

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Belas Artes

Mariana Gonçalves Paraizo Borges

Entreeentreoutro: propostas em arte de negociação de limites e territórios, em especial no entrelaçamento das esferas rua e casa

Rio de Janeiro, 2018.

Mariana Gonçalves Paraizo Borges

Entreeentreoutro: propostas em arte de negociação de limites e territórios, em especial no entrelaçamento das esferas rua e casa

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais – Escultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais – Escultura, sob orientação da Profa. Dra. Maria Elisa de Magalhães Campello.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Elisa de Magalhães Campello (EBA/ UFRJ)

Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim (EBA/ UFRJ)

Me. Fabio dos Santos Morais (UDESC)

para Aline Benfica
e Brígida Campbell.

Uma por atentar à cidade como corpo

A outra por atentar ao meu corpo como governo

Agradecimentos

A Daniel Santiso, pela parceria fotográfica tão constante, assim como pelos registros e companhias fotográficas de Aline Rocha, Lorena Pipa, Lucas Stirling, Pablo Pablo, Handerson Silva, Jessica Kloosterman. A todos os parceiros de intervenção, especialmente os da Sala de Estar já mencionados no corpo do texto, mas um alô especial àqueles que se juntaram a mim em projetos duo, como Italo Diblasi, Heyk Pimenta e João Schuler. Ao Tom por ser interlocução, que me levou ao pensamento social que venho arriscando formular. Ao Rafael Barcellos, pela parceria constante que o levou a me ajudar na diagramação inteira, quando eu estava no laço no sapato. À Elisa de Magalhães, pelo acompanhamento precioso, pessoa que proporcionou motivação fundamental para a execução de toda e qualquer subversão no caminho (um salve pro Romano!), além de fornecer o escopo teórico necessário durante este último período e os 2 anos de pesquisa em fotografia contemporânea que antecederam. Finalmente, aos meus pais que, mais que me tolerarem, sempre tiveram uma escuta muito generosa e se deixaram contaminar (junto a mim, comigo) numa medida proporcional àquela em que me constituíram enquanto sujeita. Eu amo vocês e você são meu maior exemplo.

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e tecto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até fechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.

João Cabral de Melo Neto

Resumo

O presente trabalho de conclusão de curso foi feito a partir da observação dos trabalhos de arte desenvolvidos nos últimos dois anos cursando Artes Visuais com Ênfase em Escultura. Através da narrativa e análises aqui estabelecidas, busco um eixo para a continuação do fazer artístico autônomo. A intenção de desenvolver um trabalho final prático (a série “Barricadas”) gerou desdobramentos em outras propostas artísticas (como “Vamos”, “Puxadinhos (galeria)” e “Sem Título (Fiscalização)“, todos envolvendo registros fotográficos da rua). Configura-se, assim, uma constelação de intervenções urbanas recentemente realizadas e relacionadas a uma série de trabalhos (alguns em processo) que dialogam com o atravessamento “rua-casa”, ou ainda, de forma mais generalizada, “público-privado”.

Lista de figuras

- 1 e 2 “Vamos”, 2018. Mariana Paraizo.
- 3 “Truisms”, 1982. Jenny Holzer, fotografia da instalação na Times Square, NY. Foto: Public Art Fund.
- 4 Still do vídeo que registra “Giz”, de Yuri Dias, realizado durante a primeira Sala de Estar, 2018. Foto: Lorena Pipa.
- 5 Diagrama de Ricardo Basbaum publicados na revista Piseagrama n.11, p. 12 a 19, 2017. Belo Horizonte.
- 6,7, 8 e 9 “Modelos para Repartição de Bloco”, 2018. Mariana Paraizo.
- 10 e 11 Objeto do projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” 1994-2018 e documentação de participante do projeto Ricardo Basbaum.
- 12 Fotografia de homem intervindo em sinalização de trânsito, 2017. China.
- 13, 14 e 15 “Equipamento de Segurança”, 2018. Mariana Paraizo e Heyk Pimenta, número realizado no Capacete.
- 16 “Guia Prático para Instalação e Uso de Moradia Urbana”, 2013. Raphael Escobar.
- 17 “Mutualismo”, 2013. Raphael Escobar.
- 18 “Trabalho de Superfície”, 2018. Mariana Paraizo.
- 19 e 20 Parangolé “Incorporo a revolta” usado por Nildo da Mangueira, 1967, e “Seja marginal, Seja herói”, 1968. Hélio Oiticica.
- 21 “Transubstanciação”, 2016. Mariana Paraizo.
- 22 Still de “Cúmplice” (17’53”), 2017. Mariana Paraizo.
- 23 e 24 Registros fotográficos da instalação da câmera de vigilância em “Cúmplice”.

- 25 “Equipamento de Segurança”, 2018. Mariana Paraizo e Heyk Pimenta, apresentação de número no Capacete.
- 26 Projeto para o trabalho “De Obra”, 2018. Mariana Paraizo
- 27 “Puxadinhos (galeria)”, 2018. Mariana Paraizo, instalação no Centro Cultural Phábrika.
- 28 “Sem Título (Fiscalização)”, 2018. Mariana Paraizo.
- 29 Folheto distribuído em “Sala de Estar”.
- 30 Reunião do grupo na sexta-feira anterior à “Sala de Estar”.
- 31 Mapa-desenho explicando percurso para os participantes da “Sala de Estar.”
- 32 Rascunho de organização prevista dos móveis. No dia da intervenção, de fato, o estrado não foi colocado sobre os móveis devido ao receio de acidentes.
- 33 Rascunho de organização prevista dos móveis. No dia da intervenção, de fato, o estrado não foi colocado sobre os móveis de coluna devido a receio de acidentes.
- 34 a 42 Stills de vídeos por Daniel Santiso, Lorenai Pipa e Lucas Stirling, registrando a “Sala de Estar”.
- 43 “Livro de Artista II”, 2016-hoje. Mariana Paraizo.
- 44 “Roth Bar and Studio” , instalação feito por Bjorn, Oddur e Einar como uma prática continuação do projeto geracional de seu pai, Dieter Roth.
- 45 “Bar 2”, 1983-1997. Dieter Roth.
- 46 “My Bed”, 1998. Tracey Emin.
- 47 Detalhe de “Livro de Artista II”, 2016-hoje. Mariana Paraizo.
- 48 “Livro de Artista III (ateliê)”, 2017-hoje). Mariana Paraizo.
- 49 “Livro de Artista”, (2016-hoje). Mariana Paraizo. Instalação na exposição “Mesa de Cabeceira”, no espaço Mesa.
- 50 Móvel ainda sem título, (2018-hoje). Mariana Paraizo.

Sumario

Resumo	6
Introdução	10
1 Linha/ Vetor/ Limite	13
1.1 Linha	13
1.2 Vetor	16
1.3 Limite	25
1.3.1 Rampas antimendigo - dissimulação na forma de superfícies e performance dos agentes urbanos	29
2 Plano/ Atravessando o outro	37
2.1 Conflito como mote e a armadilha do solipsismo	40
2.2 Propriedades públicas no domínio doméstico	43
2.2.1 Desejo de invasão	44
2.2.2 A vulnerabilidade como brincadeira	46
3 Intercessão/ Interno e externo	51
3.1 Puxadinhos	54
3.2 Barricadas	57
4 Integralidade/ A casa é o mundo	70
Bibliografia	

Introdução

Há decerto, em minha vida, uma pulsão de longa data pela troca com o material da rua, fato que atesto aqui em seu ápice pela coleta de móveis abandonados na rua começada em 2014. A rua se apresentou então como lugar possível para a realização de propostas artísticas, espaço atraente no Rio de Janeiro tanto pelas suas permissividades não burocráticas, quanto pela potência de seus contrastes (muitas vezes cruéis).

É através destes dois pontos de apoio que a rua se configura como oportunidade para captura da atenção de uma comunidade, captura de um público - estratégia jamais ignorada pela publicidade, que, por sua vez, foi atualizada na obra de artistas como Jenny Holzer e Barbara Kruger.

Embora a rua seja uma constante neste texto, onde encontro maior motivação para levar a cabo meus projetos em arte é num lugar aparentemente intangível, um espaço inapreensível onde seria possível localizar as dinâmicas de negociação e subversão de limites territoriais. A incerteza dos territórios nos quais os elementos se confundem para além da delimitação prévia do que contorna o um e o outro, do acordado e previsto na "carta" (lei), se reflete em diversas instâncias da vida, de diferentes formas. Fui capturada pela estranha presença do que constitui o íntimo no meio da rua (espaço público cuja possível característica definidora seria a impessoalidade) e pelos territórios do comum que, quando reconfigurados e expostos, espelham um âmbito social e político do próprio domínio doméstico - e suas potências ainda adormecidas.

Vem daí motivos e imagens comuns ao âmbito de trânsito como setas, a cor branca como contraste no asfalto, modificações de superfície pública, cones... Incorporo e subverto signos da normatização do trânsito e do espaço público, equipamentos de segurança (como a câmera de vigilância e os E.P.I's utilizados por peões de obra e restauradores) e também tomo como elemento de (re)estruturação a mobília doméstica. O descarte e a permanência destas testemunhas da intimidade alheia (por conta da frouxidão da instituição governamental do Rio de Janeiro) me são caros enquanto experiência gatilho para proposições no limite casa-rua.

Na tentativa de perverter o imaginário cultural que determina onde deve pertencer cada elemento da rua (e da casa), procuro criar uma dinâmica de negociação que trafega entre o que é acordado em comum e o que acontece com impulsos individuais transgressores quando partilhados, para além da conservação da ordem e das normas legais. Isto que defendo como pesquisa estaria, para mim, no limite da legalidade.

É pela concomitância das duas esferas, da comunhão e partilha social e da intimidade relacionada ao doméstico, que abordo uma espécie de vetor-linha-limite, um desejo de movimento que pode habitar e apontar para mais de uma direção e fazê-lo se orientando dinamicamente - em tempo, reconhecer fronteiras em situação de tensão a todo momento como espaço para permanência.

Como Trabalho de Conclusão de Curso, realizei um grupo de projetos relacionados por estas balizas conceituais, dentre os quais se projeta a série “Barricadas”, que continuará a ser desenvolvida (em processo) mesmo após a defesa deste TCC, e a série em permanente continuidade “Para a Rua - Meus móveis desabandonados”. O presente texto acompanha reflexões acerca da realização de projetos artísticos que venho desenvolvendo desde 2016, sem deixar para trás referências de imagens, textos e propostas em arte que me impactaram durante esses anos de graduação.

Investigando isto que aponta para a *rua* (como espaço dos encontros inesperados) e para a *casa* (lugar onde o previsível é a característica dominante), que determino ora como vetor, ora como limite, trago como referências os escritos de Roberto da Matta em “Malandros, heróis e carnavais” e o texto “Locais de Cultura”, de Hommi K. Bhabha e o livro “A Estética Relacional”, de Nicolas Bourriaud. Além dele, foram essenciais os textos de Ricardo Basbaum editados no livro “Manual do artista-etc”, assim como o acompanhamento de diversas falas do artista, e “Arte para uma cidade sensível”, livro-panorama de arte pública organizado por Brígida Campbell.

“É necessário fôlego e insistência constante, seja de um como de outro lado, a partir de uma atuação lá ou cá - o que importa, afinal, é acreditar numa força ácida da arte em flexibilizar impedimentos e afirmar lugares e espaços a partir de passagens e ligações” (BASBAUM, 2015, p. 201).

“A experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decide colocar-se radicalmente em questão” (BLANCHOT *apud* BASBAUM, 2015, p. 9).

1 Linha / Vetor / Limite

1.1 Linha

Acredito no valor da flexibilidade e movimentação. A autorização do movimento é uma questão de sobrevivência. Na percepção de si, o câmbio de perspectiva, capacidade de ver por diversos prismas as situações que afetam a vida do indivíduo, seria algo a ser desenvolvido, incorporado na medida em que se busca a maturidade. A autorização começa de dentro.

A linha por si só, na sua constituição formal clássica, não teria muito a dizer enquanto uma orientação. Graficamente, intuimos “estaticidade” pelas suas representações. A linha é definida tradicionalmente como uma sucessão contínua e indefinida de pontos numa única dimensão do comprimento. Por outro lado, é possível se referir à linha enquanto uma conduta ou comportamento orientado numa certa direção: “o treinador voltou a mostrar uma linha coerente nas técnicas que aplicou¹”. Uma linha coerente, para todo efeito, é aqui uma “linha reta”.

Proponho uma imagem conceitual em que “linha”, “linha reta” e “seta” se equivalem. Uma seta seria um linha que aponta para algo, que tem direção - e algo que tem direção, tem um eixo, uma retilineidade (no sentido de linha de coerência) que se imagina sobre a imagem, uma força invisível que configura eixo. Essa abstração nos livraria de uma presunção interpretativa única da linha sinuosa como uma linha desorientada. Enquanto abstração, a linha pode ser reta - mas quão reta pode ser uma linha física, na realidade? Uma linha em contexto encontra planos, encontra terrenos com suas próprias características. Uma linha, mesmo quando é imaginada, encontra os buracos da memória e os limites da imaginação.

Uma linha sinuosa poderia ter sua orientação e retilineidade máxima no mínimo - compromisso intrínseco de ser algo que se flexiona ou se desloca. Esta ideia me conforta na medida em que associa a capacidade de flexibilidade a uma de coerência (a superposição de duas linhas imaginárias, uma com potência de

¹ (<https://conceito.de/linha>)

força física, a outra com potência de forma sinuosa). Para um corpo de trabalho cuja definição se dá categorizada como “ação”, título que abarca uma ampla variedade de práticas artísticas, ou ainda pela nomeação "proposta", figuras de geometria simples prestam um grande serviço de orientação.

Saber que a motivação para uma linha de pesquisa em arte se encontra numa região ainda não perfeitamente mapeada permite a sensibilidade necessária para a instalação de cada proposta em seu terreno fora do cubo branco. Apostar na singularidade de cada trabalho é uma necessidade para a pesquisa que prevê arte enquanto experiência e não como objeto no vácuo (conceitual e contextual).

As ações, propostas-enunciados, que desempenho, quando não incluem apenas a mim mesma, são conduzidas por corpos de pessoas afetiva e geograficamente próximas de mim. Escrever sobre o próprio corpo de trabalho é escrever o por vir desta linha, é o ato em si de possibilitar o movimento e suas direções.

A orientação leva a uma direção. O alvo não está determinado. A linha é percurso. O presente é o momento mais importante enquanto houver um por vir.

Esta tensão do reto com o sinuoso me interessa enquanto imagem simbólica para a ética. Venho repensá-la enquanto busco guarida em reflexões alheias, alavancados por um ensaio da Professora Elisa de Magalhães: “Da Ética flutuante, ou o gato incerto”.

Neste ensaio, Elisa coloca em pauta uma ideia ainda pouco explorada de ética sem ancoragem. É a partir deste gancho que a autora trará filósofos como Badiou, Lévinas e Derrida, trazendo justiça e direito como alteridades radicais. O direito viria na face da regra, da lei, do que é exato. Desta forma, num momento em que posições são marcadas diante da certeza, numa era de polaridades do absoluto, vejo o percurso nos limites da legalidade como uma forma de experimentar aquilo que não se tem fora de contexto, como uma espécie de vivência ética diante do absurdo.

Acredito ser incontornável falar sobre ilegalidade & trabalhos de arte surgidos após a disseminação do termo “arte relacional” numa mesma pesquisa sem se questionar sobre os desdobramentos das minhas propostas como uma visão pessoal de justiça. A justiça seria uma dessas buscas que, como é comum em arte, se dão não numa conquista de algo que sabe não ter uma delimitação precisa, mas numa dinâmica de experimentação e alteridade que produz expansão nas experiências de mundo.

A ideia de uma ética sem ancoragem, como concebe Alan Badiou, “designa (...) um princípio de ligação com “aquilo que passa””. Neste trecho, Badiou frisa o aspecto do estar-junto como âmbito social desta espécie de ética. Em que medida o humano vive junto de forma atenta ao mutável quando sua preocupação é a garantia e manutenção dos direitos do homem pela determinação absoluta de um “bem”?

O campo da arte seria um espaço propenso à exploração do limítrofe, pois pertencente à cultura e ao âmbito social. Seus agentes mais influentes discutem hoje as origens culturais distintas e os conflitos por elas enfrentados, trazendo para a relatividade a concepção de bem e mal. Pela arte, possibilitamos a atenção a esta condição ambígua da experiência humana, na dificuldade da manutenção e respeito que acolhem uma visão de mundo sem tantos valores absolutos e imperativos, até mesmo autoritários.

Torno a ideia de que duas visões, apesar de aparentarem uma oposição inegociável, podem ser de proveito em diferentes momentos sem que se escolha a priori uma em detrimento da outra. Também na dinâmica dos projetos de arte, proposta e processo serão negociados de acordo com os recursos e a publicização disponível em cada momento.

É possível uma natureza linear de direção cambiável não só em um eixo fixo, mas no deslocamento do próprio eixo. Ou então uma linha reta não absolutamente reta, quiçá com duas “cabeças” que se intercalam gerando orientações que movimentam o corpo, mas que não produzem um percurso geográfico (apenas temporal). Também, que uma linha verticalizada, com um direcionamento de cima para baixo (como são simbolizadas as estruturas hierarquizantes) ou de baixo para cima (como uma força oposta à gravidade), possam ser deslocadas horizontalmente, causando movimento. A linha,

portanto, funcionaria como uma guia de dinâmica do corpo, e o seu atrelamento à “estaticidade” como algo a ser dispensado. É um plano feito durante o conduzir que se verte no próprio objetivo, sentido de vida.

1.2 Vetor



Figuras 1 e 2: “Vamos”, 2018. Mariana Paraizo.

“A linha reta que não é estrita não se sente dobrada pelo abismo”

“Vamos” e “A linha reta que não é estrita não se sente dobrada pelo abismo” são trabalhos gêmeos. Não são o mesmo, mas foram concebidos quase ao mesmo tempo, sob a mesma condição. A formulação da frase “A linha reta que não é estrita não se sente dobrada pelo abismo”, que é o enunciado gatilho de “Vamos”, se deu de forma intuitiva. A inscrição em fita crepe e seu registro neste texto são apenas duas das formas de exportá-la ao mundo, assim como a frase falada ou lida (como neste próprio texto). “A linha reta que não é estrita não se sente dobrada pelo abismo” é uma instância encarnada da linha, algo a ser incorporado enquanto ideia na minha vida. Através da inscrição ou da repetição da frase o trabalho se dá.

Seu gêmeo, “Vamos”, abdica desta recusa **completa da contigência material** e encarna como uma transgressão à norma do espaço público, quando propõe desvios na linha que deveria ser reta, desvios determinados por acidentes no asfalto. A proposta se dá enquanto intervenção pública que regula o trânsito dos corpos, sinalizando, como regra, aquilo que deveria ser corrigido. Estender a linha entrecortada que divide as pistas de uma via até contornar/ladear buracos no asfalto e reorganizar sua direção é o enunciado de um procedimento conceitual. Ao realizar a ação de fato, adentrei mais fundo no

terreno propositivo, buscando uma forma mais incisiva: é necessário estender com ímpeto a linha até o buraco, para só depois produzir o desvio.

Enquanto em “A linha reta que não é estrita não se sente dobrada pelo abismo” deixo à deriva uma integridade formal impossibilitando a identificação do que é o objeto de arte, delimitando sua existência pelo não-palpável, “Vamos” leva em potência consequências extremamente materiais, sentidas quase de forma radical caso sejam levadas à risca enquanto regra de sinalização viária.

Isto acontece pois sua interferência ocorre sobre o trânsito - e por maior que seja uma carga simbólica e lúdica na descrição do gesto do artista, o efeito desta proposta encontra lugar na organização cotidiana da vida na cidade.

Há muito de orientação e sentido na hora de desvirtuar uma linha. É necessária precisão para uma intervenção concisa. Não há um apoio na economia da arte conceitual e minimalista na minha prática artística em geral - ela se pretende mais próxima de uma prática relacional, e não poderia ser diferente uma vez que chego a interferir diretamente no fluxo de máquinas e, por extensão, pessoas, no próprio espaço urbano, a rua. Claire Bishop, em seu ensaio “Antagonism and Relational Aesthetics”, afirmará a existência de artistas na história da arte anteriores à geração analisada por Bourriaud cujas práticas seriam antecedentes ao que o autor delinea enquanto uma ideologia própria dos anos 90. Ainda assim, utilizarei o já mencionado livro “Estética Relacional” pela concentração de temas de interesse para a minha pesquisa, uma espécie de decantação conceitual do traço “relacional” que há em um grupo de obras de arte.

“Vamos” também é uma tentativa por novas divisões, ou ao menos pela demarcação de um território do desvio, que é parte incontornável e prevista do poder, mas não pelo código que o regulamenta. O código segue uma ideia de manutenção do sistema, de uma ordem que só tem consequências efetivas judiciárias para quem não detém ou é acolhido pelo poder do *establishment*. A “justiça” é pessoal e leva em consideração posição social, em especial quando o indivíduo é relacionado a alguma instância governamental. Daí a máxima brasileira “Você sabe com quem está falando?”, que resgata para o plano cotidiano a estrutura altamente hierarquizada que vivemos na sociedade brasileira. Isso nos leva a crer que as divisões e desvios só ocorram livremente

dentro do *establishment*, sob uma lógica de impunidade para quem historicamente está do lado do poder.



Figura 3: Truisms, 1982. Jenny Holzer, fotografia da instalação na Times Square, NY. Foto: Public Art Fund.

Inclusive, uma vez que a experiência só ocorre nos limites da legalidade no momento exato em que tocamos alguma esfera da vida pública/do bem comum, contamos fatalmente com algum departamento que regula uma atividade homóloga ao ato realizado, que detém o direito de exercê-lo (no caso, marcação de sinalizações viárias). Isto revela uma não literalidade no ato em questão, ilícito pois dependente do consentimento das entidade reguladoras.

"A linha reta que não é estrita não se sente dobrada pelo abismo" procede de uma investigação do estar no mundo enquanto sujeito. É reconhecer a importância da perspectiva e da percepção de si no momento de escolha e encarar o percurso "vida" como um traçar, um desenho que se perpetua através e para além dos pontos.

A associação do "estrita" ao "dobrado" aparece enquanto uma preferência pelo não absoluto, pela flexibilidade diante da adversidade, do abismo, que se faz enquanto força imposta e de atração. Em muitos momentos, diante do "sim" e "não", nos encontramos face a uma perspectiva binária, enquanto seria de melhor proveito analisar os diversos fatores que vetorizam as decisões em

direção ao “sim” e ao “não”, mesmo que a determinação final através de uma escolha única seja necessária.

Considerações farão parte do trajeto, pela frente e atrás, transformando o tempo deste corpo em algo para além da escolha congelada no ponto, levando-o para o regime do eixo, e não da materialidade pontual da linha. Assim, desviar de determinações absolutas sobre quem se é fora de contexto, e até mesmo para quê a arte serve, a imagem, a matéria “desprovida de função”, se torna um posicionamento político.

Pensar o enunciado como proposição performativa, sem forma como projeto a não ser a que poderá ser incorporada na vivência, enunciação e inscrição, no entanto, poderia facilmente ocasionar em uma dissolução no fluir desorientado dos nossos tempos:

“...neste fin de siècle, encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no “além”: um movimento exploratório incessante...” (BHABHA, 2007, p. 19).

Hommi K. Bhabha se refere, em seu texto “Locais de Cultura”, a uma condição das eras pós (pós-modernismo, pós-feminismo, etc), contextualizando a lógica binária através de questões de identidade de diferença (gênero, raça, etc).

Aposto numa expansão destas questões para as diversas condições de binarismo da existência, ainda que sejam especialmente contundentes na vivência de grupos minoritários. O que Bhabha desenvolverá em seu texto, que se configura como um “além”, é uma figura portátil de “ancoragem” que se determina numa pulsão sempre em movimento, um espaço que compreende as dinâmicas que o antecedem, sempre em expansão. O que integraria o pós-moderno seria o “porvir” permanente, o “além”. Identificar isso é resistir à lógica dos “sims” e “nãos”. E a ética sem ancoragem já se parece menos desorientada à medida que o além vem como uma constante.



Figura 4: Still do vídeo que registra “Giz”, de Yuri Dias, realizado durante a primeira Sala de Estar, 2018. Foto: Lorena Pipa.

A integridade do sujeito estaria preservada no reconhecimento de um eixo no próprio movimento, na dinâmica com características que ensejam a complexidade, a ambiguidade, no retorno constante às reconfigurações, às negociações, à confusão que é própria da latência do poder num contexto já em atividade, num mundo que não para quando e nem para que o analisemos.

Estar em movimento comum complexo, sendo indivíduo com câmbios internos e percepção de mundo negociável e ainda se considerando parte de uma comunidade, requer um estado de alerta constante. O perigo é a desintegração - o perigo é do âmbito territorial - a partilha constante é potência delicada e contundente. A linha reta que não é estrita é uma ética da negociação radical - que vê o sujeito na sua integridade enquanto constituído por limites constantemente moduláveis .



A linha reta em contraste com a forma “estrita” pressupõe a conservação do sentido, de uma orientação estrutural que constitui, mesmo que a linha seja lá meio disforme, desenhada numa superfície esburacada, desnivelada ou mesmo partida. Se há uma linha, há uma sucessão de pontos. Se a linha está inscrita na realidade material de grandeza arquitetônica, ela aponta caminhos. Um dedo poderia passear por sobre um desenho em grafite no papel como um

automóvel passearia por uma pista de treinamento. Uma linha "estrita" é uma linha na qual o retorno, a manobra, é dura, penosa, custa tanto que talvez não seja possível - a linha estrita depende de quem por ela trafega. Neste sentido, penso a linha não como algo externo ao corpo, mas como uma potência de movimento.

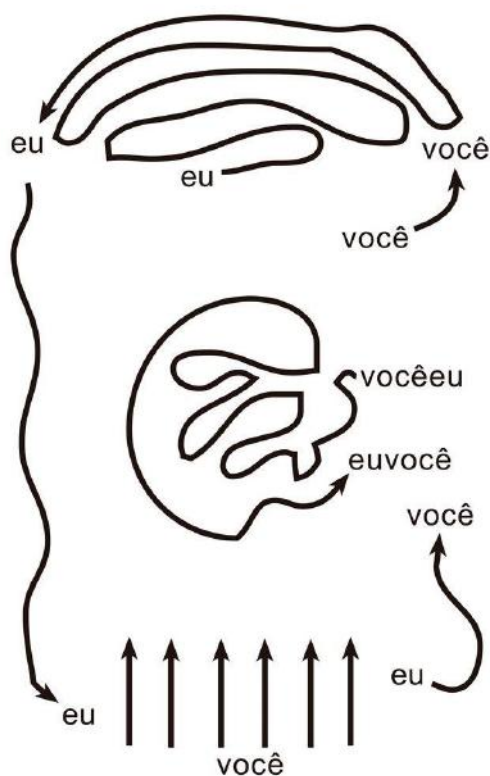


Figura 5: Diagramas de Ricardo Basbaum publicados na revista Piseagrama n.11, p. 12 a 19, 2017. Belo Horizonte.

Numa fala de Ricardo Basbaum em junho, na Mesa (espaço expositivo do Morro da Conceição), o artista apresentou uma discordância à ideia de desmaterialização presente na narrativa histórica da arte dos anos 70, posterior ao ensaio de Lucy Lippard e John Chandler, que teria influenciado a principal visão da arte conceitual por “definição”.

Ele defende que a materialidade do conceito é justificada através de uma política de encarnação das ideias e propostas conceituais - para além do discursivo, o que se incorpora em vida e é implantado em comunidade cria uma espécie de nuvem desgarrada de materializações. Os conceitos teriam caráter

performativo, uma vez que os conceitos em arte, mesmo que constituíssem ideias, conjugam uma materialização do pensamento.

O pensamento teria potência plástica e ocuparia o espaço, ainda que de difícil apreensão pelas mãos. Se a linha não-estrita é ou não uma reta em instância física, isso não importa mais. Não tanto quanto a sua "auto-percepção", pois uma linha vetor está num corpo, que se confunde com sua direção.

Uma linha pode não ser física e ter materialidade - espasmos materiais, plasticidade performativa, nuvens conceituais, esboços e dinâmicas que se entrelaçam por não serem estritas, mas por poderem ser retas - terem uma orientação, mesmo que para duas direções diferentes, por configurarem uma sucessão de pontos, um caminho. Logo, a sensibilidade (e, por conseguinte, a consciência) sobre a autonomia e os limites de movimento deste corpo transformariam *ser* em potência de forma, interfeririam na própria linha.



Figuras 6, 7, 8 e 9: Modelos para Repartição de Bloco, 2018. Mariana Paraizo.

Para todo efeito, uma linha-vetor, aqui, é uma orientação de forma não fragmentada, mas que reconhece as forças outras ao seu redor e dança sem perder seu próprio reconhecimento. **Nos confundiríamos com a linha numa vivência radical de abertura para a experiência do mundo, a experiência de arte.** Encaro o fazer e experimentar da arte como um enfrentamento, seja ele da

natureza que for - a arte exige uma não conformidade para dar espaço ao atravessamento, ao esgarçar ativo de um limite.

A linha reta é a orientação de acreditar que *somos*, mesmo neste caos que nos puxa pro abismo constantemente. Mesmo aqueles que estão sob constante vigilância, ou diante de grandes precariedades do sistema. Ainda que não reconhecidos em suas posições pelo governo, pelas instituições ou por quaisquer circuito(s) estabelecido(s) pelos quais trafeguem, conservamos a capacidade mínima de câmbio de percepção. Ou de uma forma existencial ainda mais delicada, não reconhecidos por nós mesmos em diversos momentos, se conseguimos nos distanciar minimamente de um abismo, podemos recuperar nossa própria existência no contorno, no limiar entre o que é outro - e pode nos constituir também - e o que nós viemos a ser.

Esta busca eterna pelo preenchimento e sentido contingenciais é um viés pelo qual podemos analisar o trabalho “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, de Basbaum. A partir de uma forma que se origina no NBP (Novas Bases para Personalidade), um desenho (em ambos os sentidos, forma e configuração de projeto) de princípio simples se revela de uma complexidade extremamente frutífera e, acima disso, viva.



Figuras 10 e 11: Objeto do projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” 1994-2018 e documentação de participante do projeto. Ricardo Basbaum.

Em “Você gostaria...?” a forma do trabalho de arte se dá na experiência, tornando a participação do outro o elemento que ativa os contornos do projeto artístico. O trabalho se dá não só pela experiência e documentação de cada participante, mas também por uma dinâmica de passagem do objeto por um percurso de comunidade.

As maiores balizas para este convite a uma experiência artística são: você pode fazer o que quiser com o objeto E o objeto deve continuar a circular (ainda que uma acabe neutralizando o outro, e vice-versa). É esta incongruência a tensão de que falo quando considero a vida em sua potência vetorial. A vida não parte de uma inércia, ou melhor, não parte de um lugar “algum”, e seu desenho é algo constantemente realizado, um movimento incessante de negociações por vezes paradoxais, em encontros de tempos e naturezas variáveis, e que, portanto, tem espaço para a coexistência de direções diferentes e, às vezes, opostas.



Figura 12: Fotografia de homem intervindo em sinalização de trânsito, 2017. China.

1.3 Limite

O primeiro gesto no número “Equipamento de Segurança”, número executado por mim e Heyk Pimenta em março de 2018, é a pintura da palavra “LIMITE” em tinta branca na Rua Benjamin Constant. Ainda fresca, a tinta inscrevia o fim do território onde percorremos algo semelhante a um circuito de obstáculos para demonstração do uso do tal “equipamento de segurança”.



Figura 13: “Equipamento de Segurança”, 2018. Mariana Paraizo e Heyk Pimenta, número realizado no Capacete.

Sob a luz de um dia claro, começávamos a intervenção não só diante do grupo de amigos e colegas da EBA e do Capacete, mas de um público da rua cujas reações não poderíamos prever. Confiei na legitimidade do ato diante do grande grupo como forma de coibir algum passante de invocar agentes punitivos pelos nossos atos impróprios: a pintura no asfalto (crime ambiental) e a interdição da rua no momento da ação sem autorização prévia (infração de trânsito e abuso de direito).

O grupo do Capacete e da EBA, de certa forma, se torna cúmplice da ação na rua, pois muito depende dele para que o público não-especializado aceite a arte “estranha” como parte de um jogo de “desuniformização dos comportamentos”, por fim, do que é relativo e “reservado” à arte.

Depois de vestir os EPIs, prendemos cada extremo de um talabarte no mosquetão do equipamento um do outro. Nisso consiste o dispositivo central do número: a perversão do sentido de um instrumento feito para conferir segurança contra quedas de operários de obras e restauradores.

À distância de um braço, presos na tensão de cordas firmes, realizar movimentos simples como uma curva ou atravessar um espaço estreito entre

dois cones se tornavam manobras quase impossíveis (como descobrimos nos treinos). Chamar de número ou demonstração era uma forma de não priorizar o virtuosismo no andar de bicicleta, mas celebrar o uso deste equipamento que produz risco e se configura numa proximidade de corpos que precisariam conhecer o ritmo um do outro para não cair.

Não visávamos a técnica apurada, éramos espécies de profissionais da queda. Era combinado que, diante do movimento incerto que nossos corpos produziam sobre as bicicletas, o rosto de um assentiria para outro em confiança, até mesmo congratulando-nos um ao outro por derrubar cones.

Refletíamos, por um viés, a condição da arte de hoje, que possui obras que “já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente” (BOURRIAUD, 2009. pg. 18). Através das ações, o artista contemporâneo escreve algo diretamente no mundo (ainda mais considerando o espaço fora do cubo branco), que consiste não só na descrição da própria situação criada como um evento numa História da Arte (enquanto, por exemplo, metáfora), mas pelo impacto local, com uma dimensão própria de acontecimento de uma realidade cotidiana. Indistinguível da cidade por ser feita de objetos e signos pertencentes a uma vivência do dia-a-dia urbano, mas extraordinária enquanto gesto de perversão das relações criadas entre os objetos.



Figura 14: “Equipamento de Segurança”, 2018. Mariana Paraizo e Heyk Pimenta, número realizado no Capacete.

Durante os movimentos e as manobras, havia uma contagem. Era praticamente uma coreografia, as curvas tinham notações de 1 a 5. Treinamos para saber onde deveríamos estar, na curva, na hora de cada número. Sem a perfeição técnica, éramos um escárnio de qualquer equipamento ligado a segurança.

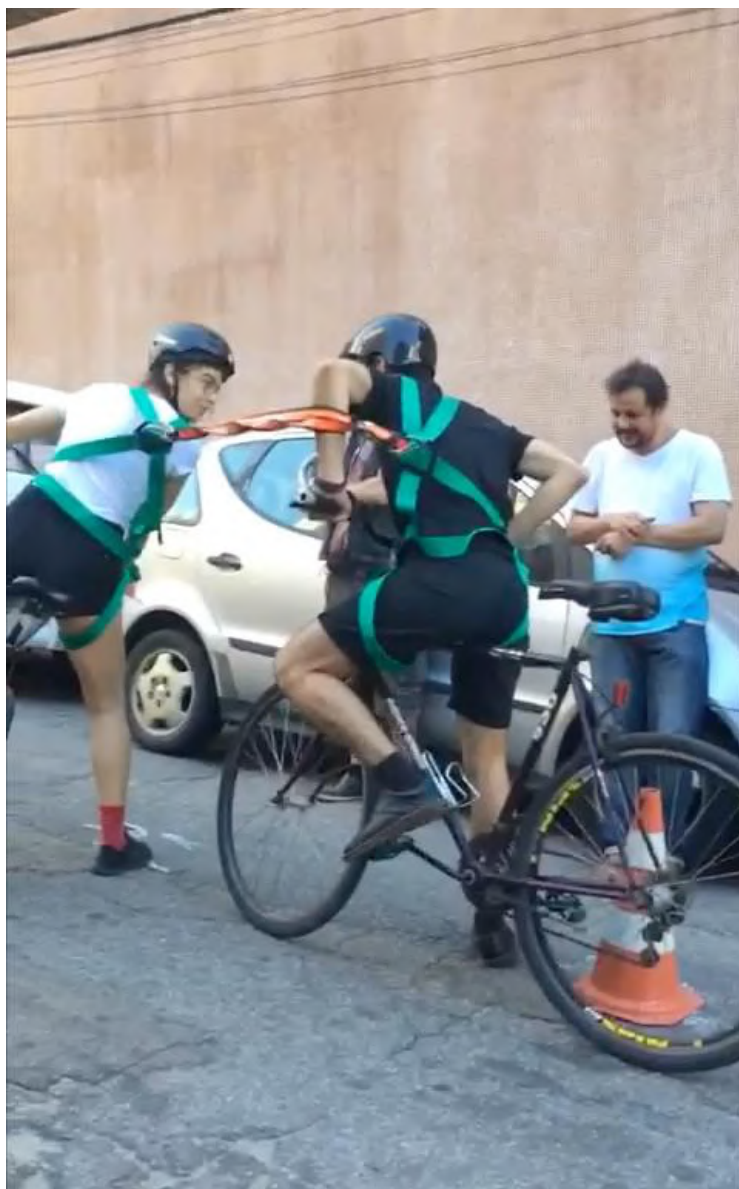


Figura 15: “Equipamento de Segurança”, 2018. Mariana Pa-raizo e Heyk Pimenta, número realizado no Capacete.

Enquanto intervenção, paramos o trânsito sem muito embaraço. A ação durou aproximadamente 20 minutos. Os motoristas de automóvel costumam ficar furiosos, ainda mais diante de movimentos errantes. Finalizamos a demonstração agradecendo ao público com uma reverência, sob o local combinado. A marcação do limite se tornou indicativa de fim apenas quanto

descemos das bicicletas. Ao longo do número, a pintura da palavra se irradiava em borrões pelo asfalto: passávamos por ela em arcos, carregando um pouco de tinta como rastro.

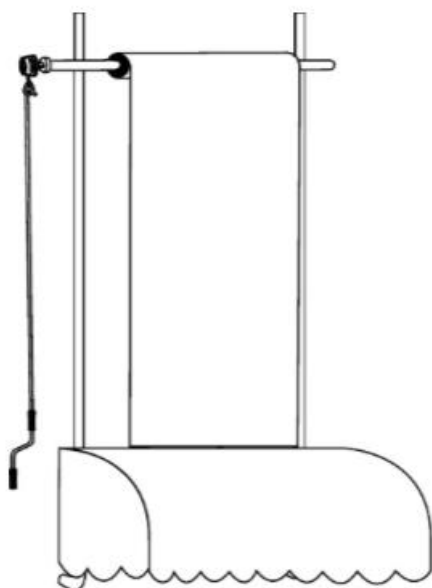
1.3.1 Rampas antimendigo - dissimulação na forma de superfícies e performance dos agentes urbanos

Há no reconhecimento de linhas a potência para uma exclusão/diferenciação absoluta do outro. A rua, compreendida como lugar apenas da passagem, passa a adotar uma paisagem artificial que se autoriza dessa "regra anterior à história", uma suposta natureza pedregosa dos terrenos, para normatizar a sua ocupação sem considerar as diversas questões históricas estruturantes de nossa sociedade ou as possibilidades de porvires relacionais.

O pressuposto de um corpo no âmbito público a ser cuidado só atende o sujeito em condições de ter seu próprio espaço privado. Um morador de rua será, na melhor das situações, "sutilmente" afastado de potenciais abrigos arquitetônicos e mobiliários comuns pela impessoalidade urbanista através da inserção de pedras, volumes pontiagudos e divisórias confortáveis. Estes recursos formais do urbanismo geralmente afetam terrenos lisos nos cantos de calçadas ou debaixo de viadutos, criando por vezes superfícies completamente feitas de concreto, com partes protuberantes que imitam o formato de pedras.

A chamada arquitetura hostil se configura por uma série de estratégias de instituições estatais e/ou privadas pela higienização de um espaço voltado para a convivência comum. Vãos debaixo de viadutos e praças inabitáveis ficam às moscas num tempo em que a rua é demasiado perigosa para o lazer e convivências descomprometidos - não haveria tempo, de qualquer modo, para tal na aceleração com que nos fazem conduzir nossas vidas neste estágio do Capitalismo.

O trabalho "Mutualismo", de Raphael Escobar, se aproveita da já anunciada "constante privatização do espaço público" não a considerando ameaça ao bem comum, mas apostando, numa mesma moeda estratégica, no acolhimento e proteção aos indivíduos que são excluídos do tratamento digno civil.



GUIA PRÁTICO PARA INSTALAÇÃO E USO DE MORADIA URBANA

Figura 16: “Guia Prático para Instalação e Uso de Moradia Urbana”, 2013. Raphael Escobar.

A dissimulação vem como força em ambos os lados da disputa pelo espaço na cidade: à direita, uma força que se faz incômodo material, que surgiria como terreno pedregoso para moradores de rua que desejam se assentar seguramente debaixo de viadutos, as chamadas rampas anti-mendigo; à esquerda, os toldos de estabelecimentos naturalizados como parte do sistema da cidade, que dificilmente seriam estranhados por guardas municipais pela sua “*inofensividade*” quanto às condições de conduta culturais que se estabeleceu na rua.

Uma convenção cultural que atua a favor desta dissimulação é a ideia de que a presença de moradores de rua no perímetro de qualquer comércio seja ruim. É de praxe que a polícia seja acionada, nesses casos, pelos próprios donos ou empregados do estabelecimento, então o abrigo pelo comércio seria tão especialmente inesperado culturalmente que, isolado das especificidades estéticas, talvez também fosse uma estratégia genial em tempos emergenciais.

É pelos limites da legalidade - do que existe em estado hipotético em lei e passa por uma transmutação quando levado para a realidade pragmática, na “prática” - que se faz esta espécie de guerrilha marginal. Ela tem como necessidade uma dissimulação estratégica, pois se aproveita das aparências dúbias para instalar (assim como se faz a metáfora mesmo, em tempos de

ditadura) pontos ou direções em lugares inesperados de um vetor, mesmo que ele seja reto. É o trabalho contra o valor estrito.



Figura 17: “Mutualismo”, 2013. Raphael Escobar.

Quando a linha está comprometida? A linha que se dispersa está fadada a sempre acabar num mesmo abismo ou está realmente sob a influência do acaso das ruas, que prometem o inesperado no encontro não combinado? Se nos separamos das ligações que nos estruturam, da casa de onde viemos, de uma origem qualquer na direção do além, há o risco de não ser mais visto enquanto indivíduo, mas como oponente a ser combatido ou uma fonte de vantagens ainda não conquistada.

Para não se sentir dobrada, é necessário que a linha estabeleça proporções em relação ao meio fio ao passo que avança ou ligações com os desníveis do próprio asfalto, conformidades a outros elementos concretos da paisagem específica. Ou que, enquanto corpo, articule uma comunidade a cada vez que se exponha, vulnerável, para nunca estar plenamente à mercê.

Considerações que podem se manifestar abstratas no discurso só são formuladas a partir da observação de avenidas, do conhecimento dos moradores de rua, para quem às vezes eu dou um trocado ou compro um prato-feito no botequim. É evidente que qualquer vivência clandestina necessite de um mínimo de relação com o comum, de legitimação, de apoio de comunidade. Os jogos de

poder em sua esfera prática desdenham em muito da representatividade legislativa, de seus conceitos. A experiência de viver a política no Brasil é necessariamente uma experiência de entender a discrepância entre a instituição e a rua, entre as diversas camadas sociais e o que se apresenta enquanto projeto comum de um país tão grande, diverso e desigual.



Figura 18: "Trabalho de Superfície", 2018. Mariana Paraizo.

"Trabalho de Superfície" é uma instalação in situ que utiliza a técnica do lambe-lambe para formar uma película branca aderente sobre pedras tipo brita incrustadas em pilastra. A forma estranha resultante da combinação é inspirada nas rampas anti-mendigo. Articula as protuberâncias em superfícies diferentes, tanto em locais externos, até na inserção em espaços internos à arquitetura, instalações de ambiente e módulos transportáveis. Minha intenção é criar um estranhamento pela forma, que, ao mesmo tempo em que capture interesse visual, remeta a um aspecto humano de exclusão.

As fronteiras entre o que é considerado arte urbana e infração na Lei da Paisagem Urbana (Lei 13.525/03), em São Paulo, e Lei de Limpeza Urbana (Lei 3.273), no Rio de Janeiro, são tênues. Quando algo deixa de se tornar ruído, na opinião pública, para se tornar arte? Essas definições categóricas do gesto dependem tanto da posição social do de seu autor, quanto de um aval ou legitimação do campo instituído das artes, direta ou indiretamente.

Ao planejar um ato ilegal em espaço público, confio na minha condição de pessoa branca como segurança social e, ao mesmo tempo, reconheço o imperativo das companhias masculinas (enquanto uma mulher cis hétero), que garantem a minha presença no domínio urbano à noite. Além da dissimulação de uma legalidade na ação, há uma negociação complicada entre a cumplicidade com estes homens e a propriedade do meu corpo - a não violação do meu corpo, que quer e não deve transitar a noite sozinha, segundo a moral machista e a cultura misógina, depende do seu atrelamento a figuras masculinas que representem algum tipo de poder no território comum (até mesmo como forma de se legitimar no campo das artes).

Penso ainda na dificuldade em estabelecer limites entre o que tenho para desenvolver nas relações afetivas que almejo, e o espaço que o outro dispõe para mim. Em todo tipo de relação duradoura existe alguma tensão que serve tanto de “cola” -pois as relações afetivas que se estabelecem efetivamente encontram uma espécie de atrito que as impede de apenas “deslizar” para outros caminhos -, quanto pode se tornar, se desmedida, solvente, dissolvendo a ligação. Ou em como olhar para estes espaços de forma a sair de uma visão automática de interpretação dos contextos sociais e viver o desejo no seu potencial (um pouco mais) desgarrado.

De uma forma geral, penso em encontros, e na duração deles, nos territórios nos quais se dão, nas fronteiras possíveis e necessárias para que não se estraçalhe uma noção individual. Parto da tensão e da ligação, de um “si” que age ao lado do outro e em meio a um regime padronizado de relações.

Com efeito, há uma conjugação necessária entre as partes autônomas em relações interpessoais, em especial em situações de precariedade material. Como um lugar de grande fluxo, de velocidades variáveis e de eventuais acidentes, a rua é como as relações apaixonadas; por haver brechas e regras a serem contornadas, espaços possíveis de encantamento do transeunte,

misturadas figuras de autoridade e de vulnerabilidade; por ser o espaço das experiências mais radicais de desterritorialização, despersonalização e da banalidade da contravenção; aproveito na rua a abertura, a folga e a rigidez das leis de um mundo paralelo à constituição, com seus signos e normas próprios muitas vezes disfarçados nos signos e normas dos códigos civil, de trânsito, entre outros, para atuar, intervir de maneira não usual como indivíduo não indivisado que sou - tratada como pessoa; artista.

Sabemos que no Brasil, assim como em outras lugares e nações do mundo, não se vive sozinho. Roberto da Matta, em seu livro “Carnavais, Malandros e Heróis” apresenta esta condição nacional em um trecho incisivo:

“Quando se trata de rejeitar o mundo, rejeita-se no Brasil o universo das relações pessoais, para se cair de quatro no universo das leis impessoais, essas regras que esfolam e submetem todos os desprotegidos (ou seja, gente sem relações, gente indivisa). Delas só escapa quem está (...) fortemente relacionado. O renunciador brasileiro terá de permanecer no mesmo local para realmente assumir seu papel”. (DAMATTA, 20XX, pg. X)

Considerando as tendências do que se chama “estética relacional”, como foi colocada por Nicolas Borriaud, a arte brasileira que trata de forma não representativa as questões sociais sempre colocou como uma questão, de forma radical, expôr o delicado tecido que se interpõe entre o sujeito indiviso e a sobrevivência.

Oiticica, com sua icônica bandeira “Seja marginal seja herói”, traz para a esfera do simbólico a marginalidade com que mostra estar envolvido em sua vivência através de vídeo-documentações, como em “Agrippina é Roma Manhattan”, ou no uso de dispositivos que disponibilizava para um mundo underground, enquanto vivo, como os parangolés. Apesar disso, a tragédia figurada em silk screen, o corpo de um cidadão comum que se suicida após cometer um crime em busca de uma nova vida e é capturado fotograficamente feito uma cruz invertida debaixo do enunciado título da bandeira vermelha, só ganha potência enquanto imagem consoante ao próprio envolvimento de Hélio com questões ligadas a marginalidade.

Em seu ensaio “O Herói Anti-herói e O Anti-herói Anônimo”, de março de 1968, apresenta suas reflexões políticas enquanto extremamente ligadas com o

que move seu desejo e com o que se “enlaça” em sua vida pessoal. Quando conhecemos qualquer dado sobre a vida do artista, seja por meio de seus escritos ou biografias, vídeos documentais, mostras de arte que apresentam seu sujeito enquanto artista, podemos notar o quanto sua experiência expositiva está ligado com a nuvem de projetos de arte que são ainda hoje exibidas. É tudo parte de uma mesma proposta artística, uma postura existencial.



Figura 19 e 20: parangolé “Incorporo a revolta” usado por Nildo da Mangureira, 1967, e “Seja marginal, Seja herói”, 1968. Hélio Oiticica.

Pervertendo linguagens, Oiticica trouxe o limite como questão, apresentando trabalhos em propostas enunciativas, ações e documentações de sua produção como a superfície de contato com que o público lida. Seria necessário que o circuito entrasse em questão com as próprias noções tradicionais de escultura, pintura, gravura para compreender o que a arte estava aglutinando dentro de seu eixo - e ser marginal, nesse sentido, é pertencer como um uma fronteira, como algo que não se reduz mesmo diante do nome. Estar à beira e se arriscar entre a ousadia que alarga o território e a própria possibilidade de anulação.

Bourriaud apresenta uma teoria, no primeiro capítulo de *Estética Relacional*, em que a forma do trabalho de artistas como "Gordon Matta-Clark ou de Dan Graham não se reduz à forma das “coisas” que esses dois artistas

produzem, não se configurando num objeto de estética formalista e sim como “o princípio ativo de uma trajetória que se desenrola através de signos, objetos, formas, gestos”.

"A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha."
(BOURRIAUD, 2009, p. 29)

Isto acontecerá em Lygia Clark e Oiticica através do desdobramento do neoconcretismo para um condição corporal da experiência artística. A experiência fenomenológica do sujeito diante da experiência atualiza ambas constituições desta obra e do sujeito. Para Bourriaud, as relações sujeito-objeto fariam parte de um jogo de relações *transindividuais*. O conceito de transindividual coloca a essência da humanidade especificamente no lugar onde as relações que unem os indivíduos em formas sociais se tornam históricas. Poderíamos completar com a ideia de que estas relações humanas, quando conferidas uma temporalidade histórica, se tornam parte do que é conhecido como “cultura”.

À arte, estaria reservado (até o presente momento) um lugar privilegiado para a experimentação de modelos de socialidade ainda não culturalmente cristalizados. Este domínio de trocas se justificaria enquanto parte de um campo histórico que endossa não o que está engessado, mas uma transformação pautada na subversão das relações entre sujeitos e indivíduos, e, por extensão, entre as próprias relações sociais. Por fazer parte do mundo não mais enquanto um espaço autônomo ao qual se delega o caráter representativo, a arte teria se inscrito num campo de embates culturais que se coloca especificamente na margem: é seu lugar afirmar o além, não só como forma de buscar soluções, como também para lembrar que há muitos pontos para além do centro numa coletividade.

2 Plano / Atravessando o outro

Em Estética Relacional, Bourriaud recupera no materialismo aleatório de Althusser a origem das formas a partir de chuva de átomos de Épicuro. De acordo com a fórmula, o nascimento da forma advém do desvio de um elemento em direção a uma coluna de outros elementos que lhe foram até então paralelos, e cujo encontro aleatório encadeia em uma nova orientação, o novo arranjo de um mundo dado pela sua consistência e duração.

É nas intercessões em latência de territórios sócio-culturalmente estruturados que a arte melhor aproveita o inesperado para criar formas. Se o atravessamento constitui tudo que é novo e o impacto é criador, busco nas intervenções, na verdade, algo que já está implicado na existência do universo. Independente de Constituições, que visam instituir uma ordem, tudo já foi novo eventualmente, todas as formas existentes já foram inauguradas. No Brasil, inclusive, temos uma Constituição que já passou por diversas reformas, além de uma democracia que, além de recém reconquistada, se encontra em uma situação especialmente instável.

DaMatta, em um capítulo inteiramente dedicado à expressão brasileira “Você sabe com quem está falando?”, localiza a relutância brasileira em assumir os conflitos hierárquicos de uma sociedade “dependente, colonial e periférica”(pg. 189). A percepção preferida por esta sociedade na formação de sua identidade se aproxima de valores como a cordialidade e a malandragem, o jeitinho como recurso para problemáticas sócio-estruturais.

O autoritarismo da expressão analisada pelo autor reforçaria uma rigidez silenciosa das posições sociais, um pacto de poder tão delicado quanto impossível de ser reconhecido a todo momento verbalmente - à sociedade brasileira, a ideia de crise se associaria a um imaginário de “catástrofe”, desintegração e fraqueza. A expressão em questão só apareceria em momentos em que uma “ameaça” ao sistema moral hierarquizado se configura.

Na semana do dia 28 de outubro, depois dos desgraçados eventos que acompanharam o primeiro e segundo turnos das eleições gerais, comecei a considerar a retirada do termo *negociação* do título do presente texto. Contudo, vi o problema a tempo. Ceder à ideia de que estou num lugar para o além do aceitável, para além do limite onde me propus estar, é o primeiro passo para

desacreditar o que está dado em toda existência (este algo que "eles" querem desnaturalizar). É estigmatizar o conflito dentro de uma dinâmica de inimigo interno. Esta é uma narrativa que, alavancada pela nostalgia dos tempos de ditadura, não pretende tratar estas configurações sociais como algo a ser reconhecido e reconfigurado.

Acredito que, se já ficou claro pela análise crítica dos acontecimentos em termos de democracia representativa desde o afastamento da Presidenta Dilma, não se trata do que consta na Constituição o que é acordado nas camadas mais influentes do poder. Nestes meses em que o tempo se comprime, e minutos, nas horas certas, tem consequências materiais de anos, devemos assumir esse desnível entre as hierarquias sociais e um silêncio que as “apazigua” como recurso nosso também, já que discutir cara a cara nas ruas pode não evitar, a tempo, o pior de acontecer.

Este silêncio é impregnado de aberturas e, conhecendo os pequenos microcosmos onde trafegamos, apresentemos aquilo que está sob ele. Resta, para nós, o impacto. E, se preferimos utilizar a malandragem como uma forma de evitar o conflito direto, que a exercitemos de forma a expandir os territórios criando novos laços que se sustentem ou resistam, e não eventuais “tapa-buracos”. Valorizemos o que Hommi Bhabha chama de “ex-cêntrico”, o que extrapola os binarismos conflitantes (como, por exemplo, a ideia de norma e subversão como antagônicos, até mesmo a noção de cordialidade x conflito).

Eles nos prometem a morte dos desviantes, que se curvem as minorias (e a leitura do brasileiro, diante de tantas distinções sociais, não é a de que a maioria é, na verdade, para além de questões de gênero, orientação sexual e cor, uma questão econômica) diante da maioria. Não há como discutir a impossibilidade de alguns dribles. É claro que são tempos em que, como a Bianca Madruga diria, é meio dia: e o sol a pino trabalha as sombras com muito mais solidez, com contornos duros mesmo, e os lugares onde a luz bate intensa estouram como nas fotos super-expostas. Demanda que não sejamos ingênuos achando haver meio-termo onde não há, senão podemos enganar a nós mesmos.

Contudo, é preciso acreditar no recurso material (não exatamente numa resistência qualquer), na artimanha da lona contra o sol ou em seguir em frente com a cara tapada. Mesmo que de forma dissimulada, que nos adaptemos, não

estamos nos moldando conforme o que desejam. Porque não somos especialmente subversivos: não mais do que todos os que estão vivos e produzem e quebram padrões a todo tempo.

Vale que continuemos a documentar nossos esforços, ainda mais se pudermos revidar o olhar que os dispositivos de captura instituídos nos direcionam. Vale que mostremos uma genuinidade que seja ainda mais estratégica, mas sempre cuidando para nos expor no nosso couro forte, sem nos vulnerabilizar mais. Vale acima de tudo que nos consideremos juntos, mesmo distantes e apartados, mesmo que não possamos garantir uns aos outros tudo o que eles também prometeram garantir e não mantiveram. Não são as estéticas de resistência heróica que conquistarão a nossa sobrevivência - não são o do quê depende nossa afetividade, o alimento emocional, nossa completude. Não é embaralhando tudo também que vamos criar da confusão respostas efetivas na urgência deste momento.

O que vale é acreditar que estamos reapresentando um valor ignorado aos olhos de quem escolheu eleger fascistas para ignorar a realidade, para se abster de uma “verdade” que não seja única, que não seja mono-orientada (um conflito binário entre bem e mal), centralizada, que desejam a anulação de qualquer desvio sem entender que o somos todos fruto também do desvio - e que a luta é um esforço constante, algo que não cessa. Que movimento é inerente, que não existe nada em estado de inércia ou numa situação “física ideal” abstrata, que o rumo que as coisas toma se perverte e que isso existirá independente do cansaço, pois este mesmo desvio não depende de um indivíduo sequer. Ele é uma força presente em todos - e que precisa ser aceita, trabalhada, orientada e, por vezes, também celebrada!

O que eles consideram “desperdício” (em relação ao lucro em todas as suas modalidades) é algo que mantém a saúde comum - e então, com o tempo (dizem que ele se encarrega de tudo) estaremos vivos para além de apresentar esse valor, ajudar também na re-matização das sombras e luzes, para se conciliarem no diálogo constante que toda diferença merece.

Não sejamos oposição ferrenha para queimarmos nosso pouco poder. Sejam oposição que negocia interna e externamente. Negociadores de nossas existências, documentemos nossas existências desviantes e que a dissimulação seja um recurso que aprendamos como qualquer outro. E sigamos numa curva

que é comum à existência, e não mais acentuada por eles. Sigamos na nossa curva, porque a vida existe sobre um chão granulado, matérico, e que, apesar de aparentar retilineidade, não é plana vista de longe.



ROUBO DA IMAGEM
EMPRÉSTIMO DO OBJETO
PERFORMATIVIDADE PARA A CÂMERA

EMPRÉSTIMO DA IMAGEM
PERFORMATIVIDADE DO OBJETO
ROUBO PARA A CÂMERA

PERFORMATIVIDADE DA IMAGEM
ROUBO DO OBJETO
EMPRÉSTIMO PARA A CÂMERA

DOCUMENTAÇÃO DE FORMAS CRIADAS POR DESVIOS DE CONDUTA

2.1 Conflito como mote e a armadilha do solipsismo



Figura 21: “Transubstanciação”, 2016. Mariana Paraizo.

Se, por um lado, vivemos uma realidade cujas estruturas tem alguma abertura por legitimações externa às leis (em oposição à constituição como uma guia que tem poder absoluto sobre uma realidade - que, em verdade, orientaria estas regras - a potência superior do domínio das relações pessoais se sobrepõe ao o domínio das leis impessoais dadas pelas leis e regulamentos) há também uma ameaça constante de acordarmos, um belo dia, numa situação semelhante a d`“O Processo” , de Franz Kafka, réus de um tribunal que repentinamente nos pega de bode expiatório. Nosso contorno enquanto ameaça (se lida como subversiva) suscitará a pergunta inquisidora, a pergunta que é já uma sentença para aquele que não tem a justiça dos ricos.

Nossas imagens, registradas em todos os lugares e raramente aferidas, flutuam num campo ao léu e são resgatadas na medida em que se valorizam em acordo com as ondas de poder. Quando alguém gera um incômodo em um sujeito que possua os meios de obter e utilizar estas imagens, certamente o que se pensa dormente, as imagens de vigilância, acordarão para a construção de uma narrativa que já não pertence mais ao indivíduo capturado.

Em termos fotográficos, começo a pensar a impressão das cores sobre as superfícies como a imagem registrada de um objeto. Esta imagem capturada poderia ser re-projetada sobre os mesmos objetos com a superfície adulterada. Um cone de trânsito, objeto de natureza volúvel pois se camufla no espaço público como algo institucional mesmo que não o seja, é, além de matérico, um signo informativo e orientador de caminhos. Um indicador de legitimidade efetivo e de fácil obtenção.

O roubo da imagem pode se dar por meio da perversão nos signos de normatização impressos em cores nos objetos. Em Transubstanciação (2016), instalação em que utilizo pela primeira vez um vídeo que documenta ação pública, havia uma vontade de acessar esse branco de superfície, feito tela que recebe a imagem (seja ela fotossensível ou preparada para a recepção de projeções).

O gesto registrado era a substituição de um cone de trânsito comum, em cor laranja com fitas refletivas, por outro cone completamente pintado de branco. A cena curta, de menos de 1 minuto, se transforma num vídeo em looping devido a uma edição cuidadosa. Depois de abandonar o cone branco na rua e retirar o

laranja de cena, passam alguns carros e, num corte singelo, o cone laranja volta a aparecer.

Esta configuração sequencial traz o caráter repetitivo da aplicação da norma e de uma “resistência” subversiva, uma vez que a relação entre as duas se dá como um conflito, uma tensão. Na sociedade, uma vive de atualizar a outra, numa linha que pode ser vista como infinita.

A oposição binária vai na contramão das ideias de “além” apresentadas por Bhabha em sua posição estética em *Locais da Cultura*. O solipsismo do vídeo revela a já referida desestabilização do pós-modernismo, pois, apesar de se apresentar enquanto uma sequência de gestos, não cabe no vídeo uma ideia de fim ou começo. Contudo, podemos interpretar o vídeo de forma a localizá-lo num embate centrado no conflito, e no não-contingencial, no sentido de que o trabalho se faz mais como ideia do que como situação aplicada. O próprio cone material se torna “abstrato” à medida em que é exposto a sua própria imagem, projetada ora como o cone laranja, ora como o cone branco. É quase uma linha fora de uma superfície, uma linha que aponta para uma virtualidade que não me interessa tanto enquanto objeto hoje em dia.

Em “Plano”, analiso dois vídeos cuja configuração expositiva é o “loop”, caracterizando-se pela repetição em sequência. Para o plano se desenvolver desta ideia de linha-vetor, é necessário transformá-lo em uma situação que considere uma composição complexa e não centralizá-lo numa linha-eixo como o objeto em si. A linha deixa de ser o conjunto inteiro para se tornar um elemento que fura, um componente de uma conjuntura em que se consideram terrenos formado por diversos fatores não necessariamente representados de forma hierarquizada.

Neste sentido, “Transubstanciação”, do jeito que foi possível instalar na época que foi concebido, não se relaciona tanto com a instituição de uma fronteira movediça tanto quanto uma integralidade constituída por um jogo de alternância mais estrito. Considerando isso e a própria data do trabalho (como de uma época pré-desenvolvimento de uma pesquisa), trago-o como uma referência não da mediação de territórios e de um furo da barreira entre o eu e o outro, mas como exemplo de uma armadilha na qual se cai quando a intenção é destituir o território por meio da oposição plena.

Quando penso na intercessão criada entre espaço público e espaço privado possível de se firmar na instalação do trabalho em uma galeria, me parece possível com os elementos de “Transubstanciação” reorganizar um projeto em que caiba mais uma noção de contingência do que a pretensão de tratar “universalmente” o conflito entre norma e subversão através de uma repetição sem fim. Um recurso que consideraria hoje seria a instalação de um sensor de movimentação na entrada do espaço expositivo para ativação do vídeo uma única vez a cada visitante - e o congelamento da imagem até o próximo a entrar na sala. Assim, a referência da repetição se torna uma unidade presente no espaço: o próprio público contado em número.

Desta forma, apesar do tratamento de pintura branca no cone ser um tipo de camuflagem para a projeção num ambiente menos implicado como a galeria, a contingência do cone se faz imperiosa diante das imagens que registram o ato de substituição. Sem o loop, seria possível recapturar a linha real, uma linha vetor que se faz através do movimento. O objeto, então, poderia se atualizar na projeção de sua “história visual” sem cair numa armadilha narrativa redutora de contingências para a de uma norma e subversão universais.

2.2 Propriedades públicas no domínio doméstico

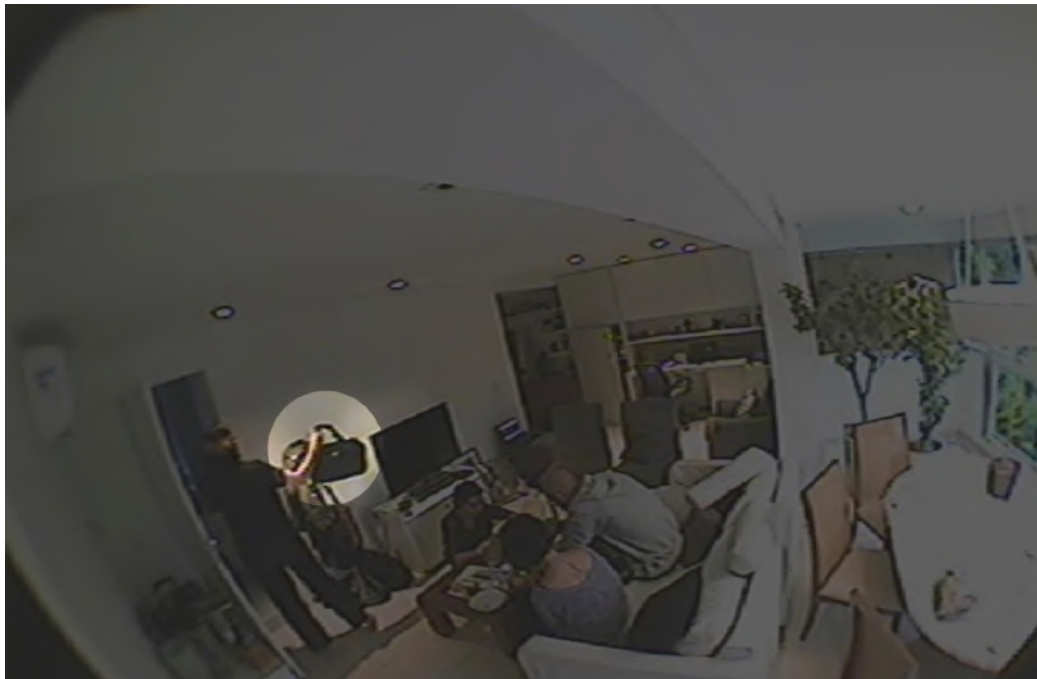


Figura 22: Still de “Cúmplice” (17’53”), 2017. Mariana Paraizo.

“Cúmplice” é uma edição digital de vídeo gravado em câmera de vigilância. Convidei um grupo de amigos com o pretexto de realizar uma pequena festinha de fim de ano e, durante essa tarde, furtei um pertence de cada um deles. Para isso, utilizei técnicas dos ladrões chamados de pickpockets, me utilizando de gestos sociais (como a gentileza de pendurar as bolsas dos outros no cabideiro) e, desta forma, da confiança alheia para agir sem levantar suspeita.

O vídeo é editado para mostrar apenas os momentos em que ocorrem furtos, assim como para ressaltar a manipulação dos pertences e de uma maleta preta utilizada para conduzir os objetos ocultos pela casa até um esconderijo. Este recurso visual em camada e zoom é semelhante àquele usado em telejornais para grifar ações escusas em noticiários criminais.

2.2.1 Desejo de invasão

Acabo de sonhar com uma entrevista-trabalho de arte em que eu negociava os termos da atuação com os entrevistados. Em parte eu realmente estava entrevistando eles, noutro lado persistia o desejo de criar certas narrativas em que eu precisava que eles fossem cúmplices meus, ainda que, para isso, eu precisasse privá-los da verdade. Um empréstimo talvez momentâneo, talvez permanente, do poder de conhecer as intenções alheias. Problema ético? Pode ser.

Este sonho fornece dados sobre trabalho que eu efetivamente desempenhei: “Cúmplice”. Partindo do desejo de realizar um trabalho em que eu, enquanto roteirista e performer, roubasse parte dos “expectadores” do trabalho para constituir aquilo que seria tratado como “o trabalho de arte”, organizei uma série de ações que construiriam o ambiente necessário para a captura da ação e dos objetos.

Registrada em fotos, a “instalação” da câmera poderia ser observada como técnica e engenho da criatividade, e sua posterior reinstalação como trabalho de arte poderia ser forjado em diversos locais, com adaptações (no lugar institucional seria interessante, também).



Figura 23 e 24: Registros fotográficos da instalação da câmera de vigilância para “Cúmplice”.

O segundo ponto que gostaria de analisar desta proposta artística que desempenhei em Cúmplice é a performatividade do meu corpo para a câmera e para meus convidados, uma função dupla que requeria atitudes desajeitadas, mas ainda localizadas dentro de um padrão de “normalidade”. Fiando-me na confiança de meus amigos ao invés do anonimato, performei “distratividade”², fingindo ser uma pessoa que não presta muita atenção nas coisas por estar sempre com a cabeça fantasiando. Esta estratégia só foi possível devido ao conhecimento prévio da percepção destes amigos em relação a mim, que me conhecem por algumas atitudes e falas que poderiam ser consideradas estranhas, mas que, por se repetirem, constituem um padrão de normalidade do meu comportamento.

Apenas um dos convidados estranhou a cortesia no gesto de me oferecer para colocar seus pertences no cabideiro, objeto protagonista nos meus roubos, junto de uma maleta de tecido preta. Localizados num lugar central do quadro captado pela câmera de vigilância, o canto estratégico da sala para a minha socialização concomitante com a realização das ações escusas, o cabideiro era

² Uma espécie de “distracção” dissimulada, para aparentar maior inocência enquanto se realiza uma atividade ilícita em que se deve estar muito concentrado.

a desculpa travestida de organização para facilitar um contato próximo com os pertences dos meus convidados e, com o disfarce e simbolismo próprios da maleta preta, transportá-los para o meu “covil”.

Foram tomados uma carteira, uma caixa de cigarros, um lápis de olho, um celular (que foi devolvido e trocado pelo lápis de olho por conta de sua potência-bomba-relógio de destruição do disfarce), um cachecol, uma barra de chocolate e um caderno de anotações. Cada um a seu momento contaminado por ansiedade, temor, precaução, e - por que não? - prazer.

Conhecendo o local da câmera, eu segurava a mala faceando o plano de filmagem, deixando-a ainda mais notável para os futuros expectadores do vídeo. Os objetos manipulados, quando captados em câmera, muitas vezes se tornam mais presentes do que em contextos de vivência descontraída, quando grupos e indivíduos se distraem com outras telas (de tv, de celular, de computador), com o conforto da socialização íntima, com a virtualidade de conversas ou com os afetos construídos. Os objetos que aí se tornam mais presentes são aqueles a serem consumidos imediatamente, como a comida, que se faz imperativa por apelar para os sentidos, aguçados através do olfato, da visualidade (bandejas prateadas e tomates vermelhos) e da promessa do paladar. Esquecidos, os pertences íntimos vinculam-se ao reino dos seus portadores de forma garantida, mas apenas virtualmente até que se façam novamente necessários de forma imediata.

Mesmo o sumiço da caixa de cigarros pode ser perdoado diante do empréstimo de um cigarro por outrém, ainda que o seu portador tivesse certeza de tê-los guardados consigo em sua bolsa. Talvez, se eu tivesse devolvido os objetos antes de me revelar, a cessão de direitos de imagem não tivesse sido um caso a ser resolvido. Só nos devem controle daquilo que conhecemos? A permissão é mesmo uma questão ética quando não ultrapassa o conhecimento e o sentimento de propriedade de um indivíduo, quando este não se sente violado? E dentro da ética do trabalho de arte, como proceder?

2.2.2 A vulnerabilidade como uma brincadeira

Uma decisão que considero importante no processo do trabalho foi a de



Figura 25: “Equipamento de Segurança”, 2018. Mariana Paraizo e Heyk Pimenta, apresentação de número no Capaceté.

após roubados todos os itens, revelar os objetos e assumir meu trabalho. Para mim, a surpresa de ver um dos seus objetos sobre um novo prisma (vindo de um lugar inesperado, fora do seu reino territorial - a bolsa, o bolso - produzindo, por causa disso, um delay na identificação da posse dos convidados) é como ver um retrato daquele objeto cuja aparência já nos é “naturalizada” pela primeira vez. No entanto, para além dos efeitos da ação “roubo”, em que há uma performatividade para a câmera, para construção de narrativa posterior, outras possibilidades de desfecho apontariam o trabalho para caminhos diferentes.

Que consequências acarretaria não revelar a armação enquanto arte para meus amigos? Que efeito esta atitude surtiria no vídeo que registrasse a reunião até o fim, quando, possivelmente os meus convidados dessem falta dos seus objetos ao sair?

Cezar Bartholomeu, em entrevista concedida para o Projeto de Iniciação Científica “Fotografia Contemporânea: processos e modalidades” defende a ética como um parâmetro principal para as questões em arte contemporânea. A imagem roubada, como um certo tipo de terrorismo, é uma presença constante na vida do cidadão urbano contemporâneo. Sua imagem é gravada em câmeras ao dentro e fora de estabelecimentos públicos e privados, seus atos computados para, caso algo saia do controle de instituições ou proprietários, sejam recuperados.

Uma sociedade permanentemente vigiada é uma sociedade constrangida. Supostamente, vigoram em nosso país leis de direito de imagem que garantem que o uso de imagem de um indivíduo seja regulado pelo próprio em acordo com o autor da imagem em questão, entretanto, a própria captação da imagem alheia sem autorização não poderia ser considerada um certo tipo de invasão? O efeito de Sociedades baseadas na vigilância de seu indivíduos já foi tema literário como no livro de George Orwell “1984”, em abordagens filosóficas e sociológicas como “Vigiar e Punir”, de Michel Foucault, etc.

“No Brasil, o direito à imagem é contemplado de maneira expressa no novo Código Civil, em seu capítulo II (Dos direitos da personalidade), artigo 20:

“Salvo se autorizadas, ou se necessárias à administração da justiça ou à manutenção da ordem pública, a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais.

Portanto, o direito à imagem é resguardado de forma clara, feitas as ressalvas ao uso informativo e que não atinjam a honra ou a respeitabilidade do indivíduo.”³

Enquanto um objeto de estudo no campo artístico e do estudo da imagem, a captação da imagem do indivíduo social aparece em autores e artistas, como Vilém Flusser e Haroun Farocki. As imagens técnicas são relacionadas ao termo dominar no livro “O Universo das Imagens Técnicas”, de Flusser. Enquanto instrumento governamental, “implica imposição de ordem sobre o caos lá fora”, servindo de limite estabelecido entre dois planos: o dentro e o fora. As imagens técnicas hoje são elementos constituintes da estrutura de poder micro e macro, desde o nível estatal, no uso como evidência em processos judiciais (incluindo aí as imagens sonoras, como as gravações que se tornaram provas da fraude do conspirador Temer ainda em 2017), até como barganha coercitiva e punitiva

³ https://pt.wikipedia.org/wiki/Direito_à_imagem

entre ex-namorados chantagistas e ex-namoradas a serem expostas, nas situações chamadas de “Revenge Porn”.

Entre os vários casos, há níveis de captação diferentes, dentre os quais por vezes os sujeitos, sejam pessoas públicas o indivíduos comuns, tem conhecimento do registro técnico de sua imagem. No entanto, todos estes casos partilham entre si um grau mínimo de suscetibilidade do indivíduo e o estabelecimento de um nível de confiança entre o operador de câmeras e gravadores e o capturado. É nesta esfera de expectativa de sigilo que o trabalho “Cúmplice” se insere, e enquanto um experimento artístico visa trabalhar esta vulnerabilidade dentro do sistema de consumo de imagens no meio da arte contemporânea”.

Ainda como uma curiosidade serial em relação à dicotomia “captura da imagem alheia” x circulação de objetos privados no meio artístico, pensei um segundo ato para esta pesquisa no futuro: instalar num espaço expositivo um monitor que transmitisse em tempo real um recorte de espaço escondido onde fossem inseridos objetos roubados dos visitantes da própria vernissage. Como um tipo de contribuição forçada para a própria constituição do trabalho, este roubo se metamorfosearia em situação aceitável? Se a própria intenção do gesto de roubar não pode ser alienada do seu julgamento na Lei, porque então não deveria ser levada em consideração enquanto proposta artística? Ainda assim, transitar nos limites do desconforto e descontração durante uma atividade escusa se torna a própria vulnerabilidade do autor, que lida diretamente com as expectativas de confiabilidade entre ele e o seu circuito/público.

"Cresci sob um teto sossegado,
meu sonho era pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.

Agora, entre meu ser e o ser alheio
a linha de fronteira se rompeu.”

Wally Salomão

3 Intercessão / Interno e externo

A tensão da fronteira se faz no território onde interno e externo se tornam indissociáveis. Não há negociação sob um parâmetro único, mas uma entrada mútua entre duas esferas complexas que demanda negociações em tempos que constantemente se atualizam. Diferente do que ocorre nos encontros de planos pictóricos de origens diferentes em uma colagem, este território (de intercessão do interno e externo) contrasta com a apresentações narrativa dos espaços rua e casa pela dissolução dos elementos de cada universo, num acordo de duplo pertencimento. Este destaque ao que é indissociável, comum como um terceiro elemento é ignorado pela narrativa cultural, parte de uma situação de antagonismo sustentada por esta invisibilidade. É como encontrar e ressaltar o “dentro” no fora, e vice-versa. As bordas, os limites, que se fazem conhecidos, ainda assim são refutados. Se experimenta uma faísca do além sem ancoragem, uma perda de definições onde tudo é tudo ao mesmo tempo, não só pertence aos dois polos. Onde habitar é a todo momento.

O que começa com uma forma mais simbólica delineada, propondo experiências mais elementares (onde se pode distinguir um e outro, casa e rua) caminha mais para o informe, de fato, no começo das “barricadas”. O uso do mobiliário de procedência das ruas, os descartados, é mote para uma desorganização mobilizada da rua. Há uma repartição de um espaço “residencial descomodificado” (uma sala sem paredes, uma ocupação do público como lugar para assentamento autônomo a comércios e instituições), onde cadeiras que são jogadas fora são mais do que cadeiras e menos do que um assento, fantasiadas em sua desilusão de entulho, algo fora do carnaval porque no meio de um sem data comemorativa.

Os Puxadinhos vêm como um incentivo mais superficial, que rege as experiências de calçada, especialmente dos bairros suburbanos do Rio de Janeiro, onde se tem o costume de invadir o espaço público com uma atmosfera residencial. Acontecem mais como apelo do que como experiência levada pela duração. Contudo, reafirmam imagens de espaços urbanos que conseguiram seu quê de mistura, sua propriedade interseccional. De certa forma, esta lógica trabalha contra a ideia da vivência-faísca, mais por uma manutenção de pequenos territórios relativamente estáveis nas suas precariedades

“fronteiriças”. Pretendo fazer destas intervenções incentivo para ocupação da rua e talvez, também, memória delas... seria interessante utilizar muros próximos aos lugares já ocupados espontaneamente como galerias com fotografias destas ocupações.

Apresento, neste capítulo, uma busca recém iniciada e gradual por essa dissolução, ou ao menos “confusão” das esferas rua e casa. Como na qualidade de “membrana” da pesquisa de Basbaum, região de contato e mediação com o outro por um espaço intermediário entre lugares diferentes, ou como na linha orgânica de Lygia Clark, que aparece pelo entorno à pintura, num lugar intermediário que existe como uma incisão em que vemos a pintura não de fora, mas por dentro, como que misturados a ela. Ainda que possuam a mesma cor, a mesma qualidade material de superfície, entre elas há uma linha que é um campo de contiguidade, que coloca em consonância estes dois lugares os apresentando não como as oposições plenas, mas como entradas um ao outro.

"A membrana é um ponto de contato. Em meu trabalho, é uma dobra, um desdobraimento, uma derivação que faço da “linha orgânica” de Lygia Clark. Essa membrana é a região de contato, de mediação com o outro, para criar um lugar intermediário, lugar intersticial de contato entre lugares diferentes. Então o trabalho todo acontece nesse lugar dos contatos, de contato com o outro. O outro e o trabalho são duas diferenças ali que estão medindo forças, negociando – e o trabalho acontece na intensificação desse lugar do contato, do encontro ou do desencontro, seja o que for. É o lugar de uma espécie de confrontação.”⁴

No caso dos territórios em que se considera a fronteira rígida entre propriedade privada e espaço público, a existência deste entrelaçamento é recalcada pela manutenção de uma ordem social. Trabalhar neste espaço é delicado e por vezes interfere na própria constituição hierárquica local, legal ou ilegalmente.

A narrativa da contraposição é delicada, constatamos. Ela aposta na pureza e, como sabemos, há em todo dia algo que transborda. Contudo, há também o que se interpõe ao livre fluxo do dentro para fora. Membrana, intercessão de planos, linhas em semisequência, intermitentes, meio tecido e

⁴ BASBAUM, Ricardo *in* Revista Carbono <http://revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum>

interstício. Há também a vontade de atravessar essa ficção que se faz de super-estável. O território entre um e outro. Um território da casa e o território da rua. A proteção - até onde está protegido o último dedo para fora da janela?



Figura 26: Projeto para o trabalho “De Obra”, 2018. Mariana Paraizo

O lar pode ser visto como um lugar apartado das leis que regem a rua. Mas, para quem está estofado na segurança social, há garantias que a violência que incide em casa não seja tão cruel quanto a que se vive no asfalto? O que se reproduz em casa também é da ordem estrutural operante em todas as relações, uma estrutura social mesma que apresenta facetas que não só se relacionam, mas são interdependentes e se amarram em tensão crescente. Os policiais, agentes públicos da ordem que tão comumente protagonizam confrontos com secundaristas que militam pelo não sucateamento das instituições públicas da educação e outros direitos nas ruas, também são, por vezes, pais de crianças matriculadas nas redes públicas. Também, representantes políticos que defendem a “moral cristã” por uma ilegalidade do aborto podem ter escândalos de sua vida pessoal revelando envolvimento extra-conjugais e “devassos” que eles mesmos condenariam em seu discurso público, que celebra os valores da “família”.

A já referida lógica da discrepância entre o público e o privado aponta diretamente para o desnível entre a farsa que o sujeito se propõe a sustentar

dentro de casa e a vivência escusa das ruas, do ambiente não regulado. Uma vez que começa a era da vigilância, onde as imagens de todos e até mesmo suas localizações são dispostas na rede, o “entre quatro paredes” se vê ameaçado pela hipocrisia de fachada precária do brasileiro médio. A crise institucional que vivemos, o desconforto do brasileiro diante das incongruências representativas políticas que ele acompanha, tem em seu apoio uma vontade de “harmonia social” cuja manutenção se vê cada vez mais impossível, até na escala íntima.

A vontade de desfazer este véu, esta traseira de fina de espelho que segura o mercúrio, parte acinzentada de um reflexo usada de biombo entre rua e casa é a mesma de posicionar o conflito como parte integrante (não antagônica) da existência cultural no Brasil. Não é vontade de se fazer valer de uma perspectiva definitiva de mundo, porém de fechar certo canal hipócrita (e ao mesmo tempo semi-conciliador) que impede um tratamento mais comprometido com as desordens sociais na qual estamos nos afundando. É uma vontade de quebrar a janela para fazer perceber que dá para sentir o ar de fora ventilando a casa, que é preciso deslocar paredes para cuidar da sociedade por todas as suas frentes. Como um todo.

3.1 Puxadinhos

Não necessariamente vinculado a instituições, em “Puxadinhos (galeria)” a ideia é propor uma troca com donos de propriedades na qual pinto seus muros (fachadas de suas casas, já que não raro é o que delimita o espaço público e privado) de graça, desde que me deixem decorar o muro com um lambe-lambe emoldurado.

A figura do lambe, como decoração, exibiria necessariamente fotografias de ocupações informais da rua com móveis, tanto aquelas motivadas por grupos que pretendem recriar uma ambiência “doméstica” no espaço comum, quanto por composições de móveis em situação de descarte, que ocupam calçadas enquanto não são coletados pela Comlurb.

A vontade de refazer essa instalação esporadicamente, como uma continuidade do experimento que realizei durante o projeto do TCC, se dá após a constatação da falta de senso de comunidade em regiões “aterrorizadas pela

violência”. A reação à violência em comunidades conservadoras muitas vezes se traduz numa perspectiva de criminalização excessiva, em que a punição é esperada para anular desvios e que tem por última consequência o encarceramento e extermínio em massa de populações que são socialmente vulneráveis. Estas comunidades também veem como solução evitar a permanência no espaço público, reconhecido local do “perigo”, gerando o isolamento dos indivíduos em suas propriedades. Esta dinâmica impede qualquer tipo de mobilização de comunidade e aumentando o senso de individualismo tão característico dos tempos de capitalismo neoliberal.



Figura 27: “Puxadinhos (galeria)”, 2018. Mariana Paraizo, instalação no Centro Cultural Phábrika.

Em entrevista feita por Achille Mbembe, Sarah Calburn, arquiteta sul-africana, reflete a partir da situação regional em que vive, num país em que as

peças pouco convivem fora de casa, sobre a condição da intimidade enclausurada no privado, assim como a sua relação com um senso de comunidade, de subjetividade, e a capacidade de acolhimento do outro:

“It is our interior that form the spaces we consider safe. These are our historic spaces, hidden from the prying eye. There are the places in which we feel free to be who we are; in which we loudly voice our opinions. There are the places between which we are continually in motion, eyes wide shut. (...) What stops us from changing our thinking to conceive of the public space of our city as large interiors in which we are all welcome?”⁵

Segundo Roberto DaMatta, o carnaval seria um momento de exceção em que as delimitações do espaço afetivo e do espaço de trabalho se invertem, em que hierarquias sofrem um balanço.

O Rio de Janeiro, como uma cidade cartão-postal do carnaval de rua, é um desses lugares em que, coincidentemente ou não, a cultura de rua é intensa. A contaminação do espaço público com o âmbito do íntimo é regida por uma noção cultural de “civilidade” de cada região- quanto mais ao subúrbio da cidade, maior a apropriação do espaço da rua como parte dos lares, pequenos comércios e espaços para lazer e seus desdobramentos dos moradores. Comunidades em bairros nobres da cidade, que se consideram mais “refinados”, dificilmente verão com orgulho a ocupação da rua. Avessos a esta forma de socialização, geralmente são os locais onde mais se encontra exemplos de urbanismo hostil.

Como efeito das políticas de milícia e outros respingos da crise social e financeira do nosso país, a circulação de notícias trágicas relacionou o espaço da rua apenas como um lugar do perigo e da pejorativa “vagabundagem”. Ainda que estes efeitos se apresentem como um risco inegociável em certas regiões, em outras, onde se poderia conviver no âmbito do comum em relativa paz, houve um abandono dos espaços comuns, como praças e etc, como consequência indireta de um novo modelo comportamental. Mesmo mudanças sociais de regiões localizadas afetam o todo do território cultural comum.

⁵ CALBURN, Sarah *in* Design in Motion, Vol. 3. http://sarahcalburn.co.za/wp-content/uploads/2016/04/Vol3_achille_calburn.pdf

O apelo da vida privada se tornou mais contundente à medida que as tecnologias ganharam espaço na indústria do entretenimento. Para quê sair quando se pode se divertir ou se comunicar com pessoas já familiares através de cliques na internet? A ocupação do espaço público, que em teoria pertence a todos, e as trocas que nele acontecem tem sido desestimuladas, e discursos de matriz conservadora, que colocam, por exemplo, a mulher boa como uma mulher “recatada”, “do lar”, ganham força através desta dinâmica de isolamento nas propriedades privadas.

Acredito que, diante desta situação, o projeto “Puxadinhos (galerias)” estaria agindo sobre a cultura com uma linguagem direta, desviando mesmo da necessidade da mediação institucional para reproduzir imagens que refletem a potência da própria rua como espaço de acolhimento, convivência e mobilização. Estas imagens se alçariam a um nível de exaltação do comum e irregular, a título “decorativo”, compondo o exterior das casas.

Renegando uma decoração que valoriza a pura delicadeza visual dos interiores, as molduras são presas na parede com concreto, o que evidencia a necessidade de adaptações do espaço comum. As imagens reproduzidas na fachada também não seriam afixadas com papel nobre, seguindo a conformidade da arte de rua em seu material - o uso do lambe, alternativa barata e de simples aplicação, produz estranheza junto a essa “moldura” e pode ser facilmente recolocado (camada sob camada).

O que se vê nas fotografias é um híbrido entre espaço doméstico e rua, uma possibilidade de câmbio que se anuncia na instalação do próprio trabalho. Cada re-instalação seria uma distinta negociação com o espaço, e, devido às condições contingenciais, poderia trazer (ou não) fotografias de organizações espontâneas do tipo “domésticas” das ruas do próprio entorno à casa escolhida.

3.2 Barricadas

No início desta minha escrita, na introdução, determino que parte da minha produção em arte se constitui em propostas. Refletir sobre a natureza desta nomenclatura me levou a pensar em termos de “projeto” e “recurso”. Resgatando a ideia de que uma linha se faz de forma não estrita sobre uma superfície em contexto, uma superfície localizada realmente no mundo, forjo uma

teorização da minha prática artística não estrita também em relação ao conduzir do processo artístico. Desdobro cada proposta em sua singularidade, procurando conhecer os recursos que me parecem intuitivamente mais potentes nas situações contingenciais - o que é mais intenso para a experiência que vou propor para os que entram em contato com o projeto em questão.

Esta visão se conjuga com a ideia de Bourriaud acerca da obra ser "é um ponto sobre uma linha" (pagina 29, bourriaud). A obra aconteceria em sua melhor configuração de acordo com o percurso que o artista experimenta, e conhecer algumas "balizas" formais da sua pesquisa não deve ser um impedimento para o rearranjo de recursos em prol do "funcionamento" do projeto em sua situação pública.

Se há algo que valorizo nas falas de Cildo Meirelles (e que pude rever na entrevista registrada em vídeo que ele cedeu a Paulo Myiada para a exposição AI-5 50 anos - não acabou de terminar) é o lugar que o artista reserva para a sedução, independente do atrelamento a correntes artísticas como a "Arte Conceitual".

Meireles enxerga as potências desta corrente, por exemplo, na disponibilidade dos materiais incorporados às obras, muitas vezes de origem industrial e facilmente encontrados em mercado ou lojas de produtos industrializados. No entanto, o artista não se aterá ao conceito puro em detrimento de certa abertura para potencialidades formais que destoem da "corrente artística", mesmo que destoem do processo de concepção da obra conceitual, desde que sejam mais incisivas esteticamente.

Há uma esterilidade na arte conceitual que Cildo em parte despreza na resolução de seus projetos, seja por escolhas simbólicos e/ou formalistas, para obter um impacto consoante à proposta. Ele elabora o conceito formalmente, numa desvirtuação do movimento dos anos 60. Uma admiração por uma postura similar de artistas contemporâneos em relação a delineada "arte relacional" não seria tão distante desta, ainda mais num momento pós-moderno, apesar das contradições possíveis a partir desta analogia.

A proposta em arte tem um quê de enunciado: pode-se descrevê-la com relativa objetividade. Ela se inicia no projeto na medida em que esse enunciado é negociado durante o processo de elaboração e, no caso de projetos nos quais o artista é agente presente, durante a apresentação da experiência artística

pública (aconteça ela através de um objeto perene e/ou espaço-temporalmente limitado, como num evento que, com duração e datas específicas, por extensão, é intransportável). A negociação é necessária dada a importância de uma sedução que só é possível contingencial e contextualmente.



Figura 28: “Sem Título (Fiscalização)”, 2018. Mariana Paraizo.

Ao passo que às intervenções na rua não é negado um cuidado com a visualidade (ao invés de uma mera “execução” do enunciado), as imagens fotográficas que a documentam também são consideradas por este prisma. Na verdade, um dos recursos para a elaboração de proposta artísticas que utilizo é

antever uma potência sedutora pictórica nos registros fotográficos a serem realizados.

A série Barricadas vem até então em duas tônicas fotográficas diferentes: a primeira, “Sem Título (Fiscalização)”, em que a experiência de bloquear a rua se situa como uma primeira experiência territorial, e o registro se sobrepõe ao evento em si; a segunda, “Sala de Estar”, em que, uma vez conhecida a dinâmica de trânsito das redondezas, se organiza uma série de artifícios e projeta-se um plano de ação para a ocupação (artística) da rua. Neste caso, as fotografias e vídeos se dão preponderantemente enquanto registros, pois seu poder de referenciar o evento original são considerados relativamente pequenos diante do enunciado. As fotos ou vídeos não dão conta da experiência proposta em “Sala de Estar”, que aconteceu através de diversos agentes. O acontecimento foi pictórico e previa o uso de mobiliários, parte objetual descartada após a intervenção, mas era muito relacionado a uma situação de tensão do local e de como o grupo de convidados acataria ao movimento de ocupação não autorizada. Os registros que talvez tenham sido mais proveitosos são os escritos realizados antes e depois da ocasião.



Figura 29: Folheto distribuído em “Sala de Estar”.

Abaixo, seguem trechos dos e-mails trocados com os participantes e convidados da proposta “Sala de Estar”:

2 de julho

Este projeto, que chamei de Sala de Estar, faz parte do que venho chamando de “Barricadas”. Não significa que haverá uma montanha clássica feito um empilhamento que bloqueará visão, passagem e tudo por completo numa rua para que haja fogo. Haverá disrupção, sim. Mas a natureza é outra: essa barricada é um espaço de convivência, uma “ocupação artística” por assim dizer. O que vai balizar seu território na via pública são móveis que andei recolhendo há meses nas ruas, abandonados, e que estão armazenados atualmente em Rua Maxwell, 63/ casa do porteiro (meu endereço e local para concentração às 18h da quarta feira 11 de Julho de 2018). Além disso, cones de trânsito para redirecionar o fluxo dos carros para ruas adjacentes à Ribeiro Guimarães (eu e a Victoria Oswaldino estaremos com vestes de obra para orientar o tráfego e lidar com eventuais carros-problema).

A barricada é aqui o nome de um lugar que se dá no precário e que existe no limite, constituindo permanência e efemeridade ao mesmo tempo. A insegurança é real, a rua é espaço do imprevisível e do incontrollável. Todo esforço que se segue nesta carta é o de criar uma intenção de grupo e gerar uma compreensão maior do direcionamento desse “evento”.

Por que agora? Uma ocupação de arte que vem numa vontade também de manifestação por conta do sucateamento dos espaços institucionais da arte (museus, centros culturais, universidade), reação diante das impossibilidades de ter lugares, das perdas do espaços e por nunca-espaços, espaços não conquistados devido a precariedade e desigualdade em nosso país (afinal, quem é que tem renda na nossa geração pra pagar um espaço autônomo independente de arte no Rio de Janeiro?????).

Essa ocupação deve ser um arte-evento, com manifestação das pessoas convidados e espaço para outras propostas, oportunidade de performance coletiva ou apenas uma presença ainda não determinada:aberta. Estar lá. Beber o vinho. Gritar poesia no megafone, botar música pra rolar deambulando nos arredores, deitar no chão, nos tapetes, reconfigurar a sala de estar pelos móveis.

(...)brinca com a própria ideia de instalar uma ocupação. E de ocupar uma instalação. Como? Esses móveis já vieram daí, da rua. Estavam nas calçadas, convivendo temporariamente com os transeuntes, enquanto “o serviço público não era acionado”. Os móveis, porém, foram criados como os imóveis. Eles tem um tempo de vida de uma moradia: servem como suporte pra nossa constituição de lar. Esticados na rua, sua natureza se conforma ao que a eles for relegado: cascas de laranja, passagens dos insetos, banheiro público, uma segunda vida nas mãos catadores, um

abrigo praquele beck inoportuno, às vezes lixo (...). Os móveis vão sim carregando casa para onde forem, nisso eu acredito.

(...)

Vamos levar os móveis quando tiver quórum (aprox. 15 pessoas). Tem uma estante, 3 cadeiras, alguns móveis esquisitos, banquinho, pianola, um meio sofá esquisito, tapete, gavetas, carcaça de aquecedor elétrico, ad... . Andamos até o local combinado carregando - distância de dois blocos, mostro em mapa no dia, antes, na concentração. O megafone berra a ocupação, os folhetos convidam os transeuntes e pessoas que tão nos bares. A música vai começar, as performances dos convidados vão começar simultaneamente (Yuri, te vejo aqui, desde o mais cedo possível, puxando com seu giz aquela linda performance no asfalto.). Podemos no dia estabelecer uma ordem, e ao longo da semana vou combinando com o amigos que marquei de encontrar. O Sarau vai rolando pelo passar de mão em mão o megafone. Daí a gente continua, continua, continua, descansa, faz o que quiser. Daí, pode ser que a polícia chegue, mas não é crime. O Romano se dispôs a estar lá e ser mediador com os oficiais caso seja necessário. Nessa hora, é importante que nem ninguém ofenda, nem brigue, porque desacato dá ruim. O importante é sustentar nossa bandeira de manifestação artística: direito de reunião sim. Porque é político. Tem até câmera pra documentar, não daremos esse mole.



Figura 30: Reunião do grupo na sexta-feira anterior à “Sala de Estar”.

11 de julho (Sala de Estar adiada para 17 de julho)

A barricada, que na verdade, é apenas o pressuposto dessa ocupação, foi modificada enquanto um projeto de obstrução transversal da Rua dos Artistas. O plano antes era, não por empilhamento, mas por posicionamento, criar uma interrupção obrigatória da passagem de carros na rua. Depois de refletir sobre o caráter do evento, que tem por intuito

tentar estabelecer novas distribuições de pessoas, carros e móveis na rua, e ao levar em consideração que estamos adentrando um território com suas próprias potencialidades (das quais pretendemos, sim, tomar proveito, pois ali, entre os Bar do Adão e o Escadinha, as pessoas tomam a rua, posicionam sons, fazem churrasquinhos, enfim...), foi decidido, pela vontade de conviver com os moradores, que esse espaço que se instala no meio da rua, essa Sala de Estar, poderá ser atravessada (por automóveis que insistam em atravessar), ainda que sob o efeito do constrangimento de um Portal de Móveis (e de outros móveis espalhados entre a calçada e a via).

Os automóveis que decidirem, assim, avançar mesmo diante dos cones e dos coletes de trânsito e luzes de sinalização que eu e Victoria estaremos usando e manipulando, estarão adentrando um espaço com suas próprias distribuições não normativas do trânsito - a nossa sala. Atravessarão não incólumes por nós, e integrarão também essa Sala de Estar.

Isso facilitará, decerto, nossos problemas com a lei, mas ainda melhor do que isso, nos trará uma dimensão de respeito, de distribuição da rua de uma forma mais aberta, de forma menos estagnada...

(...)

eu e Victoria, munidas com nossos apetrechos de trânsito, apresentaremos da seguinte forma nossas intenções pelos megafones, às quatro esquinas:

BOA NOITE, PEÇO LICENÇA A TODOS OS MORADORES,
A TODOS QUE COMPARECEM A CASA!
A SALA DE ESTAR (5x)
NOSSA SALA EM MEIO `AS ESPREMIADAS
DA CIDADE, NOSSA GARANTIA DE RESPIRO!
NA NOSSA CASA, ASSIM SE FAZ:
POESIA, CELEBRAÇÃO, PERFORMANCE, DESCANSO
E ISSO TUDO CONVOCA A UMA TOMADA DE POSIÇÃO PELO
COMUM.
ARTE EM CASA! SOMOS TODOS DONOS,
VENHAM EM CASA!
POIS AQUI NOS TEMOS
IDEAIS HABITAÇÕES, PERFEITOS COMODOS
E COMODAS DESABANDONADAS,
E INCOMODOS A PREÇO DE QUASE NADA:
O PREÇO PÚBLICO

(...)

Aos que não estão sabendo como se dará essa organicidade de que falo, é importante explicar que a concebo como todos sendo pivôs uns dos outros. Temos de estar preparados para perceber os outros, para perceber quando alguém está com a intenção de iniciar uma performance ou movimento (a única performance que determinei como sendo a primeira foi a do Yuri Dias, chamada “Giz”, que será performada talvez por seu namorado, por conta do Yuri ter se acidentado - que merda, porra! É tão linda, não pode faltar), e perceber as brechas quando ninguém estiver com a intenção de movimento, gerar algo. Mesmo que seja o descanso, mesmo que seja a conversa tranquila de uma sala que tem som, que tem gente comendo ovos cozidos (performance “O Primeiro Trauma”, de Rafael Amorim, ao som de uma caixinha própria de som tocando por 20 a 40 min, numa altura razoavelmente baixa, a música do Parabéns pra você”), que tem gente dobrando lençóis costurados como pintura em coreografias “Dobras” (Maria Palmeiro, vai que é tua!).

(...)

Cada uma dessas pessoas e intervenções, a não ser a do Yuri, que abrirá nossa largada, deverá sentir o seu momento apropriado para surgir, e escolher um posicionamento no asfalto, na calçada ou um trajeto de acordo com o tempo, natureza e mobilidade de suas intervenções. A importância que os poetas tem de reconhecer o valor acústico alterado - de como são inescapáveis os sons que saem de um megafone - é crucial para a integração das “salas” dentro da sala.



Figura 31: Mapa-desenho explicando percurso para os participantes da “Sala de Estar.”

Existe um esquema meio preparado de como montar esses móveis: um sofá no meio fio, o portal com seus móveis “plenos” (os mais estruturados) e o estrado da cama como telhado, alguns móveis como 1 mesa e uma cadeira já separados para uma performance, um banquinho para os biscoitos, as cadeiras para a ocupação livre, o tapete, para compor com as faixas de pedestre... Segue abaixo este esquema.

É numa encruzilhada, um pedaço dela. Espalham-se os folhetos e por meio deles, estamos oficialmente territorializados (não há nomes de ninguém, apenas indicações de performances, setlist e o Sarau do Gato). O folheto é poético e não é muito claro, mas a situação que construímos ali é muito clara: estamos fazendo teatro, que na verdade é um teatro verdadeiro. Estamos de fato ocupando esse lugar e podemos sentar, e podemos comer e beber vinho, e podemos conversar, e há um megafone, por acaso; não mais esquisito do que os poetas já falarem nos bares todas as poesias que eles desejam quando saímos; não mais esquisito do que o fato de que artistas visuais e corporais acabem por fazer performances espontâneas no dia-a-dia, muitas vezes sem perceber, nunca integradas a um portfólio; não esquisito que um homem que anda com uma caixa de som portátil dentro da bolsa passe a fazer uma festa num bar qualquer em Vila Isabel às 3h da manhã com uma playlist sedutora. Estamos apenas juntos, organizados, e isso é bonito.

14 de agosto

Ali, no dia 17, o foco era entender a conciliação do território mais do que qualquer coisa. E a partir desse mesmo entendimento, os projetos futuros vão de modificando também, comportando as coisas importantes que foram rastreadas nesta experiência para as próximas:

1_ O “como chegar” no local determinado, considerando o tempo de começar e o ponto em que estaria completa uma instalação artística na rua com os móveis (que seria diferente de uma “zona” na rua em permanente modificação, que é o que foi, e que tem potência em si também). Penso num impacto mais delimitado das fases da experiência, de aproveitar a inauguração de um espaço como um pretexto para um som específico e para performances específicas, criar uma montagem que fique mais clara. Seria diferente da sensação de dissolução de início, meio e fim dessa experiência, que foi forte, porém que também contava com o trunfo de novidade para todos - era algo nunca antes feito por mim e não vivenciado pela maioria dos participantes. Com ações mais organizadas no tempo, pretendo renovar o projeto Sala de Estar e continuar pesquisando as tendências e experiências na rua de maneira sempre disruptiva (escrevi disruptiva sem querer...vocabuleta? rs).

2_ Por extensão, o “como sair”. Um desfecho que seja igualmente potente, e que dê vazão para elementos impactantes performativos e ao mesmo tempo não “feche” completamente o sentido do trabalho como exceção na rua - não espetacularize por completo a situação. A dificuldade aqui é

premeditar a reação e o desenrolar com a polícia e o que pode ser feito para evitar que a ação acabe com um efeito de “chegada de uma força maior”. Há a possibilidade de transformar o próprio embate institucional como integrado à ação, mas isso é algo que eu só posso compreender depois de vivenciar - e por sorte, saímos dessa primeira experiência sem quaisquer tretas jurídicas. Não tornar esse tipo de intervenção uma experiência espetacularizada, um ponto fora da curva, é uma preocupação minha. Gostaria de ter ao mesmo tempo a mágica misteriosa do “o que houve aqui?” e respeitar o realismo da criação de um lugar possível, sem torná-lo um teatro no meio da rua. Acho que isso pode ser apreensível através de gestos simbólicos e não “exagerados”, que não apontem diretamente para um imaginário teatral. Quiçá.

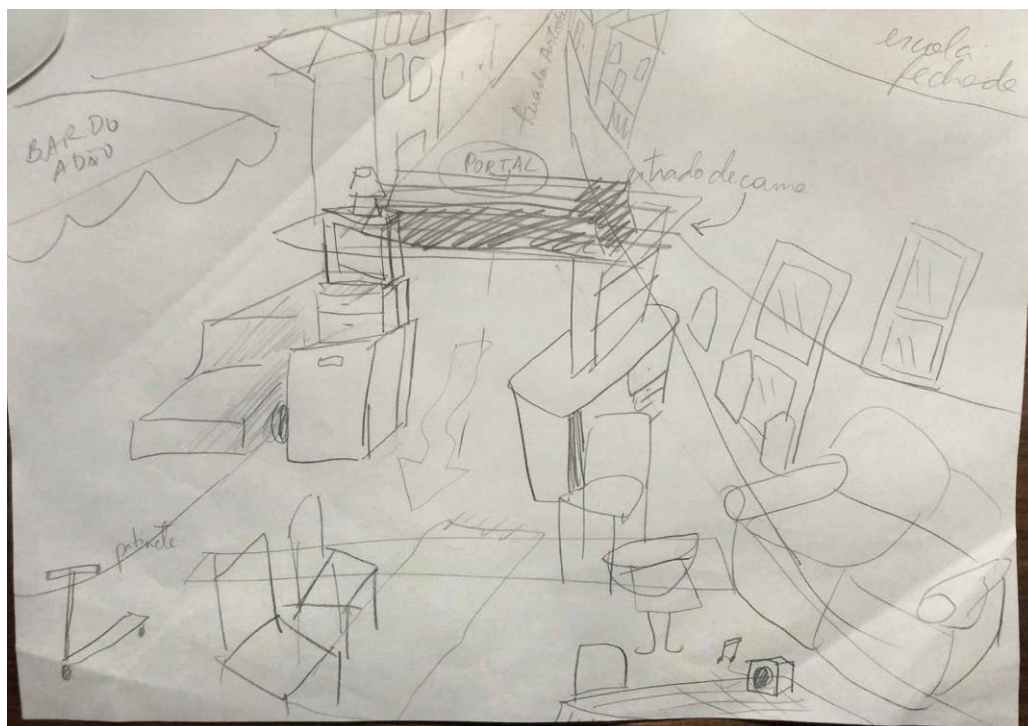
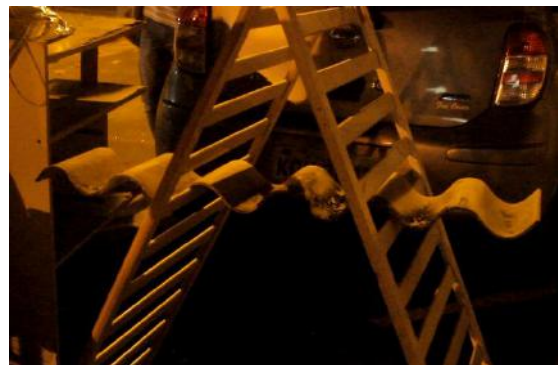


Figura 32: Rascunho de organização prevista dos móveis. No dia da intervenção, de fato, o estrado não foi colocado sobre os móveis devido ao receio de acidentes.

Os registros videográficos foram realizados por Lorena Pipa, Lucas Stirling e Daniel Santiso. No caso específico de Lorena, convidada para realização de um trabalho artístico, o vídeo entra como parte integrante de uma performance filmagem, em que a câmera é acoplada ao seu corpo e grava sem interrupções do início até o fim das atividades do dia. Lucas e Daniel gravaram clipes de momentos e situações que chamaram as suas atenções, sem intervenção de direção fotográfica da minha parte. Com estes vídeos pretendo realizar uma edição documental, que mostre em sequência linear o evento.



Figuras 33 a 42: Stills de vídeos por Daniel Santiso, Lorena Pipa e Lucas Stirling, registrando a "Sala de Estar".

Como opto pela singularidade de cada proposta em arte e não por um processo padronizado, a forma como a fotografia se intrincará com a apresentação institucional dos projetos será particular, apesar de sua constante proeminência.

Em “Sem Título (Fiscalização)”, a relevância da imagem fotográfica para o projeto é de eternização pictórica de uma situação temporária de interdição. Em vários outros projetos, como “De Obra” (fruto de composição de dois vídeos filmados espontaneamente na rua pela câmera do celular) e “Puxadinhos (galeria)” (que utiliza fotografias que registram pictoricamente móveis domésticos em arranjos decorativos no espaço público), as imagens capturadas reaparecerão em diferentes suportes. “De Obra” leva a arquitetura de interiores em consideração, trazendo a quina, encontro de duas paredes, como elemento importante da instalação dos vídeos. Já em “Puxadinhos (galerias)”, os lambes trazem para o externo um quê decorativo com a associação à moldura e a pintura da parede em tons abertos, vivos.

Em “Cúmplice”, o dispositivo de captura se tornará eixo central, transformando, em primeiro momento, o capturado em envolvido. O projeto, que compreendeu o momento da ação e as imagens desdobradas que registram o gesto performativo enunciado como “apropriação clandestina de pertences de convidados a minha casa sob pretexto comemorativo”, tem a câmera de vigilância como perspectiva central de sua formalização. No âmbito de ação-enunciado de “Cúmplice”, sua gravação, o foco se dará tanto na performance para a câmera e na dissimulação desta performatividade para seus convidados, uma vez que, tendo a própria artista-agente instalado a câmera que a capturará, haverá na imagem a ser registrada uma potência manipulável da narrativa.

Posteriormente, quando o registro é pensado em relação a um espaço diferente do local onde foi instalada a câmera e gravada a ação, a edição do vídeo favorecerá o realce visual da vigilância através de câmeras. O título “Cúmplice” resgata um público das gravações de segurança, e a previsão de sua exibição em uma TV de aspecto doméstico, cotidiano, frente a um sofá, reflete o imaginário dos noticiários televisivos. A performatividade compõe o projeto, mas, neste momento vídeo, deixa o primeiro plano para dar lugar à experiência pública de apatia frente a um ato ilegal exibido em uma televisão. É neste sentido que

trabalho a imagem capturada em “Cúmplice”: tendo no meu futuro público cúmplices da execução de ações-enunciados à beira da ilegalidade.

Tratando do registro fotográfico que, apesar de passar por degradações materiais como o corrompimento digital dos arquivos, é um tipo de “tradução” visual do espaço tempo, uma potência virtual de uma presença (ROUILLÉ, 2009. p. 300), me afasto da ideia de fotografia-paradigma. Este conceito (que Rouillé traça associando-o ao princípio de seleção-registro introduzido por Duchamp na história da arte) “fotografia-paradigma” me servirá “na análise de outra prática da minha “pesquisa artística”, que surge concomitante a todos os projetos apresentados acima: a série “Para a rua - meus móveis desabandonados”.

Nela, o registro dos objetos se dá como no “ready made” (no caso, como nos ready makes assistidos), que passa por uma legitimação institucional após ser selecionado pelo artista. No entanto, o registro destes objetos, os móveis com os quais convivo em minha casa, incorpora uma dimensão de modificação matéria no tempo - seja ela incidental ou acidental. São parte de uma obra não finalizada formalmente, em definitivo. A cada expressão do trabalho na esfera pública, o que entra em contato com quem vê o objeto seria uma espécie de fotografia diferente de uma existência do objeto.

Por serem instalados como objetos domésticos após serem expostos, há um registro diferente a cada exposição (como matéria, mas não como sua existência, visão global do objeto), ainda que o “trabalho” seja reafirmado enquanto o mesmo. O tempo durante o qual está fora de uma instituição, levando em consideração o espaço casa-ateliê, é um agente do trabalho, cuja incidência nestes móveis marca suas próprias condições.

Pensando o papel da instituição e dos integrantes do circuito artístico que constituem a obra na medida em que a legitimam, o processo pelo qual os “Livros de Artista” (títulos que alguns dos móveis receberam até agora) passam dá uma segunda condição para o caráter de registro desenvolvido por Rouillé. Se depois de Duchamp para ser arte o objeto não depende diretamente da relação com a manufatura e sim dos laços que o artista estabelece entre o objeto, a história da arte, os agentes do circuito de arte e qualquer um que entre em contato com o trabalho posteriormente, o final dos anos 60 (e os subsequentes anos 70) trazem a performance e o processo como dados importantes de uma arte que se constitui enquanto propositiva. Essa arte não seria mais cerceada por um

contorno imutável material, mas definida por um desenrolar expandido de tempo, apoiado na formação das práticas artísticas conceituais.

4 INTEGRALIDADE/ A CASA É O MUNDO



Figura 43: “Livro de Artista II”, 2016-hoje. Mariana Paraizo.

Os “estágios” dos móveis podem ser registrados em fotografias para apresentações de pesquisa, que seriam tão indicativas dos móveis quanto sua exposição em âmbito institucional. O objeto da série, no entanto, é existência e trânsito dos móveis. Eles são apresentados nos espaços expositivos como registros de si mesmos, atestando as mudanças do que me habita enquanto convivo com eles no espaço íntimo-doméstico. O acompanhamento público dos móveis através de visitas nas exposições constituiria um álbum imaginário de memórias-registros dos móveis no tempo. Ao serem expostos, no entanto, não estariam também incólumes: é importante que a instituição ou local de exibição não tenha regras rígidas sobre a experiência do público com os móveis. O objeto se configura aí como algo que está eternamente em modificação, e que, portanto, tem uma condição de “além” permanente, até o momento de seu desaparecimento.

Dieter Roth, artista suíço que enquanto vivo esteve próximo de movimentos como o Concretismo e o grupo Fluxus (apesar de nunca ter sido diretamente associado a este), etc, tinha em sua prática artística recorrente a

criação de livros de artista. Em 2015 visitei sua exposição “And away with the minutes”, no Hamburger Bahnhof Museum, em Berlim, e lembro de me sentir impactada com as composições incríveis de móveis-instrumentos que Roth construía, mantendo-os como parte de sua casa e ateliê. Ele os tocava com seus filhos, e havia estantes coloridas por manchas de toda sorte (tinta e sujeira em geral), abarrotadas de fitas com gravações do que produziam sonoramente.

Depois de pesquisar mais o artista, me deparei com o trabalho “Roth bar and studio”, instalação de Dieter Roth e seus filhos Bjorn e Oddur, um aglomerado de móveis e utilitários do ateliê e casa da família Roth que funciona ativamente no espaço expositivo de um museu. Ao longo do tempo, mais objetos foram acoplados ao montante, que se transforma de exposição em exposição. Esta parece ter sido uma constante de suas obras, o acúmulo como pulsão dos objetos, algo que parecia estar sempre vivo, independente dos esforços institucionais em congelar sua produção, mesmo antes das tendências determinadas como “arte relacional” dos anos 90. Há algo de orgânico, não só no uso literal de alimentos em decomposição em trabalhos seus, mas no próprio processo de recriação contínua após a exibição de suas peças.



Figura 44: “Roth Bar and Studio”, instalação feito por Bjorn, Oddur e Einar como uma prática continuação do projeto geracional de seu pai, Dieter Roth.



Figura 45: "Bar 2", 1983-1997. Dieter Roth.

Após a morte de Dieter, Bjorn decide preservar o ateliê de seu pai (e parceiro artístico de longa data) nas mesmas condições em que se encontravam no momento derradeiro. O gesto simbólico de Bjorn, no entanto, destoa em muito das operações pouco conservadoras comumente empregadas nos projetos de Dieter. Não pelas composições do artista que, apesar de aparentarem desordem, apresentam uma estética sofisticada, mas pelas escolhas de alterar os objetos a cada nova exposição, por sua não rigidez em relação à configuração fechada de um objeto já exposto publicamente, inserido no circuito. A operação de Bjorn me lembra muito o congelamento do tempo executado em *My Bed*, de



Figura 46: "My Bed", 1998. Tracey Emin.

Tracey Emin, trabalho no qual o ápice acontece na exposição de uma suposta vida privada da artista, cuja condição de mulher atravessa de forma extremamente autobiográfica sua obra inteira.

Esta integralidade entre vida e produção que buscam tecer narrativamente, no entanto, na produção de Roth e de outros artistas é uma ficção pouco sustentável em termos institucionais. Mesmo que o artista declarasse acreditar que tudo em sua vida era arte, desde seu caderno de rascunhos até a mesa de sua casa, do telefone do qual realizava ligações até os seus amigos na cozinha (aparentemente, Roth vendeu uma cozinha, New York Kitchen, a um museu), apenas parte do que ele produziu enquanto matéria fora considerado arte, e esta parte consistia em objetos com características plásticas relativamente semelhantes.

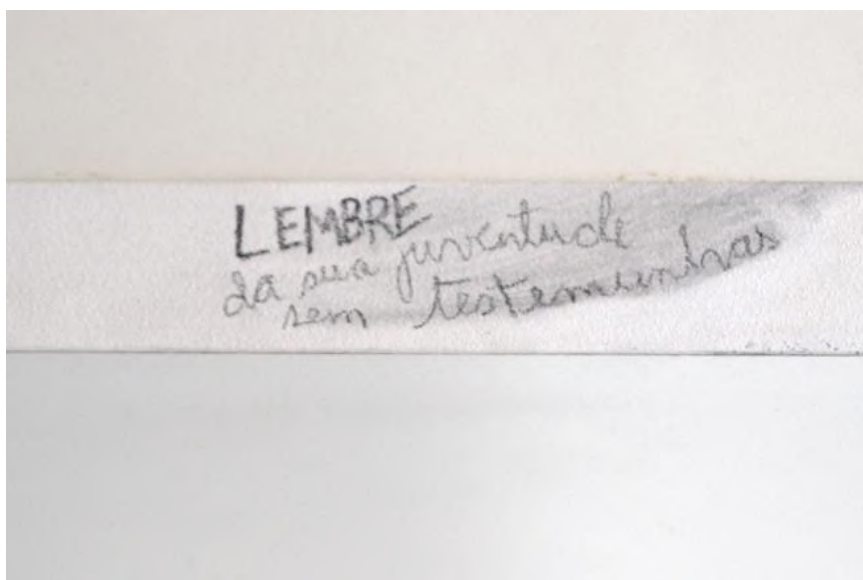


Figura 47: Detalhe de "Livro de Artista II", 2016-hoje. Mariana Paraizo

A integralidade não é definitiva, é só parte de um processo, parte de um ciclo para começar um novo arco de ação. A integralidade para mim, como no poema de Cabral de Melo Neto, é um momento de volta à capela útero, aos confortos de matriz. Ter em sua casa a medida para o mundo, sob seu domínio a arte que não se submete às instituições como à própria vida, ao trânsito dos corpos em seus destinos no espaço mais íntimo, mais seguro, e, ainda assim, mutável, dinâmico, é forma temporária de conciliação entre o externo e o interno. A fronteira só se rompe para que novo contorno se faça, não o faz pela abolição de qualquer território, de qualquer limite. Em última instância, o que se pode é

redesenhar constantemente estas linhas, estes traços, até que sua exaustão se leve ao destino comum de tudo: um novo início.



Figura 48: “Livro de Artista III (ateliê)”, 2017-hoje). Mariana Paraizo.

Esta série de móveis se faz tanto por composição (no rearranjo dos móveis e seus elementos guardados em casa no espaço expositivo), quanto por uma proposta de prática. Penso o fluxo de entrada e saída dos móveis da minha casa como um trânsito. Parte importante da concepção deste trabalho é a premissa de que os móveis voltem para casa e continuem a existir enquanto mobília. E que o momento em que estejam na galeria seja tanto o de um registro público, quanto o de uma existência em si. Todo trabalho de arte exposto é fotografado. Toda fotografia de trabalho de arte carrega um nome, um mesmo título de trabalho ainda que sob diferentes ângulos. E o restauro e a manutenção de trabalhos de arte seriam uma reconstituição fajuta de uma mente já morta de artista: o culto ao objeto não seria tão diferente da fotografia, então, o que faço com meus móveis desabandonados, seria, de um ponto de vista, um tipo de anti-fotografia documentada. A fotografia como ready made seria um parâmetro para esta série como uma baliza que devo derrubar na manobra - uma referência, algo que define em negativo o que faço.

Dividir esses “livros” no espaço expositivo não objetiva uma transferência idêntica ao meu espaço doméstico. Penso em outros móveis que não seriam

Livros de Artista, mas que seriam pensados como obras para serem expostas, emprestadas da minha casa, e que, voltando a minha casa, fizessem parte dela livremente. Não gostaria de possuir um galpão onde guardaria isso que venho fazendo, que são móveis, afinal. Estas obras são feitas já prevendo o seu descarte, por mais que sejam caras para mim. Preveem este momento em que esperam na rua para serem coletadas pela caçamba da Comlurb, mas, enquanto isso, estão lá, como monumentos íntimos no espaço e como verdadeiro lixo.



Figura 49: “Livro de Artista”, (2016-hoje). Mariana Paraizo. Instalação na exposição “Mesa de Cabeceira”, no espaço Mesa.

Desde 2014, passei a ver os móveis da Rua Maxwell (impressionada, pois aparecem numa frequência maior do que jamais pude constatar em outras regiões da cidade), onde moro desde pequena, como as experiências estéticas que poderiam ser. As relíquias e coisas mais banais dos meus vizinhos estiveram nestes que estruturam seus aposentos. Os cômodos não seriam iguais sem eles - se estavam sendo descartados, provavelmente teriam sido substituídos.

O espaço vazio de um móvel numa casa quase cria uma galeria. Uma galeria é, por definição, uma passagem, geralmente interna a um edifício, que comunica um espaço a outro. Recordo alguma imagem, talvez da infância, das marcas retangulares mais claras de uma cozinha que teve seus móveis embutidos retirados: a tinta escurecida pela sujeira ou pela evaporação de comida contrastava com o formato ladeado pelas paredes internas dos móveis. Era possível notar os móveis ali, os contornos e texturas de suas superfícies, mesmo sem vê-los.

Um móvel ou outro poderia ter sido descartado devido a uma lembrança ruim - seriam indícios de um evento que alguém preferia esquecer. Alguns móveis já aparecem quebrados, com uma perna a menos, as gavetas cujas roldanas já não deslizam nas réguas metálicas. Uma fórmica estufou, possível aparecimento de mofo na madeira prensada por ela revestida. Montinhos que se assemelham a cascalho indicam a presença de cupim numa prateleira de madeira de lei. O sofá roxo tinha uma espuma toda recortada, a poltrona branca não tinha mais apoio para as costas. Na rua, constituíram que tipo de cômodo expandido na cidade? Um pé num banquinho em Vila Valqueire e a cabeça num travesseiro em cima do encosto de cimento na grade do metrô. Certas ruas do subúrbio tem cadeiras que não são transitórias, que informam sobre postos quase burocráticos da rua: o segurança, o olheiro, o guardador de carros, ... Essas cadeiras podiam ser facilmente confundidas por visitantes de um bairro conhecido. O que acontece no subúrbio é que o fluxo de pessoas na rua é mais reincidente, familiar e, se não houver milícia para impedir, bem vivido e apropriado pela vizinhança.

A presença dos móveis no espaço expositivo renega a condição de registro da obra como congelada pelo âmbito institucional (incluindo espaços do circuito de arte como ateliês e coleções privadas, espaços que trabalham na lógica do objeto de arte finalizado e mantido incólume), traz o registro para o âmbito extra-institucional, materialmente momentâneo enquanto aparência na exposição e eterno enquanto existência global, incluindo os momentos em que está isolado do público visitante. Eles retornam ao âmbito doméstico, como muitos outros trabalhos retornam à casa dos artistas, para um tratamento contra a manutenção, e, num ciclo, aos espaços expositivos com novas marcas do tempo. Os móveis são trabalhos de arte testemunhas do tempo, objetos no

mundo, livros pela leitura que se faz deles ao longo dos anos. É necessário que eles continuem existindo enquanto constitutivos da casa, que sejam acomodados e por vezes esquecidos - dinâmica completamente diferente a que ofereço às imagens fotográficas deles e as que compõem outros projetos, na minha luta por mantê-las sempre numa mesma resolução e configuração de melhor qualidade possível, de estabilidade.

Os móveis, especialmente aqueles que já ganharam títulos como “Livro de Artista”, são pensados como objetos que não saem incólumes ao mundo, que tem sua imagem mutável de acordo com as condições. Não são apartados da experiência cotidiana e sofrem modificações de acordo não só com as condições públicas, como também suas condições íntimas de existência. A eles, cabe tanto o momento de serem transportados até o espaço expositivo e deixarem um vazio em minha casa, quanto os todos-os-dias em que são quase esquecidos enquanto obras. A nós, cabe prestarmos atenção a cada momento registrado, para ver se capturamos algo acerca do tempo, da ambiguidade da impermanência com a eternidade de uma relação.

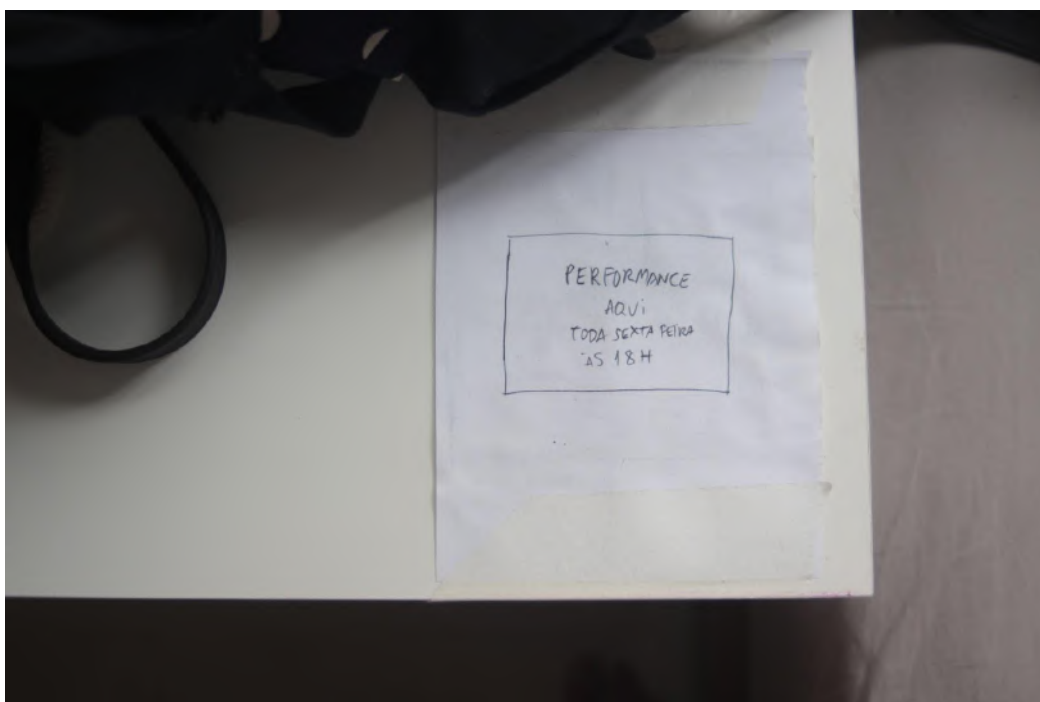


Figura 50: Móvel ainda sem título, (2018-hoje). Mariana Paraizo.

(Nunca publicar um álbum de fotografias do móveis. Nunca publicar mais de uma foto de cada móvel de uma vez).

4.1 Mobiliários (texto para um projeto futuro)

Todo móvel tem um destino inevitável.

Eventualmente, a casa vai cair. Não é bem entropia, é construção mesmo. Continua construção.

O mundo não fica mais pesado com a construção de prédios, pois todo material neles empregado vem dos próprios recursos do mundo.

Da lama ao caos, do caos a lama.

Essa dinâmica de forma alguma significa que devemos nos abandonar ao fluxo das coisas desatentamente. Pelo contrário: é o mote perfeito para a observação prazerosa das mudanças - e da inescapável vontade de intervir no fluxo. Senão não seria intervenção pública,

seria?

Mesmo sem considerar o destino público das portas de armários, é comum que crianças e adolescentes grudem neles adesivos, fotografias de pessoas que lhes são caras. Estão ali construindo um mundo para si, dentro de sua caverna. Santuários. A visão que se constrói de si depende tanto do que nós colocamos no espaço físico da nossa intimidade.

Experimente deixar algo apodrecer à beira da sua cama. Experimente esconder este algo debaixo da sua mesa de cabeceira. Experimente guardá-lo dentro do seu livro favorito. Recorte os espaços em branco do seu livro favorito.

Se convidássemos as pessoas na rua para visitar uma exposição dentro de nossa casa, e elas chegassem e vissem nossos móveis, vissem nossos tapetes, vissem nossos copos d'água (que lhe oferecemos, e nunca neguemos uma banana ou naco de pão),

seria intervenção pública?

Acho que já li que os cachorros se escondem em cantos reclusos para morrer. Imagino que um cachorro doméstico escolheria este espacinho entre minha cortina e o janelão da varanda, atrás da minha mesa de trabalho. Eu só venho aqui de noite, o resto do tempo o quarto fica abandonado. Espero que os coelhos não escolham este lugar também.

Quando eu venho aqui de noite, tem vezes que eu lembro que estou cercada dos meus móveis desabandonados. Penso que uma hora dessas vou ter que fazer aquele desenho de giz no lado de dentro da portinha do Livro de Artista II. Pra isso vou tirar alguns livros. Talvez eu deixe vazio, talvez eu deixe alguns que eu não me importe tanto de perder. Talvez os favoritos.

Quando a gente perde algo que a gente gosta muito, é como se a natureza amolecasse e se adaptasse a esse vazio. O mundo de dentes de leite.

Um dia, os meus móveis vão estar numa caçamba da Comlurb. Eu nunca vou perdê-los. É uma intervenção pública.

BIBLIOGRAFIA

BASBAUM, R. Manual do Artista-etc. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

_____. Carbono entrevista Ricardo Basbaum [março, 2013]. Revista Carbono. Entrevista cedida a Marina Fraga e Pedro Urano. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/>>. Acesso: 4 de dezembro de 2018.

BHABHA, H. O Local da Cultura. Tradução de Myriam Àvila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BISHOP, C. Antagonism and Relational Aesthetics. October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology, Boston. Nº110, p. 51-79, Fall 2004.

BRASIL. Código de Trânsito (CTB). Lei Nº 9.503, de 23 de Setembro de 1997 que institui o Código de Trânsito Brasileiro. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília: 2007.

BRASIL. Código Civil. Organização de Sílvio de Salvo Venosa. São Paulo: Atlas, 1993.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BOURRIAUD, N. Estética Relacional. Tradução de Denise Bottmann. 1ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CALBURN, S.; MBEMBE, A. Urban design and the post-apartheid city. The Salon Johannesburg Workshop in Theory and Criticism (JWTX), Johannesburg. Vol. 3, p. 65-69, 2010.

CAMPBELL, B. Arte para uma Cidade Sensível. 1ª. Ed. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CONCEITO DE LINHA. Conceito.de, 10 abr.. 2012. Disponível em: <<https://conceito.de/linha>> Acesso em: 4 de dezembro de 2018.

DAMATTA, R. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DOBKE, D. Roth Time: The art of Dieter Roth. F. Ed. New York: The Museum of Modern Art. August 2003.

FLUSSER, V. Filosofia da Caixa Preta. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Sinergia Relue Me Dumará, 2009.

MAGALHAES, E. Da ética flutuante ou o gato incerto.

MEIRELES, C. AI-5 50 ANOS - Ainda não terminou de acabar, [19 de outubro, 2018]. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake. Entrevista concedida a Paulo Myiada. HD, cor, 18 min 2s, Fotografia e câmera: Gonzalo Gudenzi, Edição: Ricardo Myiada.

OITICICA, H. O Herói Anti-herói e o Anti-herói anônimo, 1968. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioitica.html>>. Acesso em: 4 de dezembro de 2018.

POIVERT, M. A fotografia contemporânea tem uma história? Tradução Andrea Eichenberger. Palíndromo. No. 13, Florianópolis, p.134-142, jan./jun. 2015.

Redação. (2005). “Lambe-lambe” na lei da paisagem urbana: o objetivo é enquadrar os famosos “lambe-lambe” e faixas de publicidade na lei da Paisagem Urbana (Lei 13.525/03). Fonte: Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/noticias/?p=138616>>. Acesso em: 4 de dezembro de 2018.

Redação. (2014). Arte urbana: procura-se espaço para exibição de cartazes. Fonte: O Globo. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/arte-urbana-procura-se-espaco-para-exibicao-de-cartazes-11276819>>. Acesso em: 4 de dezembro de 2018.

ROUILLE, A. A fotografia: entre documento e arte contemporânea 1a. Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SILVA, F. A convocação do corpo na reelaboração de subjetividades: Lygia Clark e os novos sentidos para a vida cotidiana. 2008. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.