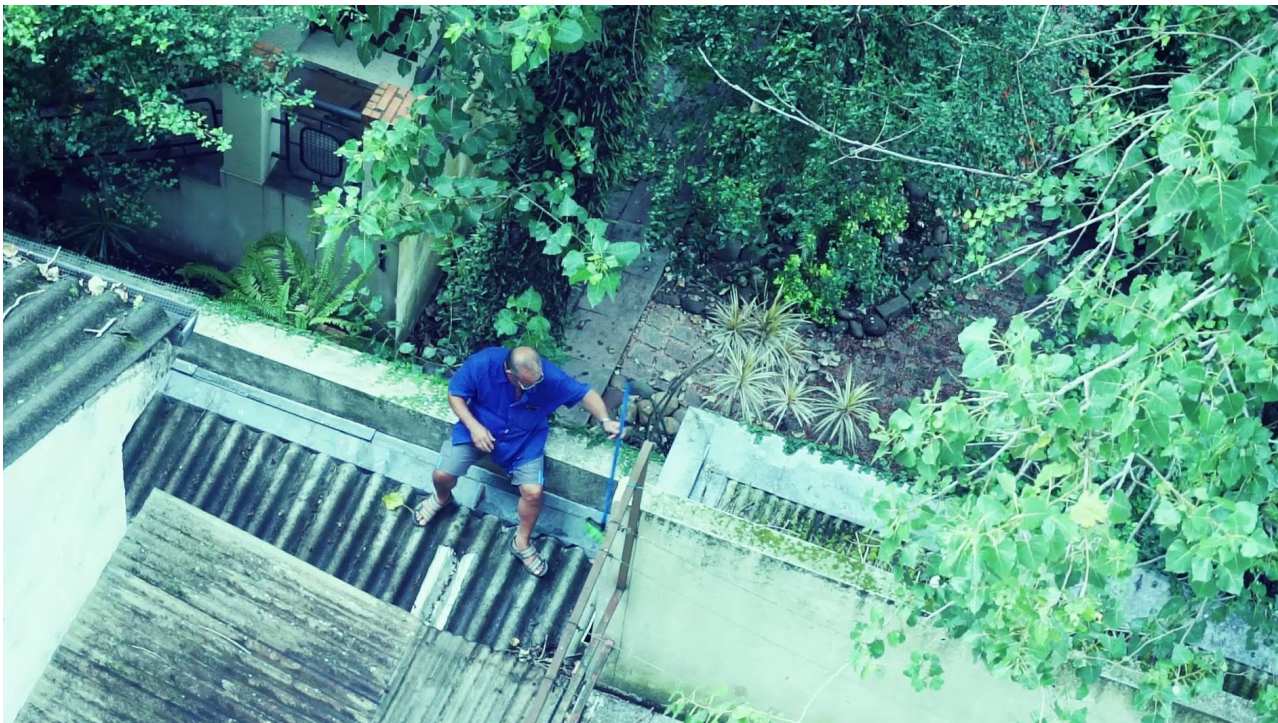


Fig 8. Viviane Gueller.
Sistema de varredura.
Frame do vídeo. Full
HD. 05'52". 2016-2018.
Disponível em: <[https://
youtu.be/J7t17f4qlyU](https://youtu.be/J7t17f4qlyU)>.

de outra, no aeroporto, pude encontrar esse distanciamento sem travar um embate com aquilo que eu observava e estar presente naqueles determinados momentos únicos nos quais se desenrolavam as cenas, para mim inéditas até então. São trabalhos que se configuram em ato, que são engendrados na própria captura da situação, no momento de sua ocorrência.

Tanto em *Medidas de Segurança e Sistema de Varredura* parece haver uma sensação de iminência, de que algo está para acontecer, um estranhamento na imagem que se dá por conta do lugar onde decorrem as ações, elas não se desenrolam em um cenário onde habitualmente se esperaria vê-las. Usualmente varre-se o chão e não o telhado das casas, assim como o encontro entre dois colegas andando de bicicleta poderia ocorrer em um parque ou em uma praça, estranhamente em uma pista do aeroporto.

Nesse sentido, podemos trazer os conceitos de *ostranenie*²², empregado pela primeira vez em 1917 por Viktor Chklovski, e *Unheimlich*²³, aprofundado por Sigmund Freud (1856-1939) em 1919, resgatando sua origem nas teorias em que foram fundados para então buscarmos atualizá-los naquilo que toca esta pesquisa. Para Chklovski, o *ostranenie* ocorre cada vez em que há um deslocamento de um fenômeno de seu contexto usual para ser inserido em outro que lhe é estranho, adquirindo valores semânticos que não existiam antes ou que somente estavam latentes. Embora na origem de sua tese isto ocorra na literatura com o objetivo de fazer com que não se perceba um elemento qualquer do texto segundo as associações habituais, mas como algo insólito já encontrado antes, para Gillo Dorfles (1984), o princípio admite a ampliação de outras maneiras que

22. CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

23. FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

provocam este fenômeno de estranhamento não somente em análises de um texto poético ou de um fragmento literário, mas também em qualquer tipo de arte, atribuindo novos e distintos valores a ela. Dorfles considera o *ostranenie* um procedimento que subtrai o automatismo da percepção dos fenômenos, “capaz de devolver a possibilidade de transmitir informação a um elemento que de outro modo ficaria automatizado, desprovido de interesse mediante a utilização de um artifício que o extrai, que o estranha de seu habitual contexto associativo”²⁴ (1984, p.106, tradução nossa).

Um das condições básicas para a ocorrência do estranhamento abordado por Chklovski é o ato de ver algo como se fosse pela primeira vez. O autor cita o conto *Kholstomer*, de Tolstói (1828-1910), no qual o narrador é um cavalo: sob sua perspectiva o mundo e as questões triviais do cotidiano são apresentados com o estranhamento de quem vê os hábitos e comportamento humanos de fora, denunciando a noção automatizada de direito de propriedade do homem, seja sobre a terra, os animais ou seus semelhantes – convenções as quais se submete reiteradamente sem indagar-se. Este procedimento, segundo Chklovski, buscaria apresentar certas situações deslocadas de seu contexto comum com o intuito de propor ao leitor que volte sua atenção, agora despida do automatismo, para seus próprios hábitos e comportamentos.

Para Carlo Ginzburg (2001), que retomou o conceito de *ostranenie*, há sucessivos desdobramentos do estranhamento como procedimento literário. O autor problematiza as perspectivas trazidas por Chklovski e situa a origem do termo nas reflexões do imperador romano Marco Aurélio (121 d.C. –

24. “capaz, precisamente, de devolver la intensidad, la originalidad, la posibilidad de transmitir información, a um elemento que de outro modo quedaría automatizado, desprovisto de interés, mediante la utilización de un artifício que lo extrae, lo ‘extraña’, de su habitual contexto asociativo”.

180 d.C.), escritas em grego no século II d.C., cuja linguagem da filosofia estoica se destinava a alcançar uma percepção exata das coisas, a adquirir domínio sobre as paixões que nos transformariam em marionetes. Ginzburg argumenta que Marco Aurélio seria influência seminal de Tolstói, fundamental para o pensamento e a poética do autor russo.

Tolstói via as convenções e as instituições humanas com os olhos de um cavalo ou de uma criança: como fenômenos estranhos e opacos, vazios de significados que lhe são geralmente atribuídos. Ante seu olhar, ao mesmo tempo apaixonado e distante, as coisas se revelavam – para empregar as palavras de Marco Aurélio – como realmente são (GINZBURG, 2001, p.22).

Ginzburg comenta também aspectos do ensaio *Sobre os canibais*, de Michel de Montaigne (1533-1592), no qual alguns indígenas brasileiros se referiam ao homem europeu como *metade dos outros*, alguns cheios de riqueza e metade deles mendigando por conta da fome e da pobreza – eles não entendiam como essas metades tolerassem e não reagissem a injustiça perpetrada pela outra metade. “Incapazes de perceber o óbvio, tinham visto algo que costuma ser ocultado pelo hábito e pela convenção” (GINZBURG, 2001, p.29). Para Ginzburg aí estaria o âmago da noção de estranhamento, um meio para superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade. “Compreender menos, ser ingênuos, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais, a apreender algo mais profundo, mais próximo da natureza” (*ibid.*, p.29). A partir da apresentação das coisas

como se vistas pela primeira vez, como já propunha Chklovski, Ginzburg considera que o estranhamento é um antídoto contra a banalização da realidade, um risco ao qual todos estaríamos expostos.

Na tese de Freud, o que muda é a maneira como ele trata o efeito de estranhamento, enfocando a natureza de tal experiência e suas origens psíquicas, de onde ela surge e o que nos remeteria ao já conhecido e familiar: o retorno de crenças aparentemente superadas ou reprimidas. “Pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (FREUD, 1996, p.258). Para o autor, quando há passagem do familiar para o estranho, o sujeito confronta-se com uma angústia, o que pode ocorrer até mesmo diante de sua própria imagem.

Ao longo de sua argumentação, Freud comenta que embora suas considerações atendam a questões psicanalíticas, não respondem necessariamente a uma investigação estética, assinalando que é necessário distinguir entre o estranho que realmente experimentamos e o que visualizamos ou sobre o qual lemos. Ao estabelecer uma distinção entre o estranho na ficção e na vida real, o autor afirma que o paradoxo estaria no fato de que muito daquilo que não é estranho na ficção seria se ocorresse na vida real, ao mesmo tempo em que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção. Uma vez que Freud deixou em aberto as situações em que o estranho poderia se manifestar na arte, uma possibilidade de localizá-las seria em trabalhos que capturassem da cidade sua estranheza reprimida.

Se o âmago da noção de estranhamento está em encarar as coisas como se vistas pela primeira vez, espantar-se perante elas em face do hábito cotidiano que nos afasta da compreensão de algo mais profundo, como traz Ginzburg, ainda parece existir circunstâncias nas quais é possível agenciar uma brecha apesar da velocidade que a urbanidade imprime na vida das pessoas, de seus fluxos e trânsitos diários. Para Gillo Dorfles, entretanto, um desaparecimento da condição intervalar começou a se constituir nos anos 1980, período em que ele publicou sua obra *O intervalo perdido*. Ele vincula esta perda à presença e à estimulação sensoriais contínuas as quais estamos expostos na contemporaneidade por meio de ruídos, sons e imagens, o que geraria uma espécie de hipertrofia sígnica.

O intervalo é necessário porque as coisas, os objetos, os sons, as cores e, em geral, todo ato ou acontecimento humano só adquirem e conservam um significado preciso na medida em que existe alguma demarcação que os diferencia, que os proteja e impeça que deslizem para o magma indiferenciado do informe²⁵ (DORFLES, 1984, p.75, tradução nossa).

De acordo com Dorfles, a perda da consciência do intervalo embota a sensibilidade temporal em direção a uma situação de aniquilamento de nossa cronoestesia, ou seja, diante da passagem do tempo e sua marcha descontínua. A temporalidade contínua seria uma realidade temporal ficticiamente plena na qual toda a nossa disponibilidade é consumida, preenchida por acontecimentos, estímulos e imagens sem espaço para a existência. Tempo sem pausas, essa temporalidade

25. "Dicho intervalo es necesario porque las cosas, los objetos, los sonidos, los colores y, en general, todo acto o acontecimiento humano sólo adquieren y conservan un significado preciso en la medida en que existe alguna *demarcación* que los diferencia, que los 'protege' e impide que se deslicen hacia el magma indiferenciado de lo informe".

aparentemente contínua geraria um paradoxo: quanto mais preenchemos o tempo, maior a sensação de sua perda. “[...] em qualquer perspectiva eleita, a presença do fator tempo [...] é decisiva tanto para a constituição de cada uma de nossas experiências como para a organização global de nossa vida relacional”²⁶ (DORFLES, 1984, p.124, tradução nossa).

Para Jonathan Crary, com sua obra *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*, publicada em 2013, a aceleração e a passagem do capitalismo industrial para o financeiro no século XXI está levando a uma lógica 24/7, 24 horas por dia, 7 dias por semana, um esquema do trabalho sem pausa, de superabundância de serviços e imagens, submetido a um mecanismo de lucratividade. Nas cidades parece haver frequentemente tipos de conteúdo a partir de nossos dispositivos eletrônicos que pautam o olhar para outro lugar que não aquele onde está o nosso corpo. Segundo o autor, não há momento ou situação na qual não podemos fazer compras, consumir ou explorar recursos da rede, 24/7 se insinua incessantemente em todos os aspectos da vida social e pessoal. “O trabalho mais duradouro para a maioria das pessoas é elaborar sua relação com os dispositivos. Tudo que antes era vagamente considerado ‘pessoal’ é reconfigurado de maneira a facilitar a invenção de si mesmo” (CRARY, 2014, p.67). Desta forma, na temporalidade 24/7 torna-se irrelevante o valor de qualquer variação, raras seriam as ocasiões significativas não permeadas ou apropriadas pelo tempo de trabalho, pelo consumo ou pelo *marketing*, o que tornaria ainda mais urgente operar nestes intervalos.

26. “[...] cualquiera sea la perspectiva elegida, la presencia del factor tempo [...] es decisiva tanto para la constitución de cada una de nuestras experiencias como para la organización global de nuestra vida de relación”.

Um dos objetivos de empresas como o Google, o Facebook e outras (daqui a cinco anos, os nomes podem ser outros) é normalizar e tornar indispensável, como esboçou Deleuze, a ideia de uma interface contínua – não literalmente sem costuras, mas uma ocupação relativamente ininterrupta com telas iluminadas de diversos tipos, que exigem constante interesse ou resposta [...] É nesse contexto que o Google e outros *players* corporativos agora competem pelo domínio sobre o que restou do cotidiano (CRARY, 2014, p.85-86).

Sobre os efeitos e impactos dos dispositivos tecnológicos em nosso cotidiano, Crary comenta que nos anos 1990 quando o *Google* estava há apenas um ano no ar, seu futuro presidente, Eric Schmidt, já declarava que o século XXI seria sinônimo de *economia da atenção* na qual as corporações globais dominantes seriam aquelas que conseguissem mobilizar e capturar maior número de pessoas e de horas de atenção.

Longe de propor um retorno a um tipo de vida sem os dispositivos eletrônicos, impensável nos dias atuais, o que se busca aqui é apontar um intervalo, pequenas fissuras onde se opere uma política da atenção em contraponto à economia da atenção, uma escuta para aquilo que poderia estar acontecendo fora das telas. Na construção de minhas proposições, desenvolvi um exercício de atenção no qual é possível deparar-se com situações urbanas recônditas, despercebidas, espécies de interstícios existenciais que permitem uma permeabilidade aos sentidos. Aproxima-se de um estado meditativo, uma contemplação do presente para que se possa quebrar com a radiofonia interior emitida continuamente em nós (BARTHES, 2007). Como no processo psicanalítico, no qual se deve

prestar a tudo uma mesma atenção flutuante – de modo que se mantenha suspensa de inclinações, hábitos e expectativas. Mais do que ouvir, escutar, neste sentido, implica atenção, empatia e abertura para o desconhecido. Uma maneira de buscar intervir no amortecimento das escutas habituais através da prática de observação, percepção e reflexão daquilo que nos cerca, como diante da pressa em direção a objetivos nem sempre conscientes pelos quais, em um gesto automatizado, se passa sem parar e atentar. Numa época em que há *um domínio sobre o que restou do cotidiano* parece tornar-se cada vez mais urgente um outro entendimento de um espaço-tempo do agora onde reiteradamente tem-se a oportunidade de escolher para onde dirigimos nossa atenção.

1.3

Indagações sobre a imagem-experiência na arte contemporânea brasileira

Com certo distanciamento que o tempo transcorrido permite, percebo em meu trabalho a influência de uma geração de artistas cuja obra entrei em contato durante a primeira década dos anos 2000, época em que vivi em São Paulo. Quando retornei para Porto Alegre, segui visitando regularmente a capital paulista em longas incursões pelas Bienais de São Paulo, em exposições no Instituto Tomie Othake (inaugurado em 2001) e no Museu de Arte Moderna (MAM-SP) nas quais passaram a me chamar a atenção certos trabalhos produzidos e expostos naquele período – resultado de uma atenção do artista ao seu entorno, eles se apresentavam para mim como brechas de indagação, evidenciando situações que já estão naturalizadas pelo hábito. Entre eles, destaca-se *Man.Road.River* (2004), de Marcellvs L.; *Dinâmica comum* (2005), de Rochelle Costi; *Da janela do meu quarto* (2004), de Cao Guimarães e *A árvore que caminha* (2008), de Marcos Chaves.

Tais situações engendradas entre a espera e o deslocamento reiteravam para mim a possibilidade de um espaço-tempo de presença na cidade, de consciência sobre o agora, talvez o início de uma indagação em torno do conceito da imagem-experiência. Se para mim ela abre intervalos na vida que corre, ampliando ou possibilitando que emergja, pela atenção flutuante, outras faixas de significado que estão latentes nas cenas cotidianas, hoje quando me deparo com a obra destes artistas identifico nelas sua presença e, portanto, suponho que haja na origem do trabalho o encontro do autor com uma espécie de imagem-experiência. São perguntas despertas pelo processo poético, sem afirmar nem atribuir, mas que levam a atenção a pontos do trabalho que considero fundamentais a esta pesquisa.

Em *Man.Road.River.*, o artista mineiro Marcellvs L. filma um homem descendo uma ladeira asfaltada - ao aproximar-se de uma poça, ele segue caminhando sem hesitar em iniciar a travessia que irá cobrir seu peito de água. Para Cezar Migliorin, nesta atitude de observação, espera e atenção há uma espécie de pescaria de imagens. O autor relaciona esse tipo de trabalho de plano único e fixo com as câmeras de vigilância²⁷ que filmam sem serem vistas, mas das quais se diferenciam por destacar do mundo pequenos acontecimentos sem transformá-los em bancos de dados. “Aqui há um olhar que se detém onde aparentemente nada acontece e é, também, esta atenção ao micro, ao silencioso, à lentidão que subverte os dispositivos utilizados pelas autoridades e pelo capital”²⁸. O mesmo conteúdo em plano fixo que seria um vazio na vigilância, sob o olhar do artista à espera poderia se constituir na possibilidade de abertura de um intervalo, o emergir de uma imagem-experiência na imprevisibilidade do agora, em situações onde supostamente nada acontece.

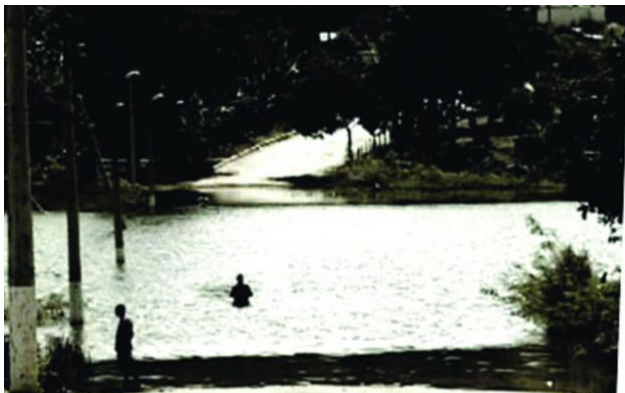


Fig 9. Marcellvs L.
Frame do vídeo *Man.
Road.River.* 2004.
Disponível em:
<[https://www.25fps.hr/
en/film/manroadriver](https://www.25fps.hr/en/film/manroadriver)>.
Acesso em:
31/03/2020.

27. O sentido que discutimos difere-se daquele abordado por Philippe Dubois (2009) acerca de videovigilância, do interesse de alguns artistas pelo princípio do tempo real da imagem ao vivo.

28. MIGLIORIN, Cezar. MAN.ROAD.RIVER & DA JANELA DO MEU QUARTO: Experiência estética e medição maquínica. *ContraCampo*, n.67, 2004. Disponível em: <<http://www.contraCampo.com.br/67/manroadriverjanela.htm>>. Acesso em: 07/03/2020.

André Brasil comenta que o tipo de pensamento que se esboça de uma mesma imagem que permanece na tela é o da duração do plano - tal como a câmera e quem está por trás dela, é aberto às nuances, à espessura da experiência, um tempo distendido em que quase nada acontece (BRASIL, 2006, p.156). Para o autor, a duração exerce uma função estética, mas também política. “A duração adquire dimensão política porque, através das imagens, nos permite vislumbrar, ou melhor, inventar o acontecimento e os ‘mundos’ precários que se formam em torno dele” (*ibid.*, p.159). No caso da obra de Marcellus L., é esta dimensão que permitiria tornar evidente a potência de um acontecimento banal reiteradamente ofuscado pela pressa, que precisa da duração para acontecer. “Aquilo que sempre escapa à escuta apressada dos jornalistas [...]; o que o documentarista, preocupado com a pertinência de seu argumento, se recusa a perceber; o que nosso olhar de espectador, sedento por novas e novas imagens, não nos deixa esperar” (*ibid.*, p.159).



Fig 10. Cao Guimarães. Frame do filme *Espera*. 2018. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/espera/>>. Acesso em: 03/09/2020.

Para o artista mineiro Cao Guimarães, embora a vida seja repleta de tempos de espera, eles são antifuncionalistas, na contramão do trabalho e do capitalismo, uma perspectiva adotada desde o século XVIII pela razão ocidental que “estabelece uma clivagem definitiva entre trabalho (moralmente digno) e lazer/ócio/preguiça (moralmente indigno ou pelo menos potencialmente imoral)” (BAPTISTA, 2016, p.22). Na obra de Cao Guimarães, a espera aparece de forma recorrente como condição ideal do devaneio, de observação e contemplação do mundo em que se abre espaço para o delírio, um deixar-se perder no exercício do olhar (GUIMARÃES, 2018). Não por acaso, em 2018 ele lançou um filme chamado *Espera*, longa-metragem em que faz uma homenagem a esse tempo fundamental em sua vida, apresentando situações em filas e pontos de ônibus, para a chegada do sono, em rolos de filmes a serem revelados, na transição de identidade de gênero. Para ele, há uma qualidade da espera relativa ao exercício da paciência, da contemplação, a necessidade de dar tempo para as coisas se revelarem como elas são sem um constante atropelamento.

Em *Da janela do meu quarto* (2004) - da janela do quarto do hotel onde Cao Guimarães estava hospedado na Ilha do Algodoal (Pará), enquanto aguardava a pessoa que viria lhe buscar - ele notou duas crianças brincando em um duelo na chuva. Posicionou a câmera e filmou até o momento em que elas saíram correndo e desapareceram do enquadramento por ele estabelecido. Para Guimarães (2013), trata-se de um processo muito rápido de percepção, intuição e elaboração no momento mesmo da filmagem. Algo que não se sabe exatamente o que é nem o que esperar, e mesmo aparentemente banal, é provável que não ocorra novamente. “Então, o que se conta

é o que aparece espontaneamente diante dos olhos [...] a experiência consiste em olhar perigosamente, sem precedentes, incipientemente – por possuir o caráter de uma vez única nunca vivenciada - o que lhe aprouver” (JUBERT, 2005, p.05).



Fig 11. Cao Guimarães. Frame do vídeo *Da janela do meu quarto*. 2004. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/obra/da-janela-do-meu-quarto>>. Acesso em: 28/11/2017.

29. GUIMARÃES, Cao. *Jogo de ideias*. Programa 1, Parte 1. Belo Horizonte, 2011. Entrevista concedida a Claudiney Ferreira. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg>. Acesso em: 03/09/2020.

Cao Guimarães considera seus filmes uma tentativa de aproximação com o tempo da vida. Para ele, dentre as várias realidades que nos rodeiam no cotidiano, qualquer uma delas é possível de ser transformada em um trabalho. Em várias ocasiões, seu processo é o próprio caminhar, o transitar pelo mundo, “é como andar, é como um andarilho que vai atrás do seu destino”²⁹. Aquilo que o *(co)move*, - e faz questão de salientar o *co* entre parênteses - é o que desperta uma curiosidade, leva a uma reflexão ou a um questionamento. Este mover relacionado

ao comover parece ser um método adotado pelo artista ao permanecer como uma *esponja de absorção perceptiva* diante das coisas que acontecem. “Existem diferentes filmes em cada um de nós para uma mesma realidade. Nisso consiste a beleza e a magia de lidar com a realidade. Ela nos faz pairar para além de nossas certezas”³⁰.



Fig 12. Marcos Chaves. Frame do vídeo *A árvore que caminha*. 2008. Disponível em: <<https://www.marcoschaves.net/videos/a-arvore-que-caminha>>. Acesso em: 19/03/2014.

É esse tipo de aproximação com a vida urbana que vejo presente nas obras que entrei em contato na primeira década de 2000, época em que a temporalidade 24/7 problematizada por Jonathan Crary passava a tornar irrelevante o valor de qualquer intervalo não permeado ou apropriado pelo tempo do trabalho e do consumo. Assim como Cao Guimarães e Marcellvs L., o procedimento adotado pelo artista carioca Marcos Chaves é resultado de sua atenção a situações cotidianas aparentemente banais. Filmado em uma das praças mais movimentadas do

30. GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/documentario-e-subjetividade.pdf>>. Acesso em: 04/09/2020.

centro do Rio, o Campo de Santana, no vídeo *A árvore que caminha* (2008) ele coloca em evidência um velho fícus do qual pendia uma enorme franja que se estendia até quase tocar a cabeça das centenas de pessoas que passavam por ali diariamente. Para pontuar a cena, o caminhar apressado das pessoas que simplesmente atravessam a praça é enfatizado pela aceleração na imagem e pela escolha do áudio, uma trilha sonora eletrônica com uma cadência repetitiva que lembra uma linha de produção industrial. Ao perceber a presença da árvore, os pedestres erguem a mão e a deslizam sobre a cortina do fícus. Nesses instantes relacionais, a imagem desacelera assim como o som, que dialoga numa espécie de suspensão do tempo com o gesto de (re)conhecimento de elementos do cotidiano despercebidos pela maioria das pessoas que diariamente percorre a cidade.

Sobre as circunstâncias do trabalho *A árvore que caminha*, Marcos Chaves³¹ relata que quando se deparou com o fícus estava com um projeto pessoal de fotografia chamado *acordos* entre natureza e cidade. “Quando vi a árvore, resolvi filmar. Mas não sabia que as pessoas tocavam nela, aquilo foi uma enorme sorte. Na edição, é que percebi como fiquei surpreso ao ver um cara passando a mão de uma maneira suave, quase que acarinhando”. Quando ele voltou na praça, dois meses depois, a franja havia sido cortada e o percurso interrompido. “Me deu uma tristeza enorme. Era quase um patrimônio. Tão bonito ver as pessoas passarem e se relacionarem com aquela árvore. Eram seres vivos se relacionando” (CHAVES, 2014).

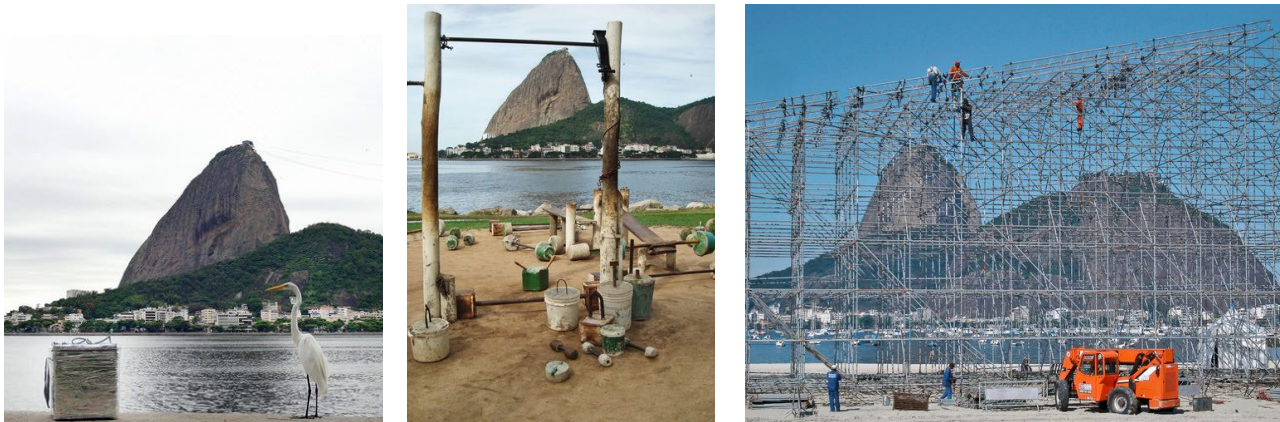
31. Em 2014, na época em que escrevia minha dissertação, fiz uma entrevista com Marcos Chaves.

Para Marcos Chaves, essas situações encontradas no cotidiano são achados dos quais ele apropria-se, uma forma

de chamar a atenção para questões que o interessam, aquilo que resulta do espontâneo. “Ao mostrar o que acontece nas ruas, você possibilita que qualquer pessoa tenha também esse olhar”. Ele comenta seu gosto por andar pelas cidades e ver essas coisas particulares em sua ocorrência natural. Para Bernardo Mosqueira (2016), a experiência de Marcos Chaves diante da vitalidade que pode haver no ordinário se deve a um olhar amoroso que não se contenta em apenas sobreviver inerte aos eventos cotidianos.

Desde 2016, Marcos Chaves vem trabalhando na série fotográfica *Sugar Loafer* na qual em deslocamento de bicicleta entre a praia e sua casa ele registra situações que ocorrem diariamente no Aterro do Flamengo onde o Pão de Açúcar é o pano de fundo. Chaves inverte a lógica de um dos cartões postais da Cidade Maravilhosa e traz para o primeiro plano as cenas banais da orla; enquadra nele, mas o foco está na academia de ginástica ao ar livre criada e conservada por uma

Fig 13. Marcos Chaves. Fotografias da série *Sugar Loafer*. 2016. Disponível em: <<http://www.marcoschaves.net/fotografias/sugar-loafer>>. Acesso em: 28/11/2019.



cooperativa da praia, nas grades de aço de uma arquibancada em construção, no olhar de uma garça voltado para uma pilha de jornais. Ao aproximar esses dois planos, ele estaria trabalhando o estranhamento do familiar, uma atualização contínua do conceito de Freud.

Sobre o procedimento adotado por Chaves, a curadora e crítica de arte Luisa Duarte (2016) faz um comentário sobre sua potência em buscar devolver um outro sentido em tempos marcados pelo excesso de imagens. Ao deixar-se afetar pelo contexto e pelas relações com o seu entorno, o artista atentaria nas entrelinhas do cotidiano um solo a ser cultivado poeticamente, um contraponto, segundo Duarte, à pressa da maioria das pessoas nas grandes cidades ao deixar escapar até mesmo o mais prosaico da vida no gesto incessante de olhar e acessar o telefone celular, de atenção frequente dedicada aos dispositivos eletrônicos.

Em uma época na qual as fotografias são reproduzidas aos bilhões, onde todos se tornam fotógrafos de imagens captadas não para serem vistas, tampouco para que anos depois se tenha uma memória daquele momento, mas sim, no mais das vezes, como fruto de uma compulsão cujo alvo é o desejo de afirmar estive aqui e se regozijar momentaneamente com os likes das redes sociais; em tempos assim, não se tornar um entediado diante do mundo, mesmo tendo seu cartão de memórias lotado, e estar apto a articular cenas díspares e aparentemente dignas da mais completa indiferença significa ser capaz de dar sentido ao mundo diariamente, sem para isso precisar se valer de grandes temas, mas sim das pequenas narrativas³².

32. DUARTE, Luisa.
Perambulante. 2016.
Disponível em: <http://www.marcoschaves.net/uploads/text/file_pt/22/Perambulante_Luisa_Duarte.pdf>. Acesso em: 05/05/2020.

Na base dos trabalhos desenvolvidos por Marcos Chaves, há sempre um olhar para a rua e, em uma atenção desatenta, o encontro com algo do dia a dia que permite acariciar de um outro jeito nossa existência, narrá-la de forma menos previsível. A partir de sua metodologia, estados de deslocamento passam a ser detonadores de estados de espírito, discorrendo sobre o banal que se mistura com o filosófico. Ao produzir um lapso em uma imagem supostamente turística, o trabalho de Chaves apropria-se de uma cidade mais afetiva, existencial, mais próxima de uma temporalidade subjetiva.

É a partir desta aproximação com situações encontradas na vida urbana que a artista gaúcha Rochelle Costi, radicada em São Paulo desde 1988, busca ativar o que está em potencial nos espaços onde habita e circula. A exposição *Dinâmica Comum* (2005), composta por um vídeo, uma instalação e uma série fotográfica foi resultado de sua convivência com o Largo da Batata, região de comércio em São Paulo, na época em vias de extinção. Foi ao lado deste centro popular do bairro Pinheiros, em um prédio de arquitetura imponente onde está localizado o Instituto Tomie Ohtake, que a artista montou um ateliê provisório numa sala desocupada do 24º andar da torre de escritórios com cerca de 700 m² e uma vista de 360º da cidade, trabalhando simultaneamente as duas situações: a série fotográfica *Escolha* trazia o interior das pequenas lojas do Largo da Batata, já o vídeo *Convite ao Infinito* mostrava diversas pessoas correndo sobre um símbolo de infinito desenhado no chão da sala ocupada. Com três câmeras posicionadas em direção às janelas de vidro circulares ao fundo, a imagem percorria diferentes incidências de luz ao longo do dia e a maneira como ela ia se modificando até o crepúsculo, quando a sala escurecia por completo.

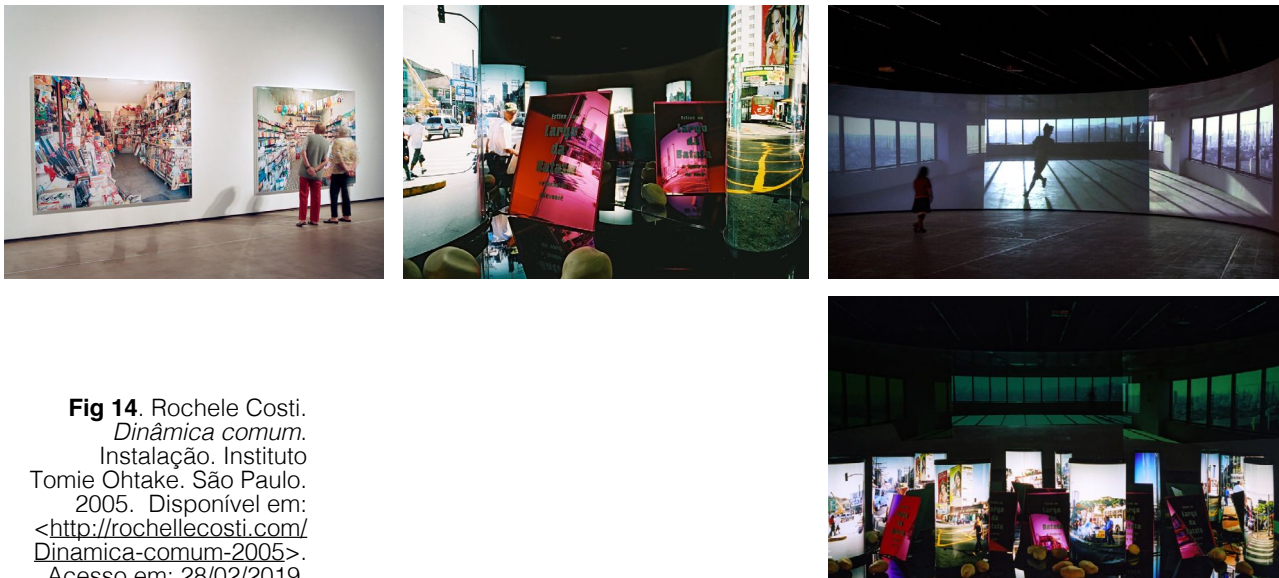


Fig 14. Rochele Costi.
Dinâmica comum.
Instalação. Instituto
Tomie Ohtake. São Paulo.
2005. Disponível em:
<[http://rochellecosti.com/
Dinamica-comum-2005](http://rochellecosti.com/Dinamica-comum-2005)>.
Acesso em: 28/02/2019.

Em sua poética, Costi evidencia os paradoxos que somente a experiência vivida em uma dada circunstância poderia revelar: o excesso de objetos e comerciantes amontoados em alguns quarteirões de um bairro nobre como Pinheiros e o vazio da imensidão do horizonte, a vista de uma sala no topo de um prédio na qual a única presença é das linhas de sombra que se revelam a partir do movimento do sol. Um percurso alternado pelo deslocar-se entre ocorrências no chão da cidade, no concreto do Largo da Batata, e no infinito à espera - a incidência da luz ao longo do dia, o contato com o céu, a busca de um horizonte. Há o interesse pelo contexto social, pelas particularidades apresentadas por uma metrópole como São

Paulo, os camelôs que algum tempo depois foram afastados dali com vistas a uma renovação do comércio e uma revitalização urbana, mas aliadas às questões que a artista encontra em sua relação com a cidade, um certo tempo de convivência com as pessoas, os lugares e as coisas. Uma vez que hoje já não existe mais o tipo de comércio e ocupação registrados por Costi, o próprio trabalho passa a se constituir como possibilidade de reconstituição de narrativas. Para Agnaldo Farias, curador e professor da Universidade de São Paulo, os trabalhos de Costi revelam um cotidiano que não despertaria interesse de grande parte das pessoas. “Um dia a dia comum, com sua dinâmica rotineira e previsível, mas cujos interstícios, como insiste em fazer notar a artista, são carregados de surpresas”³³.

Ao adotar em seus procedimentos a reconstituição de lugares a partir da dimensão da experiência, Costi nos indaga pelo habitual que não interrogamos, o potencial da banalidade cotidiana em tornar-se significativa. Lembremos aqui da origem da palavra banal, trazida pelo sociólogo francês Michel Maffesoli (In: JOHNSTONE, 2008): na França medieval, o chamado dia banal de cozimento era aquele em que o pão não pertencia ao senhor feudal. Tratava-se de um dia de pão comum, de usufruí-lo em comunidade e liberdade.

Segundo o curador Sérgio Mah (2009), os trabalhos de arte em torno da poética do cotidiano procuram revisitar e construir histórias que se distanciam das narrativas extraordinárias, heroicas e espetaculares. E é neste potencial que estaria localizada a sua dimensão política. “Levar a atenção ao âmbito do cotidiano nos permite compreender, imaginar e pensar, em um nível básico, as consequências e os efeitos que as

33. FARIAS, Agnaldo. Dinâmica Comum. In: *Catálogo da exposição de Rochelle Costi*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2005.

estruturas sociais e a ação dos sistemas de poder têm na vida das pessoas”³⁴. Na obra de Rochelle Costi e Marcos Chaves, esta dimensão é evidenciada em situações urbanas pouco visíveis de São Paulo e do Rio de Janeiro, cidades ondem vivem, respectivamente. Há nestes trabalhos, assim como nos de Marcellvs L. e Cao Guimarães, um princípio que hoje entendo como o de uma política da atenção, um exercício de afastamento de hábitos e condicionamentos em busca de uma condição de estranhamento.

Nestes trabalhos e na obra de forma geral destes artistas, há a proposição de um lapso no tempo regido pelas leis da funcionalidade, o deixar-se surpreender com uma rua, uma cena, uma praça, com lugares onde as coisas estão em potência. A abertura de frestas em nosso cotidiano como uma tentativa de resistência a um modelo de sociedade que funciona de forma pragmática e sistematizadora, tornando visível o engessamento do trabalho e suas burocratizações, o purismo funcionalista que não se integra com a vida. Estas situações operam uma suspensão na lógica da *urbe* marcada pelo espaço-tempo do trabalho mecânico que produz no sujeito um descolamento da experiência.

Segundo Maria Manuel Baptista (2016), a natureza de uma separação entre trabalho e lazer possui um caráter político uma vez que ela se refere à maneira como usufruímos o tempo de que dispomos. “As sociedades contemporâneas ocidentais têm uma relação que poderia quase dizer-se esquizofrênica com o tempo, pois uma boa parte da população trabalha demasiado tempo, enquanto uma outra parte parece entediar-se sem conseguir ocupar o seu tempo” (BAPTISTA, 2016, p.21) Se é

34. MAH, Sérgio. *Sentidos de lo cotidiano*. 2009. Disponível em: <http://www.phedigital.com/antiores/html/phe_dinamica/archivos/descarga.=presentacion.pdf>. Acesso em: 19/12/2018.

a essa equação entre trabalho e lazer que nossa qualidade e filosofia de vida estão sujeitas, a obra destes artistas opera justamente no ponto de clivagem, no intervalo entre os dois conceitos – seja borrando fronteiras entre um quarteirão apinhado de comércio e a amplitude do horizonte, desde o alto de um arranha-céu no Largo da Batata em São Paulo, ou capturando uma brecha no percurso adotado diariamente pelos trabalhadores que ao atravessar o Campo de Santana no Rio de Janeiro deslizam os dedos nas franjas de um fícus. Algo como colocar entre parênteses um espaço-tempo da cidade por tanto atravessá-la ou ao acaso, em situações que não podem ser refeitas. Proposições a partir de uma política da atenção, imagens-experiência nas quais a banalidade se configura em estranheza que já vinham sendo percorridas antes da minha produção, constituindo um campo de pesquisa que nesta tese me proponho a problematizar e dar continuidade.

Trata-se de situações participantes da vida da cidade, assim como aquelas postuladas por Hélio Oiticica, no final dos anos 1970, chamando atenção para a poética na experiência cotidiana. Os latões contendo óleo diesel em chamas, utilizados para sinalizar a presença de obras urbanas ou viárias espalhadas pela cidade à noite, e o terreiro de ensaio da Mangueira são referidos por ele como uma comunhão entre disponibilidade e ambiente, *o mundo ambiente*. “Acham-se coisas que se veem todos os dias, mas que jamais pensávamos procurar” (OITICICA, 1986, p.80). Uma década antes, Oiticica já propunha o *Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira* (1967), a emergência de uma “espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano” (*ibid.*, p.104) – o que não significaria uma superação do sensorial (AGRA, 2020),

mas uma supressão, um dilatamento das capacidades sensoriais habituais. “Redescobrimo o corpo, os sentidos [...] como arma de conhecimento direto, perceptivo, participante, levanta de imediato a reação dos conformistas de toda a espécie já que é ela (a experiência) a libertação dos prejuízos do condicionamento social a que está submetido o indivíduo” (OITICICA, 1986, p.105).

Esse esbarrar-se com as coisas que não se preveem encontrar, como trouxe Oiticica, é algo fundamental no meu trabalho, situação fundadora da imagem-experiência e razão dos questionamentos que permearam minha pesquisa como um processo enquanto eu estava em estado de trabalho na rua. Nesta etapa, a forma de compartilhamento da imagem-experiência era um assunto que me inquietava e levava à reflexão. Me interessava preservar a qualidade do encontro como experiência no momento em que o trabalho migrasse para uma instância expositiva, dificultado quando ele se dá dentro do enquadre de um evento cultural porque as coisas estão ali já pré-estabelecidas segundo códigos específicos. A partir de uma metodologia nascente, iniciava-se o processamento de uma estratégia que, em minha expectativa, possibilitaria que a imagem-experiência originária se estendesse até a sua fruição – fazendo, pensando, trabalhando e transformando cada etapa do processo poético em um organismo vivo. Indagava-me quais seriam os meios de não apenas preservar sua força ao instaurar o trabalho, mas também como poderia proporcionar a emergência de novas imagens-experiência em sua transposição, propiciando situações intervalares em um espaço daquela natureza. Como essas questões se configurariam é algo que será retomado na Parte II desta tese.



2

A terceira margem da travessia

Chegamos ao porto de Rio Grande no horário que supúnhamos sair a balsa em direção a São José do Norte. A última partira há meia hora. Ficamos ali, por um tempo, sem saber qual rumo tomar. Planejavamos fazer a travessia, dormir em Tavares e conhecer o Parque Nacional da Lagoa do Peixe no dia seguinte. E, no entanto, a única maneira possível era via fluvial. Decidimos ficar na praia do Cassino durante aquela noite. Por conta disso, assistimos a Festa de Iemanjá, evento tradicional na orla, hoje uma das maiores festividades da umbanda e dos cultos afro-brasileiros no País que ocorre na véspera do dia de Nossa Senhora dos Navegantes. Ao observar aquelas mulheres de branco e azul, seus cantos circulares, corpos em devoção junto a terreiros, pais e mães de santo em uníssono, algo parecia nos convocar. Assistimos à cerimônia em silêncio, envolvidos por mantras e cores.

Ao desviar de nosso percurso, o encontro com novas situações tornava-se desencadeador de experiências, provocando a percepção de algo inesperado, o imprevisto que desperta para um outro tipo de escuta. No dia seguinte, a balsa sairia às oito horas, a única pela manhã. Feriado é assim, nos explica o funcionário do porto; tem de chegar cedo, é sempre uma longa fila de automóveis e a maioria não consegue embarcar.

O sol ainda não havia aparecido quando estacionamos o carro na fila já formada em volta de um descampado em meio a casarões em ruínas na região do antigo porto de Rio Grande. Uma hora depois, ouvia-se o motor incessante de carros, motos e caminhões que começavam a se movimentar em direção à balsa. Quando embarcamos, notamos que havia espaço para apenas mais um veículo. Estacionamos e subimos para a

parte superior da balsa. Em um dia que amanhecera bastante nublado, nuvens iam desaparecendo vagarosamente, restando apenas uma - extensa, compacta, suspensa no azul celeste.

Ao nos aproximarmos de São José do Norte, retornamos para o automóvel de onde avistamos os demais carros enfileirados sobre a balsa. A nuvem dissipa-se em matizes de cinza, alterando completamente a configuração do céu como o víamos desde a terceira margem. Na janela, lentes de gotas formam-se entre nós e a cidade desconhecida enquanto ouvimos o som contínuo de chaves que giram na ignição.

Logo mais chegaremos em uma praia deserta, percorreremos dunas imensas de vazio e silêncio. Um sentimento melancólico da paisagem do litoral de nossa infância, hoje ceifado pela especulação imobiliária. Mas isso ainda não sabemos.

*

Entre a partida e a chegada, um intervalo tornaria possível a ocorrência de uma imagem-experiência. Nesta proposta, o deslocamento é situação potencial para emergência do *entre*, que se apresenta como uma fresta no automatismo cotidiano. Nos trabalhos que sucederam o período do mestrado, deslocar-me tornou-se uma metodologia incorporada em minha prática, passei a identificar a situação de estar em trânsito (entre um ponto e outro) quase como um lugar; é como se ao entrar nesse estado de travessia, entrássemos em uma paisagem que nos dispõe a uma percepção aberta, a um estado de disponibilidade. Em minhas investigações propiciadas por esses deslocamentos, não havia um propósito. Durante o percurso, lançava-me a fazer algo desconhecido.

Ao longo do presente capítulo, as questões são engendradas a partir de pequenas viagens, feitas nas cidades ou entre elas, e de uma travessia maior, rumo a um período de doutorado sanduiche em Portugal, condição de estrangeira, portanto, que atravessa minha trajetória e é atravessada por ela. Outras maneiras de estar em Porto Alegre, a partir de um passeio pela orla do Guaíba em direção ao Arquipélago, ou em Lisboa, ao longo do Tejo até Trafaria.

Nestas situações, as imagens-experiências surgem como mobilizadoras de espaços intervalares que irrompem na continuidade cotidiana, em uma abertura de sentidos que se entrega ao estado de atenção flutuante. Durante os percursos, segurava a câmera em pé em posição frontal à direção do barco ou apoiava-a na janela, assumindo o ponto de vista de um passageiro sentado que olha a paisagem descortinando-se em sua lateral. Ao se produzirem quando estava em trânsito,

eu vivenciava estas imagens-experiência em seu emergir intervalar, colocando-me entre uma coisa e outra em direção a uma espécie de não sei ainda ou, como reflete Guimarães Rosa, onde o real irá acontecer: nem na saída, nem na chegada, “ele se dispõe para gente é no meio da travessia” (1994, p.86). Se deslocamento se refere a um fenômeno espaço-temporal, a travessia passava a agregar uma dimensão existencial ao trabalho.

Esse espaço-tempo trazia um outro engendrar para a imagem-experiência, ampliando seu escopo de investigação, situação que aproximo de uma reflexão do artista norte-americano Tony Smith (1912-1980) ao percorrer uma autoestrada em construção em Nova Jersey no início dos anos 1950.

Era uma noite escura, e não havia iluminação ou sinalização nas laterais da pista, nem linhas brancas nem resguardos, nada a não ser o asfalto que atravessava uma paisagem de planícies cercadas de colinas ao longe, mas pontuadas por chaminés de fábricas, torres de rede elétrica, fumaças e luzes coloridas. Esse percurso foi uma experiência reveladora. A estrada e a maior parte da paisagem eram artificiais, e, no entanto, não se podia chamar aquilo de obra de arte. Por outro lado, eu sentia algo que a arte jamais me fizera sentir. (SMITH apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p.98-99).

Segundo Didi-Huberman (1998), que analisa a imagem sob uma perspectiva filosófica, esta travessia noturna foi a matriz de uma longa série de trabalhos de Tony Smith, instituindo um campo de reflexão sobre o que pode se

desprender da experiência na sua potência como elemento de compartilhamento. Esse sentido corresponde a um desvendar da produção de imagens que existem em situações da ordem mais comum e banal da vida: qualquer pessoa poderia passar por uma estrada em construção à noite, observar guindastes, ferramentas e maquinários produzindo silhuetas, como Tony Smith. A hipótese de Didi-Huberman (2012) é de que a imagem arde em seu contato com o real, saber olhá-la seria tornar-se capaz de discernir o lugar onde ela arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um sinal secreto. “Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.216).

Foi a partir de um estado existencial gerado pela travessia ao longo do Guaíba e do Tejo, pelas margens das duas cidades, que um acercamento dessa espécie de imagem que arde em seu contato com o real passou a ser reveladora para mim, engendrando algo de lúdico como na infância, quando sabíamos mobilizar nossa visão e percepção inventando lugares para a inquietude (DIDI-HUBERMAN, 1998). Trata-se da ocorrência da imagem-experiência a partir de um deslocar-se, sem estar implicado necessariamente o lugar de partida ou chegada, mas o percurso, uma prática desencadeadora de situações que propiciam uma desacomodação da percepção, especialmente central nas operações que instauram minhas proposições.

Esse método vem estimulando o surgimento de estratégias poéticas no campo da arte há pelo menos um século. Nas primeiras décadas do século XX, nas excursões urbanas

por lugares banais de Paris empreendida pelos dadaístas e nas deambulações dos surrealistas, buscava-se explorar e reconhecer as partes inconscientes da cidade utilizando para isso os fundamentos da psicanálise. Nos anos 1950, com a experiência da deriva urbana, os situacionistas instituíram estratégias para entender e mapear a cidade a partir do conceito da psicogeografia, a criação de cartografia sob influências afetivas e efeitos psíquicos que o contexto urbano produz.

Reconhecendo precedentes históricos como a deambulação e a deriva situacionista, não há no meu trabalho, entretanto, uma adesão nem a uma nem a outra prática em sua totalidade, mas a proposição de outro tipo de acercamento ao território urbano. Se meu propósito era buscar uma percepção sensorial da cidade, aproximando-me mais da prática da deambulação dos surrealistas, não há nenhuma relação com o subconsciente e com os sonhos no sentido que os surrealistas postulam, assim como se opõe à matriz ortodoxa situacionista que separa a deriva do passeio³⁵. Também é interessante considerar que para os surrealistas a deambulação podia se dar em espaços naturais, amplos, enquanto para os situacionistas só seria possível praticar movimentos erráticos sobre o traçado racional do urbano.

35. A deriva urbana implicava na "afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o opõe em todos os pontos às noções clássicas de viagem e de passeio". DEBORD, Guy-Ernest. Teoria da deriva. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87-91.

Segundo Paola Berenstein Jacques (2014), que faz um levantamento histórico e problematiza práticas como a deriva e a deambulação, elas poderiam ser pensadas hoje como instrumentos de uma experiência de errância urbana. Mais do que a questão do andar, o que interessaria é o percurso em si, que pode também se dar por outros meios. Neste sentido, ela comenta que na errância não se anda de um ponto a outro uma

vez que ela está no próprio entre. A autora faz um elogio a este tipo de experiência corporal da cidade, o que, segundo ela, é cada vez mais rara na contemporaneidade. Para Jacques, é nas narrativas (imagens, escritos, cartografias), na ação daqueles que praticam a errância urbana, que se poderia identificar uma possibilidade de apreensão e investigação da cidade de uma maneira diferente daquela imposta pelo planejamento e construção urbanos que moldam nossos hábitos.

A partir de Jacques, portanto, entendo a errância urbana como forma de apropriação da cidade e percebo nesse erro uma relação estreita com o estado de disponibilidade e de atenção flutuante, algo que se evidencia nas situações de travessia abordadas neste capítulo: a artista-errante é quem se dispõe a atravessar, a aceitar a condição existencial de estrangeira. Se o termo traz a noção de erro em sua etimologia, trata-se da errância no sentido de colocar em dúvida as certezas, o entendimento prévio das coisas, para que a experiência possa efetivamente ocorrer.

Como nos lembra Bondía, a palavra experiência carrega consigo o prefixo *ex* de exterior, estrangeiro, exílio, estranho e também de existência. “O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião” (BONDÍA, 2002, p.25). Palavra com origem do latim *experiri*, experiência traz *per* em sua raiz que se aproxima da ideia de travessia; em grego há vários derivados como *peirô*, atravessar, ou *peraô*, passar através. Em alemão, experiência é *Erfahrung* cujo núcleo *fahr* significa viagem, jornada, travessia (BONDÍA, 2002).

36. Neste sentido podemos fazer uma referência a *Viagem ao redor do meu quarto*, de Xavier de Maistre (1763-1852), publicado pela primeira vez em 1795, fruto de uma experiência de escrita durante uma quarentena imposta ao autor como punição a uma infração. Em isolamento, De Maistre transforma o período em uma errância do pensamento e da imaginação.

37. Estas saídas de campo fizeram parte de duas disciplinas cursadas durante o período de doutorado no PPGAV (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) da Ufrgs (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), entre 2017 e 2018. A primeira delas norteou a atividade pelas praias de Porto Alegre em *Posicionamentos e deslocamentos enquanto prática tridimensional* coordenada por Tetê Barachini; a segunda, pela margem da cidade em direção ao Arquipélago em *Processos artísticos, questões ambientais e societais*, ministrada por Maria Ivone dos Santos com a participação de José Albelda, professor convidado da Universidade Politécnica de Valência.

Também em alemão, estrangeiro e estranho são uma mesma palavra, *fremd*. Uma travessia em terra estrangeira envolveria, assim, um duplo estranhamento, uma percepção constante de vários perigos e conseqüentes medos, o de não conseguir condições de vida próximas da que temos em nossa terra, de não entender e infringir regras e convenções; medo da solidão, da distância de casa. Tudo o que vivemos no estrangeiro, ao menos no início, é sublinhado por esse sentimento de perigo.

Para Edson de Sousa (2013), a condição de estrangeiro aparece quando mudamos de posição, quando produzimos um deslocamento que permite uma interrogação sobre o lugar. Esse deslocamento subjetivo, portanto, não estaria condicionado a uma saída para o exterior, o deslocamento perceptivo ativado pela experiência de ser estrangeira estava presente em ambas ocasiões, como estrangeira de fato em Portugal mas também em minha cidade, na qualidade das impressões produzidas pelo estado receptivo da atenção flutuante. Afinal, é possível empreender uma viagem na própria casa (o que nesse período de isolamento social imposto pela Covid-19 tem se tornado bastante evidente), viver uma errância nos limites do quarto³⁶, em um deslocamento perceptivo.

Em ambos os casos, em Porto Alegre e em Lisboa, embora em circunstâncias distintas, havia um permitir perder-se, mesmo dentro daquilo que eu conhecia, a travessia me dispunha a aceitar a condição existencial de estrangeira. Num primeiro momento, em passeios/saídas de campo³⁷ em Porto Alegre, o contexto e as relações com o Guaíba³⁸ e seu entorno me afetaram de maneira a buscar tornar visível um ponto de vista não usual para algo já conhecido, numa valorização da experiência corporal

da cidade, um ensaio para o olhar estrangeiro propriamente dito que se seguiria nas travessias de balsa ou a pé durante período de doutorado sanduiche em Lisboa³⁹. Desde a foz do Guaíba à foz do Tejo, uma outra cidade passava a se fazer em mim.

Foi em um percurso entre o que supostamente se conhece e o porvir que estes trabalhos foram engendrados – intervalo que opera a transposição de uma margem a outra, mas também um lugar possível para o sujeito. Uma terceira via por onde as situações poderiam se desdobrar, por fora do curso binário de nossos atos mais mecânicos. Como no conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa (1908-1967), em que o pai do narrador decide ancorar seu barco à deriva. Apesar de o rio ser um fluxo, ele permanece no barco em uma mobilidade estática, o espaço entre torna-se morada permanente constituindo uma terceira margem para o rio.

A ideia de travessia é pensada aqui como espaço potencial do entre, dimensão metafísica que amplia em outras direções o deslocamento puramente mecânico e geográfico. Um paralelo que poderia ser feito com o sentido antropológico dos rituais de passagem, travessias de uma margem à outra de etapas da existência. Como o povo judeu que ao sair do Egito deixa a terra estrangeira em direção a uma terra prometida. Na comemoração de *Pessach* (passagem, em português), quando é narrada a história do êxodo, podemos entender a errância de quarenta anos pelo deserto como a travessia geográfica do Mar Vermelho, mas também como uma passagem espiritual, simbólica, a experiência entre a escravidão e a construção de algo ainda desconhecido.

38. O Guaíba já foi classificado como rio, ria, estuário e lago. Na dúvida entre o termo correto recomendou-se a utilização do nome apenas como 'Guaíba', uma vez que possui particularidades que dificultam sua denominação toponímica (CHEBATAROFF, 1959; OLIVEIRA, 1976; 1981). Na presente pesquisa, optou-se por não abordar essa discussão que envolve a escolha entre o uso popular da denominação de rio contra os erros históricos levados a ele e a conseqüente troca por lago.

39. De novembro de 2018 a abril de 2019, morei em Lisboa (Portugal) em período de doutorado sanduiche sob a coorientação do Professor Doutor João Paulo Queiroz da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

2.1

Imagens-experiência do Guaíba

Os percursos nos quais me coloquei em disponibilidade para uma apreensão corporal e perceptiva da cidade vinham ocorrendo desde 2015, quando saí em diferentes tipos de transporte para circulação (carro, barco, vagoneta) como um convite a explorar e capturar alguma situação, a possibilidade de colocar as imagens e a si própria em movimento. Este tipo de experiência da cidade resultaria naquilo que Paola Berenstein Jacques define como corpografia urbana. “Um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, [...] o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita, mas também configura o corpo de quem a experimenta”⁴⁰.

Para Jacques, a relação e a contaminação entre corpo físico e corpo da cidade levam a uma incorporação, “uma ação imanente ligada à materialidade física, corporal, que contrasta com uma pretensa busca contemporânea do virtual, imaterial, incorporeal” (2006, p.121). Este conceito criado por Hélio Oiticica em sua definição do Parangolé foi retomado por Paola Berenstein Jacques na relação entre o nosso corpo e o corpo urbano em uma outra forma de apreensão da cidade a partir de práticas de errância. Para Oiticica, era importante assinalar que o corpo não poderia ser considerado como suporte da obra, “pelo contrário é a total incorporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo (OITICICA, 2009, p.229)” - pois o corpo é parte orgânica de sua obra, não um aparato que a sustenta. Já a noção de Jacques está relacionada à ação do corpo errante na apreensão e investigação do espaço urbano que ofereceria outro tipo de corporeidade à cidade, dando lugar ao que ela denomina narrativa errante.

40. In: JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em: 10/10/2020.

41. Sobre este trabalho, Tetê Barachini escreve: "o mapa *Praiatua*, de 2016, revela no seu desenho captado pelo meu dispositivo de GPS em 25 de outubro de 2016, o deslocamento festivo dentro de uma Kombi em direção às praias do Guaíba, na companhia de artistas e arquitetos. A linha do mapa e a linha formada pelas águas suaves do Guaíba em suas margens trazem à tona a inconstância e reforçam a ideia da borda como o lugar do entre, da imprecisão, mas principalmente pela formação das enseadas côncavas do Guaíba, as suas praias são lugares de aconchego, de aproximação afetiva e, claro, de hospitalidades amorosas como defende o arquiteto Fuão". O trabalho participou da exposição coletiva *Qual é a sua praia?* no Espaço Cultural Vila Flores, em Porto Alegre, em 11 de março de 2017. Disponível em: <<https://www.tb.art.br/trabalhos?pgid=k1zhatu8-231b3613-f37d-11e9-b02a-12879e2400f0>>. Acesso em: 19/01/2021.

42. Esta saída de campo resultou no seminário e na exposição coletiva *Qual é a sua praia?* no Espaço Cultural Vila Flores, em Porto Alegre, em 11 de março de 2017.

Quando no período do doutorado participei de disciplinas nas quais se pressupunham estudos e reflexões em torno de deslocamentos e percursos pela cidade, as duas saídas de campo pela margem de Porto Alegre - pelas praias e pela orla do Guaíba em direção ao Arquipélago - já vinham me interessando há algum tempo. Em ambos os casos, as situações que escolhi trabalhar se referiam a lugares que eu supostamente conhecia, mas que ao longo do caminho me levaram a um estado de suspensão, a um contato integrado e poroso com o contexto.



Fig 15. Tetê Barachini. *PRAIATUA*. 2016. Disponível em: <<https://www.tb.art.br/trabalhos?pgid=k1zhatu8-231b3613-f37d-11e9-b02a-12879e2400f0>>. Acesso em: 19/01/2021.

A primeira delas ocorreu em outubro de 2016, quando fiz um percurso ao lado de outros colegas da disciplina ministrada pela professora doutora Tetê Barachini⁴¹ rumo ao nosso desejo de frequentar alguma praia da cidade onde vivemos, uma vontade coletiva de investigar a orla⁴². Um incômodo com a interdição ao Guaíba em toda a área central da cidade, o Muro da Mauá⁴³, os tapumes

desde o Gasômetro até parte da Avenida Beira-Rio, mais adiante na Avenida Guaíba, entre os bairros Assunção e Ipanema, suas águas sob a posse de uns poucos cidadãos, os únicos ao longo da orla a terem acesso à praia numa cidade de avenidas nomeadas Beira-Rio e Praia de Belas ou a tradicional Rua da Praia⁴⁴.

Ao longo do trajeto, somente em algumas poucas frestas onde foram construídas ruas sem saída era possível acessar as praias. Durante o percurso, em cada pedaço da orla que se descortinava, colocava-me atenta aos sons e às imagens que fossem peculiares àquele lugar. Busquei me permitir, sobretudo, a suspensão de uma crítica, de um julgamento, deixando que o acaso me conduzisse, apesar de aquela paisagem supostamente já ser tão familiar. Na Pedra Redonda, onde sugeri entrarmos pela Sociedade de Engenharia, a Kombi que nos conduzia prosseguiu e, para meu espanto, a rua não terminava ali. Mais uma curva e chegamos numa praia com belas rochas fincadas desde o paralelepípedo. O dia de praia era exclusivo dos garis que recolhiam resíduos de oferendas de rituais realizados na noite anterior.

Na praia do Cachimbo⁴⁵, na Vila Conceição, desci as escadas de acesso à areia, a água tomada de entulhos, e olhei para o horizonte em busca do ponto de vista dos moradores que décadas atrás possivelmente ali se banhavam. Em um primeiro plano, um toco de madeira flutuava ao lado de restos de plástico; no horizonte avistava-se, na outra margem, uma indústria de celulose estabelecida na cidade de Guaíba. Ao fundo, o movimento lento da fumaça sob um céu compacto chamava mais a atenção que a beira da água. A captura da

43. Localizado no Centro Histórico de Porto Alegre, o Muro da Mauá possui três metros de altura (acima e abaixo da via) e 2.647 metros de comprimento, é uma estrutura de concreto armado de proteção contra enchentes. Motivo de polêmica desde que foi construído, no início dos anos 1970, ele separa o Guaíba de toda a área central da cidade, apartando a área portuária que até então estava integrada ao cenário urbano.

44. Até o final da década de 1960, as águas do Guaíba eram usufruídas pela população de Porto Alegre, principalmente nos finais de semana e em dias quentes do verão. Em 1973, porém, por conta de um elevado índice de poluição hídrica, elas passaram a ser impróprias para banho e por decisão da Secretaria Estadual de Saúde, as praias do Guaíba foram interditadas (PRESTES, 2008). De uma geração que nasceu na segunda metade da década de 1970, os balneários do Guaíba não fizeram parte da minha vida cotidiana em Porto Alegre.



45. A Praia do Cachimbo na Vila Conceição e a Praia da Pedra Redonda costumavam ser uma só, mas os muros que foram sendo erguidos em propriedades na Praia da Pedra Redonda tornaram-na muito estreita e descontínua (MACHADO, 2014).

Fig 16. Viviane Gueller. *Sem título I*. Frame do vídeo. Full HD. 01'45". 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/nFDIP15bUME>>.

cena dava-se em um plano levemente inclinado, a impressão era de um barco em movimento que, no entanto, não sai do lugar.

Olhar para o pedaço de madeira era como concentrar-se na chama de uma vela, como deitar-se no chão e observar as nuvens ou as estrelas à noite, sentar-se na praia e deixar-se divagar pelo fluxo ininterrupto das ondas do mar. Uma espécie de hipnose se produziu quando me concentrei neste ponto fixo para somente depois perceber ao fundo, sob um céu compacto, o movimento da fumaça e a presença do catamarã que cruzava o horizonte. Entre os dois planos, a imensidão do Guaíba que eu iria percorrer na saída de campo seguinte.

De acordo com Daniela Cidade, atualmente há uma perda do vínculo entre sujeito e espaço urbano por conta de um excesso de informação nas cidades. Uma perspectiva de (re) conexão ocorreria, para ela, a partir da fotografia em práticas de perambulação urbana. “A câmara fotográfica é um instrumento que possibilita este caráter de mobilidade do olhar. [...] Neste trabalho, a fotografia torna-se uma prática de resgate das perdas visuais” (CIDADE, 2006, p.12). Podemos ampliar essa possibilidade trazida pela apreensão visual para o da percepção como um todo, como na corpografia urbana proposta por Paola Berenstein Jacques. Segundo Tetê Barachini, o artista que trabalha com o espaço urbano “traz à tona a nossa cegueira cotidiana e torna tácito o nosso pertencimento corporal ao ambiente” (2015, p.1686). Nesse sentido, a cidade que se julgava conhecer passa a ser outra a partir da experiência.

Foi o que ocorreu numa segunda saída de campo, em janeiro de 2017, em um barco guiado por Luciano, pescador e morador

da Ilha da Pintada, quando percorri a borda de Porto Alegre com outro grupo de colegas do PPGAV na disciplina ministrada pela professora doutora Maria Ivone dos Santos⁴⁶, porém, desta vez, por via fluvial em direção à zona norte. Percursos que conhecia de automóvel, ônibus ou trem, mas que jamais havia percorrido desde sua margem, onde Porto Alegre parecia flutuar diante de mim. Um processo de redescoberta da cidade, mas também de uma identidade visto que grande parte da população não (re) conhece a existência das ilhas do Delta do Jacuí, circunscritas no limite do município.

À deriva, Luciano desligou o motor do barco para apreciarmos o entorno. Detive-me no movimento dos biguás⁴⁷ que pousavam na beira da água sobre pedaços de troncos, esticavam suas asas e mantinham-nas abertas sem se importarem com a nossa presença. Secavam-se e descansavam enquanto nós observávamos nossa cidade desconhecida. Tantas vezes finda a tarde olhando para a linha do horizonte, presenciara a revoada de biguás em coreografia entre a água e o céu. Mal sabia que eram pássaros tão grandes, absorta nas linhas etéreas de seu percurso e no movimento harmônico que, desordenados, eles iam compondo em seu voo em formação.

46. Esta disciplina se desdobrou na publicação de um *jornal-embarcação* que leva a 10 *ilhas-pensamento* criadas pelos participantes (SANTOS, 2018).

47. O biguá (*Nannopterum brasilianus*) é uma ave aquática que habita um território que se estende desde o México à América do Sul.

















Fig 17. Viviane Gueller.
Sem título II. Frames do
vídeo. Full HD. 02'10".
2017. Disponível em:
<<https://youtu.be/hDfBlp2nw7Q>>.

Quando o barco se aproximou da Ponte do Guaíba⁴⁸, levantei e liguei a câmera, era a primeira vez que passaria por baixo dela, vista daquele ângulo impunha uma proximidade física inédita para mim. A travessia sob a ponte remetia a outras imagens vislumbradas através da janela do carro ou do avião, um Guaíba a perder de vista, ilhas nas quais nunca aportei. Filmei a travessia em pé, evidenciando o percurso gerado a partir da experiência do meu corpo. O vídeo acontecia em deslocamento, se configurava em ato, a ponte era como um alvo que ia se aproximando lentamente. Enquanto alguns poucos barcos singravam pelas águas do Guaíba, vários veículos cortavam as veias da ponte; um lugar que se constituía em passagem, assim como o percurso sob ele. O plano encerrava no momento em que o cruzamento se efetivava, estabelecendo na intersecção o final desta pequena jornada.

Neste sentido, podemos fazer uma aproximação com a série fotográfica *Sugar Loafer*, de Marcos Chaves, trazida no primeiro capítulo. Se por um lado nos meus trabalhos há proximidade com a metodologia adotada por Chaves que ao percorrer sua cidade entre o deslocamento e a pausa registra cenas que falam de um Rio de Janeiro longe dos holofotes turísticos, as imagens que trago do Guaíba só se conectam a Porto Alegre para um olhar mais atento, que reconheça a ponte ou a topografia desde a orla, por isso o contexto não acontece de forma tão direta como no trabalho dele. Ainda assim, em ambos os casos há uma busca por reinventar formas de passear em nossas cidades supostamente já conhecidas.

Para realizar o passeio no Guaíba em direção à Zona Norte da cidade era preciso primeiro atravessar o muro da Mauá.

48. Inaugurada em 1958, a Ponte do Guaíba possui um vão móvel içado para possibilitar a passagem de navios de grande porte, o que ao longo das décadas foi gerando protesto de empresários e motoristas por conta do tempo em que ela permanece interditada. Em função de seu sistema de içamento, é preciso parar o trânsito a cada grande transposição; além disso, compõe um trecho do Guaíba que não é turístico por uma escassez de transporte fluvial, de rotas de barco que circulem naquele percurso, exceto por pescadores que furam a hegemonia dos passeios concentrados entre as ilhas do Arquipélago. Para Martin Heidegger (1889-1976), filósofo alemão que buscava não atribuir nomes às coisas somente enquanto objetos, mas perguntar-se sempre o que elas são, a ponte não própria que surge um lugar. “A ponte não apenas liga margens previamente existentes. É somente na travessia da ponte que as margens surgem como margens [...] A ponte coloca numa vizinhança recíproca a margem e o terreno. A ponte *reúne integrando* a terra como paisagem em torno do rio” se situa num lugar, é dela
In: HEIDEGGER, Martin.
Construir, habitar, pensar.

1954. Disponível em:
<http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf>.
Acesso em: 15/06/2020.

A partir de suas margens, parecia ser possível ativar outras possibilidades de experiência em Porto Alegre - imagens que pudessem produzir um intervalo, principalmente em lugares ou trajetos não percorridos usualmente no meu cotidiano.

Uma sensibilidade convergente à incursão pelo Delta do Jacuí e o impacto dessa outra cidade vista do rio está em *A estrada que não sabe de nada* (2012), 11ª publicação do Projeto Areal⁴⁹, uma espécie de novela das artistas gaúchas Maria Helena Bernardes e Ana Flávia Baldisserotto que resultou de suas idas semanais a Eldorado do Sul, do outro lado da ponte. “Um portal se abria para um mundo de alagados, ilhas e canais que, durante toda a vida, tinha permanecido ignorado por nós a despeito de sua enormidade e beleza bem ao lado de nossas casas” (2012, p.82), conta a narradora sobre essa mistura de estranhamento e estado de disponibilidade que até as situações conhecidas despertam. Uma mesma sensação que as duas autoras tiveram quando conduzidas por um barqueiro pelo Delta do Jacuí me ocorrera no percurso junto a meus colegas de doutorado, “súbita consciência de quão despropositado era o fato de que um conterrâneo estivesse a nos descrever a própria região onde moramos por toda a vida [...] dissertando sobre suas características [...] como se fôssemos estrangeiras a ela!” (*ibid.*, p.94).

49. O Projeto Areal, criado por Maria Helena Bernardes e André Severo em 2000, é resultado de ações dos dois artistas em situações de viagens e deslocamento e tem como desdobramento a série Documento Areal de 13 livros publicados com a colaboração de outros convidados ao longo de sua existência. Para ver todos os exemplares, acesse <<https://www.andresevero.com/documento-areal>>.

O bote parou num remanso a uma centena de metros da margem. Outra surpresa: Diante de nossos olhos, uma monótona fileira de caminhões e automóveis desfilava sob a placa que anuncia a entrada para Eldorado do Sul. Levamos um choque: de dentro do rio, olhávamos para a BR! Quantas vezes, vindas de Eldorado, passamos de carro por ali e observamos essa mesma baía que, vista da estrada, parecia tão calma e apequenada! Contemplamos, por uns minutos, os automóveis deslizando no plano elevado da BR. O vento, que revirava o Guaíba e espantava os pescadores mais experientes, parecia contido por uma barreira invisível que o isolava do tráfego imperturbável.

– Essa estrada realmente não sabe de nada! – repetia minha amiga, com o olhar colado na fileira de automóveis. [...]

No dia seguinte, nenhuma de nós conseguiu sentar-se para dar aula, mas valeu a pena: jamais o rio, as ilhas, a Avenida Mauá e a estrada seriam os mesmos para nós (BERNARDES e BALDISSEROTTO, 2012, p.101).

Segundo André Severo, que escreveu o posfácio de *A estrada que não sabe de nada*, o livro é “uma exploração sobre o movimento e a linguagem – ou sobre como o movimento e a linguagem, muito naturalmente, trabalham juntos (em nossa vida e em nossas relações cotidianas) e transformam nossa capacidade de cognição e comunicação” (SEVERO In: BERNARDES e BALDISSEROTTO, 2012, p.246). Apesar das diferenças de duração e imersão, uma vez que a publicação de *A estrada que não sabe de nada* é resultado de seis anos de relatos e encontros, “deixar com que a direção do trabalho a ser compartilhado fosse dada a partir de uma entrega incondicional à experiência, ao movimento e, sobretudo, à disponibilidade”

(*ibid.*, p.246) é algo que também norteia minha visão de mundo, de entendimento das relações entre arte e cotidiano. O sentido da experiência a partir de uma disponibilidade tem afinidade estrutural com minha maneira de viver a cidade, nesse caso, minha poética acaba por ser modelada por esses valores.

Na saída de campo em direção às ilhas, houve também para mim a experiência de aproximação entre mobilidade e criação, o encontro com uma situação que não era desconhecida, mas cuja circunstância a tornava distinta. O vídeo da ponte se constituía por uma travessia literal do sujeito que está filmando e fazendo a coleta de um espaço-tempo intervalar, mas também a possibilidade de que algo da cidade onde vivemos e supostamente tão bem conhecemos apareça, surja diante de nós. À medida que o barco se aproximava, a ponte ia diminuindo, abrindo-se em uma espécie de parênteses - ao colocar-me entre, eles pareciam incorporar minha ação. Em um exercício de significação da vida urbana, a travessia se configurava não como um movimento que ultrapassa coisas, mas acumulador de camadas temporais da experiência em um território.

O gesto de atravessar e mover-se em direção a, ritualizado em nossa sociedade como travessia territorial e transformação, seria ainda mais pungente na viagem para Portugal durante o período de doutorado sanduíche. No transpasse de limiares de uma travessia, a singularidade de ser estrangeiro em terra estrangeira, uma experiência que nunca mais desincorporamos. Uma peregrinação que ocorre quando deixamos nossa terra natal, uma travessia de fronteiras físicas, espaciais, um movimento geográfico de um lugar para outro, mas também

de um sujeito que se coloca em estado de disponibilidade, um gesto de evasão na busca por um lugar existencial.

2.2

Imagens-experiência do Tejo

Embarcamos para Portugal em novembro de 2018. Nosso voo saía do terminal antigo do Aeroporto Salgado Filho, o mesmo painel de Aldo Locatelli no alto do saguão; no segundo andar, subi em busca de um lugar da minha infância de onde se avistavam os aviões no pátio. Na minha lembrança, havia um terraço aberto, o que possibilitava a experiência não só de ver, mas também escutar as partidas e chegadas. Era um som entre turbinas e revoadas que despertava a imaginação enquanto chamávamos por alguém que nem sempre nos discernia ali de baixo, embora sempre acenasse de volta.

Stela não havia completado seis meses de idade quando saímos do Brasil. Chegamos exaustos na periferia de Lisboa, em um apartamento que havíamos alugado para ficar de início por conta da especulação imobiliária que inviabilizava qualquer possibilidade de estadia na capital lusitana. Nas primeiras semanas, mal conhecemos a cidade, éramos nômades a buscar um lugar para viver, cada dia percorrendo uma direção diferente. A maior parte dos apartamentos que visitávamos era escuro, com aberturas apenas na parte frontal. Instituído no século XIX em Portugal, o imposto sobre as janelas acarretou um emparedamento das habitações para redução da carga fiscal, causando um impacto nas condições de vida e na salubridade dos moradores na época. A tributação era feita de acordo com o andar e o número de janelas da habitação. Por isso, embora a fachada de grande parte dos prédios que visitamos transmitisse uma boa impressão, até hoje, em muitos deles, a aparência não corresponde à realidade.

Nosso apartamento ficava localizado entre os bairros de Belém e Ajuda. Aproveitávamos os dias de sol e pouco

frio para caminhar ao longo do passeio que margeava o Tejo. Neste percurso, o primeiro monumento era o Padrão dos Descobrimentos que evocava a expansão ultramarina portuguesa com várias figuras importantes da história, expoentes da realeza, navegadores e artífices perfilados em uma caravela a mirar o horizonte. Dali, avistávamos a Torre de Belém, construída no século XVI no trecho de onde partiam as frotas para as Índias. Com uma função defensiva ao longo dos séculos, foi sendo utilizada como registro aduaneiro, posto de sinalização telegráfica, farol e prisão.

Entre os dois monumentos, havia uma marina. Ao parar para observar as embarcações ancoradas, vimos junto à borda do calçamento várias águas-vivas, ficamos ali contemplando seus movimentos, absortos pelos corpos gelatinosos e translúcidos misturados à própria consistência da água. Um dos seres mais antigos do planeta, elas já estavam vagando por aqui milhões de anos antes da existência humana, iguais como sempre foram desde sua origem. Ao nos confrontarmos com criaturas tão resistentes, o tempo abrandava-se.

50. Inaugurado em 1994, foi construído para homenagear os militares que morreram durante a Guerra Colonial entre 1961 e 1974, período de confrontos entre as Forças Armadas Portuguesas contra diferentes grupos armados pelos movimentos de libertação das antigas colônias africanas: Angola, Guiné-Bissau e Moçambique.

Resolvemos seguir adiante na beira do Tejo quando nos deparamos com dois soldados marchando um em direção ao outro e cruzando-se para, então, posicionarem-se na frente de suas respectivas guaritas. Ao fundo, o Monumento aos Combatentes do Ultramar⁵⁰ - uma área de passagem entre a Torre de Belém e a orla que levaria até Algés. Por isso, quase ninguém notava a coreografia dos militares e seguia em seus percursos. A estranheza de uma marcha acontecendo tão rente a nós me despertou a vontade de regressar.

A alguns passos dali, outra vez alcançamos a beira do Tejo, uma nesga de areia anunciava o que outrora havia sido a Praia de Pedrouços. Seguimos adiante na orla ribeirinha que agora avançava em direção ao rio, usufruindo as surpresas que o percurso nos apresentava. Enquanto caminhávamos, íamos descobrindo uma construção de arquitetura contemporânea a nossa direita, o Centro Champalimaud de Investigação para o Desconhecido, um lugar de pesquisa e tratamento de doenças cuja cura ainda não foi encontrada. Prédios deste gênero são normalmente projetados para espaços de arte; era a primeira vez que me deparava com este tipo de arquitetura dedicada à vida.

A tarde avançava emprestando ao horizonte uma miríade de tons entre o azul e o rosa, nas janelas do prédio algumas luzes estavam acesas. Provavelmente eram médicos atendendo seus pacientes e investigando o desconhecido, como os navegadores que dali partiram cinco séculos antes. Do outro lado, à margem do rio Tejo, ficava Trafaria, uma cidade pouco visitada com uma paisagem industrial de silos; na altura do Centro Champalimaud, estava em seu ponto mais próximo. Foi quando decidimos que faríamos a travessia de catamarã até lá.

Na manhã que saímos, havia poucos passageiros na embarcação, duas senhoras portuguesas conversavam ao fundo e outras pessoas sozinhas se espalhavam pelos demais assentos. Liguei a câmara e posicionei-a junto a uma das janelas onde se ouvia o murmurinho do diálogo. Me chamou à atenção que elas seguiram conversando até o final da viagem, inclusive enquanto desembarcavam. Na volta, outra vez resolvi filmar sem que soubesse ao certo o que faria com o material.

A incidência do sol era mais amena, estávamos fascinados com a beleza da travessia, permanecemos em silêncio a contemplar, a lentidão do movimento do barco junto à paisagem da orla de Lisboa evocava outras viagens. Desta vez, a conversa era em crioulo, duas senhoras, às vezes uma terceira, a falar alto e espontaneamente como se estivessem em casa enquanto o Tejo logo adiante se transformava em oceano e partia para o mundo.















Fig 18. Viviane Gueller.
Frame do vídeo *Trafaria*.
Full HD. 12'51". 2019.
Disponível em: <[https://
youtu.be/ZRuoOZpqcyw](https://youtu.be/ZRuoOZpqcyw)>.

Percebi a viagem de retorno como uma imagem-experiência que ocorria no intervalo daquela travessia, lembrando-me da que havia nascido sob a ponte do Guaíba. A conversa em um dialeto incompreensível para mim e a imagem contemplativa e silenciosa do percurso ocorriam simultaneamente, em ato, no curso natural dos acontecimentos. Criava-se uma justaposição entre som e imagem, mas também entre referentes, a conversa e o Rio Tejo, as vozes crioulas e o catamarã, a realidade cotidiana de hoje e seu passado histórico. Se para Milan Kundera (2011) a conversa não tem como objetivo preencher o tempo, ela poderia então criar um tempo, se fazer tempo.

Essa justaposição pode ser pensada a partir do conceito de síncrese, de Michel Chion, conexão espontânea produzida entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual quando eles coincidem em um momento, independentemente de toda lógica racional. Na combinação audiovisual, de acordo com ele, uma percepção influencia a outra e a transforma: “não se ‘vê’ o mesmo quando se escuta; não se ‘escuta’ o mesmo quando se vê” (CHION, 1993, p.10). Segundo Chion, como demonstram algumas experiências de vídeo, a síncrese pode funcionar inclusive sobre imagens e sons que aparentemente não se relacionam.

Quando estamos com a nossa percepção automática e funcional em atividade, procuramos unir som e imagem para obtermos a informação mais completa sobre uma situação e detectarmos se ela nos pede algum tipo de reação ou não; no estado de disponibilidade, podemos simplesmente permitir que nossa percepção se abra e deixar que nossos sentidos funcionem plenamente como uma parábola sem juízo de

valores ou preocupação categorizante. Se a espera e a travessia mostravam-se como processos poéticos propícios ao surgimento ou ao despertar de uma imagem-experiência, para que eu a percebesse emergindo dessas circunstâncias era necessário estar imersa em um estado específico, o da disponibilidade associada à atenção flutuante, que lhe é própria. Ao estarmos verdadeiramente disponíveis ao entorno, não deixamos que a atenção se ancore em um ponto ou corra o risco de cegar-se para outro. No catamarã, a paisagem que se descortinava pela janela privilegiava minha atenção, mas o que eu ouvia simultaneamente, mesmo sem olhar, era a conversa das mulheres. A percepção automática privilegiaria uma ou outra informação, segundo as razões funcionais do momento. O estado de atenção flutuante permitia perceber as duas paralelamente, possibilitando que fossem (re)apresentadas em justaposição ao serem transpostas para o vídeo, numa percepção simultânea mas não subordinada.

Podemos observar diferentes situações onde o deslocamento é propício a um estado de disponibilidade no trabalho do artista albanês Anri Sala⁵¹. Em *Air-Cushioned Ride* (2006), ele nos mostra em vídeo sua experiência de viagem pelos Estados Unidos quando ao entrar no estacionamento à beira de uma estrada, ouvindo música barroca no rádio de seu carro, percebe que o sinal sofre a interferência da música *country* ouvida por caminhoneiros. O que o vídeo mostra é a sua própria experiência de captura de uma sonoridade no rádio de seu carro que resulta da mixagem aleatória entre diferentes estações de rádio, interferência da música ouvida pelos caminhoneiros ao chegar e partir do estacionamento.

51. O trabalho de Anri Sala também será discutido no terceiro capítulo no que diz respeito às relações que ele estabelece com o espaço expositivo.

Fig 19. Anri Sala.
Frames do vídeo
Air-Cushioned Ride.
2006. Disponível
em: <<https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/air-cushioned/>>.
Acesso em:
09/11/2016.



Já em *Dammi i Colori* (2003), o pintor e prefeito de Tirana, capital da Albânia, Edi Rama, conta para Sala, durante um passeio de carro, os resultados de um projeto de transformação urbana que envolveu a pintura da fachada dos edifícios de uma área negligenciada da cidade. Grande parte do vídeo traz a conversa entre Sala e Rama em cenas de rua filmadas a partir de um carro que se move lentamente, apresentando os contrastes entre as fachadas coloridas dos edifícios e o estado miserável da maioria das habitações, a atividade das pessoas em um entorno abandonado com andaimes e pilhas de terra em calçadas esburacadas.

Para Verana Codina (2017), a obra de Sala é geralmente composta por objetos ou situações que ganham um novo significado com o movimento. O próprio artista se declara interessado pela ideia de passagem como uma mudança

contínua de perspectiva em direção ao que está acontecendo e onde estamos, trabalhando com o presente, com o que está ocorrendo agora enquanto nos deslocamos (SALA, 2012). Ao lançar mão do deslocamento para refletir sobre lugares e fragmentos da vida cotidiana, Sala nos apresenta um lugar intermediário, nem de partida nem de chegada. Deslocar-se não como uma forma de chegar a algum lugar, mas em estar no meio, no entremeio (ONFRAY, 2009), em uma espécie de suspensão, em um espaço aparentemente infinito que nos lembra da precariedade das coisas, uma maneira de nos tornarmos disponíveis para o que não ainda conhecemos.



Fig 20. Anri Sala.
Frame do vídeo
Dammi i Colori,
2003. Disponível em:
<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/sala-dammi-i-colori-t11813>>. Acesso em: 20/08/2020.

Para Didi-Huberman (1998), a partir da análise de Freud sobre uma criança que brinca com seu carretel, objeto que ela

vê aparecer e desaparecer lançando-o para longe, este ponto de entremeio é o momento em que o que vemos começa a ser atingido pelo o que nos olha. Segundo Didi-Huberman, isto corresponderia tanto para a criança diante de seu brinquedo quanto para a o adulto diante das imagens da arte. Trata-se daquilo que nos concerne para além de sua visibilidade evidente, quando se abre uma cisão entre nós e uma imagem para que outras inscrições possam surgir.

Diante de um mundo em que se exige um tipo de desempenho e clareza em nossos discursos, *Trafaria* testemunha algo que roça a língua portuguesa, que toca a epiderme de nosso modo de falar, mas que ainda assim não acessamos. A sobrevivência de um dialeto apesar da imposição dos séculos, recuperando a potência da oralidade que não obedece a tratados linguísticos.

O olhar estrangeiro propiciava a recepção das coisas em uma suspensão daquilo que eu conhecia de antemão para me colocar em uma situação sem condicionamentos, sem uma ideia *a priori*. Nesse sentido, Michel Onfray (2009) constata que há no viajante uma certa inocência que supõe um esquecimento do que se leu, ouviu ou aprendeu, colocando um pouco de lado a relação direta que comumente fazemos entre um lugar e o que dele sabemos. Apesar da produção e consumo efetuados pelo turismo internacional, blindados por uma discursividade redutora e superficial que impede um momento de mergulho na essência da cidade ser constante em nossos percursos, com a presença de pessoas se fotografando junto a monumentos, museus e outros marcos históricos, me propus a uma sensibilização ao longo da orla do Tejo assim como ocorrera com o Guaíba, em Porto Alegre.

A partir da experiência como estrangeira, nos passeios que eventualmente conseguíamos fazer para conhecer a cidade, acabei por encontrar algumas situações que vieram a constituir meus trabalhos. Retornei à orla algumas vezes para filmar a cena que me interessara quando por ali caminhamos no percurso de Belém até o início de Algés. Naquela ocasião, nem cheguei a ver o memorial em si, era dezembro, nos aproximávamos do Natal e a cidade estava cheia de turistas. Caminhar na margem do Tejo e, por conta da quantidade de turistas, cruzar tão rente aqueles soldados rígidos em sua marcha me colocou em contato com corpos que permanecem horas em pé e, em muitos casos, sem descansar, como as aves migratórias que exauridas pela viagem dormem com a cabeça sob as penas ou em pleno voo e, mesmo assim, conseguem manter o controle aerodinâmico.

Quando decidi voltar ao Monumento, já sabia estar diante de um marco em homenagem aos combatentes que morreram durante a Guerra Colonial, em sua grande maioria trabalhadores rurais pobres lutando em um continente que não conheciam, a serviço de uma elite social que associada a capitais estrangeiros lucrava de fato nas colônias. Como brasileira, essa condição atravessava várias questões sobre as quais refletia em meus dias em Portugal. Saber que o monumento ao qual eles guardavam e prestavam homenagem carregava em si feridas de um passado colonial me colocou à espreita, mas desde uma política implicada na vida cotidiana, entre a história e o espaço-tempo do agora, sobre o que ainda não sabemos.











Fig 21. Viviane Gueller.
Parada obrigatória.
Full HD. 07'12".
2019. Disponível em:
<<https://youtu.be/AfeHR2obtZ0>>.

Ao retornar e presenciar várias pessoas caminhando ou se deslocando em bicicletas e patinetes, circulando alheias àquela paisagem de memória, a imagem-experiência que emergiu foi de uma mistura engendrada pela cidade, contraste do fluxo tão próprio a ela – a cidade percebida como um organismo de circulações frente à imobilidade do monumento. Este é o sentido atribuído pela Literatura à ironia, o de justaposição de referentes na aproximação de coisas que se contradizem, o emprego de contrastes para criar ou ressaltar certos efeitos humorísticos, além da tradução figurada, o contraste ou incongruência entre o resultado real de uma sequência de acontecimentos e o que seria o resultado normal ou esperado⁵². De acordo com o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (2010), a palavra latina ironia deriva do grego *eironeía*, de éiron que significa interrogante.

Segundo a curadora Luisa Duarte (2016), a ironia é o dispositivo empregado pelo olhar que desloca os significados recorrentes da vida urbana, recurso portador de um alto grau de potência desviante. Para o artista Marcos Chaves (2004)⁵³, que vê o mundo através do filtro da ironia, ela tem uma grande capacidade de síntese, uma espécie de resumo de situações complexas, de como é o ser humano, de como raciocinamos, de situações estranhas com as quais nos deparamos, uma maneira de decantar, de filtrar as informações. “Em uma situação irônica, você faz com que uma pessoa olhe para aquilo e ainda que num primeiro momento ache natural, leve para casa. Aí que é o momento da reflexão”. De acordo com Chaves, a ironia é um veículo pra se refletir a vida e o mundo em que vivemos, uma forma de provocar alteração na percepção automatizada daquilo que ocorre no cotidiano.

52. In: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#2>. Acesso em: 23/05/2020.

53. Em 2014, na época em que escrevia minha dissertação, quando fiz uma entrevista com Marcos Chaves a ironia foi um dos tópicos da nossa conversa.

Nesse sentido, podemos pensar na noção trazida por Jacques Rancière (2014), a de que a arte torna-se política quando torna visível ou ridiculariza ícones dominantes. Para ele, a estratégia utilizada pelos artistas é a ficção ao buscar mostrar o que não é visto ou facilmente visto, ao fazer relações que até então não existiam gerando rupturas nas percepções. O autor traz um outro entendimento de ficção, diferente daquele que se opõe ao mundo real ao criar um mundo imaginário. “É o trabalho [...] que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (RANCIÈRE, 2014, p. 64).

Em *Parada obrigatória* a ironia não se estabelece em uma imagem, mas está circunscrita entre elas, no intervalo entre história e vida cotidiana. Assim como em *Trafaria* quando, em dialeto crioulo, duas imigrantes conversam alheias à paisagem de onde partiram os portugueses em sua travessia para o além-mar. Na constituição destes trabalhos, a ironia passou a atuar como um filtro perceptivo - do encontro entre horizontes históricos e práticas urbanas atuais, novos sentidos poderiam ser gerados.



Parte II

O porão

3 **Circunstâncias de presentificação da imagem-experiência**

A fachada do sobrado é a mesma desde meados da década de 1920. Há peças amplas, sem os móveis originais nos dois andares. O porão, espremido no subsolo, permanece lá, intocado.

À luz que atravessa a claraboia, é possível admirar uma fatia do céu no alvorecer e no crepúsculo. Quando meteoros e estrelas se aproximam, um cone remete sombras e raios em várias direções. Zona projetada pela terra para acolher pulsares e sonhos. As paredes, revestidas com papelão, prolongam-se nos três ângulos até atingirem os cristais. No alto, as pontas formam uma pirâmide. Tela fictícia.

Primeiro eram os *playmobils*, as teias de aranha plastificadas, os reis e os súditos, os ursões e os cachorrinhos macios, a textura de tudo, a curiosidade. Os cavaleiros alados, o cestinho de vime para o piquenique, o besouro, a larva e a borboleta, o bicho-da-seda, o vagalume, o andar das folhas nas formigas, as experiências, as combinações e os tubos de ensaio. Depois, os quadrinhos, os livros de aventura, Filosofia e História, as notas arranhadas no violino, a miopia.

A certa altura, o porão tornou-se uma taberna - o violino ressoava entre folhas de almagô, papiros e cartas, bitucas de cigarro, seda e tabaco. Aos poucos, o cigarro dava lugar ao charuto; a tinta hidrocor, à máquina de escrever; as lentes de miopia, às bifocais; o colchão, à escrivaninha e à cadeira reclinável. Prateleiras foram improvisadas para abrigar os vários manuscritos e obras literárias. O violino, esquecido atrás da porta, por vezes arranhava notas melancólicas, condoídas.

Em frente à casa um cartaz “vende-se” foi afixado. A bengala não está à direita da parede como costumava ficar. Na gaveta, sob a escrivaninha, há um bilhete borrado; ao lado do lampião, uma página em branco.

★

Após a espera e a travessia, após o emergir de imagens-experiência, outros estatutos passam a compor minhas práticas. Levo a rua comigo a um outro universo, codificado, cujos elementos e recursos são ativadores de novas imagens-experiência. Saio em busca de uma situação onde possa se estabelecer uma conversa sobre a cidade, não como um tema, já que sou atravessada por ela. Desejo revisitar a experiência, reativando a imagem para uma situação ainda desconhecida na potência do que a dimensão de sua presentificação poderá transportar - a pulsação do imprevisto, do errático, do simultâneo e desimportante, daquilo que é próprio no contínuo do existir.

A corpografia urbana era agora mobilizadora de uma corpografia subterrânea; como numa espécie de arqueologia, neste percurso há o encontro de novas experiências, uma rede de conexões entre as imagens e as coisas do mundo que a elas se impregnam. O fluxo natural dos acontecimentos fazia-se trajeto, era desencadeador de situações que fluem como corpo líquido e passam a tomar os caminhos do trabalho. Se as imagens-experiência ocorrem a partir da aproximação com situações que encontro em percursos pelas cidades ou entre elas, em um segundo momento, elas são retomadas desde uma outra perspectiva, examinando o que passa a acontecer em cada uma das circunstâncias de presentificação, enfatizando a qualidade de sua reativação a partir da relação com o contexto e a especificidade material onde serão exibidas, dois prédios históricos que por si são espaços em movimento, projetados para abrigar lugares com usos distintos dos que lhe são atribuídos hoje. Estas oportunidades aconteceram de forma ocasional e foram aos poucos ditando os rumos que o trabalho iria revelar.

No que se refere à questão de como a imagem-experiência se desdobra para sua fruição, trazemos a reflexão de Walter Benjamin que faz uma diferenciação entre Experiência (*Erfahrung*) e Experiência Vivida (*Erlebnis*), entre vivência e experiência – nem tudo aquilo que vivemos nos apropriamos enquanto experiência. Para o filósofo, a experiência seria esvaziada de sentido quando limitada à vivência e só ganharia o sentido pleno do termo quando vertida em linguagem, compartilhada, portanto. A concepção de experiência em Benjamin aparece atrelada à comunicação do vivido por parte de um narrador. Neste ponto de inflexão, podemos refletir que o próprio texto da tese ao explorar a qualidade da narração se aproximaria de algo fundamental à experiência.

Ainda que Walter Benjamin refira uma impossibilidade da transmissão da experiência decorrente da perda e do empobrecimento da capacidade de narrar – sinalizada pelo autor como fenômeno dos tempos modernos – e que Giorgio Agambem (2005) sugira uma incapacidade contemporânea de produção de experiências, pode-se refletir, junto com os estudos de Paola Berenstein Jacques, que embora estejamos vivendo uma esterilização da experiência, trata-se de um processo que não a destrói completamente, mas busca sua captura e domesticação. Para Didi-Huberman, que faz uma crítica à definição de Agambem, “não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido ‘destruída’. Ao contrário, faz-se necessário [...] afirmar que a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos à noite” (2011, p.148). Ainda, segundo Didi-Huberman, “o valor da experiência havia caído, mas Benjamin respondeu a isso

54. Este trabalho integrou a exposição coletiva *Notas de Subsolo*, no Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, com obras de 17 artistas-pesquisadores ligados ao curso de Doutorado em Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS (PPGAV/UFRGS). A mostra encerrou com um seminário aberto ao público no qual foram apresentadas as pesquisas dos trabalhos relativos à exposição e dos doutorandos com ênfase em história, teoria e crítica da arte.

55. De origem medieval, o prédio onde funciona hoje a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa foi durante séculos o Convento de São Francisco da Cidade. Além de convento e templo, serviu também como albergue e hospital. Em 1708 e 1741 sofreu dois incêndios e quando acabava de ser reconstruído foi arrasado pelo terremoto de 1755 e o incêndio que a este se seguiu. O prédio foi outra vez reconstruído e em 1836 passou a ser a sede da Academia de Belas-Artes que, em 1862, iria designar-se Academia Real de Belas-Artes (atual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa).

com imagens de pensamento e com experiências de imagem” (*ibid.*, p.129).

Com a equação de Walter Benjamin em mente, pondero que as experiências vividas que eu tivera nos passeios pelo Guaíba e pelo Tejo tomavam uma dimensão de experiência transmitida, partilhada a partir de sua presentificação nas instalações. *Sobre aterro: profundezas e flutuações* é resultado das situações que encontrei no contato com a borda de Porto Alegre, seja via terrestre ou fluvial, reunidas em imagens e textos, evidenciando um desejo de trabalhar a perspectiva da relação que a cidade tem com o Guaíba, com suas paisagens e apagamentos. A instalação com a artista, colega de doutorado, Tula Anagnostopoulos, e curadoria de Maria Ivone dos Santos ocorreu de julho a agosto de 2017 no porão do Paço Municipal. Ao longo do período de exibição, minha atenção foi capturada pelas janelas que fazem contato com a rua e a luz que projeta a moldura das grades das janelas em diferentes paredes da sala ao longo do dia, além de gerar sombras dos pedestres e reflexos dos carros em movimento. Ao ser convidada para participar com outros artistas, colegas de doutorado, para uma exposição coletiva⁵⁴ que aconteceria em novembro de 2017 outra vez ali no porão, a escolha do espaço que acabei por ocupar para *Sistema de varredura* teve bastante a ver com esta aproximação. As características históricas e arquitetônicas que alguns espaços expositivos guardam em si também levaram à criação de *Reversa*, em abril de 2019 durante o período de doutorado sanduíche em Lisboa, numa capela do século XVII do antigo Convento de São Francisco⁵⁵, hoje Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Neste segundo momento do trabalho, um outro tipo de experiência passava a ocorrer ao dedicar certo tempo de convivência com os lugares, levando em conta suas implicações. Passei a atentar mais ao trabalho espacializado, a dar ênfase ao contexto na busca de produção de sentido. Percebia que na relação com o lugar em que o trabalho acontecia algo de importante passava a ser protagonista da obra - ao me confrontar com um espaço desconhecido, confrontava-me também com as incertezas que ele trazia. Em *Sobre aterro: profundezas e flutuações*, isto se evidenciava mais na relação a partir do Guaíba, ao buscar trazer um fora para dentro não necessariamente visível para quem não conhecesse as características locais, uma paisagem exterior aparentemente ordinária que nos chega quase como um olhar turístico, um ponto de vista da margem da cidade que não acessamos desde seu centro histórico. Nos dois trabalhos seguintes, *Sistema de varredura* e *Reversa*, deixei que o próprio lugar determinasse o que seria construído, apostando em sua escuta, naquilo que ele guarda, em sua potência de significação. Situações que já estavam aí passaram a ser iluminadas por certas qualidades, por certa vibração que busquei ativar, atribuindo novas camadas aos trabalhos. Ambos não haviam sido produzidos originalmente para exibição em algum lugar específico, mas acabaram incorporando o espaço (ou sendo incorporado por ele) ao longo do processo.

Desde *Sistema de varredura* passou a haver a busca de uma melhor aderência ou fusão do trabalho com os lugares, o que se aproxima de uma consciência contextual, “porosidade que as práticas artísticas passam a ter em relação ao seu contexto”, segundo o artista, professor e pesquisador Jorge Menna Barreto

(2007, p.155). Ele entende o *site-specific*⁵⁶ como uma prática na qual o espaço seria coautor do trabalho, um procedimento, uma maneira de agir e pensar e não uma categoria artística como costuma ser abordado. “As práticas *site-specific*, ou as práticas artísticas específicas para um contexto, desconstroem a ideia do lugar como suporte neutro para a obra e o ativam como parte integrante do trabalho” (*ibid.*, p.11).

Para Jorge Menna Barreto, esta prática teria início com a escuta de um lugar, uma etapa na qual “pretende-se muito mais pensar no sujeito situado em meio às contingências dessa posição que é sempre singular” (*ibid.*, p.29).

É ela que garante uma qualidade investigativa e analítica da relação que o artista estabelece com um determinado lugar, possibilitando que se desprograme o embate criativo (muitas vezes baseado em clichês) do artista com um dado espaço e produzindo uma relação que se desdobra no tempo. A força das práticas *site-specific* está na investigação de uma localidade, desnaturalizando-a enquanto mero suporte para uma ação artística e expondo saliências e complexidades (2012, p.30-31).

A escuta porosa de um lugar, de uma dada circunstância ou situação é uma qualidade que entendo como essencial para a presentificação da imagem-experiência, ainda que em alguns aspectos se diferencie da prática *site-specific* e se aproxime de características da instalação. De acordo com Ana Albani de Carvalho (2005), as condições de existência de uma instalação estão associadas a uma localização da obra e suas relações

56. Ver: BARRETO, Jorge Menna. *Lugares moles*. (mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

com o recinto da exposição, em seus modos de espacialização, na maneira como nele se localizam e dele se apropriam, além de uma configuração que privilegia a inter-relação entre os diversos componentes da obra, “um arranjo de elementos heteróclitos cuja unidade é reconhecida em função de uma dada disposição” (CARVALHO, 2005, p.332).

Porém, assim como nas questões relativas ao *site-specific* trazidas por Jorge Menna Barreto, a noção de contexto é central para a configuração de uma instalação, segundo Ana Albani de Carvalho. Para ela, o contexto na contemporaneidade estaria diretamente vinculado a uma crítica à concepção de objeto isolado, na maneira como ele é considerado e trabalhado em uma exposição. Além disso, há instalações que investem de modo determinado no contexto, na especificidade do lugar onde elas ocorrem, promovendo “um diálogo mais intenso [...] com as características físicas, históricas, culturais ou sociais que o constituem” (2005, p.45).

A respeito da incorporação do espaço onde a obra se instala, a autora Sylviane Leprun (1999) define a instalação como uma forma singular de ocupação e de reflexão que passa a ser produzida por esta ação. “Certamente as obras sempre foram ‘instaladas’ nos espaços de exposição. Mas na arte contemporânea a palavra instalação designa obras concebidas para um dado lugar, ou ao menos adaptadas a esse lugar” (ATKINS apud LEPRUN, 1999, p.27). Outra característica importante, trazida por Oliveira, Oxley e Petry (1994), é a de que a instalação leva em consideração as relações entre elementos ou interação entre coisas e seus contextos ao invés de se concentrar em um único objeto. Para Monika Jadzinska (2011),

se é impossível atribuir uma única definição à instalação, uma pista está na própria palavra em seu sentido literal, o ato de instalar o trabalho no espaço. A instalação se torna trabalho no processo de ser instalada para ocupar um lugar específico ou não, em uma operação que além de transformar o espaço, funda um espaço intersubjetivo da obra exposta. Este lugar “onde o artista, muitas vezes, leva fragmentos da vida ordinária e reorganiza os índices do mundo” (TEDESCO, 2007, p.07) coloca em jogo a confrontação entre o literal e o imaginário do espaço.

No caso de uma videoinstalação, de acordo com Christine Mello (2008), trata-se de uma ação estética descentralizada em que o vídeo se desloca do epicentro da sua linguagem para gerar sentidos com o espaço arquitetônico e com o público. Uma forma de expansão do meio videográfico para além do monitor ou do projetor, configurando-o em diferentes ambientes. A tese da autora é a de o que vídeo se define por suas extremidades, pelo o que ele se relaciona e se interliga - esta ideia se refere a uma metáfora com origem nos métodos da medicina oriental, como a acupuntura, a reflexologia e o *do-in*, nos quais alguns pontos do corpo ao serem ativados colocam em conexão o organismo como um todo, redistribuindo a energia para aqueles lugares onde existe uma dor aguda ou um processo infeccioso. Para a autora, a videoinstalação não é um dispositivo exclusivo do olhar, mas trabalha com o acionamento de todo o conjunto perceptivo sensorial, entre o vídeo, o ambiente e o corpo do visitante colocando-o em movimento. Estes elementos que constituem um exercício de alteridade “só são possíveis de serem compartilhados no modo como o artista disponibiliza os vídeos no ambiente instalativo, no modo como andamos pelo

espaço” (MELLO, 2008, p.188). O tempo do vídeo torna-se o mesmo do trabalho, uma experiência intensiva, uma duração em ato. Nesse sentido, para Baker (2003), frequentemente as videoinstalações não são passíveis de reprodução, e ainda que haja um esforço para registrá-las, são experiências singulares. Esta relação, portanto, ocorre a partir da duração das imagens e se desdobra de diferentes maneiras para cada visitante, do tempo que dedica para completar seu percurso (MARGARET, 1991).

Este é o aspecto principal que diferencia a maior parte das videoinstalações do cinema, apesar de partir do mesmo princípio de mergulho na imagem, nosso corpo não permanece sentado em uma experiência coletiva como durante o período de exibição de um filme, ele se desloca pelas situações espaço-temporais, entre o que está dentro e fora do plano da imagem e do som. Para Christine Mello (2007), não se trata de um gesto exclusivo de entrar em contato com o plano virtual, mas de partilha física com o ambiente, de se deslocar e agenciar com a dimensão do próprio corpo o espaço em que a obra se inscreve. Nesse sentido, o processo de apreensão da realidade, diferentemente do que ocorre no cinema, não é de identificação, mas de estranhamento. “A videoinstalação imerge o visitante não para mantê-lo em um espaço ilusionista, mas sim para nele provocar um outro tipo de relação com o espaço perceptivo, uma relação dupla, simultânea, entre a imersão e a emersão na imagem e no som, entre o espaço e o tempo” (MELLO, 2007, p.92).

Porém, esta mesma situação recebe outros termos na perspectiva do cinema quando ele atua também no campo das artes: o *efeito cinema* na arte contemporânea, discutido

por Philippe Dubois (2009), evidencia uma intersecção de territórios. Os rótulos *cinema de exposição, pós-cinema, outro cinema, terceiro cinema*, trazidos por diversos autores, não são aprofundados por Dubois que está mais interessado nas perspectivas que esse efeito produz. O autor pondera que se por um lado foi o cinema experimental que inaugurou a instalação com a projeção clássica, a arte trouxe a videoprojeção para o mundo das galerias e dos museus de arte contemporânea, numa interpenetração das duas áreas. Em sua gênese, o cinema era espaço, com o projetor no meio da sala, havia uma relação espacial de uma máquina que emitia luz, e, portanto, misturava-se ao público, gerava sombras e reflexos. Quando começou a se formar uma linguagem narrativa, escondeu-se o projetor. Dubois faz um histórico do vídeo ao longo das décadas desde seu surgimento, nos anos 1960, para chegar até os anos 1990 e 2000 com a disseminação da tecnologia dos projetores de grande formato, promovendo um retorno à superfície, às texturas e aos efeitos de aparição e desaparecimento. “A imagem projetada pelo vídeo surge como uma espécie de matéria luminosa móvel que pode [...] fundir com todo objeto com que se depara. A imagem se faz *luva*, ela se molda e envolve tudo a um só tempo, as superfícies e os objetos que encontra” (DUBOIS, 2009, p.193).

São muitos os termos referidos em torno da instalação, da relação do trabalho com o lugar, possibilidades que se ampliam quando há a presença de telas e projeções. De acordo com Elaine Tedesco, o termo instalação vem sendo utilizado para abordar diferentes trabalhos que lançam mão da relação com o espaço para sua instauração “devido a uma necessidade geral de poder nomear, classificar e enquadrar essas práticas em

um sistema que possa ser controlado, difundido e explorado” (2007, p.24). Para ela, esta maneira de acomodar proposições artísticas bastante distintas acaba por não aprofundar algumas especificidades problematizadas pelas obras.

No caso dos meus trabalhos, o que eu cogitava era como ativá-los no espaço expositivo para que novas camadas da imagem-experiência seguissem se desdobrando. Esta relação entre o espaço-tempo do fazer e o espaço-tempo do fruir poderia ser aproximada da formulação de Robert Smithson, desenvolvida no final dos anos 1960, a partir da relação entre dois termos: *site* e *nonsite*. Para ele, os *nonsites* surgiram para demarcar uma compreensão de limites, a partir deles configurava-se uma dialética: se o *site* seria aquele em que a experiência se produz, no *nonsite* o visitante só acessaria os conteúdos e materiais articulados pelo artista na condição de representações. Contudo, meu trabalho parecia caminhar em uma direção diferente das investigações de Smithson, minha poética envolveria um abandonar-se ao fluxo, enquanto a dele, mesmo tendo uma participação dos eventos incidentais e acolhimento da entropia e do acaso, tinha também a marca da perseguição aos objetivos, era uma prática que envolvia certa testagem de ideias por meio de experimentos que partiam de formulações conceituais.

A dialética de Smithson seria resultado de percursos como o que fez em Passaic, no entorno pós-industrial de Nova Jersey, sua cidade natal, vertidos em um ensaio fotográfico acompanhado de texto⁵⁷. Para Jacopo Crivelli Visconti (2012), o artista caminha por Passaic como um explorador que analisa o território apontando para elementos que merecem ser destacados.

57. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey* foi publicado na *Artforum* em dezembro de 1967.

“Smithson age como um guia que vê na paisagem o que os outros não veem” (VICONTI, 2012, p.77). Deslocamento que altera formas conhecidas, seu olhar é de alguém que percorre estruturas industriais urbanas em mobilidade contínua. Para Tiberghien (2017), o passeio de Smithson tem o mesmo sentido de movimento das excursões da Geração Beat⁵⁸: em *On the road* (1957), de Jack Kerouak, é a paisagem em movimento vista do automóvel que será desencadeadora de tantos outros deslocamentos.

Com suas incursões, Smithson inaugurava um dos debates que mobilizariam a produção artística depois dele, evidenciando o grande paradoxo que se instala ao levar fragmentos e índices do *site* para um lugar que, segundo ele, transformaria tudo em representação. Dispositivo crítico que problematizou significativamente o lugar de acontecimento da experiência ao examinar a relação *site* e *nonsite*, sua abordagem dialética proporcionou na época rever o papel simbólico da galeria. Sobre como desenvolveu tais conceitos, em uma entrevista concedida a Paul Cumming, em 1972, Smithson diz:

58. A Geração *Beat* era composta por um grupo de jovens escritores, poetas, dramaturgos e boêmios norte-americanos, criado em meados dos anos 1940. Interessados nos transbordamentos entre literatura e vida, eles propunham uma outra experiência dos Estados Unidos a partir do conceito *on the road* (pé na estrada).

59. “I began to question very seriously the hole notion of Gestalt, the thing in itself, specific objects. I began to see things in a more relational way. In other words, I had to question – where the works were, what they were about [...] So I became interested in bringing attention to the abstractness of the gallery as a room, and yet at the same time taking into account less neutral sites”.

Comecei a questionar seriamente toda a noção de Gestalt, a coisa em si, objetos específicos. Comecei a ver as coisas de uma forma mais relacional. Em outras palavras, eu tinha que questionar onde se localizavam os trabalhos, sobre o que diziam respeito. [...] fiquei interessado em trazer a atenção para a abstração da galeria como uma sala, e ao mesmo tempo levando em consideração lugares menos neutros (SMITHSON, 1996, p.296, tradução nossa)⁵⁹.

Para Maria Helena Bernardes (2004), Smithson via a sala de exposição como um conceito dado a *priori* sem chance de resignificação, jamais afetada pela ocorrência de um evento exterior a ela. Ao levar para o espaço expositivo a parte documental do trabalho como mapas, desenhos, fotografias, filmes ou mesmo a matéria concreta na apropriação de pedras, em situações da vida, como os túneis de uma mina ou as margens de um lago de sal, criava-se uma relação dialética. Isto evidenciaria para o visitante, ao estabelecer uma relação de fruição ou reação à obra, o caráter de abstração que a galeria potencialmente tem na sinalização de algo fora dela, em situação de vida ou de experiência.

Na esteira desta reflexão, aproximamos o pensamento de Boris Groys (2015) quando propõe a instalação como uma ponte com o que está lá fora sem necessariamente fazer com o que está exposto na galeria seja insuficiente, como problematizou Smithson. Há, para ele, uma complementaridade que poderia conformar a relação interior-exterior. Segundo Groys, o que chega do trabalho no espaço expositivo, que surge de ocorrências da vida, faz um diálogo com a experiência propriamente dita. Nesse sentido, a instalação estaria para ele entre as figuras da iluminação profana, descrita por Walter Benjamin, porque transformaria o espectador em *flanêur*, despertando-o, assim como ocorrera com o artista, para o maravilhoso⁶⁰ do cotidiano, o encontro com situações dispersas pela vida, com aquilo que há de magnífico em sua simplicidade, no seu comum.

Groys problematiza a transposição da vida registrada por uma narrativa, interrogando como ela poderia deixar seu habitat de origem, onde vibra em toda a sua potência, e chegar ao

60. O conceito de maravilhoso como o encontro com pequenos acontecimentos do cotidiano tem origem em Charles Baudelaire (1821-1867), resgatado pelos Surrealistas no início do século XX. A partir do contato que Walter Benjamin estabeleceu com eles na década de 1920, em Paris, o maravilhoso é retomado como algo a ser vislumbrado no coração do cotidiano.

espaço expositivo sem deturpar a sua natureza. Para ele, a instalação seria capaz de dar conta desta tarefa.

A instalação [...] é uma forma de arte em que não somente imagens, textos ou outros elementos de que é composta, mas também o próprio espaço, representam papel decisivo. Esse espaço não é abstrato ou neutro, mas é, ele mesmo, uma obra de arte e, ao mesmo tempo, um espaço para a vida. Colocar uma documentação em uma instalação como ato de inscrição num espaço particular não é, portanto, um ato neutro de exibição, mas um ato que atinge, no espaço, o que a narrativa atinge no tempo: inscrição na vida (GROYS, 2015, p.83).

Aquilo que ocorreu para mim enquanto imagem-experiência e que busco reativar na instalação é também um convite por lançar-se outra vez à rua, apontando para sua origem, de maneira que haja uma influência mútua entre trabalho e local de sua inscrição. Um tipo de obra que em parte é rastro da imagem-experiência já vivida, em outra, imagem-experiência nascente na instalação; como traz Groys, ato de inscrição na vida.

Esta seria a qualidade da presentificação, o novo modo de existir da imagem-experiência nessa outra vida do trabalho ocorrida na instalação. Se presentificar é tornar presente, atual ou manifesto⁶¹, desejava que a imagem-experiência originária da rua fosse reativada, escolha poética que se daria, portanto, em função de um entendimento no plano conceitual. No campo das artes visuais, podemos localizar a ideia de presença sob a influência que a fenomenologia do filósofo Maurice Merleau-

61. In: Dicionário Aulete da Língua Portuguesa. Disponível em <<http://www.aulete.com.br/presentificar>>. Acesso em: 18/11/2020.

Ponty (1908-1961)⁶² exerceu sobre toda uma geração de jovens artistas após a Segunda Guerra Mundial. Uma mudança de perspectiva sobre a arte a colocava não mais como algo que está diante de nós, mas emaranhada conosco em um contexto infinito, e passamos a usar o termo presença para aludir à consciência de estarmos presentes e implicados no espaço e tempo que afetamos e que nos afeta, onde tudo é relativo e relacional. Essa consciência é proporcionada por um estado de atenção fenomenológica em que nos deixamos informar por todos os nossos dispositivos perceptivos e cognitivos.

Neste âmbito, podemos aproximar o conceito de *presentness*, atribuído pelo artista norte-americano Robert Morris em *The Present Tense of Space*⁶³ e operado por uma geração representativa da virada fenomenológica da arte nos anos 1960. Segundo Robert Morris, “há uma inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real” (MORRIS In: COTRIM e FERREIRA, 2006, p.404). Para ele, tratava-se de conferir presentidade às coisas da arte e à nossa relação com elas. O termo referia-se à experiência no aqui-agora, buscando nomear uma relação fenomenológica com o espaço, apartada do distanciamento sujeito-mundo implicado no conceito de representação, rejeitando toda a abstração no lugar da experiência. O termo teria relação tanto com a palavra presença quanto com a palavra presente (tempo verbal), o que podemos entender como uma qualidade do que está presente no tempo presente.

Contudo, se a grafia diferenciada que elegi indica o reconhecimento de uma repercussão das pesquisas

62. Ver: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

63. *The Present Tense of Space*, publicado originalmente na revista *Art in America* (jan./fev. 1978), faz parte do livro *Escritos de artistas anos 60/70*, organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim. O termo *presentness* foi traduzido por presentidade.

fenomenológicas desenvolvidas na arte do Brasil e do mundo naquele momento, marca também uma diferença entre o meu entendimento e o sentido de *presentness* atribuído por Morris para discutir aquela produção. O que trago aqui como presentificação nomeia algo que observei a partir de minha disposição de reativar a imagem-experiência em outro tipo de situação quando transportada de seu espaço primeiro de ocorrência. Presentificação como ato ou efeito de presentificar, de tornar presente e atualizar a ação poética da imagem-experiência. Ao mesmo tempo, essa qualidade do que está presente no tempo presente, constituinte da ideia de presentidade de Morris, é fundamental no entendimento que a imagem-experiência irá trazer em seu desdobramento instalativo. Uma vez que a arte contemporânea problematizou essas noções e hoje os artistas têm, a seu dispor, a possibilidade de invenção constante de meios e formas de dividir o que fazem, o uso do termo presentificar lembra para mim do que está em jogo ao buscar reativar um acontecimento da rua, a problematização que se dá entre a produção dos trabalhos e a sua transposição para um espaço de exibição.

Entre as brechas de estranheza encontradas nas cidades e aquelas que podem emergir nos porões de cá e lá, novas problematizações iriam surgir evidenciando outras camadas dos lugares, dando visibilidade e dialogando com alguns de seus aspectos. Se foi no intervalo da rua que se produziram as imagens-experiências, é no intervalo destes espaços expositivos marcados por características físicas, históricas e cotidianas que se buscava suspender o encontro com elas, em que elas se manifestariam pela presentificação.

3.1

O fluxo natural entre uma cidade e suas águas

Foi a partir da experiência dos percursos que fiz pela margem de Porto Alegre que se constituiu o trabalho *Sobre aterro: profundezas e flutuações*, apresentado de julho a agosto de 2017 no porão do Paço Municipal, em Porto Alegre, junto com a artista, colega de doutorado, Tula Anagnostopoulos, com a curadoria de Maria Ivone dos Santos. A instalação ocorria em três pontos entre dois corredores do porão do Paço, fazendo a costura do espaço. Constituía-se por um texto impresso em caixa de luz (*backlight*) e pelos vídeos que resultaram das saídas de campo. O texto iniciava-se como uma narrativa, situando a borda como ponto de partida, mas derivava pelo movimento dos biguás, por um saber que parte do corpo em deslocamento pela cidade em estado de disponibilidade.



Fig 22. Viviane Gueller.
Sobre aterro: profundezas e flutuações. Instalação.
Caixa de luz. 43 X 35 cm.
Porão do Paço Municipal.
Porto Alegre. 2017.

Quanto aos vídeos, o da travessia sob a ponte do Guaíba foi projetado no fundo do corredor, configuração que acabou por ampliar as possibilidades do trabalho. Ao buscar a melhor maneira de situá-lo, o ângulo estabelecido com a parede de tijolos, contígua à parede branca, mostrava a pele do porão, criava camadas, diagonais, colocando-o em uma relação geométrica, integrando suas diferentes nuances, aproximando também o arco que era evidenciado no limite da projeção. Viagem pelo espaço, o trabalho transbordava para além da parede central, fazia com que se percebesse mais o porão e, ao mesmo tempo, trazia o que estava fora para dentro.

Como a captura do vídeo ocorrera a partir do meu ponto de vista ao cruzar sob a ponte, ao exibi-lo em uma tela tradicional tive receio de que não se preservasse a mesma potência da imagem-experiência – entretanto, o ângulo estabelecido na instalação ampliava a possibilidade espacial para o visitante em uma espécie de mergulho diagonal. O vídeo havia sido testado para ser projetado apenas na superfície branca, como é de praxe em outras exposições naquele mesmo local. Porém, quando a imagem se restringe àquele ponto, sua projeção ocorre como em qualquer outra tela sem se relacionar, necessariamente, com o contexto arquitetônico.







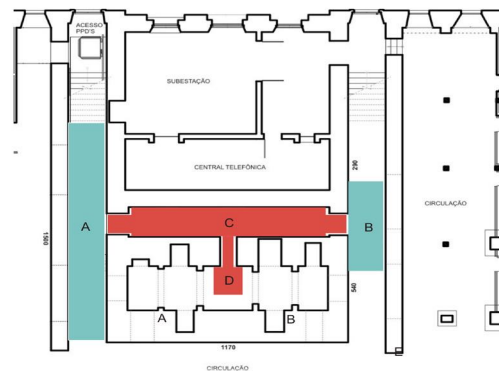
Fig 23. Viviane Gueller. *Sobre aterro: profundezas e flutuações*. Videoprojeção. Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/ddtPt54rR7c>>.

Essa modificação provisória que as imagens podem provocar no espaço arquitetônico a partir da projeção é ainda mais acentuada em situações como a do porão do Paço Municipal em que as paredes não são lisas. Assim, eleger a parede de tijolos para incorporar o vídeo resultou em um efeito provocado pela transformação luminosa na percepção do espaço. “A luz do projetor ilumina e lança a imagem, transportando-a de um ponto a outro, e quando esta encontra o anteparo, ela o impregna, alterando assim a luz e a imagem do anteparo original” (TEDESCO, 2008, p.108).

O trabalho também era composto pelo vídeo capturado na Praia do Cachimbo, apresentado em tela plana no fundo do corredor onde estava localizada a instalação sonora e cromática de Tula Anagnostopoulos⁶⁴, o que criou uma atmosfera para a fruição do trabalho. Se a cena da praia do Guaíba me atravessou desde seu emergir entre as frestas da orla quando a percorri desde outras perspectivas além daquelas habituais para mim, na instalação ela parecia presentificar este espaço potencial do entre.

64. O trabalho de Tula Anagnostopoulos fazia referência à antiga doca do carvão, localizada entre o prédio do Paço Municipal e o Mercado Público de Porto Alegre, hoje área aterrada. A instalação vista através de uma iluminação monocromática vermelha constituía-se pela presença de carvão e de ruídos resultantes de sua manipulação.

Fig 24. Viviane Gueller.
Sobre aterro: profundezas e flutuações. Planta da instalação com a disposição dos trabalhos e vídeo em tela plana (localizado no ponto B). Porão do Paço Municipal. Porto Alegre. 2017.



Sobre aterro: profundezas e flutuações

- Viviane Gueller
- A vídeoinstalação e backlight
- B vídeo
- Tula Anagnostopoulou
- C instalação sonora
- D escrita com Led



Podemos retomar aqui o trabalho *D'est* de Chantal Akerman, analisado no capítulo 1.1., em função da maneira como a artista o dispôs no espaço expositivo. Longa metragem rodado em alguns países do leste europeu e realizado em película 16mm, ele foi posteriormente reelaborado como videoinstalação⁶⁵. Apresentado em várias telas na 29ª Bienal de São Paulo (2010), o filme foi decomposto em cenas agrupadas a cada três televisões em oito fileiras fazendo com que se estabelecesse um percurso por uma sequência de imagens à medida que se circulasse pelos ambientes. Ainda que este trabalho de Akerman não tenha se proposto a fazer uma relação com o lugar ou o contexto onde foi apresentado, ele é um exemplo de videoinstalação que leva a uma imersão não apenas visual, mas de uma convocação do corpo como um todo. Ao deslocar-se entre múltiplas telas, o próprio visitante é levado a vivenciar situações descontínuas que serão completadas a partir de sua experiência de percepção e disponibilidade para o trabalho, algo não apenas a ser visto, mas também percorrido.

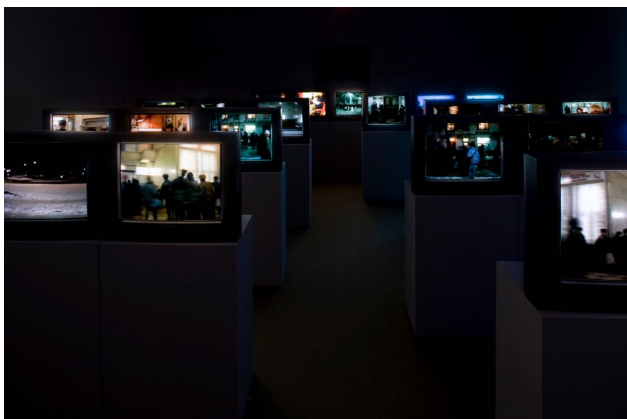


Fig 25. Chantal Akerman. *D'est: Au bord de la fiction*. Videoinstalação. 1995. Disponível em: <<https://chantalakerman.foundation/works/dest-au-bord-de-la-fiction/>>. Acesso em: 19/01/2018.

65. Aqui caberia fazer um apontamento sobre como as nomenclaturas muitas vezes divergem ou são substituídas ao longo do tempo. Se Dubois (2009) traz o trabalho de Chantal Akerman como um dos pioneiros na prática de *instalações de cineastas*, a própria artista classificou como videoinstalação seus filmes quando levados e adaptados ao espaço expositivo. Ver <<https://chantalakerman.foundation/>>.

Para Dubois (2009), essa imersão opera no espaço o tempo de uma travessia. O autor comenta que a temporalidade produzida pela montagem no cinema é transposta para uma disposição espacial das obras nas *formas filmicas* da exposição, o posicionamento delas, a construção de uma visão, de um percurso, o conjunto em seu desenrolar espacial. A perspectiva intervalar dada por este tipo de obra permite que o visitante circule pelos trabalhos detendo-se ou não à medida que a sua atenção é solicitada pelas imagens. O espectador deixaria de estar numa relação com uma única tela como no cinema para ser arrebatado no decorrer de seu percurso em uma série de imagens dispostas no espaço. “A instalação, sobretudo se ela desenrola uma narrativa, restitui a essa figura do andarilho-narrador toda sua potência literal” (DUBOIS, 2009, p.211).

Porém, aquilo que Dubois denomina como *formas filmicas* da exposição, a transposição das formas temporais do cinema para uma disposição espacial, também pode ser observada em trabalhos de videoinstalação sem uma necessária relação com as questões do campo do cinema. Apesar de *Sobre aterro: profundezas e flutuações* não ser um trabalho cujo *efeito cinema* na arte contemporânea é discutido por Dubois, o intuito era o mesmo, a busca por uma maneira de oferecer uma experiência espaço-temporal imersiva.

O que passava a me interessar era justamente esta relação corporal que se estabelecia com a instalação, o jogo de memória e reflexão que se constituía ao longo do percurso entre suas partes não necessariamente como um equivalente espacial de um filme, mas de uma experiência propriamente dita com

a travessia. O recurso utilizado para captura da imagem na aproximação da ponte era presentificado ao fazer com que o visitante andasse em um corredor em direção ao trabalho, assim como a câmera havia viajado ao longo da cena. O afetar-se pela experiência, de que fala Bondía (2002), enfatizado neste caso por um grau maior de envolvimento do sujeito em sua plenitude, diferentemente da contemplação de um corpo quieto em uma sala de exibição. É pelo deslocamento do corpo que explora, constrói por meio de seus sentidos ativados e de seus movimentos, pensamentos e sentimentos que a obra poderia se fazer.

Podemos pensar nestas relações a partir da reflexão da psicanalista Tânia Rivera (2020) para quem a psicanálise é uma teoria crítica da imagem⁶⁶. Ela propõe uma ideia de dicotomia entre o que chama de imagem-muro e imagem-furo, o que não pressupõe uma classificação, mas aponta para a possibilidade daquilo que é passível de nos tocar, de *nos furar*, de nos levar a algum vislumbre. Para a autora, se a imagem-muro se inscreve como uma lógica do poder e de um significado já estabelecido, a imagem-furo busca abrir um intervalo, um espaço de enunciação para o sujeito, para aquilo que nos escapa - a dicotomia entre os termos assinalaria uma operação de colocar ao avesso ao passar de um para o outro.

Imagem que carrega em si a instância do clichê, a imagem-muro teria um modo de funcionar que vai contra qualquer ideia de pausa no *modus operandi* capitalista. Uma vez que a imagem-furo impede essa possibilidade por ser antianalítica, é o seu agenciamento que nos coloca em questão, que irá problematizar a realidade. “Mesmo quando a imagem se

66. As questões tratadas neste parágrafo são comentadas por Tânia Rivera em entrevista a Abrão Slavutzky no Projeto *Associações Livres*, organizado pelo coletivo Psicanalistas pela Democracia. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/2j0JcYOBK4NyOEUU1OIdf8>>. Acesso em: 10/10/2020.

propõe encobridora, tendendo para a vertente de imagem-muro, pode haver nela brechas que nos apontem fugazmente seu avesso, convidando-nos ao estranhamento da imagem-furo” (RIVERA, 2008, p.55). A partir da proposição da autora, a imagem-furo seria a possibilidade de que o mundo das imagens e das palavras nos convide a um certo movimento, a um lugar possível para o sujeito “que nos convocaria a entrar em certa obliquidade” (*ibid.*, p.37).

Compor e localizar a instalação no Paço Municipal, em sua relação com o Guaíba no Centro Histórico de Porto Alegre, lugar desde onde outrora fora possível uma convivência sem a interdição do muro da Mauá, sugeria um fluxo natural entre a área de fundação da cidade e suas águas, imagem-furo de uma paisagem que poderia nos constituir como horizonte. O trabalho nos faz pensar na imagem-experiência como um furo também nesse muro, pois ele é literal junto ao Guaíba, é a marca brutal da interdição e da falta de diálogo do poder com a natureza e com as pessoas. A sensação era de que o trabalho estava situado em seu próprio lugar de origem, transitando os tempos, olhando a cidade junto com aqueles que a olharam antes de mim. No contato do trabalho com o porão, as zonas de flutuação e devaneio, apontadas por Maria Ivone dos Santos no texto curatorial da exposição⁶⁷, pareciam ainda mais acentuadas.

Nesta primeira circunstância de presentificação da imagem-experiência por ocasião de *Sobre aterro*, creio que ainda não havia ocorrido o que identifiquei nas duas situações problematizadas nos próximos subcapítulos, nas quais o encontro entre trabalho e local produziu uma condição de amálgama. A estratégia que me interessava adotar era que novas camadas de imagem-

67. Este documento consta no Anexo II da tese.

experiência seguissem se desdobrando e, para isso, a percepção do local era importante. Contudo, tinha consciência de que o contexto somente seria evidente para quem estivesse atento a essas questões. Minha expectativa era de que algo de imanente possibilitado pela relação de elementos da instalação que se estabeleciam com o lugar ampliasse sentidos entre o Porão do Paço e seu entorno, situações participantes da vida da cidade que poderiam trazer novas camadas à história de suas águas.

Foi ao longo deste período que comecei a acessar um novo entendimento sobre o trabalho. Numa tarde, enquanto fazia registros fotográficos de *Sobre aterro*, ouvi o apito de um navio. A sensação de flutuação ampliava-se, parecia estabelecer-se ali uma outra camada de intervalo no fluxo cotidiano que passou a me interessar. Ao buscar ativar (e ser ativada por) aquele lugar, outras diferentes experiências passaram a me atravessar. *Sobre aterro* incorporava o espaço onde se instalava, mas também parecia transformar-se a partir dessa relação.

Se a imagem-experiência dava-se em uma brecha no tecido da vida cotidiana, suas circunstâncias de fruição evidenciavam-se como parte fundamental do trabalho. Assim, esta imagem que emergia da experiência seguiria existindo e se modificando impregnada dela, passando a ser ativadora de uma situação pulsante quando manifesta por sua presentificação no Porão do Paço Municipal de Porto Alegre.

3.2

Quando um trabalho acolhe a rua

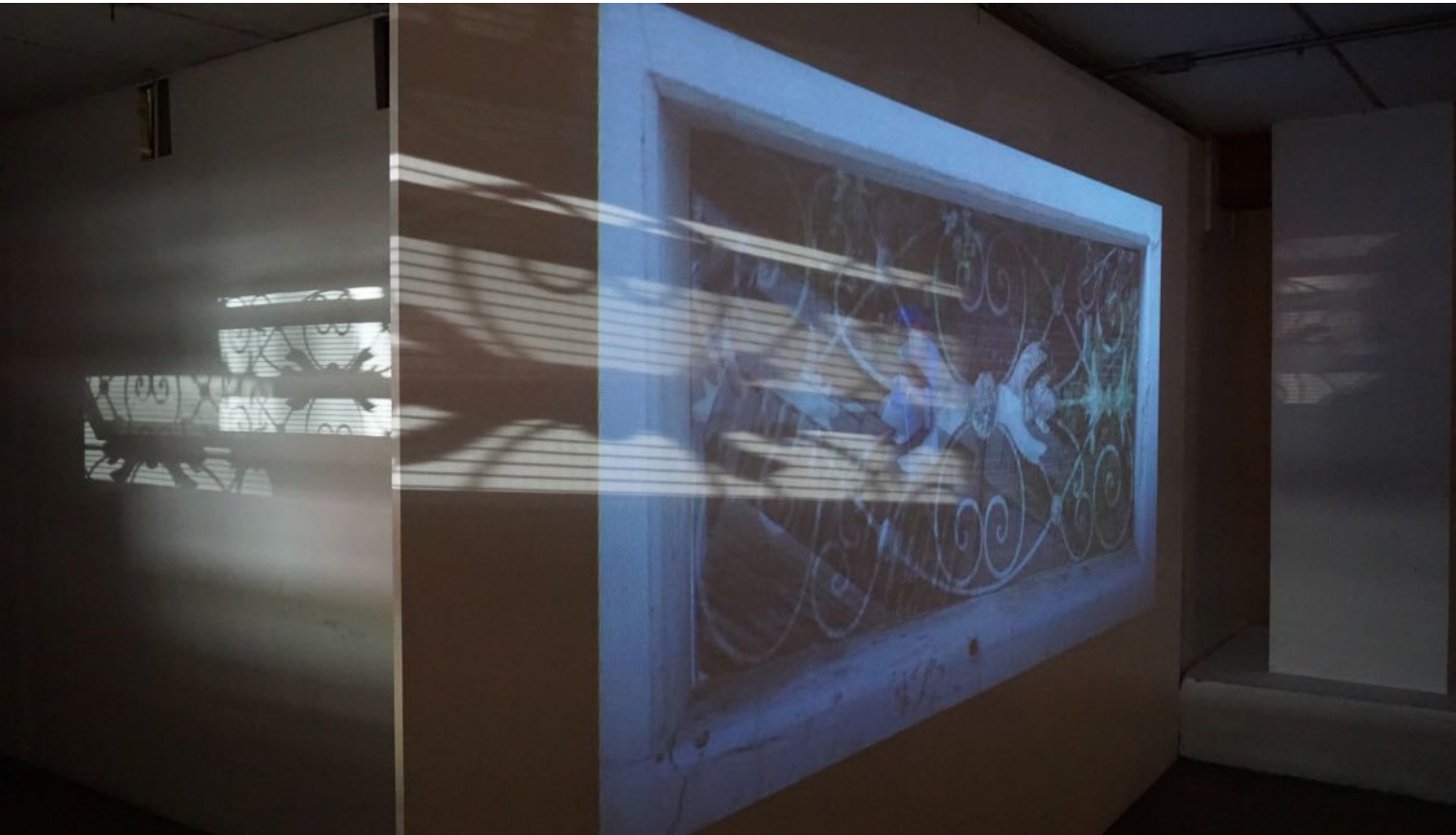
Durante o período de exibição de *Sobre aterro*, disponível para o espaço onde convivia a partir do meu trabalho, minha atenção foi capturada pelas janelas do porão que fazem contato com a rua, seu ponto de vista que nos permite ver apenas o torso das pessoas, corpos sem cabeças e pernas que vão e vêm. Alguns meses depois, o projeto que apresentei para participar de uma exposição coletiva que aconteceria no mesmo Porão do Paço Municipal de Porto Alegre era resultado da experiência desta aproximação. Minha proposição era duplicar a imagem da janela na elaboração de um vídeo, mas substituir o que estava na rua por outra situação, fazendo-a pulsar de uma outra maneira desde seu lugar de existência.

Quando tive essa ideia, a cena do trabalhador varrendo as calhas do telhado (ver capítulo 1.2), cuja captura ocorrera alguns meses antes através da janela da minha casa, ressurgiu como escolha ideal para a videoinstalação. Num primeiro momento, fotografei as janelas do Porão do Paço Municipal a partir de um ponto de vista interno, mas não fiquei satisfeita, havia muitos veículos estacionados durante o dia e o resultado da perspectiva não funcionava na edição final. Então percebi que a imagem capturada por fora do prédio poderia ter menos interferência e facilitaria na hora de fazer o recorte.

Agendei uma visita à prefeitura numa manhã às 7h, horário que a rua estava mais vazia, os carros ainda não estavam estacionados em frente às janelas. Assim, pude circular livremente e fazer vários registros com diferentes incidências de luz. Neste dia, descobri que todo o subsolo do prédio era circundado por estas janelas, ainda que por dentro não tenhamos acesso a todas elas. De posse destas fotos, iniciei os testes de edição da sobreposição à cena do telhado até chegar ao resultado que mais me agradou.



Fig 26. Viviane Gueller.
Frame do vídeo
Sistema de varredura I.
Full HD. 05'52". 2017.
Disponível em: <[https://
youtu.be/h39iNH-
CCz8](https://youtu.be/h39iNH-CCz8)>.













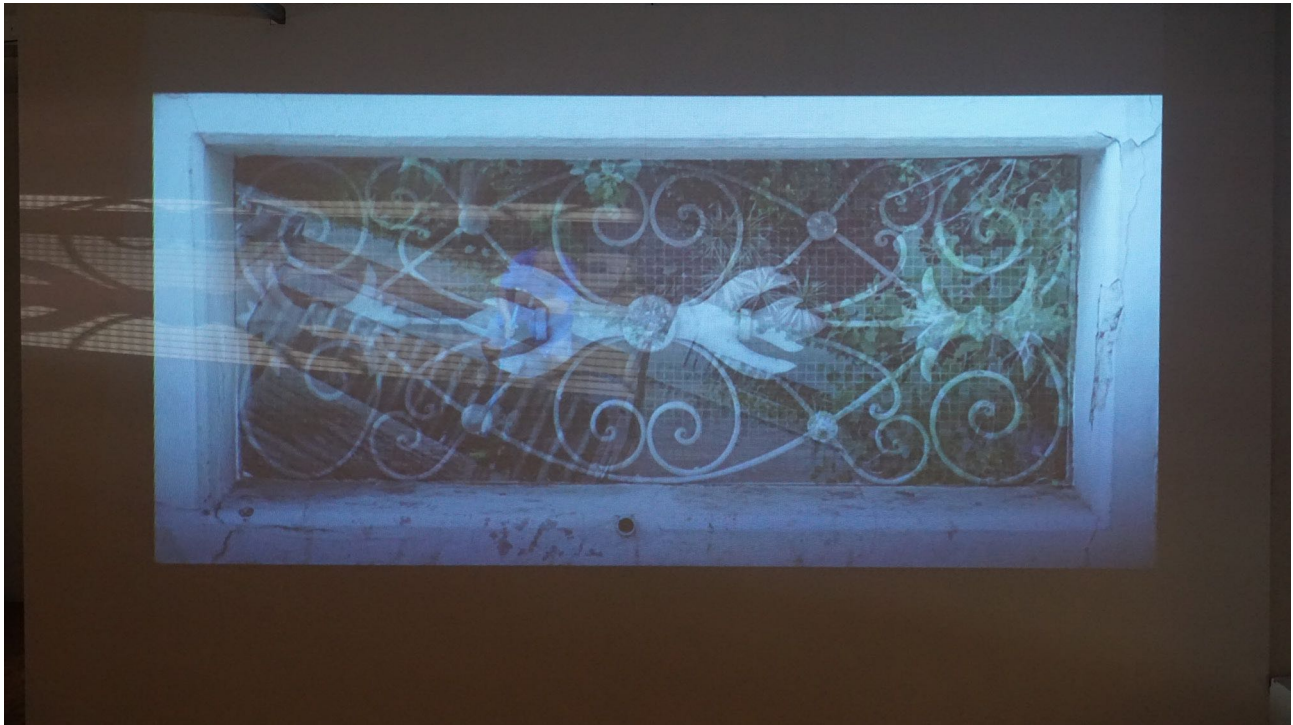




Fig 27. Viviane Gueller.
Sistema de varredura II.
Videoinstalação. Porão
do Paço Municipal. Porto
Alegre. 2017. Disponível
em: <[https://youtu.be/
ASnrt6Rvo0E](https://youtu.be/ASnrt6Rvo0E)>.

Algumas semanas antes da abertura para visitação, levei o vídeo em pen drive e DVD para iniciar os testes de projeção e ver como realmente funcionaria. Ao longo do processo de instauração do trabalho no porão, notei que havia um excesso de claridade na sala, o que usualmente é evitado em casos de videoprojeção. Após a observação em diferentes horários do dia, percebi que a incidência de luz que parecia ser um problema passou a ser parte fundamental do trabalho: vinda da rua, projetava a grade da janela, a mesma que eu havia fotografado e sobreposto à imagem do varredor, em diferentes paredes da sala ao longo do dia, além de gerar sombras dos pedestres e reflexos dos carros em movimento. A partir de então, tornava-se evidente que *Sistema de Varredura* tinha mesmo de ocorrer naquele contexto, integrando a participação e interferência da rua.

Trata-se de um espaço contínuo entre a realidade material e sensível, como reflete o artista Rubens Mano que também lançou mão de situações de galeria não conformada como um cubo branco⁶⁸, com reminiscências de seu uso anterior. O espaço expositivo, segundo ele, não é suporte para a obra, mas um ambiente que com a experiência também passa a pertencê-la.

Em sua dissertação de mestrado apresentada em 2003 na Escola de Comunicações e Artes da USP (Universidade de São Paulo), Mano define seu trabalho como *intervalo transitivo*⁶⁹, “uma ação que procura se instalar nas fissuras dos fluxos e sistemas responsáveis pela constituição de determinado espaço, e ao mesmo tempo é capaz de suspender momentaneamente nossos já condicionados códigos de percepção” (MANO,

68. A ideia da galeria de arte como um Cubo Branco pode ser encontrada no livro *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*, de Brian O’Doherty.

69. *Intervalo transitivo* é também o título de sua dissertação. Para Rubens Mano, este intervalo seria transitivo na medida em que o mesmo princípio de uma ação relacionada a um *site-specific* poderia ser vivenciado em qualquer lugar.

2003, p.82). Um deles é *Básculas* (2000), instalação realizada na primeira sede da Galeria Casa Triângulo, em São Paulo, quando trabalhou a partir das especificidades do lugar, uma construção composta por vários cômodos contíguos no segundo andar de um sobrado do início do século XX. Em uma das salas, um pequeno furo foi aberto para inserir uma fibra óptica para a captura da luz solar para o interior da galeria. Duas paredes pintadas com a mesma tinta reflexiva aplicada para a demarcação de autopistas traziam para dentro da galeria as cenas da rua do Largo do Arouche. Para o curador, professor e pesquisador Orlando Maneschky, o visitante precisava permanecer por algum tempo para aproximar-se do trabalho. “O artista nos leva a perceber o espaço de uma outra maneira, articulando sobre aquilo que é visível, nos levando a crer que a constituição de uma realidade depende de nosso aparato perceptivo”(MANESCHY, 2006, p.370).

A presentificação da imagem-experiência no Porão do Paço Municipal parecia deflagrar essa espécie de intervalo na passagem entre o espaço interno e o externo. Se em *Sobre aterro* busquei trazer o fora para dentro, a experiência do Guaíba para o porão, em *Sistema de varredura* a relação se daria em coautoria, na proposição de um fluxo. Estas relações e encontros que passaram a se estabelecer se colocavam como um convite para a irrupção de algo que era sempre diferente a depender do horário do dia, da luminosidade, do tráfego de carros e pedestres e dos sons que chegavam da rua. Ao acolher o decorrer dos dias, a mudança da luz e o cotidiano da cidade, sombras e reflexos vindos das grades e dos movimentos lá fora aderiam-se ao trabalho - situações que ocorriam em seu

tempo de duração e ativavam relações contribuindo para uma presentificação da imagem-experiência.

Em um primeiro momento, a videoprojeção constituía-se pela cena do trabalhador limpando as calhas do telhado sobreposta a uma janela do Paço; mais adiante, ao visitar o trabalho no Porão, me coloquei em estado de disponibilidade diante das imagens que emergiam na fugacidade do cotidiano geradas pelos movimentos oriundos da rua⁷⁰. Havia um primeiro plano da imagem do trabalhador sobreposta a um fora, uma janela vista de fora para dentro, e depois um terceiro plano daquilo que passava diante da imagem a partir das janelas criando camadas de espaço-tempo. A própria grade do local acabava por funcionar como tela numa imagem que viaja, que passeia, que é da ordem da travessia, operando e atualizando a partir da projeção sua condição intervalar.

Neste sentido, podemos aproximar este intervalo temporal de constituição do trabalho como sendo da ordem da irrupção de algo, quando há um acontecer de diferenças na percepção de uma mudança entre uma coisa e outra, quando o tempo da imagem rompe com o tempo real e faz emergir “um tempo que suspende os tumultos do mundo” (MALDONATO, 2012, p.69). Para os gregos, a ideia de tempo possuía uma variedade de concepções. Se *Cronos* é o deus da ordem cronológica, do tempo racional, o tempo cotidiano que corre insípido, *Aion* remete ao tempo indefinido, é o deus do acaso, do jogo e da brincadeira, o acontecimento puro (DELEUZE, 1998) que viria para introduzir um corte, um intervalo, uma interrupção no fluxo temporal diário, um porvir que não permite à obra fechar-se num limite definido ou numa dada direção de sentidos.

70. Inúmeras vezes, sentada no sofá da minha sala, em outras situações à espera, em momentos de pausa, vi desfilarem uma árvore ou uma janela diante da parede e momentos depois, quando olhava outra vez, já haviam se desfeito. Essas imagens têm uma duração ínfima, são efêmeras, assim como aparecem já desvanecem, se fixam apenas através da câmera.

Minha disposição de acolher o trabalho em galeria não se dava na apresentação de algo estático e finalizado, mas como abertura para um novo intervalo de imagem-experiência ativada em que o trabalho é percebido em seu devir⁷¹.

71. Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, devir significa “vir a ser; tornar-se, transformar-se [...] fluxo permanente, movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes”. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1>. Acesso em: 10/11/2020.

72. Ao trazer a referência a *performance* enquanto uma possibilidade de presentificação da imagem-experiência, faço menção à tese do artista, pesquisador e professor Fernando Bakos (2019) sobre como instantes mínimos de percepção vividos em percursos cotidianos podem ser geradores de um estado de *performance*.

73. Perceptor é um termo utilizado pelo artista Rubens Mano (2003) para se referir a uma relação do fruidor com a obra enquanto participante ativo que aciona o trabalho ao torná-lo visível.

O próprio trabalho passou a me mostrar que a resposta à indagação sobre a integração entre espaço e imagem-experiência poderia estar atrelada a uma participação da rua, presentificação que se dava, portanto, como um fluxo permanente entre lá fora, os transeuntes e os sons da cidade, a luz do sol refletida nos prédios e nos carros em contato com as grades que serviam de anteparo, atravessando e integrando-se à videoinstalação. Aqui o sentido da presentificação estaria impregnado do que na *performance*⁷² é considerada uma ação gerada por um estado de presença e percepção no instante atual. “Tendo em vista que é dependente do contexto presente de sua realização, [...] a performance se mostra como algo que adquire forma de modo evanescente e incontrolável. Sua forma artística e estética é aquela do instante de sua presentificação” (LAGE, 2018, p.138). Para Mariana Lage, “enquanto o termo performance coloca a ênfase na ação que executa e dá forma, a presentificação destaca a temporalidade dessa ação e da percepção estética/poética como o instante efêmero, fugidio e evanescente, o aqui-agora como efeito físico-corporal da arte como acontecimento” (*ibid.*, p.141-142). Em *Sistema de varredura*, embora esta presentificação não esteja relacionada a uma prática de *performance* ela se dá no ato de tornar presente, em um determinado tempo e espaço, as presenças físicas do perceptor⁷³ e da rua compartilhadas, corporizadas em um mesmo lugar.

Podemos aproximar essa ideia do pequeno acontecimento cotidiano, que ocorre num dado momento circunstancial e efêmero, da noção japonesa conhecida por *Ma*, palavra cuja tradução se refere a um intervalo entre duas ou mais coisas espaciais ou temporais. De acordo com Alice Yumi Sinzato (2014), o ideograma que representa o *Ma* (間) é uma união dos radicais de portão ou porta (門) e sol (日) ou, na versão mais antiga do ideograma, lua (月). A imagem visual dos dois caracteres juntos sugere a luz do sol ou da lua brilhando entre as frestas da porta, é justamente nesta abertura, nesta brecha, que estaria localizado o *Ma*, o intervalo espaço-temporal entre as coisas. A formação deste mesmo ideograma com outros caracteres geram as palavras tempo e espaço em japonês, uma relação associativa entre os dois conceitos enfatizada por Arata Isozaki, arquiteto japonês que em 1978 organizou em Paris a exposição *Ma: Espace Temps du Japon*, tornando o termo conhecido no Ocidente:

空 + 間 (vazio + *Ma*) = 空間 espaço

時 + 間 (momento + *Ma*) = 時間 tempo

Utilizado para descrever situações cotidianas e artísticas, o *Ma* expressa algo difícil de ser traduzido para a cultura ocidental, tarefa que a pesquisadora japonesa radicada no Brasil, Michiko Okano, se propõe a fazer em seus estudos de aproximação com o que denomina estética do entre. Para ela, o *Ma* “cria uma estética peculiar que implica a valorização

[...] dos espaços que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado [...] dos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte” (OKANO, 2013-2014, p.151). A autora observa que o espaço do *Ma*, tanto em obras artísticas como na arquitetura e em situações urbanas, seria o da disponibilidade do acontecer, na possibilidade, potencialidade e ambivalência que permite se modificar de acordo com a relação que o homem deseja estabelecer com o ambiente.

A espacialidade *Ma* deve ser, dessa forma, concebida como uma conjunção entre o sistema de objetos e ações ou de fluxos e fixos, onde a construção se faz na presença do visitante na sua relação com o espaço. O *Ma* solicita a ação de outros signos, apresentando-se na incompletude que eles manifestam (OKANO, 2013-2014, p.158).

Para Okano, não se trata de um conceito, mas um operador cognitivo, elemento inerente à estética e cultura japonesas. Ela exemplifica a espacialidade intervalar da varanda na casa tradicional japonesa, entre o jardim e a construção, entre o externo e o interno, entre o público e o privado, um lugar que pode ser intervalo, mas simultaneamente espaço de convivência com o vizinho.

Desta maneira, poderíamos pensar um *modus operandi Ma* em *Sistema de varredura*. Ao buscar estabelecer uma integração harmoniosa entre a luz, os movimentos oriundos da rua e da galeria, criava-se uma zona intervalar, de intersecção, um fluxo permanente entre o dentro e o fora do lugar. Além disso, após um tempo de permanência no Porão do Paço Municipal,

evidenciava-se a escolha por estar no aqui-agora e dali extrair o trabalho uma vez que assim como na abordagem *Ma* “observar o espaço vivo exige o parar e reparar para só então agir ou deixar que o espaço aja” (D’ ALMEIDA; PEREIRA, 2019, p.982). Em um entendimento que poderia ser aproximado ao de Jorge Menna Barreto, de que a escuta de um lugar define parte de um método de trabalho, foram as relações que se impuseram dentro da especificidade do Porão do Paço Municipal, condições determinadas tanto por acolher a luz e a incidência solar ao longo dos dias como por suas características arquitetônicas, que instauraram e desdobraram novas possibilidades para *Sistema de varredura*.

Aqui poderíamos trazer o trabalho da artista gaúcha radicada em São Paulo, Rochelle Costi, já comentado no capítulo 1.3, agora com relação à maneira como o contexto de apresentação se relaciona à sua prática. Pertencente à geração que contribuiu para sedimentar a prática *site-specific* no Brasil nos anos 1990, que nos deixou uma consciência de ativação entre trabalho e local de sua inscrição, Costi participou do Projeto Arte Construtora⁷⁴ e vem trabalhando há pelo menos 30 anos com ações desenvolvidas no espaço urbano e arquitetônico.

O conceito *site-specific* começou a ser utilizado em produções orientadas para a arquitetura, no Minimalismo, e intervenções na paisagem e ações urbanas, poéticas precursoras da década de 1970 inscritas no que genericamente se chamou *Land Art*. O termo se referia a um tipo de trabalho ou prática concebida para um único local durante certo intervalo de tempo, especificidades às quais o artista reagia com sua proposição. Nos anos 1990, contudo, se teve a oportunidade de destacar

74. O Projeto Arte Construtora, fundamental como articulador de poéticas alinhadas ao *site-specific* no cenário brasileiro na década de 1990, foi criado por artistas com o propósito de ocupar espaços arquitetônicos e ambientes naturais com propostas específicas de intervenção e modificações provisórias para os lugares escolhidos. Desde 1992, fizeram parte do projeto os artistas Lucia Koch, Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Marijane Ricacheneisky, Fernando Limberger, Luisa Meyer, Nina Moraes, Jimmy Leroy e Rochelle Costi. A cada edição outros artistas eram convidados.

a efemeridade, o que era interesse de uma nova geração de artistas que se afastavam da produção objetual dos anos 1980, e a proximidade dos espaços da vida através da prática disseminada do *site-specific*.

Se nos anos 1990 e na primeira década dos anos 2000 houve uma retomada de tais conceitos para definir, de maneira dominante, poéticas que ativassem espaços mundanos, hoje percebe-se que as relações de natureza fenomenológica entre artista e entorno tendem a se tornar uma condição naturalizada, inerente a grande parte dos trabalhos que se instalam ou estão nos espaços. Devido ao impacto e à assimilação dessas estratégias poéticas no campo das artes, um artista atuante em nossos dias que opere com o espaço dificilmente deixará de considerar as singularidades do local de apresentação ao instalar seu trabalho, depositando nessa especificidade, por vezes, só uma das partes do processo (ou método) poético, não seu fim maior ou absoluto. É possível observar que para além dessa assimilação do local, grande parte dos artistas agrega outras qualidades às suas obras. Além disso, práticas *site-specific* mais recentes parecem responder questões distintas, incluindo uma participação colaborativa, extrapolando, inclusive, sua condição espacial em uma noção expandida, uma perspectiva na qual a especificidade está relacionada a uma mobilidade⁷⁵, o que se evidencia no método adotado por Jorge Menna Barreto em trabalhos como o *suco específico*⁷⁶, por exemplo.

Neste sentido, para a curadora, professora e pesquisadora Fernanda Albuquerque (2015), hoje há várias possibilidades de atuação do artista em relação à especificidade de contextos. “Isto porque seu interesse pode estar em aspectos físicos ou

75. Ver: KWON, Miwon. *One Place After Another: Notes on Site Specificity*. October, Vol. 80, Spring 1997, p. 85-110. [Tradução Jorge Menna Barreto]. Disponível em: <<http://files.cargocollective.com/556035/um-lugar-apos-o-outro.pdf>>. Acesso em: 20/01/2021 e MEYER, James. *The Functional Site: or, The Transformation of Site Specificity* In: SUDERBURG, Erika. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 23-37.

76. “Os Sucos Específicos são parte de uma pesquisa que envolve ativismo alimentar, agroecologia e o *site-specific* no campo da arte”. Disponível em: <<https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/sucos-especificos-site-specific-green-smoothies/>>. Acesso em: 27/01/2021.

arquitetônicos de um determinado contexto, na sua história ou entorno, nos usos, funções e significados estabelecidos culturalmente para ele ou em conflitos sociais e políticos” (2015, p.43).

Tentando avançar no entendimento das possibilidades e possíveis transformações envolvidas na produção de uma prática que dialoga com o contexto e tem estreita afinidade com o que busco aprofundar nesta tese, propus uma conversa com Rochelle Costi⁷⁷. Com isso, espero poder contribuir ao trazer com maior profundidade uma artista que iniciou sua trajetória em Porto Alegre nos 1980 e vem abrindo várias brechas nessas relações entre arte e cotidiano que tanto interessam para esta discussão.

Segundo Costi (2020), sempre que possível ela se deixa influenciar pelo contexto onde o trabalho será elaborado e mostrado num primeiro momento, mas sem impedir que possa ter autonomia e talvez também contaminar o espaço onde seja exibido temporária ou permanentemente. Numa primeira fase de sua trajetória, ela fotografava bandas de rock gaúchas em prédios históricos que futuramente tornaram-se aparatos culturais. Mais adiante, nas instalações que criou, a observação aguda dos lugares da infância, da chácara da avó, a afinidade com os espaços íntimos ressurgiram nos detalhes e nos objetos que se relacionavam com as imagens ambientadas em suportes tridimensionais.

Desde o início de sua trajetória, Costi vem trabalhando com situações circunstanciais, atenta ao que acontece em torno de si, ativando e incorporando o que está em potencial nos espaços

77. Falei por telefone com Rochelle Costi no dia 27 de outubro de 2020. Enquanto conversávamos, ouvia ao fundo o canto dos pássaros em sua casa no bairro Pacaembu, em São Paulo, onde vive desde anos 1990.

da vida cotidiana. Além da exposição *Dinâmica Comum* (2005), analisada no capítulo 1.3., resultado de sua convivência com o Largo da Batata em São Paulo, na época em vias de extinção, em *Negócios à parte* (2017) ela realizou uma pesquisa de cerca de oito meses percorrendo a Avenida Paulista, registrando em um vídeo a invisibilidade dos personagens apartados do perfil corporativista da região e pequenos acontecimentos fortuitos e efêmeros. Renato Firmino, pintor, catador e morador de rua, participou como colaborador do trabalho e da exposição.

Fig 28. Rochele Costi. *Negócios à parte*. Frame do vídeo e videoinstalação no Masp (Museu de Arte de São Paulo). São Paulo. 2017. Disponível em: <<http://rochellecosti.com/Negocios-a-parte-2017>>. Acesso em: 07/12/2017.



Os trabalhos de Costi colocam em questão a falta de importância delegada a pessoas, lugares e suas circunstâncias cotidianas, evidenciando a invisibilidade de certas situações em uma sociedade que funciona de forma mecânica e sistematizadora. Uma vez que suas obras refletem o que ocorre em nosso entorno, elas funcionam como brechas que nos colocam em estado de indagação, nos questionando pelo que já foi naturalizado pelo hábito. “Me interessa sinalizar que existe muita coisa despercebida, não sendo vista - a curiosidade é

algo pouco trabalhado de um modo geral, na pressa do dia a dia”⁷⁸.

Nestas situações, há algo do âmbito individual a impulsionar o trabalho, mas que passa a ser relacional na medida em que é pautado pelas situações de encontro, de conversa e de descoberta de outros cotidianos que podem ser aproximados ao da artista. No processo de buscar tornar visível o dia a dia das pessoas comuns, através de seus objetos ou de seus hábitos, em *Negócios à parte* (2017) Costi trouxe para dentro do Museu de Arte de São Paulo (MASP) o carrinho de Renato Firmino, que passou a ser espaço para a projeção do vídeo. A artista também colocou as pinturas dele à venda na loja do Museu.

Se o olhar investigativo de Costi sobre o entorno exerce um papel fundamental para a experiência de um cotidiano que terá relação direta em sua criação, também faz parte deste processo a maneira como a artista irá pensar as formas de inscrição do trabalho no espaço expositivo, levando em conta suas implicações. Em *Negócios à parte* (2017), embora o carrinho saia das ruas para entrar no museu, ele é colocado próximo das janelas de onde se avista a Avenida Paulista e os mesmos personagens retratados no trabalho.

Em *Tombo: Centro Novo* (2017), por ocasião da exposição *São Paulo não é uma cidade*, que inaugurou o Sesc 24 de Maio, a artista fez uma pesquisa para reunir imagens de arquivo do prédio de 1941 onde funcionava uma antiga loja de departamentos Mesbla, fechada em 1999, além de agregar outros registros de imagens cotidianas das galerias e ruas localizadas no entorno. Para a exposição, ela inseriu dispositivos

78. Entrevista com Rochelle Costi concedida por telefone no dia 27 de outubro de 2020.

óticos em gavetas de arquivos de aço que ao girarem faziam um passeio por cada uma das fotografias, de uma ponta a outra. Na instalação proposta por Costi, o público podia ter acesso ao interior destas gavetas através de uma espécie de olho mágico - apesar dos dispositivos nos remeterem para dentro dos arquivos, eles levavam nosso olhar para fora, para o centro de São Paulo. Após a exposição, a obra permaneceu na biblioteca do Sesc onde está até hoje.



Fig 29. Rochelle Costi.
Tombo: Centro Novo.
Instalação. Sesc 24 de
Maio. São Paulo. 2017.
Disponível em: <[https://
rochellecosti.com/Tombo-
Centro-Novo-2017](https://rochellecosti.com/Tombo-Centro-Novo-2017)>.
Acesso em: 07/02/2019.

Para a artista, o contexto é como uma sugestão, ele apontará o rumo do trabalho, será responsável por trazer algo essencial à existência daquilo que está sendo percebido ao localizar possibilidades para o fruidor situar o que tem diante de si, gerando uma narrativa. “Não é uma coisa apenas para se ver. A fotografia tem muito a questão plana, acho que isso me incomodava no início. Mas ela pode ter muitas camadas, então fui usando recursos que me davam mais possibilidade de aprofundamento e fluidez”⁷⁹. Essa restrição da planaridade da imagem em sua forma expositiva também vem me movendo a buscar formas de pensar as relações com o espaço e de como a intenção de observar e trazer a história de um lugar pode estabelecer uma ativação mútua entre local e trabalho. Como artista de uma geração posterior a de Rochelle Costi, essa consciência surge para mim, sobretudo, a partir de uma aproximação maior com suas obras em exposições em São Paulo na primeira década dos anos 2000, em proposições artísticas que me levaram a refletir sobre algumas questões relacionadas às minhas escolhas.

Podemos pensar em vários pontos de contato entre nossas práticas, desde a maneira como nos aproximamos do lugar onde trabalhamos, as circunstâncias da vida cotidiana e de nosso entorno até a maneira como isso se configura no espaço expositivo. Entretanto, o processo que conduziu meu trabalho da imagem-experiência à sua presentificação - e que se coloca como um dos pontos de investigação nesta pesquisa - parece se dar de forma diferente do que ocorre na prática de Rochelle Costi. Na maioria das vezes, hoje em dia, ela é convidada por instituições para desenvolver o trabalho, o que por si já determina seu contexto, ou seja, ela não leva imagens, escritos

79. Entrevista com Rochelle Costi concedida por telefone no dia 27 de outubro de 2020.

e experiências prévias para o espaço expositivo, o material produzido tem origem e destino no mesmo lugar.

Fig 30. Rochelle Costi.
Contabilidad. Instalação.
20ª Bienal de Arte Paiz /
Guatemala. Casa Municipal
Ciudad de Guatemala.
2016. Disponível em:
<<https://rochellecosti.com/Contabilidad-2016-20-Bienal-de-Arte-Paiz-Guatemala-Casa-Municipal>>. Acesso em:
07/02/2019.

Por outro lado, assim como Costi percorre a Avenida Paulista, perscruto o Paço Municipal e seu entorno no Centro Histórico, ambas estamos interessadas na relação entre o fora e o dentro do lugar, o contexto onde estamos inseridas. Num segundo momento, na maneira pela qual isso ocorre numa exposição: as relações que se estabelecem na eleição do carrinho como suporte de apresentação do vídeo no Masp e, no meu caso, das janelas como objeto participante da videoinstalação no Paço Municipal, um exercício de percepção de um lugar para incorporar camadas dele que não são evidentes.



Em 2016, quando foi convidada a participar da Bienal de Arte Paiz, na Guatemala, Costi fotografou e filmou bancas de venda popular desde artesanato, têxteis até mercado de frutas e verduras. “Eu ia muito cedo para as feiras e ficava acompanhando aquilo que eles fazem todos os dias repetidamente durante vida inteira, todo o procedimento de montar e desmontar uma instalação – afinal, cada banca é uma grande instalação!”. Para a artista, há uma relação estreita entre as suas instalações de arte e as formas expositivas que já existem na cultura popular. “Me interessa muito por esse conhecimento geracional, que passa de pais para filhos(as), a maneira de expor, como empilhar aquele monte de produtos, como dar conta de tirar um e os outros não caírem”. É esse olhar contextual que fez ela levar para o espaço expositivo várias bolas pintadas artesanalmente com látex, assim como evidenciar a origem do lugar onde a instalação ocorreu, uma antiga gráfica em um prédio do final do século XIX que vendia libretos religiosos num país predominantemente indígena; fechada há muito tempo, seria reaberta pela prefeitura como espaço cultural. Ela pesquisou padrões em lojas antigas que ainda restam na cidade e criou uma moldura específica para as fotografias. Além disso, no interior da antiga gráfica, a artista se deparou com um mostruário que foi incorporado ao trabalho. Em um dos setores do balcão ela expôs as bolas, em outro retirou o vidro e colocou um monitor de vídeo deitado rodando as imagens dos trabalhadores nas feiras populares.

Segundo Costi, o uso das imagens em movimento potencializa suas instalações - assim como no trabalho dela, percebo no vídeo uma ferramenta que ao reproduzir o desenrolar de um acontecimento urbano amalgamado ao espaço onde é instalado

acaba por remontar a sua origem, como um convite para que o visitante se lance outra vez à rua, seja em incursões por feiras populares de São Paulo ou da Cidade da Guatemala. Lançar-se à rua não para ir em busca da experiência única e singular da artista, mas para vivê-la a sua própria maneira e trazer para outro patamar a qualidade mundana que agora a arte aporta ao espaço expositivo.

3.2.1

Laboratório de varredura: a cotidianidade de um espaço expositivo

Por conta de um longo período trabalhando no porão do Paço Municipal, envolvida com a montagem de duas instalações tão próximas⁸⁰, tive a oportunidade de observar o espaço não apenas através do evento, mas o espaço físico em sua dinâmica cotidiana. Nesse momento, resolvi fazer um programa semanal de estudo, uma espécie de laboratório de observação da instalação *in progress*, registrando-a em diferentes dias e horários e tomando notas do que ali se configurasse.

Atrás da parede onde acontecia a videoprojeção de *Sistema de varredura*, estava localizada a sala de descanso dos seguranças do prefeito; nos fundos à esquerda, os banheiros onde as funcionárias responsáveis pela limpeza de todo o prédio do Paço Municipal, inclusive do porão, armazenavam seu material de trabalho. A todo momento sua presença era percebida entre as áreas expositivas no subterrâneo da Prefeitura. Passei a estabelecer uma conversa com elas; numa tarde, as encontrei no banheiro enchendo baldes de água. Nos apresentamos e contei que aquele era meu trabalho. Então, uma delas, chamada Maria, me disse: “Tu viu como fica bonito com a luz entrando na sala?”. Logo em seguida, Beatriz deixou o balde junto às janelas, mergulhou o pano enrolado no rodo e começou a limpar o chão bem em frente ao vídeo. Me aproximei e perguntei se ela se importava que eu filmasse e tirasse algumas fotos enquanto ela trabalhava. Ela disse não haver problema e fiz alguns registros.

80. *Sobre aterro* ocorreu em julho de 2018 e *Sistema de varredura* em novembro do mesmo ano, ambos no porão do Paço Municipal de Porto Alegre. No intervalo entre os dois trabalhos, engravidei de Stela.

Enquanto na imagem projetada um homem varria a sujeira indesejada entre as calhas do telhado, uma mulher limpava o piso do porão do Paço Municipal, prédio que, segundo dados históricos, foi construído entre 1898 e 1901 para ser a sede da

Intendência (como era chamada a Prefeitura) de Porto Alegre. Na época, era comum a seção de polícia estar instalada dentro das intendências, o porão abrigava as celas dos prisioneiros, além de almoxarifado, depósito e banheiros comuns usados pelos funcionários.



Fig 31. Viviane Gueller.
Sistema de varredura III.
Videoinstalação.
Desdobramentos
do trabalho no
Porão do Paço Municipal.
Porto Alegre. 2017.

81. Uma vez que essa cena com as funcionárias do Paço foi registrada em 2018, pouco antes do nascimento da minha filha, e nos meses seguintes entrei em licença maternidade e depois em período de doutorado sanduíche, planejava editá-lo e propor uma ação para sua exibição ao longo de 2020 no Paço Municipal, algo que se tornou inviável com a Covid-19. Por isso, inscrevi o trabalho no Edital Emergencial de Auxílio à Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre para compartilhar, na medida do possível em um ano de pandemia, as situações decorridas deste laboratório no porão. A proposta consistiu em uma série de vídeos (*Sistema de varredura I, II e III*) veiculados ao longo de uma semana de outubro de 2020 nas redes da Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, evidenciando as várias etapas do trabalho.

Hoje, mais de um século depois, este espaço ainda é destinado aos funcionários responsáveis pela manutenção do prédio. Embora a limpeza devesse ser feita fora do horário de visitação, ela ocorria em diferentes momentos da manhã e da tarde, trazendo para aquele lugar uma característica peculiar, a presença viva das trabalhadoras que circulavam pelos corredores do Porão do Paço, especialmente entre as duas extremidades: dos banheiros, nos fundos da sala na qual se situava meu trabalho onde elas enchiam os baldes, ao local em que faziam suas refeições e estabeleciam seu intervalo para descanso. Por sua relação epidérmica com o lugar, este laboratório me parecia em si um desdobramento do trabalho.

Estive várias vezes no Porão do Paço ao longo do período de *Sistema de varredura*. Em cada uma delas, reservava um tempo para estar ali disponível, filmando as diferentes projeções da luz na sala, atenta à circulação das funcionárias, registrando sua atividade, conversando com algumas delas. Sabendo de antemão que haveria limpeza no início de uma tarde, deixei o tripé preparando para capturar a cena em melhor qualidade⁸¹ visto que em outras ocasiões só havia levado o celular.

Fiquei surpresa quando quatro delas foram saindo do banheiro com seus baldes e vassouras e começaram a ocupar diferentes pontos da sala, estabelecendo uma coreografia com seus movimentos. Fui recuando o máximo que pude com o tripé, cada vez mais elas se aproximavam de mim, em alguns minutos, já haviam concluído a limpeza. Quando terminaram, comentei que eu esperava ver apenas uma delas, como fora da última vez, elas me explicaram que o grupo do turno da manhã,

que se estendia até às 15h, era mais unido; ao trabalharem juntas, elas faziam um serviço melhor e com mais rapidez⁸².

Se o sentido mais comum da palavra varredura é ação ou efeito de varrer, é também um termo técnico usado no vídeo analógico para reconstrução da imagem, tanto no sensor da câmera como nos antigos tubos da televisão. Resultado de centenas de linhas horizontais formadas na tela, cada imagem possui milhares de pontos com informações sobre brilho e cor, ordenados da esquerda para a direita e de cima para baixo formando linhas, processo que é chamado de varredura (*scanning*). Em um primeiro momento, varredura fazia parte do título do trabalho por conta da ação executada pelo trabalhador no telhado, uma situação produzindo termos que se tornam instrumentos da linguagem; logo adiante, após alguns meses de exibição, o uso da palavra passou a apresentar um deslocamento. O ato de varrer parecia ele mesmo apontar formas de pensar o conceito de varredura, o fluir do tempo em imagens e as imagens de pessoas varrendo e compondo um outro tipo de varredura para o trabalho. A ação das funcionárias responsáveis pela limpeza do Paço diante da ação de um varredor sobre o telhado empenhado no mesmo fazer parecia favorecer ainda mais a presentificação da imagem-experiência, ambas orbitavam juntas atraídas pela gravidade exercida pelo trabalho instaurado. Neste espaço que outrora fora uma prisão, estas mulheres despejavam um balde de água incorporando não só meu trabalho, mas os demais que estavam expostos, qualquer elemento que se atravessasse por onde elas transitavam. Com sua coreografia, elas criavam rugosidade neste lugar hoje ocupado por um espaço expositivo.

82. Alguns meses depois, retornei ao Paço para mostrar a elas o vídeo e qual não foi minha surpresa quando soube que eram funcionárias com contratos de curto prazo e já haviam sido substituídas.

Marcas do tempo, forma espacial do passado que se mantém no presente com outra configuração. É assim que Milton Santos (1926-2001) define o conceito de rugosidade ao lembrar que a construção dos espaços não se dá de forma homogênea e instantânea, mas se constitui em um processo desenvolvido ao longo do tempo. Para o geógrafo brasileiro, a rugosidade é uma espécie de reminiscência do passado, “como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares” (2006, p.92). Neste sentido, podemos refletir sobre aquilo que determinadas ações podem ativar, incorporando situações adormecidas pelo transcorrer do tempo. Objetos e estruturas físicas do passado operariam como continuidades, carregariam rugosidades que a minha permanência demorada no porão do Paço permitiu tornar visível.

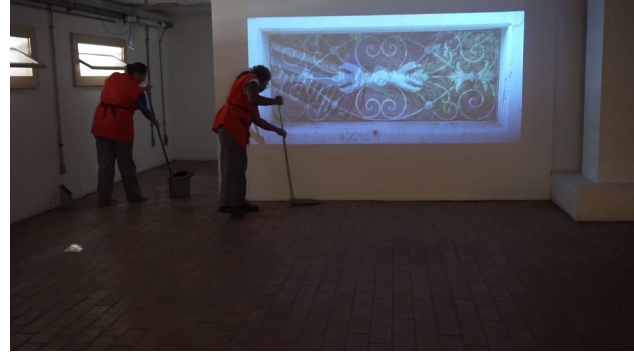






Fig 32. Viviane Gueller.
Sistema de varredura III.
Videoinstalação.
Desdobramentos do
trabalho no Porão do Paço
Municipal.
Porto Alegre. 2017.
Disponível em:
<[https://youtu.be/
WpLMZghxOm8](https://youtu.be/WpLMZghxOm8)>.

Sob este viés, revisitamos o conceito de lugar antropológico, trazido pelo antropólogo Marc Augé (1994), assim como o de lugar praticado de Michel de Certeau (1998). Para Certeau, o lugar praticado é como a palavra quando falada, como a rua quando percorrida e transformada em espaço pelos pedestres. “Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si [...] tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas” (CERTEAU, 1998, p.189).

O conceito de Marc Augé se aproximaria ao de Michel de Certeau na medida em que o lugar antropológico cria um espaço social e orgânico, aponta para a ideia de lugar como espaço existencial que se daria através da experiência de nossa relação com o mundo, com o meio onde estamos inseridos. Para Augé, ele poderia ser definido a partir de suas três características fundamentais: identitário, relacional e histórico. Se o lugar de nascimento é, por excelência, constitutivo da identidade individual, também podemos pensar em outras características que nos remetem a essa ideia de pertença, como situações nas quais nos identificamos em dadas circunstâncias de nossa vida e nos estimulam a criar. No lugar relacional, há uma coexistência de elementos distintos e singulares, relações que vão se estabelecendo na ocupação de um espaço comum, na convivência com outras pessoas e situações. Por fim, o lugar histórico reservaria diferentes camadas e descobertas por conta daquilo que se evoca das narrativas e de seus antepassados.

Para Heidegger (1954), esta relação com o espaço se dá pelo habitar – o que não se restringe ao lugar onde residimos, mas no modo como habitamos qualquer construção que sirva

para nos abrigar, seja o local onde trabalhamos ou a maneira como habitamos o mundo. Para tanto, ele remonta à etimologia e às relações que se estabelecem entre as palavras construir e habitar do antigo alto-alemão: se o verbo *bauen* utilizado para dizer construir significa também habitar, esse entendimento perdeu-se com o uso da língua corrente. Segundo o autor, só podemos construir quando somos capazes de habitar. “A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que *habita*. A palavra *bauen* (construir), porém, significa *ao mesmo tempo*: proteger e cultivar, a saber, cultivar o campo, cultivar a vinha”⁸³, além de seu sentido usual de edificar construções. Esse cultivar, para o autor, está relacionado a um resguardo, a um cuidado, um demorar-se junto às coisas permitindo que elas aconteçam por si. “Resguardar é, em sentido próprio, algo positivo e acontece quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor de essência, quando devolvemos, de maneira própria, alguma coisa ao abrigo de sua essência”⁸⁴.

Durante a exibição de *Sistema de varredura*, ao habitar o trabalho nesse sentido engendrado por Heidegger, acredito que algo passou a ser construído. Dedicar um tempo semanal para imergir no contexto permitia que ele se tornasse parte da minha prática na qualidade de um espaço-tempo de laboratório, experiência próxima a de uma residência artística⁸⁵. Nesse período, a imersão voluntária no porão do Paço Municipal me possibilitou um entendimento de uma metodologia nascente, o lugar do trabalho como algo que se desdobra no tempo criando densidades.

Por conta desse aspecto, revisito a *Estética de Laboratório* (2013), analisada pelo teórico argentino Reinaldo Laddaga

83. HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. 1954. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf>. Acesso em: 15/06/2020.

84. *Devolver as coisas ao abrigo de sua essência* me remonta a uma citação japonesa, de autor desconhecido, *Faça as coisas como elas mesmas fariam, se pudessem*, assim como a Hilla Bécher (1934-2015), fotógrafa alemã conhecida pela série de tipologias industriais executadas em parceria com seu marido Bernd Becher (1931-2007), quando ao se referir sobre a questão do enquadramento em suas imagens comentou que fotografava da maneira que o objeto gostaria de ser fotografado (BÉCHER, 2011).

85. Prática frequente nos dias atuais, a residência artística tem sido um meio importante para a emergência de trabalhos na arte contemporânea.

quando ele discute o trabalho de artistas que reagem ao que acontece em torno de si. Esta condição estaria evidenciada pelo interesse na relação inter-humana, pela integração de dispositivos materiais e interpessoais, além daqueles que emergem do próprio lugar onde o trabalho está sendo apresentado. Uma parte considerável do que Laddaga chama de artes no presente, tanto na música, nas letras como nas artes plásticas acontece no lugar em que confluem e se articulam estas estratégias. Para o autor, há uma relação estreita entre arte e sociedade, o artista está em intercâmbio permanente com o espaço em que vive, reagindo ao que ocorre em seu entorno.

No Brasil, a concepção pioneira de Walter Zannini na década de 1970 quando implementou as primeiras exposições de arte contemporânea no MAC-USP foi fundadora da ideia de sala de exposição como espaço de criação. “O museu nessa concepção deixa de entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante a ela [...] agindo no núcleo das proposições criadoras” (FREIRE, 2006, p.26-27). Para Zanini, a localização do museu na Cidade Universitária, em São Paulo, era estratégica como território de investigação e experimentação com a presença de manifestações artísticas junto a distintas áreas do conhecimento. “Não por acaso os experimentos culturais de ponta e as ideias de Zanini para um museu experimental, verdadeiro laboratório de criação e recepção da arte contemporânea no Brasil são ainda relativamente pouco conhecidos” (FREIRE, 2013, p. 98).

Essa prática de habitar o contexto ativado pela obra resgatava o espaço da galeria para a vida cotidiana. Ao longo do meu habitar o porão do Paço, a instalação se tornava um

dos trabalhos dentro de um espaço de trabalho. Reintegrava-se, assim, a cotidianidade ao lugar de exposição que, às vezes, nos parece condenado a uma idealização privada da realidade de um lugar praticado, como colocou Robert Smithson em *Cultural Confinement*. “Sou por uma arte que considera o efeito direto dos elementos como eles existem no dia a dia, apartados da representação”⁸⁶ (1996, p.155, tradução nossa).

A reflexão que o processo de presentificação da imagem-experiência desencadeou parecia por em evidência que, em minha poética, o cotidiano, com seus lugares e momentos, se constituía como espaço de ação, transcendendo a mera condição de locação das imagens capturadas e posteriormente apresentadas. Além disso, a própria galeria se revelava através dessa mesma vida cotidiana configurando-se como parte desse território. Mesmo que a exposição muitas vezes se coloque como evento social, com sua liturgia própria, sob uma arquitetura que aparentemente a isola ou alça acima do mundano, é ela, também, inevitavelmente, matéria viva do cotidiano. Para Lefebvre, a ascensão do capitalismo e do *mundo da mercadoria* no século XIX é que seria responsável pela “lenta ruptura entre cotidiano e não-cotidiano (religião, arte, filosofia), ruptura correlativa a outras cisões (entre o econômico e as relações imediatas e diretas, entre a obra e o produto, entre o privado e o público)” (1991, p.46).

Após as várias etapas e desdobramentos de *Sistema de varredura*, a problematização de Lefebvre parecia cada vez mais atualizar seu sentido ao ser relacionado às experiências vividas no espaço expositivo quando percebi a impossibilidade de uma divisão rígida entre as esferas que compõem a vida

86. “I am for an art that takes into account the direct effect of the elements as they exists from day to day apart from representation”. *Confinamento Cultural* foi o termo lançado por Robert Smithson em seu ensaio de mesmo título (*Cultural Confinement*), publicado no catálogo da 5ª Documenta de Kassel. O texto constituiu a participação do artista naquela edição da Documenta.

cotidiana. Essas dimensões passavam a ser incorporadas de forma orgânica ao trabalho que parecia existir como um organismo vivo no espaço expositivo, respirando junto às funcionárias, agregando à rotina daquelas mulheres a criação de um lugar antropológico, praticado, um habitar que envolvia o meu trabalho e o delas. *Sistema de varredura* nascera na vida cotidiana e a ela também retornava produzindo, neste percurso, uma certa circularidade.

3.3

A superfície como zona de intersecção

Além da imersão propiciada pelas duas exposições no Paço Municipal, desenvolvi outro trabalho que também me oportunizou uma reflexão sobre a presentificação da imagem-experiência. Em março de 2019, após uma conversa com o professor doutor João Paulo Queiroz, meu coorientador em Portugal durante o período de doutorado sanduíche, ele me mostrou as galerias que estavam localizadas na entrada da Faculdade de Belas-Artes e mencionou outra, no subsolo, onde outrora existia uma capela. Imediatamente demonstrei interesse; a exemplo do que ocorrera no porão do Paço Municipal, em Porto Alegre, seria uma oportunidade para reativar as imagens-experiências, atribuindo a elas uma nova dimensão de modo que fizesse emergir algo de imanente possibilitado pela relação com aquele contexto específico, um espaço expositivo com reminiscências de seu uso original.

A partir de então, iniciei uma série de trocas de e-mails para negociar o trabalho uma vez que a Galeria da Capela estava fechada há alguns meses e sua gestão era de responsabilidade do Gabinete de Comunicação da Faculdade de Belas-Artes. Vários empecilhos e trâmites burocráticos passaram a surgir, o que exigiu bastante paciência e empenho para levar a cabo meu desejo de ocupar outra vez um lugar com características próprias, com camadas históricas e arquitetônicas a serem ativadas.

Instalação composta por vídeos e objetos sobre a lápide e o altar de Dona Filipa da Silva, fidalga a quem fora dedicada a capela do antigo Convento de São Francisco no século XVII, *Reversa* foi o trabalho que apresentei em abril de 2019 com curadoria de João Paulo Queiroz⁸⁷. Resultado das imagens-

87. O texto curatorial consta no Anexo III da tese.

experiência de contato com o Tejo, em caminhadas pela orla e em deslocamentos via fluvial, a instalação lançava um olhar para a capela e suas especificidades, tornando visível uma materialidade incomum às exposições que ocorrem onde hoje funciona uma das galerias da Faculdade de Belas-Artes: a lápide, que ainda traz em suas inscrições parte do texto original, foi incorporada ao vídeo, de modo que por vezes não se distinguia onde uma coisa começava e a outra terminava. Havia um entrelaçamento de histórias e fabulações que transitavam os tempos a partir de um mesmo lugar. Camadas que passaram a coabitar a mesma superfície, aglutinando em uma sobreposição diferentes temporalidades e rompendo, desse modo, a sucessão linear para manifestar uma totalidade (re)vivida a partir da videoprojeção. Desde a primeira vez que entrei na capela, percebi haver ali uma potência de ressignificação que aquele lugar guardava. Algo que passou a me interessar a partir da experiência no porão do Paço, mapear um lugar e mostrá-lo sob um ponto de vista não habitual, ainda que fosse um olhar sobre o que ele próprio trazia.







Fig 33. Viviane Gueller.
Reversa. Videoprojeção.
Galeria da Capela.
Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa.
Portugal. 2019.

Para o artista albanês Anri Sala (2016a), a arquitetura de uma construção com características próprias, com uso anterior ao de uma galeria, promove um encontro entre obra e visitante possibilitando que a subjetividade do fruidor participe das muitas subjetividades e maneiras possíveis de apreciar, compreender ou entrar em contato com a exposição. Em entrevista a Silas Martí, Sala afirmou estar interessado em produzir a realidade de seus trabalhos no lugar onde elas encontram o visitante. “Nesse sentido, a arquitetura da mostra é essencial. Muitas vezes tem a ver com a maneira como escuto o lugar que me oferecem, tentando escolher e amplificar o que quero ressaltar”⁸⁸. Para Martí (In: SALA, 2016a) quando o artista foi convidado a expor no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro⁸⁹, ele estudou a casa modernista onde um dia viveu a família Moreira Salles⁹⁰, fazendo de seus intervalos e singularidades uma extensão viva de suas obras.

Senti que deveria reequilibrar um pouco as coisas, aproveitar o convite [...] como oportunidade e possibilidade de mostrar o meu trabalho, mas ao mesmo tempo fazer isso exibindo a casa de um modo diferente, um pouco mais parecido com o que era antes. Algo mais próximo do doméstico e mais distante do institucional, o que levaria o visitante a percorrer espaços no *Instituto Moreira Salles* que não vinham sendo percorridos desde que o lugar se tornou um espaço institucionalizado, mas de quando ainda era uma casa⁹¹.

Neste sentido, Sala buscou criar uma fluidez entre a parte interna, intermediária e externa da casa, levando o visitante a percorrer caminhos pouco valorizados em exposições anteriores

88. In: SALA, Anri. Albanês Anri Sala vem ao Brasil verter som em obras de arte arquitetônicas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 ago. 2016a. Entrevista concedida a Silas Martí. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/09/1807219-albanes-anri-sala-vem-ao-brasil-verter-som-em-obras-de-arte-arquitetonicas.shtml>>. Acesso em: 19/08/2020.

89. *Anri Sala: o momento presente* ocorreu no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro em 2016.

90. A casa do embaixador Walther Moreira Salles (hoje sede do Instituto Moreira Salles), inaugurada em 1951, está situada no alto da Gávea em meio à floresta da Tijuca.

91. In: *Anri Sala: entrevista*. Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro. 2016b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x-i9Y6A8f0s&feature=emb_logo>. Acesso em: 24/08/2020.

- como no trabalho *Bridges in the Doldrums* que ocupou e conectou a sala de azulejos e o painel de cobogó na varanda. A relação que ele buscou estabelecer de seu trabalho com a arquitetura e com as superfícies da galeria do Instituto Moreira Salles, assinalando as características peculiares à residência original, evidencia uma questão espacial, mas também temporal. Se em uma parte de sua produção de vídeos já havia uma reflexão sobre circunscrever um lugar intermediário a partir do deslocamento, em um dado momento isso transborda para a maneira como ele pensa a instauração do trabalho no espaço expositivo.



Fig 34. Anri Sala. *Bridges in the Doldrums*. Instalação sonora. Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro. 2016. Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/anri-sala-o-momento-presente>>. Acesso em: 22/08/2020.

92. In: *Anri Sala: entrevista*. Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro. 2016b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x-t9Y6A8f0s&feature=emb_logo>. Acesso em: 24/08/2020.

“Uma exposição não serve apenas para mostrar obras editadas na origem, mas também para mostrá-las no lugar onde pertencem: o aqui e agora; a visita, que é o destino final”⁹². Das palavras de Sala, pode-se apreender que seu intuito era levar

o visitante a uma sensação de presentificação - assim como na relação que ele estabeleceu com o espaço expositivo do Instituto Moreira Salles, à medida que eu dedicava mais tempo de imersão na Capela, me apropriava de seus elementos, reconhecendo a organização espacial do local. Uma experiência que ia além de fazer uma exposição, de exhibir um trabalho, mas de buscar lançar a mim e, por consequência, ao visitante, em sua fruição, a um intervalo espaço-temporal em que a sobreposição instaura um lugar em *Reversa*, como ocorrera em *Sistema de Varredura* quando a projeção das janelas na parede aparecia e desaparecia levada pelo reflexo dos carros em movimento.

Quando escolhi os dois vídeos para compor a instalação na Galeria da Capela, sabia apenas que um deles seria rodado em uma tela e o outro seria projetado. Optei por deixar *Trafaria* em um monitor por conta do áudio que acoplado a fones de ouvido seria melhor usufruído no ambiente. Em frente a ele, estava a mesa do altar de Dona Filipa da Silva, remodelado após o terremoto de 1755, adornado com azulejos de diversas épocas. Saí em busca de alguns objetos - muitos deles acabaram por vir ao meu encontro - que pudessem ativar aquilo de sagrado que o lugar por si só já impunha. Fui à Feira da Ladra, antiga feira popular de antiguidades de Lisboa, comprei algumas cartas, correspondências entre pessoas que partiram e aquelas que permaneceram à espera em Portugal, a maioria escrita por mulheres. Me propus a entrar naquele lugar a partir de Filipa, reunia galhos e sementes ao longo dos passeios pelos parques na primavera que iniciara e os levava durante o período de ocorrência do trabalho.

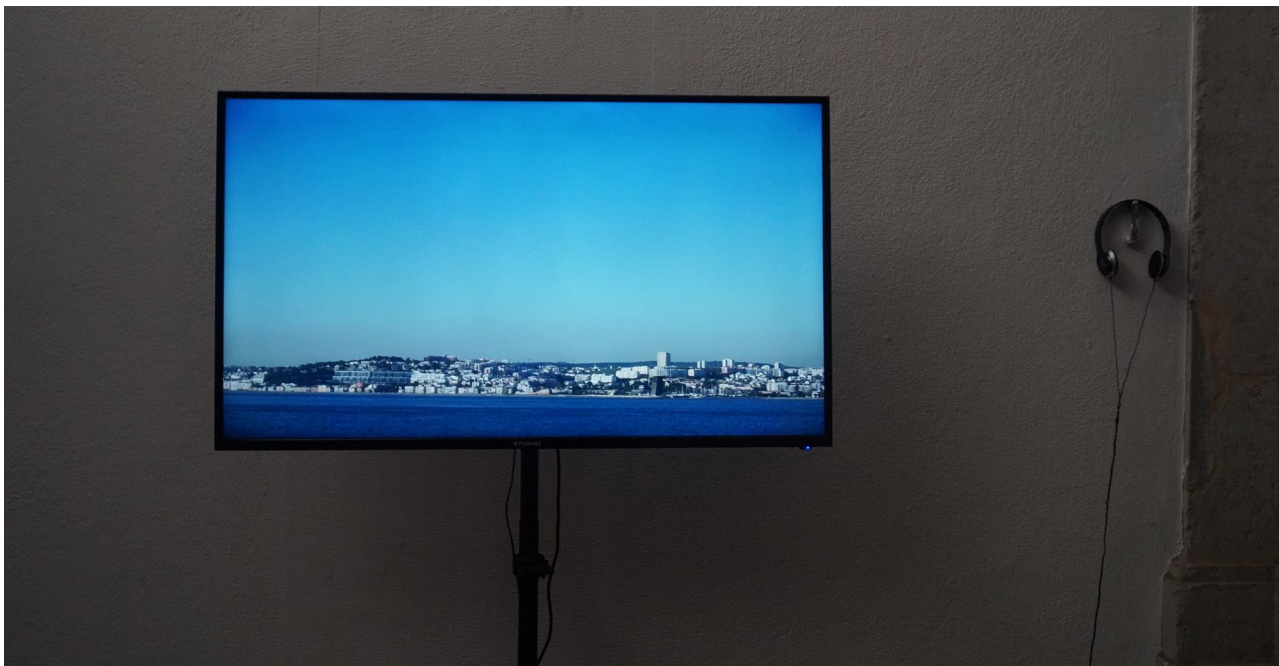
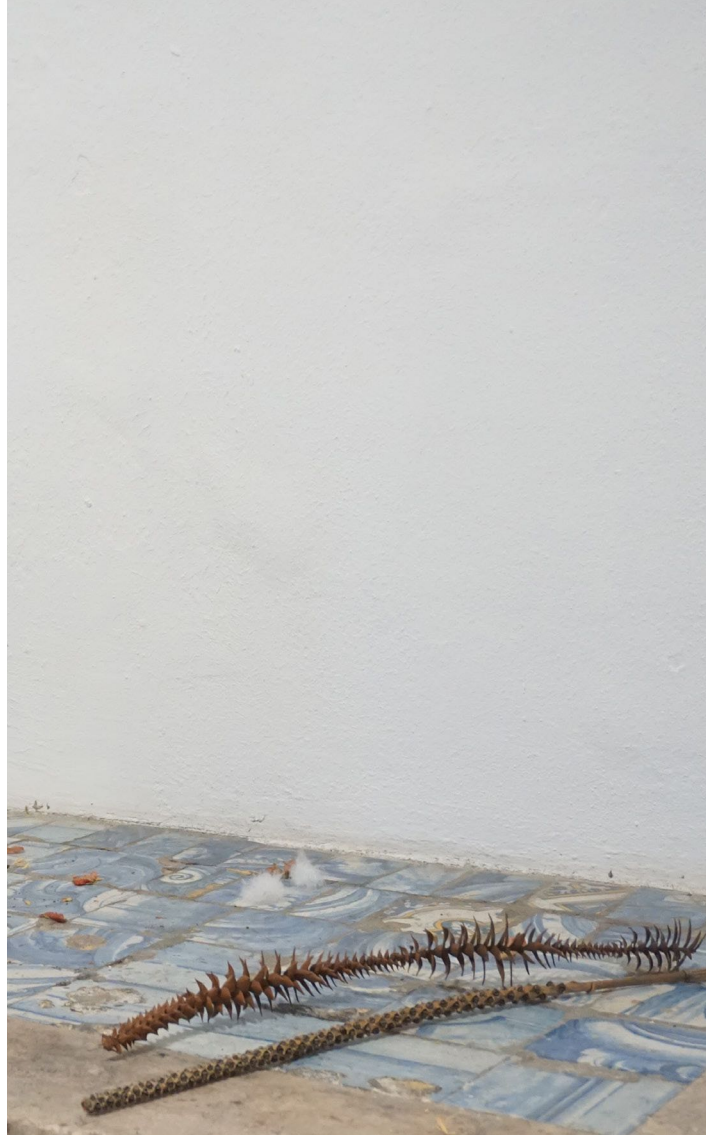


Fig 35. Viviane Gueller.
Reversa. Instalação
(detalhe do vídeo
Parada Obrigatória).
Galeria da Capela.
Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa.
Portugal. 2019.







Handwritten letter, partially obscured.

Handwritten letter with red wax seal.

Handwritten letter with red wax seal.

Handwritten letter.

Handwritten letter with red wax seal.

Handwritten letter with red wax seal.

Handwritten letter with red wax seal.

L'Assemblée de Prusse de Bonn
Fakouel Couder
N. 10000 N. 10000 N. 10000
N. 10000

Handwritten letter.

Handwritten letter.

Bureau Postal
M. de M...
M. de M...
M. de M...
M. de M...



Fig 36. Viviane Gueller.
Reversa. Instalação.
Galeria da Capela.
Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa.
Portugal. 2019.

O local para projeção de *Parada obrigatória* era inicialmente desconhecido para mim, vários testes foram feitos até que o jogo de sobreposição se revelou, a lápide foi incorporada (ou incorporou) o Monumento aos Combatentes do Ultramar de tal forma que já não se distinguem as duas superfícies fúnebres separadamente, o ornamento diante de um túmulo misturava-se a outro, à beira do Tejo. Já não se sabia onde as coisas se separavam, era um trabalho que acontecia ali, ainda que exibido em outro lugar não voltaria a ser o mesmo.

Neste ponto, ao refletir sobre a participação da sobreposição em minhas videoprojeções, volto-me ao trabalho de uma artista que traz uma contribuição importante ao tema tanto em sua produção artística quanto teórica. O uso poético da sobreposição foi referencial no trabalho de Elaine Tedesco quando desenvolveu uma série de projeções entre 2003 e 2009⁹³ em um procedimento que se evidenciava em duas etapas distintas. Em um primeiro momento, tratava-se de uma ação realizada com a câmera fotográfica na construção de uma imagem por múltipla exposição do negativo, em um plano analógico, portanto, com uso do filme fotográfico e as possibilidades de exploração dos limites de diferentes tomadas em um mesmo fotograma. Outra espécie de sobreposição passou a ocorrer quando a artista escolheu determinados lugares com suas estruturas arquitetônicas específicas para sobre eles fazer projeções de diferentes imagens.

Para ela, ao longo destas etapas estaria implicado um desdobramento da sobreposição no plano dimensional, trabalhado diretamente no diapositivo para um efeito em três dimensões em escala arquitetônica. A artista passou a

93. É importante mencionar que no período em que Elaine Tedesco estava trabalhando nestas sobreposições tratava-se de uma reação à utilização de *videomappings*; naquela época, o trabalho que ela fazia, sobrepondo projeções à arquitetura, era com projetores de fotografia química.

documentar o processo e registrar as tentativas de sobreposição, uma necessidade de confirmar ou não a aderência das imagens sobre a arquitetura; entre a imagem luminosa projetada e as superfícies dos prédios era fundamental que ocorresse um encontro, “de tal forma que uma realmente contamine a outra, provocando uma sobreposição capaz de resultar em um único espaço virtual e efêmero” (TEDESCO, 2009, p.106). Essas tentativas de encontrar uma fusão a partir da sobreposição entre a projeção e um anteparo, entre a imagem luminosa e a superfície, levaram a vários tipos de resultado, mas o que interessava à artista era quando havia um amálgama entre a projeção e a parede, uma sobreposição com um efeito de continuidade volumétrica.

Para Elaine Tedesco, essa integração entre imagem e arquitetura propiciava não apenas uma transformação provisória do local. “A sobreposição alcançava aqui, no meu processo, um aspecto também imaterial, a memória. Sobrepondo lugares, tempos, poses distintas, dei-me conta que também sobrepunha camadas de recordação e esquecimento” (TEDESCO, 2009, p.184). Ao trazer diapositivos de vários arquivos pessoais e projetá-los, a artista passava a construir imagens com diferentes configurações espaço-temporais.

Assim como no procedimento de Elaine Tedesco, a fusão possibilitada pela projeção foi um achado do trabalho que realizei na Galeria da Capela - ainda que no caso dela o processo ocorresse no espaço urbano, em ambos existia uma busca pela melhor aderência entre a imagem e a superfície onde ela é projetada. “Sobreposição no sentido de que a mesma vivência contém simultaneamente duas posições que podem ser vistas

uma sobre a outra, ou em fusão como se estivessem misturadas em uma imagem em um vidro (que conforme a iluminação altera a imagem percebida)” (TEDESCO, 2009, p.202).



Fig 37. Elaine Tedesco. *Sobreposições imprecisas*. Projeções em Arambaré e Cooperativa dos Arrozeiros, em Rio Pardo, durante o Projeto Areal. Fonte: Arquivo pessoal da artista. 2001-2003.

Para o artista, professor e pesquisador Mario Ramiro, as imagens projetadas por Tedesco não se destacam da superfície, mas integram-se a ela. “As paredes das casas ou a fachada de uma igreja tornam-se partes constituintes da cena criada, cujos registros acabam resultando numa outra imagem e, muitas vezes, num outro trabalho” (RAMIRO In: TEDESCO, 2003, p.50). Em *Reversa*, é essa fusão possibilitada pelo ato de projetar que geraria uma outra imagem-experiência, a presentificação de *Parada obrigatória* na Galeria da Capela. A sobreposição do vídeo à lápide de Dona Filipa da Silva, a integração das duas superfícies fúnebres, atribuía um encontro singular que não poderia ser repetido em nenhum outro lugar. Se em *Trafaria* a imagem-experiência revelou-se para mim na

justaposição entre som e imagem e em *Parada obrigatória* entre História e cotidiano, a instalação proporcionava a ampliação de um entendimento que já estava em sua origem.

Ora, justaposição e sobreposição são dois termos que, por si só, sugerem espacialidade e posicionamento relativos, tipos diferentes de relação espacial. Justaposição permite discernir duas estruturas claramente, mas embora elas permaneçam intactas, o sentido de cada uma certamente será afetado pela vizinhança entre elas. Com a justaposição é possível que se veja A e B, mas também que se vislumbre C, uma vez que ela se produz sem a participação de procedimentos de edição capazes de modificar a espacialidade. Enquanto isso, em uma operação poética na qual se coloca alguma coisa por cima da outra, a sobreposição gerada consome o discernimento das partes individuais, ao menos parcialmente.

Para Michel Frizot (1997), a ação gerada pela projeção transforma um ponto em outro, através da luz e da ampliação do projetor a imagem original é alterada. Essa modificação provisória que a sobreposição da imagem pode gerar na superfície do espaço arquitetônico a partir da projeção acaba por acentuar-se em lugares como capela da Faculdade de Belas-Artes onde as paredes e os objetos mantêm suas características originais. Superfícies como estas, com suas diferentes texturas e relevos, já possuem outros significados atribuídos anteriormente por suas “formas e funções” (TEDESCO, 2008, p.109).

A superfície é o ponto de partida e o centro de interesse nas investigações de Giuliana Bruno, teórica italiana radicada nos Estados Unidos, professora de Estudos Visuais e

Ambientais da Universidade de Harvard, em *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (2014). Para Bruno, hoje em dia a superfície das telas não pode ser entendida apenas visualmente, ela é parte de tudo que nos afeta - através dela entramos em contato com as coisas do mundo, somos tocados e tocamos com a pele dos olhos como se eles fossem táteis. As relações entre imagens projetadas e o espaço, segundo a autora, também são atravessadas por outras complexidades e aspectos de nossa existência.

Falar de superfícies significa também mudar a nossa perspectiva do visual para o tátil, porque a nossa primeira superfície é a face - `surface`. A pele expressa a nossa cultura, as nossas emoções, como cobre o nosso corpo e nos permite estar em contacto conosco, com os outros e com o mundo. Este sentido háptico de estar em contacto é a nossa primeira experiência do espaço. Pensamos que contemplamos o espaço, mas vivemos de um modo háptico, tocando e mexendo. Esta hapticidade é uma parte muito importante do modo como apreendemos o visual e o espaço visual⁹⁴.

De acordo com Bruno, a arquitetura é uma jornada pelo espaço e pelo tempo, os lugares só podem ser compreendidos quando ativados por nosso movimento. Ela propõe uma relação entre movimento e emoção⁹⁵ – em inglês as palavras *motion* e *emotion* possuem grafias muito semelhantes, ao olharmos as imagens em movimento, somos movidos por elas. Segundo a autora, os dois conceitos estão intimamente conectados, a emoção poderia ser entendida no sentido de uma viagem interior para um território ainda desconhecido, que nos leva

94. In: BRUNO, Giuliana. Entrevista Giuliana Bruno. Artcapital, 2014. Entrevista concedida a Liz Vahia. Disponível em: <<https://www.artcapital.net/entrevista-182-giuliana-bruno>>. Acesso em: 05/08/2020.

95. Este foi o tema de seu livro anterior *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (2002).

a uma mudança; a ideia também se conecta a trânsito, a um deslocamento de um lugar para outro buscando novas formas de aproximar afetos, espaços, tempos e geografias.







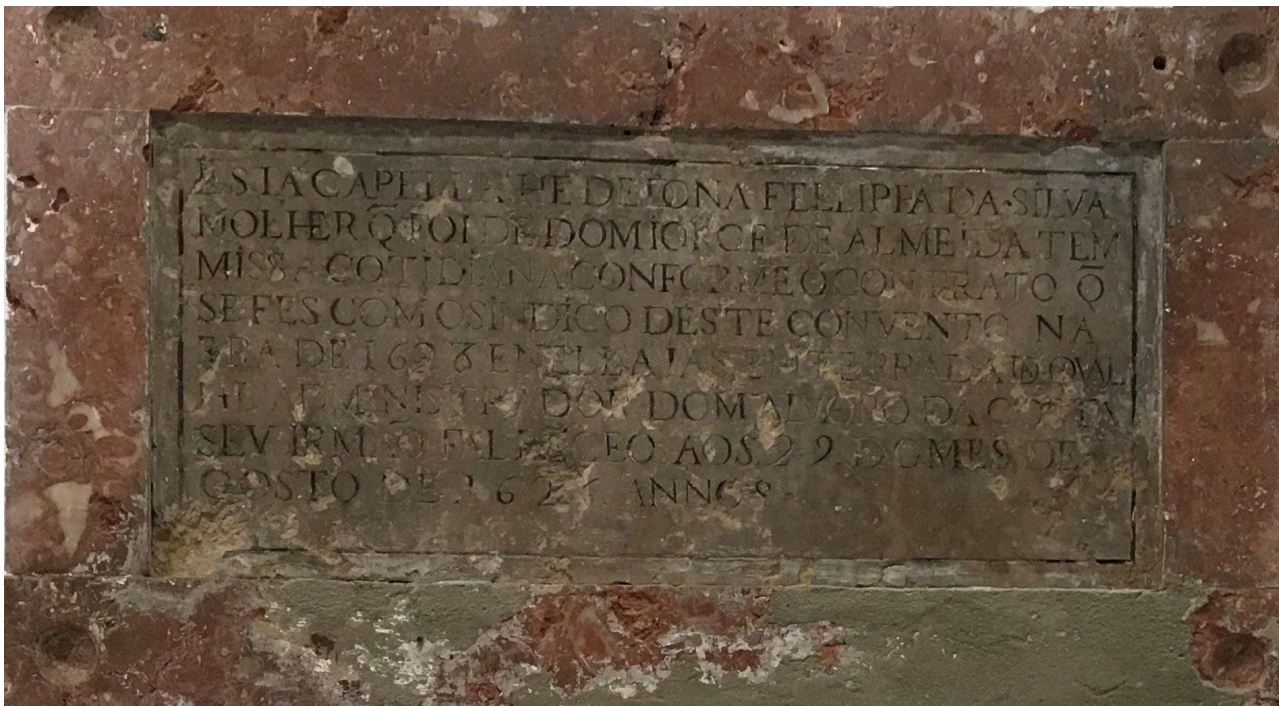


Fig 38. Viviane Gueller.
Galeria da Capela e
escadas de acesso.
Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa.
Portugal. 2019.

Nesta ideia epidérmica, a superfície extrapola sua perspectiva visual, contemplativa, em direção a uma experiência tátil – essa é a noção de hapticidade proposta por Bruno, nossa primeira experiência de apreensão do espaço, forma primordial de nosso habitar o mundo, condição material de nossa existência. Interessada em explorar algumas ideias em torno da potência de reinvenção da superfície na cultura contemporânea, a autora busca mostrar como ela é configurada e transformada em diferentes mídias. Segundo Bruno, é necessário pensar em uma história alternativa das telas, não concebida apenas como uma janela ou um espelho, mas uma membrana, uma textura que tem hapticidade, que é também arquitetônica, que cria espaço. Material translúcido como o papel ou o tecido, a tela (*screen*, em inglês) teria surgido na Renascença como uma possibilidade de observação do espaço em que imagens eram criadas através da luz natural. A tela seguiu com este significado até o século XIX quando sua fabricação a transformou em um tipo diferente de tecido e passou a ser uma superfície para a projeção de imagens luminosas. A partir deste levantamento histórico, a autora observa que o aparato que hoje chamamos tela e que entendemos como uma superfície projetável se origina do mundo dos objetos mobiliários, um item doméstico para transformar ou dividir o espaço da casa entre área privada e pública, criando privacidade e intimidade.

Em *Sistema de Varredura*, podemos pensar que as grades do Porão do Paço ao filtrarem a luz possibilitaram, em sua forma material e natural, uma passagem carregando formas potenciais de projeção, criando um lugar de observação. Eram elas que fariam a conexão entre interior e exterior, como as superfícies em sua origem, séculos antes do surgimento da projeção

referida pela autora, aspectos pré-cinemáticos em superfícies permeáveis a algo que se projetava. As grades originais do prédio emprestavam para o trabalho uma conexão permanente com os fluxos da vida cotidiana. A projeção da luz natural dava-se de forma diferente ao longo do dia e no decorrer dos dias com a variação da incidência solar, quando a participação da rua ia sendo percebida no trabalho. Já em *Reversa*, a projeção revelava camadas do lugar, colocava em evidência a pele da galeria, aspectos históricos que a falta de atenção ao contexto pode facilmente obliterar. Ao ativar a parede através da projeção, algo emergia na superfície, uma nova imagem era produzida.

A Galeria da Capela era depositária de traços de memórias que eu acessava a partir de suas superfícies: a lápide, o altar e as escadas que conduziam à capela revelavam camadas, marcas de coisas que ali ocorreram no decurso do tempo. A partir da situação do Porão do Paço em Porto Alegre, essas características hápticas passavam a ser condição própria do trabalho. Os vestígios do que se passou em um lugar - a história como narrativa das marcas percebidas, da passagem do tempo – e que podem ser sentidos em suas superfícies pareciam contribuir para a presentificação da imagem-experiência.

Dois séculos antes, em 1372, ao cercar Lisboa, os castelhanos estabeleceram seu aquartelamento neste mesmo prédio do antigo Convento de São Francisco da Cidade. Na ocasião, frades franciscanos foram colocados em barcos sem remos nem lemes para que se perdessem em alto mar. E, ainda assim, conseguiram chegar do outro lado do Tejo. Uma nova história emergia atrelada aos lugares, às ruas e a percursos por onde

transitam os tempos; na intersecção entre os vivos, de agora e de ontem, presentes ou apenas codificados.

Para Bruno (2019), a superfície está na maneira como entramos em contato com as pessoas, com os lugares, como lemos o mundo, nos livros, nas formas da arquitetura e da imaginação, na textura das roupas que vestimos e nos apresentamos, além das paredes do lugar que habitamos e nas telas dos dispositivos, ou seja, nas várias instâncias atuais de nossa existência. A autora propõe uma conexão, uma intersecção na forma como a estrutura de diferentes campos da arte e da vida se intercomunicam no mundo contemporâneo, como uma zona de encontro e de mistura, na maneira como configuramos e reconfiguramos nossa relação com o espaço e com as coisas que nos rodeiam. Se intersecção⁹⁶ é o encontro, o cruzamento de duas linhas ou de dois planos que se cortam, aqui teríamos um terceiro sentido produzido pelo desaparecimento parcial das partes individuais, outro termo relativo ao posicionamento de elementos no espaço. A intersecção envolveria uma sobreposição parcial e estaria situada entre a sobreposição e a justaposição, fazendo-nos pensar na zona intervalar expressa pelo *Ma japonês*.

Reversa parecia instaurar novos lugares que se constituíam em intersecção, em zona de contato entre o cotidiano, a história, as imagens da cidade e a galeria, numa reciprocidade entre as coisas do mundo. Em um trabalho que buscava uma porosidade em relação ao seu contexto, fundamental na produção de sentido, as características intrínsecas à capela do antigo Convento de São Francisco eram trazidas para sua superfície. A intersecção de diferentes momentos da História,

96. In: Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=RQoNR>>. Acesso em: 19/10/2020.

o olhar em relação às situações com as quais o lugar impunha, desvelava marcas e passagens que as exposições usualmente procuram contornar.

Estar ali, demorar-me junto às coisas permitindo que acontecessem por si era fruto de um aprendizado propiciado pela experiência de imersão no Paço Municipal. Se o tempo de convivência não fora tão longo como o vivido em Porto Alegre, em Lisboa a presença pungente da história em inscrições que não se deixam apagar, sempre a nos lembrar de seu transcorrer, me levou a buscar referências sobre o prédio do antigo convento e, mais especificamente, sobre aquela capela.

Durante os dias que seguiram, nos quais retornei à Galeria para encontrar amigos que iam visitar, ou no exercício de apenas permanecer na escuta daquele lugar, fiquei a imaginar como teria sido a vida de Dona Filipa e, após sua morte, a missa cotidiana dedicada a ela. Busquei alguns dados e descobri que era mulher do capitão-mor das naus da Índia, Dom Jorge de Almeida, e filha bastarda de Dom Álvaro da Costa, o Queimado, assim chamado por conta das cicatrizes que desfiguraram seu rosto. Encontrei também o texto original da lápide, que apenas se adivinhava com as letras que ali restavam: “ESTA CAPELLA HE DE DONA FELLIPA DA SILVA/MOLHER Q FOI DE DOM JORGE DE ALMEIDA TEM/MISSA COTIDIANA CONFORME O CONTRATO Q/SE FES COM O SINDICO DESTE CONVENTO NA/ERA DE. 1628 [...]” (SOUSA, 1953, p.101).

Fiquei tomada pela imagem desse cotidiano que remonta ao século XVII de uma antiga capela em que no passado se rezavam missas a uma mulher e hoje é utilizada como uma galeria de arte.

Em relação à identidade anterior, modelada pelo uso daquele local, parece haver um grau de transparência desejável por quem escolheu um espaço religioso, ritualístico e histórico para sediar uma galeria. Assim, a carga originária permanecia ali latente, dando forma ao resultado da sobreposição que conserva um grau de hibridismo entre as duas funções - esse hibridismo é sua identidade, embora só uma das funções prevaleça. Se o lugar de Galeria usualmente se sobrepõe ao de Capela, o que eu busquei tornar evidente era justamente algo que operasse uma intersecção das suas funções originária e atual.

Uma vez que a partir das reflexões de Giuliana Bruno podemos entender a superfície como intersecção, como zona de contato, ela é também intervalo entre interior e exterior, entre projetor e imagem a ser lançada, uma membrana mediadora entre passado e presente. Na capela, a presentificação da imagem-experiência de *Parada obrigatória* dava-se na intersecção com a lápide, no contato oferecido pela superfície; presentificação também a partir das sementes, galhos e folhas que eu recolhia na rua e trazia para o altar, o trabalho atuando no espaço como um organismo vivo, respirando junto a Dona Filipa da Silva e seus afetos antes e após sua vida, uma espécie de dobra temporal produzida pela instalação.

A partir de um entendimento que o trabalho me oferecia em seu decurso, passei a perceber que ao buscar reativar as reminiscências do que era realizado cotidianamente há quatro séculos na capela, minha ação como artista não se limitava ao procedimento de sobreposição do vídeo *Parada obrigatória* sobre a lápide de Filipa da Silva ou a acatar a sobreposição da galeria de arte sobre a condição de capela. Era justamente

o contrário: centrava-se em fazer emergir e amalgamar as práticas/existências de naturezas distintas que vêm definindo a identidade de um mesmo lugar em diferentes épocas. Entendo que o mesmo tenha ocorrido na etapa final de *Sistema de varredura* quando passei a me aproximar das funcionárias responsáveis pela limpeza do Paço Municipal.

Ter carregado comigo a imagem-experiência, o intervalo dentro desse maravilhoso banal do cotidiano num plano conceitual, mas também dos saberes que emergem da vivência no trabalho na rua, é o que me permitiu chegar aos espaços expositivos com outra expectativa, a de que o trabalho viesse a produzir presenças. A situação que na rua dava-se diante da minha percepção na duração mesmo de seu desenrolar - em uma brecha, naquele breve momento do *Ma* em que a luz do sol brilha entre as frestas da porta - era presentificada e problematizada em sua instauração nos dois espaços subterrâneos, engendrando uma ferramenta para examinar o trabalho.

Se a função expositiva destes espaços poderia ofuscar a experiência como matéria viva da possibilidade de senti-los, de ser afetado por eles, ao habitá-los a presentificação da imagem-experiência ocorria como um antídoto a esse amortecimento. Uma apreensão a partir da observação e ativação de suas superfícies; grades, janelas, lápide e altar passavam a promover um contato entre interior e exterior, imagem e espaço, passado e presente, arte e cotidiano, evidenciando em uma intersecção as diferentes práticas constitutivas de um mesmo lugar.

Considerações finais: vislumbres de um devir

2020, ano marcado pela pandemia da Covid-19 e espaço-tempo de estruturação da tese. Aos poucos volto a sair de casa retomando o contato com as coisas lá fora - a rua, fundadora desta pesquisa, durante meses permanecera avistada apenas desde a janela de casa. Durante este período, estive outra vez muito próxima da minha filha, tentando conciliar o tempo passado com ela com o do trabalho de artista-pesquisadora e dos afazeres domésticos. Embora essas relações não tivessem a ver diretamente com as questões circunscritas à pesquisa, elas eram parte do mesmo tecido da minha vida transcorrendo enquanto me dedicava à escrita da tese.

A configuração dessa imersão no universo doméstico, onde todos os planos da vida se desdobram simultaneamente, começou a apontar para algo que aparecera como imagem-experiência na presentificação de *Sistema de varredura*. Ao visitar frequentemente a instalação do meu trabalho no Porão do Paço Municipal, chamou-me a atenção a rotina das faxineiras responsáveis pela limpeza do espaço. Essa convivência entre o meu trabalho e o delas resultou em uma consciência política sobre a cena que se evidenciava, a meus olhos, como mais um desdobramento do cotidiano da *polis* produzido ali naquele local de trabalhos plurais, jogando luz em várias de suas esferas. Criticada por Smithson como espaço de representação e abstração, a galeria de arte era ativada como lugar praticado pela ação das pessoas que trabalham em sua limpeza e manutenção.

Neste momento de considerações finais, também percebidos como uma ponte estendida para outras possibilidades, para outros devires, o trabalho é revisitado por mim como uma

possível síntese. Da cena da vida doméstica, em isolamento, às reflexões sobre os caminhos percorridos pelo meu trabalho, ao longo da pesquisa as dimensões plurais da vida, estratificadas ideologicamente, passaram a perder suas fronteiras – a maternidade, os cuidados com a casa e com o espaço da galeria, corpos de mulheres que operam uma dissolução de categorias e fazem uma ponte entre mundos. O labor do corpo, o trabalho da mente, as práticas do afeto e do ócio iam revelando-se como tramas que tecem o mesmo solo cotidiano.

Em *A Condição Humana*, Hannah Arendt (1906-1975) retorna à *polis* grega para buscar as origens da estratificação social fomentada por processos de distinção que resulta em posição privilegiada para quem tem acesso ao conhecimento e pode se dedicar às atividades intelectuais, a que ela nomeia *trabalho*. Isto levaria também a depreciação e conseqüente achatamento social daqueles que usam o corpo como ferramenta para prover sua subsistência, atividade que ela situa no domínio do *labor* (ARENDR, 2007). Se essa diferença entre trabalho e labor ainda sustenta a distinção social, acredito que tais imagens ao serem justapostas na etapa final de *Sistema de varredura* acabam por ignorar hierarquias, evidenciando uma problematização na ordem dessas posições.

Este princípio da não distinção produzido pela aproximação entre labor, como atividade corporal, e trabalho, como atividade intelectual, se deu no trabalho *Arte de Manutenção* (1969) da artista visual estadunidense Mierle Ukeles. Ela se dá conta, ao ganhar bebê e interromper a vida para mergulhar no universo de mãe recente, o quanto o trabalho laboral que passa a consumir sua rotina – dar à luz, cuidar, limpar a casa, ordenar,

amamentar, banhar, cuidar-se – parecia colocá-la a milhares de quilômetros do estatuto que ela ocupava há pouco tempo como artista perante o grupo social de seu convívio. A partir dessa percepção ela passa a considerar e a nomear todo o trabalho da rotina, o conjunto de atividades domésticas e de cuidados com o bebê, como *Arte de Manutenção* e o declara sua nova produção autoral. Pouco mais tarde, ao ser convidada a participar de uma exposição em Nova York, decide trabalhar na manutenção do museu que abrigaria a mostra, limpando, tirando pó, varrendo e recebendo o público como visitas chegando em sua casa. Um dia, nessa exposição, enquanto lavava os degraus de acesso ao Museu, ela olha para a rua e vê alguns garis varrendo a calçada. A partir da revelação daqueles corpos que laboram a céu aberto na manutenção da cidade, mas que normalmente não são percebidos pelos passantes, Ukeles abandona o mundo da arte e consegue estabelecer uma parceria com o departamento responsável pela limpeza urbana de Nova York, mergulhando por 40 anos em um trabalho colaborativo com estas pessoas que de forma invisível e desprestigiada mantém a cidade.

Mesmo considerando as diferenças entre nossos dias e a época em que o trabalho de Ukeles se deu, momento de emergência de várias questões já incorporadas pelo campo da arte, além das diferenças entre nossos trabalhos e práticas em si, acredito que a ideia de uma arte de manutenção ainda é potente e atual. Penso que algo dessa ordem possa ter ocorrido com os laboratórios de imagens-experiência no espaço expositivo, o aprendizado com eles me leva a pensar que meu interesse não está em operar uma exposição do meu trabalho como situação produzida a partir dele e de suas relações e articulações internas. Essa possibilidade se mostrou viável pelo exercício

de acolher as questões intrínsecas ao lugar em consonância àquelas oriundas do trabalho, como por ocasião de *Sistema de varredura* e *Reversa*. Entendo que a presentificação como tentativa de reativação da imagem-experiência tenha ganhado mais potência pelo fato de este laboratório ter se dado durante minha gravidez e logo após o nascimento da minha filha. A partir daquele momento, tive várias dificuldades em operar separações entre o tempo do maternar e o tempo de trabalhar que normalmente tendemos a segmentar entre as esferas da vida privada e a da vida pública, mas que em sua realidade vivida integram o mesmo cotidiano, como argumenta Lefebvre. O mesmo ocorre, assim compreendo hoje, com o trabalho que é instalado em uma galeria e a vida que ali decorre, a rigidez dessa segmentação entre vida privada/doméstica/labor da maternidade e cuidados de manutenção versus vida pública/domínio do trabalho intelectual se revelou porosa e ativada por uma continuidade, o que para mim foi uma espécie de *insight* quando observei duas modalidades de ação, trabalho e labor, convivendo e dando sentido a um mesmo lugar praticado, o espaço da galeria.

Em *Sistema de varredura*, mesmo antes do encontro com as mulheres em sua realidade imanente, limpando e cuidando daquele espaço como organismo real, já havia na minha prática uma aproximação entre diferentes esferas do cotidiano, um acolhimento do fluxo permanente entre o dentro e o fora. As mudanças de luminosidade ao longo do dia e com o passar dos dias, o movimento das pessoas e dos automóveis: a vida em transformação passou a fazer parte do trabalho. Assim, o Porão do Paço Municipal de Porto Alegre tornou-se um laboratório que acolhia a existência como um todo daquele lugar.

Em *Reversa*, essa comunicação entre duas esferas outra vez apareceu quando me senti motivada a trabalhar em um espaço expositivo que carrega marcas da história na constituição de sua identidade. Ali a presentificação da imagem-experiência se deu ao jogar luz sobre a capela, literalmente possibilitada pela projeção, quando passou a ser evidenciada pela instauração do trabalho uma intersecção da função da sala como galeria de arte e sua antiga função religiosa no século XVII. Na possibilidade de que mesmo algo a princípio não assimilável é passível de nos tocar de tal forma que leve a algum vislumbre, passei a perceber na lápide e na memória de Dona Filipa uma expressão da desigualdade social do contexto em que ela viveu e da posição privilegiada que ela desfrutou. No século XVII, membros da nobreza que eram sepultados em conventos franciscanos possuíam bens o suficiente para financiar uma capela em seu nome, privilégio que camponeses e escravos possivelmente não tinham. Uma simples lápide meio esquecida, meio invisível no cotidiano de uma galeria, poderia ter muito o que contar, mas também esconder. Onde estariam as lápides das camponesas da época de Dona Filipa? Eram a esmagadora maioria das mulheres portuguesas de então. E as lápides das empregadas domésticas de Lisboa, que nos séculos XVI a XVIII eram muitas delas escravas africanas?⁹⁷

São essas camadas que o trabalho possibilitou ver, esse encontro entre mundos que passou a me interessar. Ao longo da etapa final de elaboração da tese, estas reflexões tornaram-se mais presentes, mas não pude desenvolvê-las, entendendo que poderão ficar para uma futura pesquisa. Ao chegar aqui, concluo que mesmo tendo trazido o trabalho e a pesquisa de mulheres artistas, professoras e psicanalistas que contribuíram

97. Reflexões inspiradas por uma troca de e-mails com o historiador português Luís Carvalho em janeiro de 2021.

para o debate das questões abordadas ao longo da tese, ainda há muito a se pesquisar e publicar em trabalhos sobre e de autoria de mulheres, questões que estão subjacentes embora não tenham sido tocadas nesta ocasião.

Um dos aspectos que também me mobilizaram neste período do doutorado foi a interlocução que estabeleci com algumas artistas-professoras acerca do exercício da docência. Para Maria Ivone dos Santos⁹⁸, o conceito de experiência não seria algo restrito à poética, mas perpassaria sua atividade docente, a maneira como ela busca se relacionar com os lugares, seja por processos coletivos ou projetos individuais, como quando em sua disciplina propôs a saída de campo para as ilhas do Delta do Jacuí analisada no subcapítulo 2.1. Neste sentido, ela comenta que em seu exercício acadêmico está interessada em aproximações que levem em conta um pensamento sistêmico, criando famílias de pesquisa. Assim os resultados e desdobramentos do trabalho de diferentes artistas-pesquisadores ampliariam o entendimento das questões relativas ao conceito de experiência, vindo a construir um âmbito reflexivo.

Quando ministrei um estágio-docência na disciplina da artista e professora Elaine Tedesco, em outubro de 2020, busquei explicar o conceito de imagem-experiência que vinha formulando e propus para os alunos que fizessem um exercício com uma série ou sequência fotográfica ou filmassem algo a ver com esse momento de isolamento social, próprio das circunstâncias em que estamos vivendo como aldeia global, mas também peculiar a cada um. O conceito de imagem-experiência, portanto, passava a ser operatório de uma metodologia docente,

98. Em conversa por telefone no dia 22 de outubro de 2020.

lançando mais perguntas e problematizações em torno dele como um dia também se produziu uma discussão da ideia de arte-reportagem por ocasião das oficinas que ministrei durante a 7ª Bienal do Mercosul, em 2009⁹⁹.

Tal conceito, consolidado ao longo da escrita da tese, chega ao final como um eixo condutor, um achado nascido de dentro do exercício poético. A pesquisa ia tornando-se cada vez mais um organismo vivo, algo que se fez, por vezes, de forma surpreendente, mesmo para mim quando um dia fui atravessada pela ideia de imagem-experiência, reveladora de várias questões que vinha atentando, mas que ainda não soubera denominar. Conceito impossível de se esgotar, talvez porque seja engendrado no fazer, no estar em meio à criação, instância que nunca se deixa ser totalmente redutível às palavras, considero imagem-experiência como uma de minhas principais descobertas, achados e entendimentos, assim como a ideia de presentificação. Hoje, já distanciada no tempo, me parece possível situá-la como um processo que permite à imagem-experiência da rua seguir pulsando em sua vitalidade de acontecimento ao ser transposta ao espaço expositivo, a possibilidade de oferecer o trabalho amalgamado com seu entorno, evitando a cisão ou o descolamento produzido pela inserção de uma representação abstraída do lugar praticado, o despertar para a percepção de estar não diante do trabalho, mas com ele e com o que o entorna como uma coisa só.

Se em poéticas como a que se investigou nesta pesquisa é o estado de disponibilidade que produz situações intervalares, então podemos inferir que a exploração da plasticidade da nossa subjetividade para além de suas disposições automáticas

99. A oficina de Arte-Reportagem fez parte do projeto *Mapas Práticos - espaços em disponibilidade*, constituído por ateliês e artistas de Porto Alegre que possuíam propostas educativas no campo das práticas artísticas contemporâneas.

condicionadas pelo contexto sociocultural é, sob certa perspectiva, um caminho para a construção de momentos, no sentido que Lefebvre coloca em sua Teoria. Acredito que ao buscar manter o visitante consciente da inclusão de uma dimensão experiencial na instância expositiva através de um processo de presentificação, há de certa forma essa possibilidade de construir momentos, como vislumbrou o autor, contribuindo em algum nível para outros processos possíveis de subjetivação.

Se no começo as motivações que me levaram à pesquisa surgiram a partir de cenas que se conformavam em interstícios no cotidiano, ao longo do percurso foram necessárias ampliações tocantes à investigação poética e teórica. Conceitos como espera, interstício e imagem-experiência que foram ativados quando eu estava em estado de trabalho na rua, passaram a ser presentificados quando me coloquei em estado de trabalho no espaço expositivo. Esse foi o percurso que se delineou para mim quando após a ocorrência e percepção das imagens-experiência na rua, pude encontrar (ou ser encontrada) por circunstâncias que num segundo momento levariam o trabalho a outras relações. Algo de importante passou a ser protagonista da obra quando ela entrou em contato com os dois prédios históricos, a relação do espaço expositivo como parte viva da cidade material e simbólica, do terreno morno da vida cotidiana. O contexto tornava-se um elemento importante na produção de sentido, trazendo os porões para sua superfície, mapeando-os e mostrando-os sob um ponto de vista que privilegiasse alguns de seus aspectos singulares.

De um intervalo a outro, de um estado de disponibilidade na cidade a certo tempo de convivência com os lugares, a imagem-experiência passou a ganhar um sentido de porosidade. A possibilidade de uma imagem que é constituída a partir da experiência e segue existindo impregnada dela, que é ativadora de uma situação pulsante quando manifesta pela presentificação do trabalho, parece-me, agora, a síntese da dupla vida da imagem-experiência nessas esferas distintas: a rua, espontânea e imprevisível, e o espaço expositivo com seus códigos e regimes de representação. Este tipo de trabalho, que opera como uma interface, poderia fazer uma comunicação não ambiciosa com a experiência originária, sem a pretensão de substituí-la e ali se concluir como uma obra que apaga o que quer que esteja para fora dela, para trás no tempo ou para os lados no mundo; essa paisagem imediata da vida que me inspira a dizer e a fazer coisas e a buscar compartilhá-las.

Abro minha janela e ouço o canto das cigarras, um dia quente em Porto Alegre, outra vez as restrições de circulação por conta do aumento vertiginoso da Covid-19. Vou para rua apenas para rápidas saídas, aquele exercício de circular vagarosamente e ser tocada pelas surpresas do caminho, impregnando-me pelas imagens, deixando-me manchar pelo mundo, é um horizonte interdito. Um final de percurso que se dá em um momento totalmente instável em escala planetária ao qual chego tendo feito a travessia dos primeiros anos de ser mãe e de uma residência no exterior, buscando tocar e vislumbrar em toda a sua simplicidade uma síntese entre arte e vida cotidiana.

Ouçó agora outros sons da cidade entremeados ao soprar do vento, o canto dos pássaros, as ambulâncias, o motor de

automóveis. Olho à minha direita e vejo as folhas movendo-se vagorosamente, vislumbro as sementes que a elas deram origem, um canal entre terra e água. Lembro-me destas mesmas árvores, sentada na cadeira de balanço junto de Stela em seus primeiros meses de vida, avistadas de frente à luz oblíqua do inverno quando eram apenas troncos e galhos; caducifolia, as áceres começam a perder suas folhas no outono. Penso em encerrar alcançando um fim que nunca é o mesmo - a cada vez que se chega nele já se revela outro.





REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Ensaio sobre a destruição da experiência. In: *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AKERMAN, Chantal. A propósito de D'Est. In: Dossiê: Chantal Akerman. *Revista Devires – cinema e humanidades*, Universidade Federal de Minas Gerais, v.7 n.1, p.60-67, jan./jun. 2010.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

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

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BAKER, George; BUCKINGHAM, Matthew; FOSTER, Hal; ILES, Chrissie; MCCALL, Anthony; TURVEY, Malcom. *The Projected Image in Contemporary Art*. The MIT Press. Vol. 104, 2003.

BAPTISTA, Maria Manuel. Estudos de ócio e leisure studies – o atual debate filosófico, político e cultural. *Revista Brasileira de Estudos do Lazer*. Belo Horizonte, v. 3, n.1, p.20-30, jan./abr. 2016.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BÉCHER, Hilla In: KAPFER, Marianne. *Die fotografen Bernd und Hilla Béchér*. Documentário. 94 min. Alemanha, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDES, Maria Helena; BALDISSEROTTO, Ana Flávia. *A estrada que não sabe de nada*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2012.

BERNARDES, Maria Helena. Retrato da utopia. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, Editora da UFRGS, 2004.

BLANCHOT, Maurice. Everyday Speech. In: JOHNSTONE, Stephen (org). *The everyday – documents of contemporary art*. Londres e Cambridge: Whitechapel Gallery e The Mit Press, 2008.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Rev. Bras. Educ.* Rio de Janeiro, n.19, jan./abr. 2002.

BRASIL, André. Ensaio de uma imagem só. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v.3, n.1, p.150-165, jan./dez. 2006.

BRETON, Andre. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Les Pas Perdus. In: *Oeuvres Complètes - Vol. I*. Paris: Éditions Gallimard, 1988.

BRUNO, Giuliana. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

CALADO, Margarida. *O Convento de S. Francisco da Cidade*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes / Universidade de Lisboa, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHAVES, Marcos. Entrevista concedida a Viviane Gueller, Porto Alegre, 20 de março de 2014.

CHEBATAROFF, Jorge. Denominação do Guaíba e o moderno conceito de Estuário. *Boletim Geográfico do Rio Grande do Sul*, n. 9-10, p. 49-53, 1959.

CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

COSTI, Rochelle. 2020. Entrevista concedida a Viviane Gueller, Porto Alegre, 27 de outubro de 2020.

CRARY, Jonathan. *24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono*. Rio de Janeiro: Editora Cosac Naify, 2014.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

D'AMARAL, Marcio Tavares. Sobre tempo: considerações intempestivas. In: DOCTORS, Marcio (org). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015.

DEBORD, Guy-Ernest. Teoria da deriva. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

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

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

DORFLES, Gillo. *El intervalo perdido*. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Um “efeito-cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009.

FARIAS, Agnaldo. Dinâmica Comum. In: *Catálogo da exposição de Rochelle Costi*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos - Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. *Walter Zanini, Escrituras Críticas*. São Paulo: Editora Annablume, 2013.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIZOT, Michel. *Projections les transports de l’image*. Tourcoing: Hazan/ La Fresnoy/ AFFA, 1997.

GARCÍA, Ana Claudia. Instalaciones: el espacio resemantizado. In: LA FERLA, Jorge; REYNAL, Sofia (Orgs.). *Territorios audiovisuales: cine, video, televisión, instalación, documental, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Buenos Aires: Librería, 2012.

GIBSON, Amber. Videoarte: algunos apuntes. *Exit Express*, n.59, p.18-31, 2010.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GROYS, Boris. *Arte, Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

ISOZAKI, Arata. *Ma: Space-Time in Japan*. New York: Cooper-Hewitt Museum Exhibition Catalog, 1979.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri Pierre (Org.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006.

JADZINSKA, Monika. The lifespan of installation art. In: SCHOLTE, Tatja; WHARTON, Glenn. *Inside installations: theory and practice in the care of complex artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

JOHNSTONE, Stephen (org). *The everyday – documents of contemporary art*. Londres e Cambridge: Whitechapel Gallery e The Mit Press, 2008.

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

KUNDERA, Milan. *A lentidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório: estratégias da arte do presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LAGE, Mariana. Performance e presentificação: sobre a forma artística/estética no instante. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v.XII, n. 22, jan./jun. 2018.

LEANDRO, Anita. Cartografias do êxodo. In: Dossiê: Chantal Akerman. *Revista Devires – cinema e humanidades*, Universidade Federal de Minas Gerais v.7, n.1, jan./jun. 2010.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Critique de la vie quotidienne, t.II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris: L'Arche, 1961.

_____. *Critique of everyday life vol II: Foundations for a sociology of the everyday*. London/ New York: Verso, 2002.

_____. Procurei fazer da vida cotidiana um objeto de meditação filosófica In: *Idéias contemporâneas: Entrevistas do Le Monde*. São Paulo: Ática, 1989.

LEPRUM, Sylviane. Sobre maneiras de instalações. Porto Alegre: *Porto Arte*, v.10, 1999.

MARGARET, Morse. Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between. In: D. Hall, & S. Fifer (Eds.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture, 1991.

MACHADO, Janete da Rocha. O veraneio de antigamente: Ipanema, Tristeza e os contornos de um tempo passado na zona sul de Porto Alegre (1900 –1960). *Oficina do Historiador*, Porto Alegre, EDIPUCRS, Suplemento especial, p.1381-1398, 2014.

MAFFESOLI, Michel. Walking in the Margins. In: JOHNSTONE, Stephen (org). *The everyday – documents of contemporary art*. Londres e Cambridge: Whitechapel Gallery e The Mit Press, 2008.

MALDONATO, Mauro. *Passagens de tempo*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

MESQUITA, Ivo. *Viajantes Contemporâneos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

MEIGH-ANDREWS, Chris. *A history of video art*. Nova York: Bloomsbury, 2014.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: SENAC, 2008.

_____. Videoinstalação e poéticas contemporâneas. São Paulo: *ARS*, v.5, n.10, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEYER, James. The Functional Site: or, The Transformation of Site Specificity In: SUDERBURG, Erika. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Mineapolis: University of Minesota Press, 2000, p. 23-37.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas. Anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MORSE, Margareth. Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between. In: HALL, Doug Hall; FIFER, Sally Jo (Orgs.). *Illuminating Video: an essencial guide to video art*. New York/San Francisco: Aperture/BAVC, 1990.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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

OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (org). *Encontros/Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

OKANO, Michiko. *Ma – a estética do “entre”*. *Revista USP*, São Paulo, n. 100, p. 150-164, dez./jan./fev. 2013-2014.

OLIVEIRA, Cláudio. Do mesmo modo como queima o fogo ou Da experiência como um saber que não se sabe. In: EREZENDE, Renato; KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe (org). *Experiência e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. *Installation art*. London: Institution Press, Thames and Hudson, 1994.

OLIVEIRA, Carlos Alfredo Azevedo. A designação do Guaíba – conceituação em Geografia Física. *Boletim Geográfico do Rio Grande do Sul*, n. 19, 1976.

OLIVEIRA, Carlos Alfredo Azevedo. Um lago chamado Guaíba. *Boletim Gaúcho de Geografia*, v. 9, n. 1, 1981.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PEREC, Georges. *Lo infraordinario*. Editora digital: Titivillus, 2017.

PETERSEN, Anne Ring. Attention and Distraction: On the Aesthetic Experience of Video Installation Art. *RIHA Journal* 0009, 7 October 2010.

PILGRIM, Richard B. Intervals (Ma) in space and time: foundations for a religio-aesthetic paradigm in Japan. In: WEIHSUN FU, C. & HEINE, S. (eds.). *Japan in traditional and postmodern perspectives*. Albany: State University of New York Press, 1995.

PRESTES, Antonio João Dias. Porto Alegre em tempo de praia: a cidade e as praias do Guaíba entre os anos 1940 e o início dos anos 1970. *Revista Historiar*, v. 2, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. A terceira margem do rio in: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Videoart*. Londres: Thames & Hudson, 2007.

SANTOS, Maria Ivone dos. *Perdidos no espaço nas ilhas*. Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, 2018.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SHERINGHAM, Michael. *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Nova York: Oxford University Press Inc., 2006.

SIMÃO, Luciano Vinhosa. Espaço da imagem, espaço do corpo: Benjamin revisitado. In: OLIVEIRA, Luiz Sérgio; D'Angelo, Marta. (org.), *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.

SINZATO, Alice Yumi. MA, O Vazio Intervalar. *Revista Ciclos*. v. 2, n. 4, 2015.

SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press. 1996.

SOUSA, Edson Luiz André de. Agulhas para desativar bombas. *Polêmica*, v. 12, n.3 , jul./ago./set. 2013.

SOUSA, J. M. Cordeiro de. *COLECTÂNEA Olisiponense*. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1953.

TEDESCO, Elaine. A projeção de imagens no espaço urbano. *Revista Tecnologia e Tendências*, v.7, n. 1 e 2, 2008.

_____. Instalação: campo de relações. *Revista Práxis*. v.1, 2007.

_____. *Sobreposições imprecisas*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

Artigos e entrevistas on-line

AGRA, Lúcio. *Estudos da performance: HO e a performance*. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t5ePcYHVACc>>. Acesso em: 19/07/2020.

BARACHINI, Teresinha. *Apropriações imagéticas do espaço urbano*. Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Compartilhamento da Arte: Redes e Conexões, Santa Maria: 2015. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/teresinha_barachini.pdf>. Acesso em: 15/10/2020.

BRUNO, Giuliana. Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media. A lecture by Giuliana Bruno. *Garage Museum of Contemporary Art e Moscow Art Magazine*. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g1hJB_HWBms>. Acesso em: 30/07/2020.

_____. Entrevista Giuliana Bruno. *Artecapital*, 2014. Entrevista concedida a Liz Vahia. Disponível em: <<https://www.artecapital.net/entrevista-182-giuliana-bruno>>. Acesso em: 05/08/2020.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. Henri Lefebvre: a problemática urbana em sua determinação espacial. *GEOUSP Espaço e Tempo (Online)*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 458-477, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/163371>>. Acesso em: 15/12/2020.

CARVALHO, Victa de. O dispositivo imersivo e a Imagem-experiência. *ECO-PÓS*, v.9, n.1, p.141-154, jan.- jul. 2006. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1064/1004>. Acesso em: 13/10/2020.

CIDADE, Daniela Mendes. *Um olhar sobre a cidade*. I Seminário Arte e Cidade, EDUFBA, Salvador: 2006. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/gpit/wp-content/uploads/2009/09/um-olhar-sobre-a-cidade.pdf>>. Acesso em: 15/10/2020.

CODINA, Verana. *Anri Sala*. Fundación Banco Santander. 2017. Disponível em: <https://www.fundacionbancosantander.com/visita_virtual/punto-de-partida/es/artistas/anri-sala>. Acesso em: 20/09/2020.

D' ALMEIDA, Nadya Moretto; PEREIRA, Sayonara Sousa. *A espacialidade Ma na performance de Shoichi Fukushi*. Anais do X Congresso Internacional Criadores sobre outras Obras, Lisboa: 2019. Disponível em: <http://cso.fba.ul.pt/ACTAS_CSO2019.pdf>. Acesso em: 19/07/2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós, Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454/12311>>. Acesso em: 30/09/2020.

_____. Contac images. Los Angeles: *Tympanum, Journal of Comparative Literary Studies Studies*, University of Southern California, Issue 3, 1999. Disponível em: <http://underconstruction.wdfiles.com/local--files/imprint-reading/contact_images.pdf>. Acesso em: 07/12/2020.

DUARTE, Luisa. *Perambulante*. 2016. Disponível em: <http://www.marcoschaves.net/uploads/text/file_pt/22/Perambulante__Luisa_Duarte.pdf>. Acesso em: 05/05/2020.

FEIX, Daniel. “Paterson”, de Jim Jarmusch, mostra poesia além do cotidiano banal. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 20 abr. 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2017/04/paterson-de-jim-jarmusch-mostra-poesia-alem-do-cotidiano-banal-9776335.html>>. Acesso em: 12/12/2017.

FRANCO, Orlando. *Wait: little left to tell*. 2019. Disponível em: <https://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/web_wait_pt_a.pdf>. Acesso em: 07/04/2020.

GUIMARÃES, Cao. Diverso, Parte 1, *Rede Minas TV*, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/PI3zUypHsos>>. Acesso em: 19/11/2017.

_____. Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/documentario-e-subjetividade.pdf>>. Acesso em: 04/09/2020.

_____. Entrevista com Cao Guimarães. *Revista Beira*, nov. 2018. Entrevista concedida a Bárbara Bergamaschi e Duda Kuhnert, editada com Diego Franco. Disponível em: <<https://medium.com/revista-beira/margensdebras%C3%ADlia-entrevista-com-cao-guimar%C3%A3es-1942762925c>>. Acesso em: 20/06/2020.

_____. Entrevista com Cao Guimarães. *Jogo de ideias*, Programa 1, Parte 1. Belo Horizonte, 2011. Entrevista concedida a Claudiney Ferreira. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg>. Acesso em: 03/09/2020.

HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. 1954. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf>. Acesso em: 15/06/2020.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em: 10/10/2020.

_____. Elogio aos errantes. Breve Histórico das errâncias urbanas. *Arquitextos*, São Paulo, ano 05, n. 053.04, Vitruvius, out. 2004. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536>>. Acesso em: 08/10/2020.

JUBERT, Simone. *Da Janela do meu Quarto – Discutindo a interferência sobre o real e um novo momento no cenário de vídeo documentário nacional*. Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da UERJ, Rio de Janeiro: 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1600-1.pdf>>. Acesso em: 01/10/2017.

KWON, Miwon. One Place After Another: Notes on Site Specificity. October, Vol. 80, *Spring* 1997, p. 85-110. [Tradução Jorge Menna Barreto]. Disponível em: <<http://files.cargocollective.com/556035/um-lugar-apos-o-outro.pdf>>. Acesso em: 20/01/2021.

MAH, Sérgio. *Sentidos de lo cotidiano*. 2009. Disponível em: <http://www.phedigital.com/anteriores/html/phe_dinamica/archivos/descarga.php?nombre=presentacion.pdf>. Acesso em: 19/12/2018.

MANESCHY, Orlando. *Rubens Mano e os fluxos luminosos*. Anais do II Encontro de História da Arte, IFCH, Unicamp, Campinas: 2006. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2006/MANESCHI,%20Orlando%20-%20IIIEHA.pdf>>. Acesso em: 03/02/2021.

MIGLIORIN, Cezar. MAN.ROAD.RIVER & DA JANELA DO MEU QUARTO: Experiência estética e medição maquínica. *Contracampo*, n.67, 2004. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/67/manroadriverjanela.htm>>. Acesso em: 07/03/2020.

MOSQUEIRA, Bernardo. *Amoroso*. 2016. Disponível em: <http://www.marcoschaves.net/uploads/text/file_pt/23/AMOROSO__BM_para_MC_2.pdf>. Acesso em: 05/05/2020.

RIVERA, Tânia. *Associações Livres*. Psicanalistas pela Democracia, ago.2020. Entrevista concedida a Abrão Slavutzky. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/2j0JcYOBK4NyOEUU1OIdf8>>. Acesso em: 10/10/2020.

SALA, Anri. Where The Moon Notes Equal The Beach Bridges. *Luma Foundation*, 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/71019954>>. Acesso em: 12/06/2017.

_____. Albanês Anri sala vem ao Brasil verter som em obras de arte arquitetônicas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 ago. 2016a. Entrevista concedida a Silas Martí. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/09/1807219-albanes-anri-sala-verter-som-em-obras-de-arte-arquitetonicas.shtml>>. Acesso em: 19/08/2020.

_____. Anri Sala: entrevista. *Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro, 2016b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x-t9Y6A8f0s&feature=emb_logo>. Acesso em: 24/08/2020.

SANTOS, Maria Ivone dos. A imagem como experiência: Cabe a Alma. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas*, SP, v. 26, n. 2, p. 31–48, 2018. Disponível em:<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8651073>>. Acesso em: 13/10/2020.

TEDESCO, Elaine. *Anotações sobre o Estúdio 88: pesquisa de videoperformance*. Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Compartilhamentos na arte: redes e conexões, Santa Maria: 2015. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/elaine_tedesco.pdf>. Acesso em: 09/12/2017.

TIBERGHIE, Gilles A. Robert Smithson: uma visão pitoresca do pitoresco. *Arte e ensaios*, n.33, jul.2017. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/11091/8699>>. Acesso em: 03/08/2020.

Dissertações e teses

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. *Práticas artísticas orientadas ao contexto e crítica em âmbito institucional*. (Doutorado em Artes Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

BARRETO, Jorge Menna. *Lugares moles*. (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. *Exercícios de Leitura*. (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BAKOS, Fernando. *[inFRA]ÇÕES (extra)ORDINÁRIAS: potências do instante-performance*. (Doutorado em Artes Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

BECHLER, Janaína. *Deriva parada: experiências e errâncias urbanas*. (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) — Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. (Doutorado em Artes Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

GUELLER, Viviane. *Pílula de um dia qualquer: dose para remontar o ordinário*. (Mestrado em Artes Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MANO, Rubens. *Intervalo transitivo*. (Mestrado em Artes Visuais) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

RODRIGUES, Ana Luísa Rito da Silva. *NOS PASSOS DE GALATEIA: Considerações sobre o híbrido na vídeo-instalação*. (Doutorado em Belas-Artes) — Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

SILVA, Mariana Silva da. *ZONAS DE CONTATO: ressonâncias da natureza no extraordinário*. (Doutorado em Artes Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

TEDESCO, Elaine Athayde Alves. *Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano*. (Doutorado em Artes Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Filmes e vídeos de artistas

A árvore que caminha. Marcos Chaves. Vídeo. Sonoro. 14'12". Rio de Janeiro/Brasil. 2008.

Air-Cushioned Ride. Anri Sala. Vídeo. Sonoro. 6'04". Estados Unidos. 2006.

Convite ao infinito. Rochelle Costi. Vídeo. Sonoro. 6'15". São Paulo/Brasil. 2005.

Da janela do meu quarto. Cao Guimarães. Filme Super-8. Sonoro. 5 min. Ilha do Algodão/Brasil. 2004.

Dammi i Colori. Anri Sala. Vídeo. Sonoro. 16 min. Albânia. 2003.

D'Est. Chantal Akerman. Filme 16mm. 110 min. Bélgica e França. 1993.

Espera. Cao Guimarães. Filme digital. Sonoro. 76 min. Belo Horizonte/Brasil. 2018.

Man.Road.River. Marcellvs L. Vídeo. Sonoro. 10 min. Belo Horizonte/Brasil. 2004.

Negócios à parte. Rochelle Costi. Vídeo. Sonoro. 10'09". São Paulo/Brasil. 2017.

Paterson. Jim Jarmusch. Filme digital. 118 min. Estados Unidos. 2016.

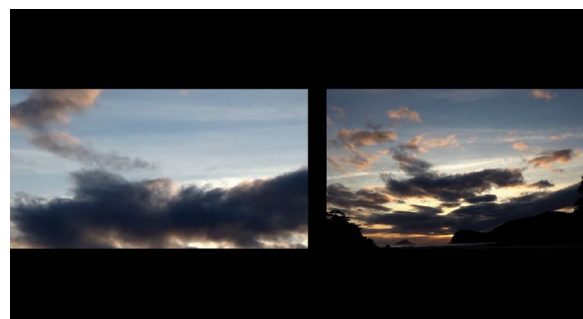
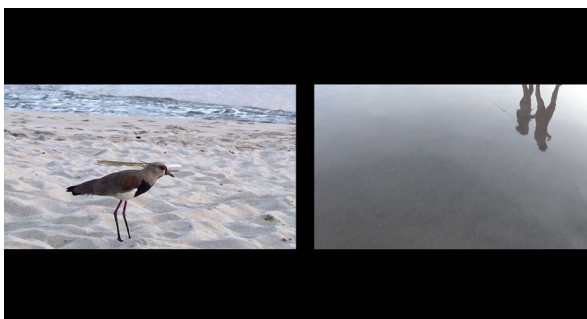
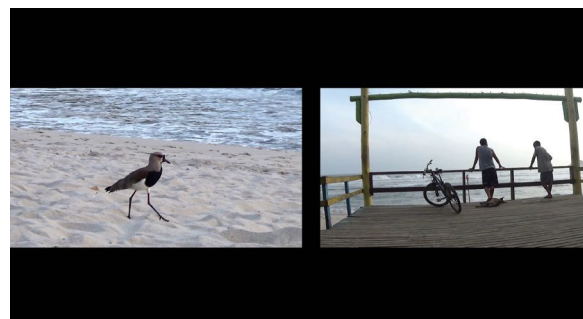
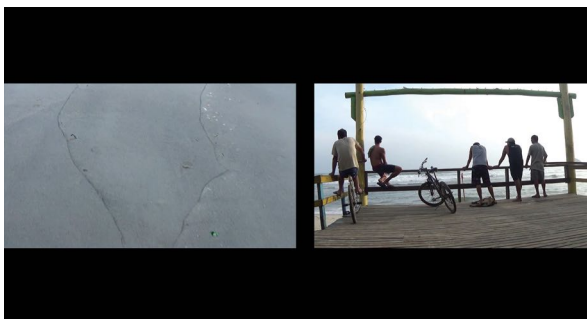
Vídeos da pesquisa

Todos os vídeos produzidos durante o doutorado que são mencionados na tese podem ser acessados no YouTube: <<https://www.youtube.com/vivigueller/videos>>.

ANEXOS

ANEXO I

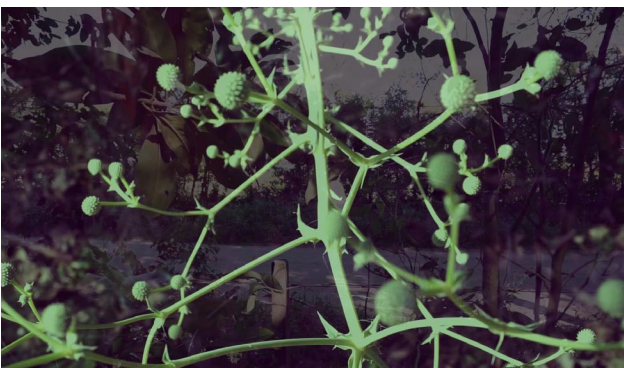
Trabalhos produzidos com o uso de múltiplas telas de imagem fixa e em movimento, realizados durante o primeiro ano do doutorado (2016).



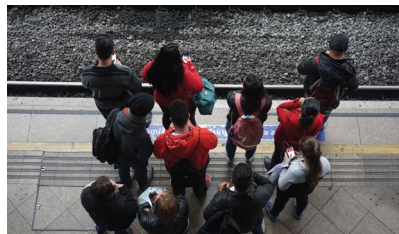
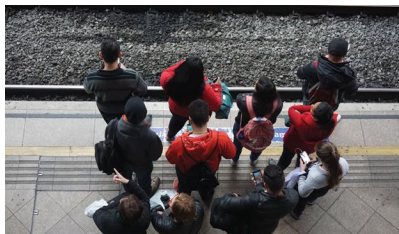
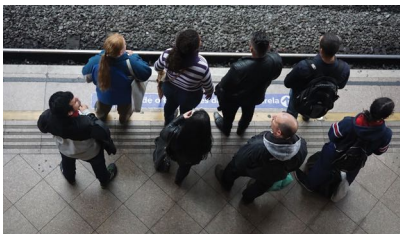
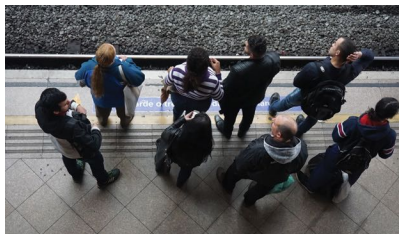
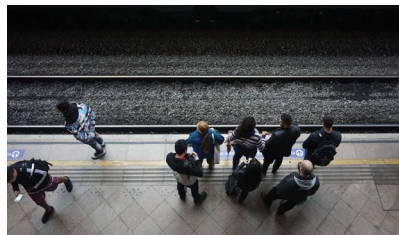
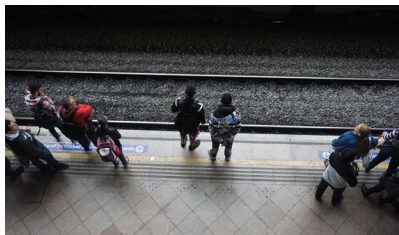
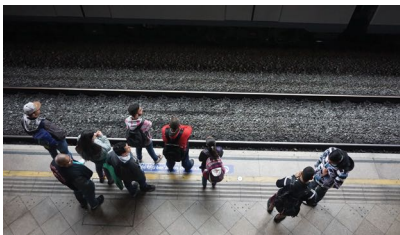
Frames de *Camburi*.
Dois vídeos
sincronizados. Full HD.
01'53". Viviane Gueller.
2016-2017.
Disponível em:
<[https://youtu.be/
TDmuQRn6dfk](https://youtu.be/TDmuQRn6dfk)>.



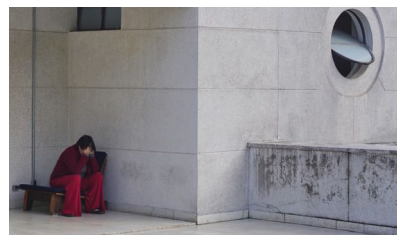
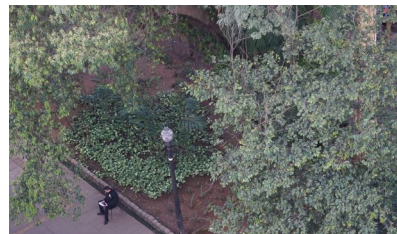
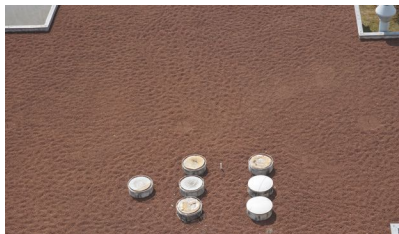
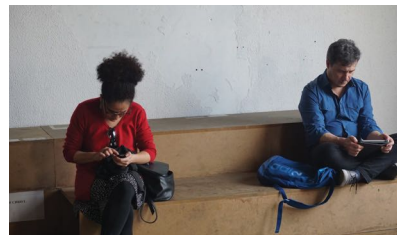
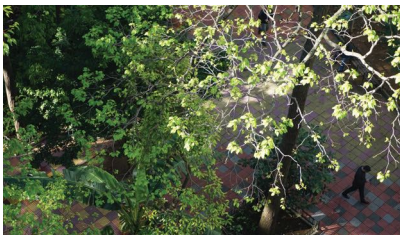
Frames de *Navegantes*.
Três vídeos sincronizados.
Full HD. 02'03". Viviane
Gueller. 2016-2017.
Disponível em: <[https://
youtu.be/8C40-2xPzm8](https://youtu.be/8C40-2xPzm8)>.



Frames de /vy. Vídeo Full
HD. 02'26". Viviane Gueller.
2016-2017.
Disponível em: <[https://
youtu.be/3nZOnFA9zEY](https://youtu.be/3nZOnFA9zEY)>.



Sequência I. Fotografia.
Impressão em papel fine
art. 38 x 21 cm cada.
Viviane Gueller. 2016-2017.



Sequência II. Fotografia.
Impressão em papel fine art. 60 x 33 cm cada.
Viviane Gueller. 2016-2017.

ANEXO II

Sobre aterro: profundezas e flutuações

A instalação elaborada por Tula Anagnostopoulos e Viviane Gueller ocupa algumas galerias do porão da Prefeitura Municipal de Porto Alegre onde dialogam e constroem um alusivo jogo entre esse espaço e seu entorno. Viviane ali localiza sua experiência pelo rio Guaíba, criando zonas de flutuação e de devaneio que nos conduzem por algumas rotas de navegação, assim como nos propicia a experiência de um horizonte inclinado que se detém diante de um dos maiores investimentos privados que ocupa as bordas da cidade de Guaíba. Tula nos propõe uma entrada em galerias profundas, na medida em que remexe a memória da antiga doca do carvão que existia entre a prefeitura e o mercado público, e que hoje é área aterrada. Sabemos que por ali transitava o carvão mineral vindo das minas do interior do Estado para a geração de energia da cidade de Porto Alegre. Flutuar no rio conduzidos pelo vídeo instalado e pela narrativa de Viviane é desafiar o eixo horizontal tentando nele se manter. Escutar os movimentos do carvão sendo manipulado por Tula — carvão que impregna real e metaforicamente o ambiente, em meio a uma atmosfera quente, nos faz descer em profundidades da memória desse lugar. Criando essas zonas de pensamento, ora fluídas, ora secas e ríspidas, enveredamos na experiência sensível da arte, que para além dos pragmatismos econômicos

que marcaram as decisões sobre Porto Alegre, cria elementos e sensações que interligam o porão e seu entorno e que refletem sobre nossa história comum.

Maria Ivone dos Santos

27 de junho de 2017

ANEXO III

No cais, junto ao rio

1. Viagem

Viviane Gueller empreendeu uma viagem. Esta viagem começou do outro lado do mar, do outro lado do Atlântico, junto à foz do Rio. É uma viagem de ida e de regresso, é uma viagem de gerações que procuram, constroem e regressam.

2. Quintal

Almeida-Garrett no livro 'Viagens na Minha Terra' descreve uma outra viagem, bem mais pequena. Depois da independência do Brasil o país ficara do tamanho de um quarto. Quarto que lhe recorda o outro quarto, o da prisão domiciliária de Xavier de Maistre, no livro 'Viagem à volta do meu quarto'. É que Garrett sabe, e percebe, que as outrora caravelas, saídas de Lisboa para destinos maiores e incertos, tornaram-se em pequenos barcos, com destinos pequenos, e certos. Agora sobem o rio, em vez de atravessarem o Atlântico. Almeida-Garrett sobe o rio Tejo, entre amigos dos tempos de Coimbra, da Universidade, a caminho do novo Ultramar que é agora, rio acima, a cidade de Santarém, ironia mais pequena:

Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até ao quintal. (Almeida-Garrett, 1846:1-2).

3. Estige

No Renascimento um outro autor descreve na forma de um rio, a última viagem, a viagem em direção ao paraíso ou em direção ao inferno. Seria no cais do Estige, ou, para Gil Vicente, num simples Cais do Tejo. Falo aqui do *Auto da Barca do Inferno* (1518). O cais onde chegam os mortos, crentes que as suas grandezas de vida lhes garantem os maiores confortos a caminho do certo Paraíso. O barqueiro trata-os com ironia, e são encaminhados para o seu justo destino, uma das duas barcas, uma a caminho das brasas infernais, outro a caminho do céu. São aliás dois os Barqueiros. Um, um anjo, o outro, um diabo. Entre frades, banqueiros, alcoviteiras, procuradores, e outros pretensiosos, só serão recebidos pelo anjo os cavaleiros, homens de missão distinta e nobre, homens de grandeza, e mais um, um homem simples, que é Joane, o pobre de espírito, o parvo.

4. Um bilhete rasgado nas mãos

Falamos então de viagens, falamos então de peregrinações. O mesmo é dizer caminhadas em busca do espírito. Não está ao nosso alcance descrever, discernir, compreender. O seu motor é exterior e é superiormente determinado. Uma peregrinação é ela mesma a viagem, é ela mesma a metáfora da duração da vida. Pois começa, dura, e acaba. Ao final, saberemos o seu

proveito, a sua fatalidade, o seu sentido. Ao final, um encontro no cais. Ao final, a travessia do Tejo, seja Rio acima, seja Atlântico abaixo. Viviane começou esta viagem há muito tempo, antes ainda de saber que estava a caminho. Isto não é novidade: acontece a todos nós. Só a meio da viagem percebemos que temos um bilhete rasgado nas mãos.

5. Peregrinação

A viagem é em si mesma uma ironia, mais do que uma alegoria. Uma ironia consiste na justaposição de diferentes significações no mesmo veículo sógnico. O contraste entre diferentes qualidades percebidas no mesmo instante desencadeia o riso. Gil Vicente sabia-o muito bem: as primeiras edições dos seus autos transportam no frontispício o mesmo adágio latino: *ridendo castigat mores*. Rindo se criticam os costumes. Fernão Mendes Pinto sabia-o também. A sua Peregrinação tem tanto de verdadeiro como de exagerado, trazendo ao de cima a oposição funda entre a nobreza de caráter e a pobreza humana.

Fernão Mendes Pinto desceu o atlântico. Almeida Garrett subiu a corrente do Rio Tejo. Ambos riram, e ambos mostraram o que aprenderam. Viviane subiu o Atlântico, da Foz do Gualba, à foz do Tejo. Aqui, de modo quotidiano, quase ocasional, encontrou o contraste da ironia funda destas viagens passadas e presentes, dos barcos que atravessaram mares aos barcos que atravessam rios. Encontrou a bordo de um ‘cacilheiro’ o som de vozes familiares, mas desconhecidas, que alheias à grandeza do rio, falavam crioulo, um novo idioma para Viviane que não era familiar com as terras de Cabo Verde.

6. De mundo na mão, a olhar Porto Brandão

No cais de Lisboa, a caminho de Belém, sítio de largadas e de velhos, de heróis de pedra olhando fixamente Porto Brandão para sempre, na retórica do Estado Novo, nas formas do Padrão dos Descobrimentos. Com caravelas na mão, esferas armilares, mundos, livros e missões no seu destino. Neste cais, em local esquecido, mas perto, o Memorial à Guerra do Ultramar, para recordar os mortos e feridos que há bem pouco tempo se empenharam numa guerra entre irmãos, a guerra colonial.

7. Revessas

São outros regressos, outros refluxos, outras revessas. A proposta de Viviane Gueller é simples: reencontrar os discursos, apontar aos humanos que, destinos à parte, esta viagem é antiga e vale um sentido, que é tão grande quanto pequeno, onde o rio se faz mar, ou não, como o rio da minha aldeia (Alberto Caeiro). Que, do lado de cá, do lado dos humanos, nos igualamos permanentemente, entre a noite e o riso, de Nuno Bragança (1969), no reencontro sem fim.

Referências

Almeida-Garrett, José de (1846) *Viagens na minha Terra*. Lisboa: Typographia da Gazeta dos Tribunaes. URL: <http://purl.pt/55/4/>

Bragança, Nuno (1969) *A noite e o riso*. Lisboa: Moraes.

Caeiro, Alberto [Fernando pessoa] (1946) “XX - O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia” In *O Guardador de Rebanhos: Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Ática.

Fernão Mendes Pinto (1983) *Peregrinação*. Transcrição de Adolfo Casais Monteiro. Col. Biblioteca de autores portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Maistre, Xavier de (/1794) *Voyage autour de ma chambre*. Paris: Flamarion.

Vicente, Gil (/1518) *Auto da Barca do Inferno*. Biblioteca Digital. Porto: Porto Editora.

João Paulo Queiroz

30 de março de 2019



