

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

O EU E O OUTRO

ALTERIDADE E IDENTIDADE
NA CONSTRUÇÃO DO PROCESSO ARTÍSTICO

J é s s i c a A r a ú j o B e c k e r

Porto Alegre, janeiro de 2017

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

O EU E O OUTRO

ALTERIDADE E IDENTIDADE
NA CONSTRUÇÃO DO PROCESSO ARTÍSTICO

J é s s i c a A r a ú j o B e c k e r

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor; Área de concentração em Poéticas Visuais; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, janeiro de 2017
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

O EU E O OUTRO

ALTERIDADE E IDENTIDADE
NA CONSTRUÇÃO DO PROCESSO ARTÍSTICO

Jéssica Araújo Becker

Tese de doutorado defendida e aprovada em 27 de janeiro de 2017

ORIENTAÇÃO

Prof^a Dr^a Maria Ivone dos Santos

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Rosa Maria Blanca Cedillo (PPGART/UFSM)

Prof. Dr. Caleb Faria Alves (PPGAS/UFRGS)

Prof^a. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza (PPGAV/UFRGS)

Pesquisa desenvolvida com apoio de Bolsa CNPQ

Para
Helena Becker e Rosalina Ferreira
Uma chegada e uma partida

Agradeço à Prof^a Dr^a Maria Ivone dos Santos que, em tempos difíceis, nunca deixou de estender-me sua mão; a meu companheiro Marcelo Fantinel pelo apoio em todos os momentos; à minha avó Rosa (*in memoriam*) por ensinar-me que tudo se pode pela educação; e à minha filha Helena por seu meigo olhar. Também, agradeço à Universidad Nacional de Colômbia pela residência artística proporcionada e ao CNPQ pela bolsa de estudos que permitiu a conclusão deste trabalho.

RESUMO

O tema central desta tese refere-se à alteridade no processo de construção de uma identidade individual, buscando uma concepção original do termo a partir de um fazer artístico. Dividida em duas partes, a pesquisa recorre à arte de ação e ao vídeo como linguagens propulsoras, na junção prático-teórica. A primeira parte desenvolve e problematiza as proposições realizadas em espaços públicos da cidade de Bogotá/Colômbia, que se centram na escuta e no serviço, direcionados ao Outro. A segunda parte se detém sobre as proposições realizadas em âmbito privado, em abordagem autobiográfica e intimista do Eu. Sob a hipótese de que a identidade individual possa ser resultado de um coletivo de influências e aspectos apreendidos com o Outro, a alteridade é investigada pela fusão entre socialização e individualização. O desenvolvimento da tese se apóia em Bartolomé Ferrando, Clément Rosset e Axel Honneth como referenciais teóricos, bem como o estudo comparado com proposições de artistas contemporâneos, como Esther Ferrer, Isidoro Valcárcel Medina e Tracey Emin, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: alteridade, identidade, *desarraigo*, arraigo, arte de ação, vídeo

ABSTRACT

This thesis studies otherness in the process of construction of an individual identity, looking for an original understanding of the term through the artistic work. Divided in two parts, this study makes use of action art and videos as its propellant languages to bring together theory and practice. The first part develops and discusses the premises performed in public spaces in the city of Bogota, Colombia, that focused on listening and serving the Other. The second part focuses on premises performed in a private setting, in an autobiographical and intimate approach of the Self. Under the hypothesis that the individual identity is a result of a set of influences and aspects learned from the Other, otherness is studied through the merge of socialization and individualization. The development of the thesis leans on Bartolomé Ferrando, Clément Rosset and Axel Honneth as theoretical references, as well as on comparative studies in relation to premises performed by contemporary artists, such as Esther Ferrer, IsidoroValcárcel Medina and Tracey Emin, among others.

KEYWORDS:otherness, identity,uprooting, rooting,action art, video

SUMÁRIO

ÍNDICE DE IMAGENS.....	11
INTRODUÇÃO.....	13
PARTE I. O Outro como o Eu: escutar e acolher	
CAPÍTULO 1. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS	19
1.1. Experiências em deslocamentos.....	20
1.2. Identidade desarraigada.....	27
1.3. Sobre a arte de ação.....	34
CAPÍTULO 2. RESIDÊNCIA NA COLÔMBIA.....	38
2.1. A perspectiva cosmopolita.....	39
2.2. Os problemas: aproximação e familiaridade.....	42
2.3. O triturar como procedimento artístico.....	48
CAPÍTULO 3. PERFORMANCE DOS PROBLEMAS.....	57
3.1. Escutar para conhecer.....	58
3.2. Performance em âmbito institucionalizado.....	63
3.3. Narrar, escrever e triturar.....	67
3.4. Ler, repetir e triturar.....	69
3.5. Escrever, repetir e triturar.....	71
3.5.1. Domínio, Ritual e disciplina.....	72

CAPÍTULO 4. BANCA DOS PROBLEMAS.....	75
4.1. Observação e inserção no contexto.....	76
4.2. A banca como serviço de artista.....	79
4.3. A Participação voluntária.....	85
CAPÍTULO 5. PROBLEMAS EM TRÂNSITO.....	91
5.1. Transitar, reconhecer, convidar.....	92
5.2. Escolhas de um artista ambulante.....	98

PARTE II. O Eu como o Outro: falar e reconhecer

CAPÍTULO 6. UM RETORNO, UMA RAIZ	104
6.1. De volta para casa.....	104
6.2. Conciliação artista-mãe.....	106
6.3. Quando olhei para o meu olhar.....	115
6.4. Vídeo-diário	127
CAPÍTULO 7. O FIM DO ARTISTA	133
7.1. De que é feito uma artista.....	134
7.2. Desconstrução do Eu.....	139
7.3. A naturalização da ficção	150
CAPÍTULO 8. SE EU FOSSE UM POUCO MAIS NORMAL	156
8.1. O Outro que me revela.....	157
8.2. O abatimento das subjetividades individuais.....	163
8.3. Uma ferramenta incisiva de mídia.....	166
8.4. Entre linguagens: da rede ao vídeo.....	169

CAPÍTULO 9. As 100 primeiras palavras.....	179
9.1. Nasce uma mãe.....	180
9.2. O Eu sendo o Outro.....	184
9.3. A narratividade literária em vídeo.....	190
9.3.1. A personagem mãe	191
9.3.2. A matéria palavra.....	196
9.3.3. Imagem e banda sonora.....	200
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	202
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	209
ANEXOS	
1. Entrevista de Esther Ferrer ao Jornal <i>El País</i> , 2014.....	222
2. DVDs com os vídeos-proposições construídos para esta tese.....	228

ÍNDICE DE IMAGENS

1. JÉSSICA BECKER. <i>Caminos Trillados</i> . Argentina, 2006.....	22
2. JÉSSICA BECKER. <i>¿Dónde puedo hablar mi próprio idioma?</i> . Espanha, 2009.....	24
3. JÉSSICA BECKER. <i>Esperando Jéssica</i> . Espanha, 2010.....	26
4. ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA. <i>El diccionario de la gente</i> . Sao Paulo, 1976.....	33
5. ROBERT FILLIOU. <i>Estar integrado na multidão</i> . Nova York, 1967.....	37
6. ALLAN KAPROW. <i>Atividades/Air condition</i> . EUA, 1964.....	37
7. PAULO BRUSCKY. <i>O que é arte</i> . Bahia, 1978.....	37
8. HÉLIO OITICICA. <i>Parangolés</i> . Rio de Janeiro, 1964.....	37
9. KOCHTA & KALLEINEN. <i>Coro de Queixas de Teutônia</i> . Teutônia/RS, 2011.....	44
10. KOCHTA & KALLEINEN. <i>Coro de Queixas de Teutônia</i> . Teutônia/RS, 2011.....	44
11. JÉSSICA BECKER. <i>Sopro de Esperança I</i> . Porto Alegre, 2006.....	52
12. JÉSSICA BECKER. <i>Sopro de Esperança I</i> . Porto Alegre, 2006b.....	52
13. JÉSSICA BECKER. <i>Sopro de Esperança II</i> . Porto Alegre, 2007.....	52
14. JÉSSICA BECKER. <i>Sopro de Esperança III</i> . Rio de Janeiro, 2011a.....	54
15. JÉSSICA BECKER. <i>Sopro de Esperança III</i> . Rio de Janeiro, 2011b.....	54
16. JÉSSICA BECKER. <i>Sopro de Esperança III</i> . Rio de Janeiro, 2011c.....	54
17. JÉSSICA BECKER. <i>Performance dos Problemas</i> . Colômbia, 2013.....	57
18. ISIDORO VARCÁRCEL MEDINA. <i>136 Manzanas de Asunción</i> . Paraguai, 1976.....	59
19. JÉSSICA BECKER. <i>Banca dos Problemas</i> . Colômbia, 2013.....	75
20. JÉSSICA BECKER. <i>Cordão umbilical</i> . Porto Alegre, 2004.....	78
21. GIA-BAHIA. <i>Degrau do GIA</i> . Bahia, 2004.....	82
22. GIA-BAHIA. <i>Cabine DR</i> . Bahia, 2004.....	82
23. COSTURAS URBANAS. <i>Voto Ilustrado</i> . Córdoba/Argentina, 1999.....	84
24. JÉSSICA BECKER. <i>Problemas em trânsito</i> . Colômbia, 2013.....	91
25. FRANCIS ALYS. <i>The Green Line</i> . Gaza, 2005.....	94
26. FRANCIS ALYS. <i>Paradox of Praxis</i> . Ciudad de México, 1997.....	94
27. ISIDORO VARCÁRCEL MEDINA. <i>Homens Anúncio</i> . Madri, 1976.....	96
28. LOUISE BOURGEOIS. <i>Maman</i> . Londres/Inglaterra, 1999.....	110

29. MÔNICA MAYERS E MARIS BUSTAMANTE. <i>Madre por um dia</i> . México, 1987.....	114
30. EDMOND COUCHOT E BRET MICHEL. <i>Les Pissenlits</i> . França, 2005.....	118
31. LOUISE BOURGEOIS. <i>Femme Maison</i> . Nova York, 1945.....	121
32. FRANZISCA SIEGFRIT. <i>S/título</i> . Valência/Espanha, 2010.....	125
33. MARTHA ROSLER. <i>Semiotic of the kitchen</i> . EUA, 1975.....	130
34. ULRICK ROSENBACH. <i>Sorry Mister</i> . EUA, 1974.....	130
35. JÉSSICA BECKER. <i>O Fim do artista</i> . 5'20". 2016.....	133
36. ESTHER FERRER. <i>Corrida a várias velocidades</i> . Paris, 1987.....	141
37. ESTHER FERRER. <i>Enterro da Corrida a várias velocidades</i> . Salamanca, 2009.....	142
38. ESTHER FERRER. <i>Série Íntimo e Pessoal</i> . Espanha, 1977-2009.....	144
39. FERNANDA BEC. <i>Auto-imagem</i> . Rio de Janeiro, 2011.....	145
40. MICHELINE TORRES. <i>Carne</i> . Rio de Janeiro, 2011.....	148
41. CARLES PUJOL. <i>81x65</i> . Espanha, 1980.....	151
42. JÉSSICA BECKER. <i>Se eu fosse um pouco mais normal</i> . 5'25". 2016.....	156
43. CINDY SHERMAM. <i>Bus Riders</i> . EUA, 1976.....	158
44. DARA BIRBAUM. <i>Wonder Woman</i> . EUA, 1979.....	173
45. ANTONI MUNTADAS. <i>¿El vídeo es televisión?</i> . Espanha, 1989.....	174
46. RAFAEL FRANÇA. <i>Insônia</i> . São Paulo, 1989.....	176
47. JÉSSICA BECKER. <i>As 100 primeiras palavras</i> . 1'35. 2016.....	179
48. JAUME PLENSA. <i>Song of Songs</i> . Espanha, 2006.....	182
49. TRACEY EMIM. <i>Chinese Girls</i> . EUA, 2002.....	187
50. TRACEY EMIM. <i>To meet my past</i> . EUA, 2002.....	188
51. TRACEY EMIM. <i>Passion, Passion</i> . EUA, 2010.....	189
52. RICHARD SERRA e NANCY HOLT. <i>Boomerang</i> . EUA, 1974.....	192
53. JÉSSICA BECKER. <i>Autoentrevista</i> . Porto Alegre, 2012.....	197
54. RICHARD SERRA e SCHOOLMAM. <i>Television Delivers People</i> . EUA, 1973.....	199

INTRODUÇÃO

Qual a posição do Outro e do Eu na construção de um processo artístico? Pode a prática artística ser um meio de acolhimento deste Outro externo? Seriam as proposições resultado do encontro entre o eu-artista e identidades múltiplas do Outro? A alteridade seria uma interiorização destes aspectos na identidade individual do artista? Nesta direção, como pode o artista ainda reconhecer-se em sua individualidade? Tais questões, observadas na contingência dos fatos e situações, e logo, no processo criativo, construídos no devir dos quatro anos de investigação, são motes desta tese.

Na hipótese de que o encontro com o Outro possa ser propulsor na construção do Eu-artista e de suas proposições, a problemática central da pesquisa situa-se sobre a idéia de alteridade na construção de uma identidade individual e do processo criativo, a partir de duas instâncias: a primeira pelo contato com um Outro desconhecido em âmbito público e estrangeiro; e a segunda pelo contato com um Outro próximo e familiar, em espaço íntimo e privado.

Tendo como principais fundamentos teóricos os conceitos-chave de alteridade e identidade, apoiando-se nas teorias de Axel Honneth e Clément Rosset, bem como os estudos sobre arte de ação de Bartolomé Ferrando, a pesquisa tem como objetivo central o desenvolvimento de proposições que demonstrem o quanto a aproximação, o conhecimento e o contato com o Outro são capazes de criar vínculos de influência identitária mútua. Dividida em duas partes, seus objetivos específicos são: na Parte I, dirigir a experiência ao Outro desconhecido, à aproximação e contato com este, buscando desenvolver, em conjunto, ações em âmbito público. Na segunda parte, investigar o Outro familiar, na tentativa de dar a ver a existência de uma contaminação reversa (o Eu é quem constrói ao Outro), procurando apresentar tal percepção em vídeos de caráter intimista e autobiográfico.

A metodologia prático-teórica de pesquisa está ancorada em três eixos interligados: o desenvolvimento de proposições artísticas em contexto estrangeiro e local, público e privado, que se articulam à reflexão; a análise comparativa com

referenciais práticos, artistas contemporâneos, problematizando os conceitos norteadores que envolvem as questões apresentadas; e a pesquisa bibliográfica em interdisciplinaridade entre arte de ação e vídeo, e outros campos de estudos, como as ciências sociais, a filosofia e a psicanálise.

Veremos na **PARTE I. O outro como eu: escutar e acolher**, as questões da alteridade relacionadas ao *desarraigo* na série de trabalhos *Triture aqui seus problemas*, realizada na cidade de Bogotá/Colômbia, durante uma residência artística de um mês na *Universidad Nacional de Bogotá*. A experiência da residência artística no exterior me proporcionou as condições para o desenvolvimento desta primeira parte da pesquisa, confrontada pelo deslocamento e pelo sentimento de identidade desarraigada, necessários à análise que aqui proponho.

Tentando “dar-a-ver” o imaginário do Outro em interação com minha identidade pessoal, nesta parte da pesquisa levantarei o tema “problemas” como elo comum e de grande potência na construção de representações de um mundo intangível, mas existente. A escolha destes, sendo pessoais e subjetivos, está na hipótese de que possuam a capacidade de atingir o coletivo pela identificação, disseminando-se pela troca interpessoal. Desta forma, buscarei apresentar ações em três estratégias de aproximação diferentes, de caráter efêmero, em espaços analisados e determinados da cidade. Com a participação ativa de transeuntes, estes relatarão, anotarão e triturarão seus problemas em uma máquina trituradora de papéis. Estas ações serão registradas no formato vídeo, com a finalidade de documentá-las e, posteriormente, rerepresentá-las em outros âmbitos.

Os conceitos de alteridade, identidade e *desarraigo*, que permeiam os cinco capítulos desta primeira parte da pesquisa, estão ligados à escuta e ao serviço de artista, direcionados à compreensão das diferentes estratégias da arte de ação realizadas. Experiências que, por sua vez, buscam apontar para variados modos de aproximação e relação com o Outro, na hipótese de que a alteridade faz da identidade de cada indivíduo um conjunto de convivências e tentando obter, pela arte de ação,

resultados perenes de sensibilidade, reflexão e mudança. Os teóricos que aqui serão referenciados, além dos centrais, são Kwame Anthony Appiah e Melanie Klein (psicanálise) e o estudo comparado ocorre com os processos artísticos de Kochta & Kalleinen, Gia-Bahia e Isidoro Valcárcel Medina, entre outros artistas da arte de ação.

A **PARTE II. O EU como o Outro: falar e reconhecer** abordará a questão da alteridade centrada no arraigo, por uma perspectiva intimista e em âmbito de atuação diferente da série anterior, direcionado o foco à minha realidade privada e às contingências surgidas desde 2014. O trânsito além fronteiras e todos seus aspectos, que antes me eram constantes, passam a ser alterados pela fixação em meu local de origem, ocasião que propicia uma abertura ao resgate de minhas raízes e o fortalecimento destas na interação com a vizinhança, bairro, cidade. Também, a maternidade, sendo para mim e para muitas mulheres, a reconstrução de hábitos, fez reconhecer-me em uma identidade diferente, mudanças e novas situações que não puderam ser ignoradas na construção da tese doutoral, especialmente quando minhas proposições encontram-se, desde sempre, em estreita conexão entre arte e contingências de vida.

Apresentarei, nesta parte da pesquisa, três vídeos que visam problematizar as circunstâncias de arraigo em que foram gerados, elaborando, sobre estes, os conceitos elencados. Buscarei demonstrar, nestes trabalhos e em sua análise, que o vídeo, mais do que meio técnico de captação de imagens, serve a um procedimento intelectual complexo, que requer perícia e dedicação para lograr transmitir a mensagem que proponho. Analisados em quatro capítulos, estes buscarão levantar a discussão sobre a transmutação das questões do Outro como exterioridade, construídas na Parte I da tese, para a introdução do Outro interiorizado que, reconstruído em si, é igualmente influenciador de identidades.

Também, analisarei aqui as controvérsias entre identidade social e identidade real, pessoal e própria de cada indivíduo, levantando a questão da posição da mulher

enquanto artista e mãe e a realidade sobre o paralelo entre o fazer artístico e a vivência da maternidade.

A ideia de multiplicidade de estados identitários na construção do Eu, bem como a importância e influência do grupo neste processo, são igualmente questões desta segunda parte da tese. Em paralelo à teoria do reconhecimento de Axel Honneth, tenta-se discutir a formação da identidade pela alteridade comparativa com determinado coletivo, incitando o auto julgamento e a autocrítica frente ao que é apresentado como bom ou ruim, certo ou errado, normal ou anormal.

Os três vídeos buscarão evidenciar uma evolução de pensamento em relação às minhas questões identitárias e processo criativo, isto é, uma reedificação do Eu. Neste fim, esta segunda parte da investigação buscará estabelecer conexões com os estudos sobre subjetividades individuais de Suely Rolnik e o estágio do espelho de Jacques Lacan, além dos referenciais centrais já citados. Da mesma forma, buscará levantar aspectos importantes observando as proposições artísticas e autobiográficas de Louise Bourgeois, Esther Ferrer e Tracey Emim, especialmente.

Assim, na expectativa que esta tese alcance, com suas análises, exames e críticas, o nível acadêmico ao qual se propõe, espera-se que a pesquisa possa contribuir para o campo artístico, tanto no que se refere à arte de ação e do vídeo, aliando-se às problemáticas experimentadas na contemporaneidade, como na interdisciplinaridade das análises entre arte e psicanálise, filosofia e sociologia.

PARTE I
O Outro como o Eu: escutar e acolher

CAPÍTULO 1. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

O artista Isidoro Valcárcel Medina¹, em palestra realizada em Girón, Espanha, afirmou que “(...) se eu não ponho hora, tudo é agora; se não especifico um lugar, tudo é aqui. Portanto, aqui e agora é o momento da vida. Nada mais. (...) E, sem dúvida, o material de um artista é seu momento histórico”. (IR Y VENIR, 2002. p.:27).

Observar, fazer parte, viver o contexto em que o artista se insere têm estado presente como uma metodologia de muitas práticas acionais contemporâneas. Nem sempre a realização de uma proposição artística se dá na lógica de um evento marcado, não é avisada e nem há convidados, tampouco deixa resíduos, imagens ou marcas por onde passou, apenas e somente existe no tempo, no espaço e nas presenças de anônimos que ali se encontram. Estas proposições se inserem na vida e a refletem como parte do cotidiano, onde o artista se funde na multidão e o público passa a ser partícipe de atos artísticos. Conectando países distantes territorialmente, aproximam artistas e outras figuras do campo, distribuindo o conhecimento sobre a produção prática e também intelectual internacional. A abertura de novas propostas de mobilidade como bolsas de estudos, residências artísticas, intercâmbios, missões de curta duração, além da multiplicação de eventos como mostras, exposições e bienais de arte, fazem parte desta realidade.

A arte e o artista vêm sofrendo intensas transformações em todos os seus âmbitos. A percepção de o que é a arte, bem como sua aceitação e sua produção entram em debate junto às grandes mudanças que o mundo atual vem colocando.

Inserida nesta perspectiva, me percebi, durante os quatro anos desta pesquisa, dividida entre um mundo onde a expansão e popularização dos transportes de massa internacional permite-me partir “à terras distantes” e a realidade da era da

¹ Isidoro Valcárcel Medina é pioneiro da arte conceitual na Espanha, referência prática e conceitual para esta tese, onde terá seu trabalho aprofundado no subcapítulo **1.2. Identidade desarraigada**.

comunicação imediata e simultânea da internet, que me convida à permanência em meu próprio território.

1.1. Experiências em deslocamentos

Nesta primeira parte da pesquisa, venho tratar de três proposições que são reflexo de um posicionamento meu, persistente e atuante, praticamente, durante os últimos dez anos de atuação nas artes: a alteridade no *desarraigo*.

O desejo da rua: fazer parte, estar dentro, agir no dinamismo da cidade; o desejo de um público partícipe e não apenas observador; a falta de espaço físico (atelier) para criação e armazenamento de objetos e um certo desapego das raízes locais levaram-me à aproximação e contato com o Outro, na busca pelos interiores e não somente pelas aparências.

Revendo brevemente minha trajetória no campo das artes, meu primeiro partir ocorreu no ano de 2006, quando obtive oportunidade de deslocamento, enquanto artista, para fora do país (nunca antes havia saído de casa para residir em outro lugar). Sendo contemplada, após seleção, com uma bolsa de intercâmbio Escala/AUGM/UFRGS, parti para a cidade de Córdoba, Argentina.

Obtendo uma experiência intensa em outro idioma, realizei disciplinas na área das Ciências Sociais na *Universidad Nacional de Córdoba*, dividindo uma casa com vinte outros estudantes de diversos países, e tendo à mão apenas o que levava em minha bagagem. Passei a fazer parte deste mundo “em trânsito”, questionando-me como, enquanto artista, poderia encontrar-me nele.

A observação-participativa do contexto, como uma técnica aprendida da antropologia e trazida à arte, e a alteridade empática, que busca entender o posicionamento do Outro e “colocar-se em seu lugar”, eram conceitos que permeavam o desenvolvimento prático da proposição que realizei no campus da universidade. Uma intervenção urbana não invasiva, mas questionadora, intitulada *Caminos*

Trillados (Imagem 1), fazia referência ao manifesto histórico construído pelos estudantes daquela universidade, em 1918, quando esta pleiteava a escolha de reitores sem a participação direta dos alunos, dando origem às eleições democráticas abertas ao grupo discente em todas as universidades públicas da América Latina. Para tal fim, foram instaladas placas impressas (semelhantes às de logradouros) com trechos do manifesto, que foram fixadas em postes que iluminavam caminhos irregulares, trilhas deixadas ao longo dos anos nos gramados da UNC por seus próprios alunos. As frases causavam impacto pelo tom crítico que apresentavam: “Os homens devem ser livres na América”, “Exercício de puras ideias”, “Capacidade de intervir”, “Revolução na consciência”, entre outras. Os caminhos trilhados outrora pelos alunos da universidade, os caminhos marcados no solo desta, os caminhos que eu mesmo havia construído para chegar ali eram dados por uma intervenção posicionada nas rotas diárias dos estudantes da UNC, mas que não desejava romper-lhes o trânsito ou chocar-lhes a vista. Era um colocar-se dentro do contexto, sem forçar-lhe a entrada.

Três anos depois, em 2009, já passado o impacto de uma primeira experiência no exterior e de retorno ao Brasil, fui novamente contemplada, com uma bolsa de estudos patrocinada pela Fundação Carolina. A fins de desenvolver uma pesquisa de “máster” na *Universidad Politécnica de Valência*, Espanha, cursei, durante um ano, o *Máster em Producción Artística*. Neste período, dividi um apartamento com outras duas estudantes de diferentes nacionalidades², e já mais familiarizada com o idioma espanhol, as questões desenvolvidas foram distintas das realizadas na Argentina.

²Parece-me importante o breve relato de como se dava a estadia, pois, desarraigada e em trânsito, a experiência de convívio diário é o momento em que as questões de alteridade se desenvolvem naturalmente e, possibilitando a interação, geralmente são propulsoras de possíveis proposições acionais.



Imagem 1.
JÉSSICA BECKER
Caminos Trillados
Argentina
2006
Fonte: Arquivo da artista

Existindo neste deslocamento um posicionamento frente ao Outro, o estrangeiro e seu idioma, passei a perceber-me como um ser-do-mundo, que toma o trânsito como o “lugar do seu fazer”; o deslocamento como método e a vivência temporária em outros contextos como própria proposição artística.

Neste período, desenvolvi dissertação sobre a arte de ação, já entendendo que este tema passaria a fazer parte de todas as futuras proposições que viria a desenvolver na Espanha, no Brasil e em outros deslocamentos, experimentando diferentes modos de criar, aproximar-se, atuar, deslocar-me, e, especialmente, encontrar qual de fato era meu lugar naquele contexto.

Entendendo-me e assumindo-me como um ser estrangeiro, busquei dar a conhecer aspectos deste momento desarraigado, como a observação participante do entorno, o pertencimento temporário a uma nova realidade, a alteridade enquanto percepção e alimentação da diferença, e o estado de suspensão/intervalo que a distância e o trânsito geram.

O período que estive na Espanha, intitulado *Intervalo*, se apresentava como uma suspensão da vida já vivida e do que ali construía, onde o sentimento de *desarraigo* se cumpria como um arrancar de raízes não-radical nem total, pois a bagagem que se traz consigo e o que até então se havia aprendido no lugar de origem está marcado, fixado e não pode ser removido.

A variedade de sentimentos ligados ao partir, ao encontro e ao enfrentamento de outra realidade que não aquela habitualmente vivida, serviram como mote das ações lá realizadas. Dentre elas trago a ação *Esperando Jéssica* (Imagem 2)³. Tratando da perda, da procura e, logo, da espera pela identidade social, que compõe o ser, e realizando-se como ação de autoapresentação, esperei por mim mesma, com uma placa que continha meu próprio nome, nas portas de entrada-saída da cidade de Valência, onde residia – ou seja, no aeroporto, na estação de trem e na rodoviária.

³ Este trabalho integra igualmente as análises desenvolvidas na dissertação de Mestrado: *Cotidiano Experimento: o processo criativo na prática de ações*, defendida por mim no PPGAV-IA/UFRGS, em 2011.



Imagem 2
JÉSSICA BECKER
Esperando Jéssica
Espanha, 2010
Fonte: Arquivo da artista

O termo autoapresentação foi central em minha dissertação de mestrado. Sendo cunhado pelo Prof. Dr. Hélio Ferverza (2009) este se refere às proposições atuais que não apresentam objeto pronto, físico e visual, mas sim oferecem situações para compor ou para com as quais compor com o cotidiano⁴.

Também, o *desarraigo* em *Esperando Jéssica* se apresentava em sua forma extrema, onde, mais do que a condição de estar longe e desconectada de minhas raízes de referência primeira, também ali estava desarraigada de mim mesma, como se esta identidade fluida houvesse escapado de mim. Enquanto ser desarraigado, sentia-me flutuando em um intervalo de vida, não tendo onde agarrar-me e sempre na espera de minha chegada.

Outra proposição deste mesmo período e com a mesma temática da suspensão identitária causada pelo *desarraigo*, é *¿Dónde puedo hablar mi propio idioma?*(Imagem 3), realizada no centro de Valência, um espaço ativo, onde se encontram muitos turistas estrangeiros observando a arquitetura, estudantes de escolas e universidades próximas em trânsito, cidadãos valencianos desfrutando das praças, comércio, pontos de transporte coletivo, restaurantes, entre muitas outras coisas. Neste contexto, levando comigo os aparatos típicos do turista: mochila, mapa e câmera filmadora ou fotográfica, perguntei a cidadãos valencianos se estes me poderiam indicar no mapa um lugar onde eu pudesse falar meu próprio idioma.

Na relação identidade-lugar-tempo, radicava o interesse por questionar ou sinalizar a gramática cultural e suas fissuras, presentes naquele contexto, entendendo-a como o conjunto de comportamentos e regras, mais ou menos em consenso, estabelecidas nas relações sociais e que, de certa forma, demonstram relações de poder. A relevância deste trabalho está no ato, na ação desenvolvida de aproximação e contato com o Outro, a fim de fazê-lo pensar sobre seu lugar, seus espaços e sua realidade, instigando onde o estrangeiro se coloca, ou não, nestes contextos.

⁴ FERVENZA, 2007b.



Imagem 3
JÉSSICA BECKER
¿Dónde puedo hablar mi próprio idioma?.
Espanha, 2009
Fonte: Arquivo da artista

¿Dónde puedo hablar mi propio idioma?⁵ sinaliza questões que me trouxeram até aqui, como a posição do ser desarraigado frente a certo contexto; o contato com o Outro e como a alteridade se faz presente neste; a participação das pessoas na rua e seu interesse em contribuir ao que lhes era solicitado em exercício; e a falta de necessidade de construção de objetos ou imagens para que todo o processo criativo se desse.

1.2. Identidade desarraigada

Com as experiências anteriores de deslocamento e vivência em outros países, adquiri, pouco a pouco, um desassossego em relação à volta pra casa e permanência nesta. Esta sensação seria o que aqui defendo como *desarraigo*, sendo este uma identidade assumida, um estado identitário que se constrói na suspensão e no intervalo espaço-temporal.

Com o sentimento de não-pertencimento, nem à comunidade da qual partira, nem à qual me destinara, percebi que o trânsito me compunha enquanto artista e que o termo *desarraigo* era o que definia melhor esta situação.

Em artigo publicado na revista de artes visuais *Errata*, em 2011, Carla Macchiavello, historiadora de arte e docente da Universidad de los Andes, define deste modo o termo:

[...] o oposto da raiz e seu ato de enraizamento é o *desarraigo*. Estar desarraigado é não ter onde esconder-se, não ter refúgio. A carência desta raiz produz uma fealdade profunda e uma sensação de abandono, um desamor interno e externo. Estar desarraigado é estar separado do bem amado e de um entorno específico querido – como uma raiz fora de lugar que não sustenta nada – quando para sentir-se enraizado é necessário o Outro [...] uma união profunda com a diferença, uma identificação com o Outro. (MACCHIAVELLO, 2011, p. 48).

⁵Este trabalho integra igualmente as análises desenvolvidas na dissertação de Mestrado: *Cotidiano Experimento: o processo criativo na prática de ações*, defendida por mim no PPGAV-IA/UFRGS, em 2011.

Poetizando, de certa forma, o termo, Macchiavello relaciona o *desarraigo* à falta de um lugar próprio, sem àquilo e àqueles que nos percebem. Comparando a uma raiz fora de lugar, que perde sua função primeira, a de nutrir algo, a historiadora somente vê o amor e a beleza no lugar de origem. Por fim, conclui que somos dependentes do Outro e que sem este não temos lugar para ancorar nossa existência. Tais afirmações enfatizam três termos importantes para o entendimento do que aqui penso como *desarraigo*: a raiz, o lugar e o Outro.

Para se entender o *desarraigo* é preciso, antes, entender o que são raízes. Podemos partir de seus inúmeros significados dentro de diferentes campos de estudos, como na matemática, onde é um número base a ser multiplicado para gerar outros; na gramática, sendo a palavra primeira que origina as demais; ou na biologia, como a extremidade de qualquer tecido – em todos um ponto em comum pode ser observado.

No entanto, a botânica é o campo em que mais e melhor se encontram as analogias do termo com a existência humana. Nesta, a raiz é a parte inferior das plantas que as fixam no solo, estabelecendo diferentes tipologias de raízes. As axiais possuem uma raiz central profunda e outras mais finas que dela se proliferam; as fasciculadas são compostas de finas, delicadas e superficiais ramificações; as raízes escoras servem para dar suporte à planta; as respiratórias e as aéreas conseguem absorver oxigênio do ar; as estranguladoras se envolvem ao tronco de uma planta hospedeira até matá-la; e as radicantes que se espalham por diversos pontos fazendo com que a planta se difunda (HARRI, 2013).

Neste ponto, pode-se pensar a noção de *desarraigo* em analogia ao que Nicolas Bourriaud aponta em seu livro *Radicante*, comparando este tipo específico de raízes com a formação de um grupo de artistas que trabalham em trânsito:

[...] um grupo que atravessa, arranca o pertencimento e as origens: seja qual seja seu gênero, sua classe social, sua cultura, sua origem geográfica ou histórica ou sua inclinação sexual, constituem um grupo definido por sua direção e velocidade, uma tribo nômade sem a necessidade de uma ancoragem anterior, de qualquer identidade fixa. (BOURRIAUD, 2009b, p. 47).

O trecho acima descreve o artista que se autoconstrói e desenvolve seu trabalho assumindo a posição de fluxo, sem atar-se à suas origens, sem colar a sua prática a um lugar e tempo específicos, sem procedência e sem destino – o que Bourriaud chama de *radicante*. “Espalhando-se” pelo mundo, do mesmo modo que as raízes radicantes, este artista prolifera sua arte fazendo-se “brotar” por todos os pontos e contextos ao qual toca, sem, de fato, a necessidade de fixar-se a nenhum deles.

O ser radicante, segundo Bourriaud (2009b, p. 22), é definido como aquele que “coloca em marcha suas próprias raízes em contextos e formatos heterogêneos, negando-lhes a virtude de definir completamente nossa identidade[...] e intercambiando em vez de impor”. Trata-se de uma nova composição do “ser artista”, que se encontra entre a ligação com seu lugar e identidade de origem (a bagagem que traz consigo) e as “forças do *desarraigo*”⁶, possibilitando o aprendizado sobre e com o Outro, “construindo ou re-construindo suas raízes conforme avança”⁷.

Da mesma forma, o *desarraigo* também envolve e discute o fluxo da sociedade atual que gera os deslocamentos de artistas e que coloca estes no centro de suas proposições em um aqui e agora (“inquilino das formas presentes”)⁸. Este, se posiciona na fluidez, na precariedade e no desencarno das proposições, muitas vezes lutando contra a estandardização da arte na contemporaneidade.

Quando o termo raiz, da botânica, faz analogia aos aspectos sociológicos humanos, esta se direciona aos fatores que nos ligam a determinadas culturas,

⁶ BOURRIAUD, 2009b, p. 57.

⁷ Ibidem.

⁸ BOURRIAUD, 2009b, p. 63.

costumes e até mesmo habilidades, muitas vezes servindo para justificar escolhas e posicionamentos diante à vida. Quando falamos de nossas raízes, nos colocamos em um lugar determinado, construído e calcificado por seu tempo histórico, que chega como uma sombra ao momento presente. A raiz é o princípio e o vínculo que possui, paradoxalmente, a habilidade de gerar, fazer crescer, mas também aprisionar, fixar a um determinado lugar.

O artista em estado de *desarraigo* está estabelecido temporariamente em outro lugar, que pode ser ou não o de origem, mas neste não pretende criar raízes, sejam elas novas ou transplantadas. Ele constrói sua obra e se autoconstrói na mobilidade, no portátil, no fluxo, sem vincular-se a um lugar, um tempo, uma cultura, um idioma somente. Ele não quer ser reconhecido pelo lugar de que provêm, não quer que a obra esteja incrustada a um só contexto, não quer separações identitárias e tampouco aculturação, e não alimenta a diferença como exotismo.

O *desarraigo* é a oposição ao enraizamento, o arrancar pela raiz. Muitas vezes mencionado como uma ação de brutalidade, à força, este termo é frequentemente encontrado em textos artísticos referentes aos deslocamentos contemporâneos (migrar, partir, intercambiar), executado não só por artistas em si, mas por todo o sistema de arte atual⁹. Sob teorias do global-local¹⁰, e para o presente estudo, o *desarraigo* seria a necessidade do homem em conhecer além de seus muros e fronteiras; ver e presenciar outras realidades de maneira mais próxima, vivenciando-as.

No entanto, cabe observar que o *desarraigo* não é turismo turista, tampouco imigração ou exílio. O turismo difere do *desarraigo* quando, mesmo sendo voluntário, se liga muito mais a uma disponibilidade como processo de trabalho do que a um lazer. O turista possui um olhar que não se aprofunda nas situações reais e nas

⁹ MACCHIAVELLO, 2011.

¹⁰ ANJOS, 2005.

disparidades do local visitado, enquanto que, para o segundo, especialmente se artista, estas são seu material de trabalho. Os locais de hospedagem, visitação, traslados usuais ao turista, constroem um contexto adaptado a padrões internacionais predefinidos. Já os locais desejados pelo desarraigado são aqueles comuns aos residentes, hospedando-se muitas vezes em casas e compartilhando os espaços de vivência "reais", com todas as suas particularidades.

A imigra o e sempre o exílio são dados por circunstâncias for osas de corte radical na vida dos indivíduos que, querendo ou não, são obrigados a adaptar-se a novas realidades. No exílio e na migra o, as identidades nacional, cultural e social são questionadas e postas   prova, quando não completamente rechaçadas e desmerecidas, fatos que não se ligam ao ser desarraigado que aqui proponho.

Uma outra compara o possível ao *desarraigo*, mas igualmente equivocada, se relaciona aos artistas viajantes dos séculos XVI ao XIX. Diferente destes, o artista desarraigado não   um explorador ou descobridor de novos lugares, e não lhe cabe a fun o documental, onde o relato   visto como a verdade mais próxima. Essa ideia posiciona o artista em um nível diferente daqueles que fazem parte do contexto de *desarraigo*, bem como a proposi o artística, nestes casos, não se dedica a este público local e sim aos espectadores do lugar de origem do artista. Atelier a céu aberto e a observa o do outro como um exótico não são questões de *desarraigo* e estão longe de todo o aspecto contextual de que aqui tratamos.

O *desarraigo*, sendo algo semelhante a um estado de espírito, talvez um sentimento ou uma condi o das situa es do artista em trânsito  , sobre tudo, um momento de expansão do conhecimento pela experiência, numa viagem, num deslocamento, que tem, em seu objetivo maior, o contato, a intera o com o Outro e, logo, a alteridade.

Acredito que nesta perspectiva encontram-se os trabalhos que Isidoro Valcárcel Medina realizou durante sua viagem   América do Sul, em 1976. Medina   pioneiro da arte conceitual na Espanha, com ampla produ o composta por

experiências que enfatizam a memória própria do artista e que, segundo Tadeu Chiarelli, está “inserida nas bordas das definições mais tradicionais de obra de arte e documento” (MEDINA, A Cidade e o Estrangeiro, 2012). Tendo, sobre tudo, notória importância por sua prática de ações, seja em âmbito público ou institucionalizado, desde os anos 1960/1970, é ainda pouco conhecido no Brasil, mesmo aqui realizando proposições no ano de 1976, quando percorreu e foi convidado a desenvolver seu trabalho em instituições e cidades deste país (São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da USP), da Argentina (Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación), do Uruguai (Montevideu) e do Paraguai (Asunción), as últimas duas voluntariamente. Suas ações e propostas vêm recebendo a atenção merecida no Brasil, sendo sua obra-filosofia objeto de leituras e de pesquisas realizadas no MAC USP, com orientação e curadoria da Prof^a. Dra. Cristina Freire.

Na ocasião, Medina realizou experiências urbanas, tratadas pelo artista como ações e/ou arte sociológica (MEDINA, *Ir e Venir*, 2002)¹¹, de cunho conceitualista, direcionadas às relações dos indivíduos com seu espaço de convivência, consigo mesmo e com o artista.

A proposição *El diccionario de la gente* (imagem 4), realizada em São Paulo, reflete não somente este posicionamento, mas também a condição do artista no *desarraigo* que aqui proponho. Nesta ação, qualificada por Medina como *arte de participação não-impositiva* (MEDINA, 2002), este tinha como um de seus objetivos a elaboração de um catálogo de palavras usadas no dia-a-dia, emitidas pelos cidadãos de São Paulo, que seria, posteriormente, traduzido ao idioma castelhano. Para tal fim, Medina, posicionou-se em uma mesa, em sua própria exposição no MAC/SP, apresentando-se ali como estrangeiro, que não sabia o idioma local, e solicitando ao público da mostra que escrevesse uma palavra de seu idioma em um cartão.

¹¹ O catálogo referido, *Ir e Venir*, é a publicação mais abrangente sobre a obra de Valcárcel Medina, sendo publicada a partir da exposição antológica deste artista realizada na Fundación Tàpies (Barcelona, 2002).

<p>MEDINA MONTEVIDEO SAO PAULO VALCARCEL</p>	
<p>BOSQUE = bosque BRINCAREMAS = ¿ ? BUNDA = ¿ ? C CACHAÇA = aguardiente de mela- (za) CALAFRIO = escalofrío CAMINHO = camino CHAMA = llama CHUVA = lluvia COISAS = cosas COMPETIÇÃO = competición COMPREENDER = comprender COMPREENSÃO = comprensión CONFUNDIDO = confundido CONSCIENCIA = consciencia CONSTÂNCIA = constancia CONTEMPORÂNEO = contemporáneo CONTEMPORÂNEO = contemporáneo CORACÃO = corazón CORACÃO = corazón CRIANÇA = niño CRIAR = crear, criar CRIATIVIDADE = creatividad CRIATIVIDADE = creatividad D DEBAIXO = debajo DEMAGOGIA = demagogia DESTRUIÇÃO = destrucción DIMENSÃO = dimensión DISPUTA = disputa DURAR = durar DÚVIDAS = dudas E Ê = es EGOISMO = egoismo EMOÇÃO = emoción ENCARDIR = ensuciar ENCONTRO = encuentro</p>	<p>FAZER = hacer FELICIDADE = felicidad FIM = fin FRATERNIDADE = fraternidad G GENIAL = genial I IMPORTANTE = importante INFINITO = infinito INFINITO = infinito J JOGADA = jugada JÓIA = joya L LIBERDADE = libertad LIBERDADE = libertad LIMITAÇÃO = limitación M MACUNAIMA = ¿ ? MANOERA = maniobra MAS = pero MOMENTO = morte MORTE = muerte MOSTRAR = mostrar MUDO = mudo MUNDO = mundo N NADA = nada NEUROSE = neurosis NOME = nombre NOSSA = nuestra NOSSO = nuestro O O = el, lo OBRIGADO = agradecido ÓDIO = odio OLÁ = hola OPRESSÃO = opresión P PAÍS = país PALAVRA = palabra PARANÓIA = paranoia PAZ = paz PAZ = paz PE-DE-MOLEQUE = ¿ ? PEDRA = pietra PEIXE = pez PERFEITAMENTE = perfectamente</p>

Imagem 4

ISIDORO VARCÁRCEL MEDINA

El diccionario de la gente

São Paulo, 1976

Fonte: MEDINA, Ir e Venir, 2002, p.: 151

Expondo-se em sua situação de *desarraigo*, de um estrangeiro que não sabe o idioma do local, mas que deseja saber-lo, o trabalho demonstra, pelo contato com o Outro, o interesse pelo contexto apresentado. A tradução, posteriormente realizada, não está somente em sua questão lingüística, mas especialmente na semântica das palavras no contexto que as criou. Percebe-se isto quando da intraduzibilidade de alguns termos listados no dicionário de Medina: em certas palavras recolhidas, existem, no lugar da tradução, pontos de interrogação (¿?), como, por exemplo, em pé-de-moleque, Macunaíma e bunda. Nisto, o artista demonstra não se abster de sua posição neste lugar-tempo-presença, assumindo-se como ser desarraigado, estrangeiro em suspensão, que percebe e acolhe os limites que os significados das palavras de outro contexto lhe impõem. O *desarraigo* se faz positivo e reafirmado enquanto experiência artística, sendo assim, uma identidade: do artista em trânsito, da situação de suspensão e da obra em si.

1.3. Breve levantamento histórico da arte de ação

Sendo recorrente nas práticas elencadas nesta primeira parte da tese e também na trajetória que venho desenvolvendo neste campo, a arte de ação pode ser entendida como um ato ou acontecimento efêmero e circunstancial que, sobre tudo, adentra a vida cotidiana. De observação e/ou contato, em presença do artista ou por instrução, utilizam, algumas vezes, objetos coadjuvantes de aproximação e, em sua maioria, se realizam em espaços públicos fora do sistema tradicional artístico.

O termo em si, que aqui traduzo do espanhol, *Arte de Acción*, também conhecido do inglês, *Action Art*, engloba todo um núcleo de proposições que, além de envolver o já citado, tem no fazer, no ato, no agir, seja do artista como propositor ou como realizador, seu foco. Nesta perspectiva, dados os nomes “categóricos” até hoje historicamente apresentados, pode-se entender que dentro da chamada arte de ação

estão a performance, o *happening*, as ações públicas, as manobras, o *flashmob*, a ação de autoapresentação, entre outros tipos de procedimentos que não se enquadram em nenhuma destas nomenclaturas. São práticas que, distanciando-se da representação como simulacro da vida, buscam a re-apresentação das situações, circunstâncias, ações desta, posicionando-se, geralmente, de modo analítico-crítico e contextual.

Derivando de um segmento histórico importante para a arte atual, apresentando complexidade suficiente para análises teóricas e conceituais sobre sua prática, bem como propositores atuantes, entendo a arte de ação como uma linguagem.

Diante disto, nos últimos dez anos de pesquisa que venho desenvolvendo – desde a graduação, onde criei proposições contextuais envolvendo o centro de Porto Alegre e intervenção urbana no intercâmbio realizado na Argentina; passando pela investigação de *Máster en Producción Artística*, realizada na Espanha, onde iniciei efetivamente e conheci os estudos de arte de ação; o Mestrado em Poéticas Visuais, com a pesquisa sobre práticas acionais, e culminando na presente tese de doutorado –, venho direcionando meus interesses, tanto práticos como teóricos, sobre a linguagem acional. Nisto, percebo, a partir de minha própria prática, inúmeras questões a serem analisadas, observando uma comunicação multidisciplinar entre esta e outros campos de estudo como a antropologia, a filosofia e até mesmo a linguística.

Enquanto expressão artística, a arte de ação percorre o caminho traçado por Marcel Duchamp, pelas ações dadaístas dos anos 1920, e também por algumas práticas surrealistas se pensarmos, por exemplo, a escrita automática e o sono hipnótico de André Breton e Philippe Soupault (1919) como ações criativas que pretendiam uma expansão prévia ou definitiva do objeto formal.

Contudo, os marcos fundamentais da arte de ação estão: nas atividades praticadas durante os anos 1960-1970, a partir do Fluxus, com suas experiências

efêmeras que transcenderam as fronteiras e oceanos, chegando até a América e ganhando notória importância na arte estadunidense dos últimos 40 anos; nas práticas da Arte Conceitual; nos Situacionistas, direcionando o olhar à cidade com diversos procedimentos criativos; no Happening de Yves Klein, no Accionismo Vienês, além da atuação individual de artistas como John Cage, Allan Kaprow, George Maciunas, John Baldessari, Bruce Naumann, entre outros.

Observando alguns trabalhos de determinados artistas na história da arte de ação, destaco certas proposições de Robert Filliou, como *Estar integrado na multidão*, Nova York, 1967¹² (Imagem 5); o conceitualismo das *Atividades* de Allan Kaprow como em *Air condition*, 1964¹³ (Imagem 6), as ações de deriva Situacionista¹⁴, e especialmente as práticas em âmbito público dos brasileiros Paulo Bruscky (*O que é arte*, 1978¹⁵—Imagem 7), Hélio Oiticica (*Parangolés*, 1964 – Imagem 8) . Além destes, muitos outros artistas, desde os anos 1960/70, seguem desenvolvendo suas práticas e serão nesta tese apreciados, como o já citado Isidoro Valcárcel Medina e Esther Ferrer.

A arte de ação, hoje, vem tomando novas formas e encontrando diferentes meios de manifestação e interação com o contexto. Em estratégias e táticas que envolvem questões sociais, políticas, culturais, crescente são as proposições acionais e o reconhecimento destas pelo campo da arte, estando presentes em eventos artísticos institucionalizados ou não, em pesquisas e nas práticas. Artistas individualmente ou em coletivos, como Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Sophie Calle, Didier Courbot, e os coletivos GIA-Bahia, Costuras Urbanas, Urbomaquia, entre muitos outros, ampliam e fortalecem as questões próprias da arte de ação.

¹² Este trabalho encontra-se detalhadamente analisado em FILLIOU, 2003.

¹³ Este trabalho encontra-se detalhadamente analisado no minicatálogo **Atividades, Allan Kaprow**, produzido como material pedagógico da exposição *Horizonte Expandido*, ocorrida em 2010, no Santander Cultural, Porto Alegre, com a curadoria de André Severo e Maria Helena Bernardes.

¹⁴ Este trabalho encontra-se detalhadamente analisado em JACQUES, 2003.

¹⁵ Este trabalho encontra-se detalhadamente analisado em FREIRE, 2006.



Imagem 5.
ROBERT FILLIOU
Estar integrado na multidão.
Nova York, 1967
Fonte: FILLIOU, 2003



Imagem 7.
PAULO BRUSCKY
O que é arte
Bahia, 1978
Fonte: FREIRE, 2006

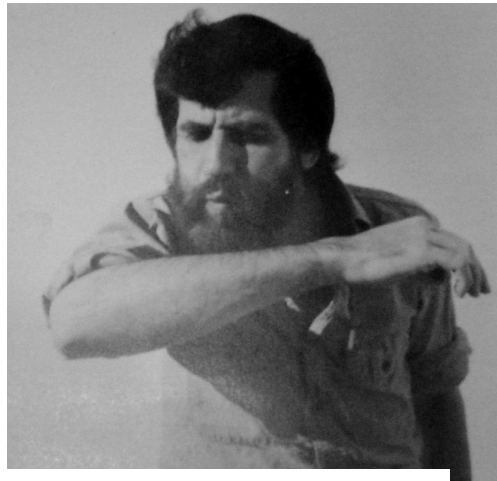


Imagem 6.
ALLAN KAPROW
Atividades/Air condition.
1964
Fonte: HORIZONTE EXPANDIDO, 2010



Imagem 8
HÉLIO OITICICA
Parangolés
Rio de Janeiro, 1964
Fonte: <http://www.artcontexto.com.br/artigo-edicao04>

O artista que opta pela arte de ação, aponta ao entorno como um criador de acontecimentos, mínimos ou marcantes, sussurrados ou gritantes. Estes podem ser gestuais (como na maioria das performances e happenings) e/ou circunstanciais ou situacionais (como nas intervenções urbanas, nas ações públicas, nas ações de autoapresentação e nas manobras¹⁶), mas tendo, sempre, o Outro em seu eixo, seja como partícipe, co-autor ou realizador propriamente dito.

CAPÍTULO 2. RESIDÊNCIA NA COLÔMBIA

Dando a conhecer uma breve retrospectiva dos posicionamentos que venho tomando frente ao campo artístico, considero que o deslocamento, sob finalidade maior de interesse pelo Outro e da alteridade, a prática da arte de ação e a identidade desarraigada, são alguns recorrentes que permanecem na presente tese.

No ano de 2013 fui contemplada com uma bolsa de residência artística. Tendo sido convidada a realizar um projeto na cidade de Bogotá, Colômbia, por meio de uma rede de residências chamada LOCAL, da *Universidad Nacional de Colômbia* (UNal).

Com a experiência anterior de vivências no exterior, e mantendo o interesse na arte de ação, entendi que esta seria a oportunidade para a realização de um laboratório de práticas já planejadas para a minha tese doutoral, através das quais poderia colocar à prova minhas hipóteses, buscar referências e, principalmente, executar experimentações que sustentassem meus planos enquanto artista-doutoranda.

Direcionando foco ao Outro, pessoas, indivíduos, cidadãos da cidade, parti com o objetivo de conhecê-los além das aparências, investigando a profundidade de suas vivências. Para isso, o questionamento, em forma de entrevista, seria o procedimento

¹⁶ *Manobra: instantes criativos abertos* que se relacionam com o híbrido, o heterogêneo e o estranho. Ocorrem em espaços públicos e pretendem estimular o espectador a modificar a *leitura*, a *objetivação* e a *normalização* do cotidiano (Richard Martel IN Ardenne, 2002, p. 55). Tradução livre.

básico de levantamento de material, e o eixo investigativo estaria centrado nos problemas e inquietações de cada indivíduo contatado.

2.1. A perspectiva cosmopolita

O filósofo contemporâneo Kwame Anthony Appiah, em seu livro *Cosmopolitismo – Ética num mundo de estranhos*, afirma que “o impulso que nos leva a migrar não é menos natural que o que nos leva a nos estabelecer” (APPIAH, 2007, p. 22). O partir está em cada um de nós desde nossos antepassados nômades, mas o ficar e edificar também destes provêm, tendo em vista que somente migravam na busca por paradiços melhores, até, por fim, encontrá-los.

Quando trato de me deslocar, não são as cidades, a arquitetura, a culinária, os museus, o status ou o reconhecimento que me interessam. O que me move, enquanto artista, pelo mundo é a vontade de conhecer ou reconhecer-me no Outro. Este Outro que transita pelas ruas, pelo metrô, que passeia com a família, que olha uma obra no museu, que lê seu jornal na praça, que faz compras, que pára a assistir um espetáculo de rua, que está dentro das casas sendo através da janela, que está à janela.

O distanciamento, temporário ou não, da nacionalidade, cidadania e/ou lugar de origem específico possibilita a oportunidade de o artista posicionar-se em direção a um ser internacional, aberto e conhecedor de diferentes contextos. Esta saída e distanciamento das raízes para instalar-se, por um tempo breve ou longo, em outra sociedade, cultura, política, semelhante ou não às de que provêm, são atitudes artísticas atuais dadas de livre vontade, por gosto, desejo, curiosidade ou outras questões.

Realizar ações em contextos estrangeiros é estar em situações onde o sentimento de desconhecimento de outra cultura me rodeia e me condiciona a tomar atitudes de busca e de encontro com os demais, aberta e interessada na compreensão desta. Mesmo que isto possa acontecer dentro de meu próprio país, estado, cidade, o

estar fora, diria, de minha zona de conforto, me acrescenta, mais do que a sensação de *desarraigo*, um estado de alteridade

Se nas experiências anteriores de vivência fora do país tinha o *desarraigo* como um posicionamento no fluxo, que me deslocava de minhas origens, e tampouco me permitia apegar ao novo contexto, o que vivi na Colômbia possuiu um outro direcionamento. Desta vez, a transição de perspectiva e, logo, de pesquisa, evoluiu da ideia primeira de identidade desarraigada ao conceito de alteridade. Presente em mim, esta é a construção de um “eu” dado a partir do contato, convívio, aproximação não somente com elementos físicos de outros contextos, mas especialmente com os indivíduos daquele lugar. Este outro “eu” construído é a modificação daquele que partiu de seu lugar de origem, aberto às possibilidades que viriam, e somado às que ocorreram e às que ainda poderiam ocorrer. Ele não nega suas raízes, não as arranca ou descarta no deslocamento, mas sim se re-constrói pelo Outro no novo contexto.

Axel Honneth afirma: *“eu parto da convicção de que a formação do eu do sujeito se realiza através da gradual internalização de um comportamento social reativo, que tem o caráter do reconhecimento intersubjetivo”* (Honneth, 2003.p.:62). O Outro que me cercava e com o qual estabelecia comunicação, pouco a pouco me construía e desenvolvia um novo Eu no coletivo.

Contudo, esta alteridade dada em situação de *desarraigo*, se direciona também ao que Kwame Anthony Appiah defende como *cosmopolitismo*. Este termo que deriva do conceito clássico grego de “cidadão do cosmos” indica “o rechaço à noção convencional segundo a qual toda pessoa civilizada pertence a uma única comunidade entre comunidades”. (APPIAH, 2007, p.19). Nisto, busca-se transcender o local sem deixar de estar atado a ele, preocupando-se em conservar e respeitar as diferenças e tentando estabelecer uma conversa entre os diversos agentes ao longo do mundo a partir das pequenas semelhanças.

Do mesmo modo, a alteridade no *desarraigo* estabelece uma ligação com as raízes de origem não para diferenciação de exclusão e preconceito, mas para

diferenciação do que se era e do que se pode tornar em um novo contexto. Durante minha estadia, ao conectar-me com tantos indivíduos diferentes entre si e também de mim, criei uma familiaridade com estes a partir do questionamento de seus problemas. Transitando pelas ruas ou posicionando-me em locais específicos, estratégias que nos próximos capítulos melhor serão esmiuçadas, conversava com a população e lhes perguntava sobre suas inquietudes diárias, seus problemas.

Da bagagem que carregava retirei o necessário para compreendê-los, talvez não em toda sua profundidade, mas o suficiente para reconhecer-me também como pertencente àquele lugar. Diferente da sensação de não-pertencimento, se construía, por este procedimento, o sentimento de sentir-me parte, tanto do lugar de minhas origens, como do novo contexto que me cercava.

Neste estado de duplo pertencimento e de busca por elementos comuns entre o que eu e o Outro, vejo conexões com o que Appiah expõe como cidadania mundial. Acreditando na coexistência de interesses baseados nas pequenas coisas cotidianas, e de um interesse contínuo pelo outro apesar das diferenças, esta cidadania não se restringe a territórios e fronteiras. Tampouco trata de uma homogeneização, como faz a globalização, e sim de uma busca de fatores comuns de identificação e de elementos que nos diferenciam. Estes encontrei nos problemas que me eram relatados, como uma diferença e uma semelhança sobre aspectos corriqueiros do cotidiano. Contando-me sobre coisas comuns, como o roubo do celular, o clima, a política, os estudos, a família, me identificava com cada um dos indivíduos questionados, percebendo-me e mostrando-me sempre muito interessada nas dificuldades e problemas que me eram apresentados. As semelhanças entre os problemas daquelas pessoas com os meus próprios nos aproximavam, porém eram as diferenças que me reconstruíam.

Citando e aprendendo novamente com Appiah, este afirma que “As pessoas são diferentes, sabe o cosmopolita, e podemos aprender muito de nossas diferenças. E é precisamente porque existe tantas possibilidades humanas que vale a pena

explorar”. (APPIAH, 2007, p.18). Muitos dos relatos que me foram dados manifestavam dificuldades pelas quais nunca pessoalmente passei, não sentira “na pele” tal sensação e sentimentos envolvidos. No entanto, eram nestes em que tentava “calçar os sapatos” do relator, não como um simples fazer-se empático, mas num aprendizado pela alteridade.

2.2. Os problemas: aproximação e familiaridade

A inquietude é uma das problemáticas do projeto intitulado *Triture aqui seus problemas*, trabalho que desenvolvi na Colômbia. Sendo as questões e assuntos que requerem ações para solucioná-las, este termo faz analogia aos problemas, sejam privados ou públicos, criados no subjetivo de cada indivíduo.

Os problemas perturbam a paz, nos tirando do sossego e da tranquilidade de nossa zona de conforto. Eles pelas contingências e são, assim, obstáculos na trajetória que predeterminamos na vida. De características reais ou imaginárias, podem ser dados no íntimo de cada ser ou no coletivo em que nos encontramos.

Todo problema, seja grande ou pequeno, real ou imaginário, público ou privado, íntimo ou coletivo, requer um exercício de raciocínio, reflexão, meditação, planejamento e de elaboração. O agir começa pela desestabilização do pensamento e pelo ato de pensar, que pode ou não gerar uma experiência concreta depois.

Entendo que todos possuímos problemas, desde o nascimento e em todas as fases da vida. Os problemas são um elemento unificador se pensarmos no humano em geral, mas também diferenciador, quando do indivíduo em particular.

Neste raciocínio, o projeto *Triture aqui seus problemas* leva-os em seu núcleo, que é a posição do artista em disponibilidade de escuta, propondo uma ação que visa “resolver” ou liberar o depoente de suas inquietações. Poderiam ser estes um elemento de aproximação entre a minha pessoa e os cidadãos colombianos? Temos problemas em comum? Estes nos diferenciam ou nos aproximam? Posso entender meus próprios problemas na visão dos problemas alheios? Como poderia saber dos

problemas desses indivíduos? Questionando-os, diretamente, me contariam sua intimidade ou somente apontariam para o público? O questionamento de seus problemas é uma intromissão tensa ou uma empática curiosidade? O que há de semelhança e diferença entre os problemas que encontrados na Colômbia e os que encontro no Brasil?

O modo que adotei na Colômbia foi questionar-me sobre o que poderia me ligar àquele lugar, o que teríamos em comum, quais interesses poderiam nos unir ou nos separar. Talvez estas questões sejam uma metodologia de trabalho ou uma técnica que, mesmo parecendo simples e comum, estão na base mais profunda de cada ação que realizo. Existe uma preocupação e direcionamento ao Outro, este Outro encontrado durante um período de *desarraigo* e ao qual me dirijo, desta vez, como igual. Na situação de residência artística, este objetivo é ainda mais enfatizado, entendendo que a finalidade principal deste tipo de deslocamento está no compartilhamento, com outros contextos, do processo criativo do artista e de uma proposição ligada àquele lugar.

Saber deste Outro através de seus problemas foi o modo que encontrei de fazer uma aproximação ao novo contexto em que me introduzi. Quando uma pessoa alheia nos conta seus problemas, passa-se a conhecer todo um mundo de circunstâncias que a rodeia, por uma apreensão, temporária ou não, de alteridade.

No ano de 2011, durante a oitava Bienal do Mercosul, o casal de artistas alemães Oliver Kochta e Tellervo Kalleinen apresentaram *Teutonia complaints choir* (Coro de queixas de Teutônia), projeto que reuniu moradores da cidade de Teutônia/RS a fim de que “cantassem” seus problemas (Imagens 9 e 10).

Sendo um projeto anteriormente realizado em outras cidades do mundo, como Jerusalém, Cingapura e Chicago, Kochta e Kalleinen propõem uma ação colaborativa. Vinculando o trabalho à determinada comunidade, no caso a cidade de Teutônia, abrem e divulgam oficinas nesta, onde explicam e convidam os moradores, cidadãos comuns, a participarem voluntariamente. Na realidade, a complexidade do projeto é



Imagem 9

KOCHTA & KALLEINEN
Coro de Queixas de Teutônia
Teutônia/RS, 2011

Fonte: Catálogo 8ª Bienal do Mercosul, autoria de Fábio Del Re



Imagem 10

KOCHTA & KALLEINEN
Coro de Queixas de Teutônia
Teutônia/RS, 2011

Fonte: Zero Hora

um pouco mais extensa: primeiramente, os moradores de determinada comunidade são estimulados a enviar queixas por e-mail; após, são selecionados os problemas mais relevantes e/ou engraçados, e os interessados, que não precisam saber cantar, são convidados a fazerem parte do coro que os cantará. Só então ensaios são marcados e gravados em forma de vídeo documentário¹⁷.

Segundo os artistas, o projeto iniciou-se ao perceberem que, independentemente do lugar em que se encontravam, as pessoas possuíam problemas e se queixavam destes. Por isso, questionando seus ambientes de vida, como trabalho, casa, família, entram na intimidade dos envolvidos, convidando-os à interação por meio do canto, que narra as dificuldades e problemas que encontram em seu dia-a-dia.

A cidade de Teutônia, no interior do Rio Grande do Sul, foi escolhida por possuir a tradição do coro, seja em missas, bailes, enterros, entre outros, sendo que o projeto de Kochta & Kalleinen fazia parte do núcleo da Bienal do Mercosul chamado Cadernos de Viagem, que, justamente, visava a criação de proposições de diálogo com comunidades.

Em entrevista à Alexia Tala, publicada no catálogo da 8ª Bienal do Mercosul, Oliver Kochta afirma:

A partir do projeto Coro de queixas, aprendemos que não existe algo como culturas “opostas”. As oficinas de queixas produziram anteriormente resultados similares, seja em Helsinki, Cingapura, Alaska ou Cairo. Presumo que um aspecto importante do queixar-se está conectado com as necessidades humanas, ou, mais precisamente, com necessidades que não foram satisfeitas. E essas necessidades podem ser muito parecidas no Brasil e na Finlândia[...]. As queixas podem revelar muito das particularidades da vida cotidiana em uma cidade ou em um lugar, dando uma sensação de familiaridade. Provavelmente, a mistura de endereçar-se às necessidades humanas básicas e, ao mesmo tempo, revelar peculiaridades locais da vida cotidiana torna as músicas de queixas muito atrativas para as pessoas ao redor do mundo. (8ª BIENAL, 2011).

¹⁷ Os vídeos-documentários do trabalho de Kochta e Kalleinen em todas as cidades participantes estão disponíveis no site www.complaintschoir.org.

Na colocação de Kochta, além da proposição em si, encontro diversas similitudes entre nossos projetos e posicionamentos. O artista também percebe que em todo lugar as necessidades não satisfeitas inquietam. Os problemas, ou queixas, no caso de *Coro de queixas de Teutônia*, estão presentes e fazem parte da identidade tanto do local como de cada indivíduo e podem ser elementos de unificação e diferenciação pela alteridade.

Outro posicionamento semelhante está na percepção das queixas, ou dos problemas em meu caso, como modo de conhecer as particularidades e peculiaridades de um lugar. A escuta destes gera, como coloca Kochta, familiaridade, e se passa a entender e apreender aquele lugar de uma maneira mais íntima e empática.

Da mesma forma, tendo como núcleo central de identificação com o Outro os seus problemas, construí em *Triture aqui seus problemas* três proposições acionais, encontrando, dentro de minhas preocupações, o desejo de conhecer aquilo que não se vê, o além das aparências, a verdade do povo contada pelo próprio.

O questionamento e a escuta direta dos problemas dos cidadãos eram foco das ações executadas, sendo tais relatos anotados e triturados em três diferentes estratégias (que melhor relatarei e analisarei mais adiante).

A aproximação das pessoas da cidade é fato que me exige ampla atenção, dedicando-me à ampla observação do cotidiano e recorrendo à caminhada como técnica para uma primeira aproximação do entorno. Esta me proporciona o tempo necessário para sentir-me parte (o que não ocorre se estamos em carro, ônibus, metrô), liberdade para parar e prosseguir em qualquer espaço (o que nem sempre podemos fazer se estamos de bicicleta, por exemplo) e tranquilidade para estabelecer percursos e horários.

Dedicando a semana do 1º a 09 de maio de 2013, mantive o foco na busca de possibilidades do contexto à abertura ao questionamento e escuta de problemas. Pela experiência obtida anteriormente na Espanha, entendo que a aproximação com fins

de “entrevista” melhor se dá frente às pessoas que, em alguma parte da cidade, estão em situação de espera, num intervalo entre atividades, e não em trânsito e nem com pressa, nem andando de bicicleta, caminhando ou levando seu cachorro. Também percebi que algumas situações que pareciam adequadas não se encaixavam no que propunha: não podia importunar as pessoas que descansavam ou passeavam nos parques no fim de semana (decidi então que a ação deveria ser em dias úteis); tampouco as pessoas que esperavam ônibus nas paradas (porque estavam em estado de atenção); e ainda menos aos fumantes (que desfrutavam de um momento de descanso na rua). Foram muitas as restrições que coloquei a mim mesma, mas há uma diversidade de outras situações na rua que seguramente me permitiriam a aproximação. Assim, em minhas caminhadas atentas, me aproximei e questioneei sobre seus problemas a pessoas que estavam tranquilas nas ruas, sem pressa, esperando seus clientes (vendedores), apreciando o movimento das avenidas (artistas de rua), aguardando algo, idosos na praça, gente simplesmente sentada ao sol em qualquer escada, praças, muros.

No questionamento feito às pessoas na rua, a impressão primeira dada como turista era rompida pelo interesse “inabitual” de um estrangeiro sobre os problemas pelos quais passavam. As dificuldades que enfrentamos diariamente normalmente não são discutidas neste âmbito, mas sim no privado, sendo aqui trazidas e reveladas justo a quem aparentemente não as compreenderá em toda sua profundidade. Porém, este é um estranhamento possível da ação, deslocando predeterminações lógicas estabelecidas pelo cotidiano, dando a ver o interesse do artista pelo Outro e, especialmente, pelo o que passa em seu íntimo. Os problemas são conectores não somente entre artista e partícipe, informante e receptor, mas entre indivíduos de nações distintas, seres comuns que passam por dificuldades tão próximas quando pensados como indivíduos na rua, cidadãos, americanos, latinos. Eles são o ponto de estranhamento do íntimo no público, assim como a identificação, pela alteridade, com este Outro.

Nas três táticas de ação que realizei na Colômbia, o levantamento dos problemas era a matéria-prima extraída da fonte, o povo bogotano, a fim de ser trabalhada como processo artístico. Com isto, planejei que tais relatos escutados poderiam ser transcritos em papéis e, após, triturados, com o auxílio de uma máquina trituradora de papéis manual.

2.3. O triturar como procedimento artístico

A trituração dos problemas ocorreu de formas diferentes em cada uma das ações realizadas para esta tese, como veremos, mas em todas, a sequência de atos de pensar em seu problema, transcrevê-lo e, após, dar fim a esta transcrição, foi o *modo operandis* que acercava, ainda mais, tal fazer ao mundo da arte. O estranhamento, que já ocorria durante a indagação dos problemas, era acentuado na possibilidade de expô-los e vê-los reduzidos a meras tiras de papel. Esta ação parecia mostrar quão frágeis e torpes podem ser nossos problemas, colocando em questão a valorização e a presença destes em nossa vida. Existia aí uma depreciação positiva do problema triturado, dando ao partícipe um momento de alívio, geralmente tomado com descontração e humor, de suas tensões diárias.

Diante dos relatos que me eram dados e das reações exibidas pelos partícipes, observei que o triturar algo se assimilava com o falar para a psicanálise.

A fala é o modo de intervenção da psicanálise, proposto inicialmente por Sigmund Freud, em 1895¹⁸, no qual, exteriorizando suas aflições, problemas, inquietações – mas também seu fazer diário e sua rotina –, um indivíduo pode eliminá-los e chegar à cura, se estes de algum modo o perturbam.

¹⁸ Sigmund Freud passou a utilizar o método da associação livre, onde a fala é seu protagonista, ao observar, junto ao médico Breuer, a paciente Anna O., inicialmente diagnosticada com histeria. Este estudo foi divulgado na obra conjunta entre Freud e Breuer intitulada *Estudos sobre a Histeria*, 1893-1895.

A psicóloga Walesca Fochesatto¹⁹, em artigo intitulado *A Cura pela Fala*, onde analisa historicamente a presença do falar para a psicanálise, afirma sobre a tese de Freud:

[...] a linguagem serve como substituta da ação, ou seja, com a ajuda da linguagem, um afeto pode ser “ab-reagido” quase com a mesma eficácia que uma vingança, por exemplo. Por meio da fala, é dada ao paciente a oportunidade de se conectar com idéias recalçadas que produzem os sintomas atuais. Assim, ele passa a ter uma nova compreensão desta memória. (FOCHESATTO, 2011,p.166).

Percebe-se que a exteriorização dos problemas que levamos intimamente em nossa mente, através da palavra, é uma manifestação tão potente que, segundo Fochesatto, pode entrar no lugar de uma ação legítima. E tal ação, a que se refere a psicóloga, é comparada a um ato de vingança, como se, escutando seu próprio problema, em sua voz ou na repetição do analista, o indivíduo, antes ofendido por sua inquietação, pudesse sentir-se, por fim, aliviado pelo desabafo e pelo desforço.

Sensação semelhante observei nos partícipes das ações de *Triture aqui seus problemas*, pois, manifestando no papel suas inquietudes, pareciam dar a conhecer não o problema específico, mas algo deles mesmos. Algo que os inquietava na intimidade era trazido a público, recebendo, como retorno, o ato libertador que a trituração de cada uma das suas sílabas e letras marcadas em tinta no papel. Esta observação também converge com a colocação de Fochesatto quando esta afirma haver uma concessão estabelecida entre o indivíduo e suas idéias recalçadas. Percebi que a maioria dos entrevistados não possuíam, como eu imaginava, um problema “na ponta da língua”, pelo contrário, pareciam surpresos pela pergunta e refletiam em sua resposta. A minha intuição era de que questionar os indivíduos por seus problemas seria algo fácil e ligeiro para estes, pois escutamos a todo lado e meios queixas e

¹⁹Walesca Fochesatto é psicóloga, mestre em Ciências da Saúde pela PUC/RS. Atua em clínica na cidade de Veranópolis/RS.

reclamações; no entanto, aqueles a quem questionei não me relataram somente os distúrbios do viver público, mas como estes o afetavam em seu íntimo.

Triturar os problemas era uma metáfora para dar fim ao que nos aflige de um modo simples, rápido e inusitado. Era uma solução-fantasia, um ato libertador, divertido e, de certo modo, surpreendente que, mesmo sendo visto como ficção, não deixava de ser uma verdade, dada a realidade do ato de escrever no papel, introduzi-lo na máquina, girar sua alavanca (que apresentava certa resistência) e, por fim, ver tudo aquilo se acabando.

Esta perspectiva sobre a fantasia da ação de triturar e findar com seus problemas, novamente vai de encontro a certas questões da psicanálise. Freud e Lacan são referências deste estudo, porém, a complexidade de suas teorias me obriga a optar pela perspectiva que Melanie Klein²⁰ tem sobre o termo.

Com uma visão própria sobre o tema, apesar de considerar-se freudiana, Klein, em seu livro/estudo *Inveja e Gratidão* (1991), expõe que a fantasia não pode ser entendida como uma fuga da realidade, e sim como um fenômeno psicológico onde a influência entre experiências reais e mundo interno é recíproca. Isto é, a fantasia não é uma projeção irreal e impossível da imaginação sobre a realidade, mas sim o reflexo desta passado pelo imaginário e que, por fim, reverbera, de modo mais autêntico e original. Ela, a fantasia, segundo Klein, serve para realizar nossos desejos mais íntimos e, por vezes, até mesmo, inconscientes; serve algumas vezes como negação da dor; como modo de controle sobre determinadas situações; como lugar seguro; e/ou como reparação de fatos ocorridos. Concordando com Freud e Lacan, Klein afirma que, sobre tudo, a fantasia é um momento de prazer, proporcionando um momento de deleite, um sentimento agradável, a alegria e o contentamento mesmo que por meios e modos intangíveis (KLEIN, 1946-63).

²⁰ Melanie Klein: austríaca, nasceu em 1882 e faleceu em 1976. Construiu suas teorias a partir da observação e pesquisa sobre o brincar do mundo infantil, sendo a primeira a aplicar a psicanálise sobre os distúrbios das crianças (KLEIN, 1997).

Percebo que o “uso” desta solução-fantasia não foi um recurso pela primeira vez utilizado em minha trajetória artística. Tanto nas práticas desenvolvidas durante meu mestrado na Espanha, como nas anteriores e posteriores aqui no Brasil realizadas, percebo que a construção “de novos mundos”²¹, como um levantamento de outras possibilidades de vida têm sido algo recorrente.

Exemplo disto está na série *Sopro de Esperança* desenvolvida no ano de 2006. Nesta, distribuindo pequenos invólucros plásticos (saquinhos) serigrafados com a frase *Sopro de Esperança*, os preenchia de ar e os doava aos indivíduos que aguardavam seus familiares enfermos junto ao muro do Complexo Hospitalar Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre (Imagens11 e 12). Tal fato só pôde se concretizar a partir da observação diária que realizava destas pessoas, tendo em vista que o local fazia parte de minha trajetória para o trabalho. A experiência do lugar existia previamente à “nova experiência” deste, gerada através da ação, endereçada à participação dos indivíduos da comunidade eleita e tendo, no objeto (o saquinho com ar que entregava), o *link* para a aproximação com o outro, que participava de maneira passiva, aceitando ou não a doação oferecida.

Em um segundo momento deste trabalho (*Sopro de Esperança II*, 2007), em vez de doar sopros, os recolhi. Solicitei a amigos e colegas que me doassem seus próprios Sopros de Esperança (Imagem 13). Estes (os sopros doados), por sua vez, receberam etiquetas de catalogação e foram armazenados em um Arquivo de Sopros. Nesta experiência, o tipo de contato é de outra natureza, mais exigente e solícito, em que o partícipe ocupa uma posição atuante e não passiva frente à ação como um todo. Também, o objeto já não serve como um auxílio à aproximação, mas sim como objeto-documento desta, que pode, assim, ser deslocada para outros circuitos.

²¹ Citando a observação de Cristina Freire sobre meu trabalho *Triture aqui seus problemas* durante apresentação e debate no III Encontro de Cidades e Universidades, realizado em abril de 2016. Informações desse encontro estão disponíveis no site da Universidade em: <<https://www.ufrgs.br/cidadeseuniversidades>>.



Imagem 11 e 12.
JÉSSICA BECKER
Sopro de Esperança I
Porto Alegre, 2006
Fonte: Arquivo da artista



Imagem 13.
JÉSSICA BECKER
Sopro de Esperança II
Porto Alegre, 2007
Fonte: Arquivo da artista

Sopro de Esperança foi uma ação novamente reativada durante o *Festival de Performance Arte Brasil*, realizado no Rio de Janeiro, em 2011, onde, desta vez, trocava sopros de esperança com o público presente no Festival. Os sopros recebidos ficaram expostos em um *stand*, o que atraía a curiosidade e a aproximação tanto dos possíveis partícipes à ação quanto do público em geral (Imagens 14, 15 e 16). Construindo um fazer simples, pouco impositivo e invasivo, o trocar parecia inverter a ordem usual de artista como autor e público como partícipe, formando, desta forma, um público autor e um artista partícipe, o que gerava uma cumplicidade positiva entre ambos.

Percebe-se que, em todas as estratégias da série *Sopro de Esperança*, o núcleo do estranhamento está na fantasia de que se pode armazenar e conter, dentro de um invólucro plástico, o sentimento da esperança. Lidando com contextos específicos, em que ter esperança de algo era fato importante para seguir a vida, via no contato com os partícipes uma recepção positiva de alegria, remontando e recordando seus momentos. A fantasia de crer que um pouco de ar, extraído dos pulmões de alguém (pois não me apresentava diretamente como artista), poderia ser a materialização da esperança, e este sentimento, eram maior que qualquer outro estranhamento que pudesse impedir a ação. Nunca tive um sopro recusado, e sim muitos relatos da necessidade de possuir tal esperança e da “eficácia” que aquele objeto poderia gerar²².

²² Uma breve recordação: na ocasião do Festival Performance Brasil, troquei Sopros de Esperança com um vendedor de picolés. No dia seguinte, ainda durante o festival, este vendedor retorna, desta vez um pouco ferido e com escoriações, e solicita-me mais sopros, relatando-me: “esses sopros de esperança funcionam mesmo! Olha o que me aconteceu ontem (mostrando as escoriações); só sobrevivi por causa deles. Queria levar para toda minha família!”



Imagens 14, 15 e 16.
JÉSSICA BECKER
Sopro de Esperança III
Rio de Janeiro, 2011
Fonte: Arquivo da artista

Nesta perspectiva, Hanna Segal, em investigação direcionada sobre Melanie Klein, *Introdução à obra de Melanie Klein*, 1975, afirma:

[...] a gratificação derivada da fantasia, pode ser encarada como uma defesa contra a realidade externa da privação. É, no entanto, mais do que isso: é também uma defesa contra uma realidade interna. O indivíduo, produzindo uma fantasia de satisfação de desejo, não está apenas evitando a frustração e o reconhecimento de uma realidade externa desagradável; está também – o que inclusive é mais importante – defendendo a si mesmo contra a realidade de sua própria fome e raiva. (SEGAL, 1975, p.27).

Concordando com Segal e Klein, e na mesma direção da série *Sopro de Esperança*, vejo que o triturar das três táticas de ação da série *Triture aqui seus problemas* dava ao participante, justamente, a oportunidade de defesa e, ao mesmo tempo, ataque a um problema que afligia sua realidade, seja ela interna ou externa. Expondo algo que lhe frustrava e/ou privava da plena satisfação de seus desejos, os participantes pareciam animar-se com a fantasia de fragmentar tais questões, de um modo que, curiosamente, parecia tocar o real. A fantasia não estava na imaginação e/ou ilusão de triturar, mas no fazer físico e palpável deste ato. Romper, quebrar, rasgar, despedaçar, destruir, a vontade e o impulso de investir contra a integridade de algo, de alguém ou de si mesmo, se expande na contemporaneidade, seja artística ou não. Nem sempre como imagem da raiva e da ira, estes fazeres são também uma maneira de descarregar, desabafar, exteriorizar inquietudes. Para Klein, os impulsos destrutivos fazem parte de nossa existência, tendo importante presença desde que nascemos até o fim de nossas vidas (KLEIN, 1991,p.207). Sendo um de nossos instintos, têm na fantasia seu auge de manifestação, dado que, na maioria das vezes, são reprimidos, negados ou proibidos no cotidiano “real”.

Nisto, entendo que a possibilidade de triturar suas perturbações, dando maior fascínio à ação, poderia estar ligada à reverberação do instinto primitivo e natural que possuímos de destruição, trazendo à tona e tornando prazeroso o sentimento de vingança sobre as frustrações levantadas.

Triturar problemas, levantar inquietações e observar o sentimento de *desarraigo* em conexão com a alteridade são os três eixos básicos da série *Triture aqui seus problemas*. Realizando práticas em três táticas diferentes, que foram desenvolvidas como planos de direção das ações conforme os diferentes contextos dados, será de suma importância analisarmos em detalhe cada uma destas. Com particularidades e minúcias próprias, construí três proposições acionais, sendo que a primeira se dava a partir de uma entrevista realizada com cidadãos na Avenida Sétima, em Bogotá, com posterior desdobramento na Galeria Santa Fé; a segunda na entrada da *Universidad Nacional de Colombia*, em uma banca estacionada num caminho de passantes e próxima à outras bancas; e a terceira em trânsito, pelo interior do campus da mesma universidade.

CAPÍTULO 3. PERFORMANCE DOS PROBLEMAS



Imagem 17
JÉSSICA BECKER
Performance dos Problemas
Colômbia, 2013
Fonte: Arquivo da artista

Pensar ações artísticas por meio de estratégias, táticas e/ou planos, utilizados de forma deliberada, é algo recente em meu processo criativo. A construção de uma ação através de uma tática necessita habilidade, por parte do artista, para combinar os elementos existentes e dirigi-los para que alcancem o fim desejado. Percebi pelas experiências anteriores que tive na Espanha e na Argentina, principalmente, que o agir em âmbito público, em interação com os indivíduos que o compõem, necessita amplo estudo prévio sobre o contexto dado, a fim de que a proposição artística se insira de modo coabitacional e não puramente interventivo-perturbador.

Diante disto, os trabalhos desenvolvidos na Colômbia possuem estratégias de ação centradas no contato empático, efêmero e transcendente, servindo como experiência das inúmeras possibilidades da arte em espaço público.

3.1. Escutar: um método para conhecer

Desta forma, a primeira estratégia, intitulada “Performance dos Problemas”, possui como eixo central a aproximação com o Outro das ruas, no intuito de conhecer o contexto por suas palavras, e no caso, problemas. Escutar, instigar e permitir que o Outro se conte por suas próprias palavras é um modo simples de mostrar interesse pelo contexto e seus indivíduos e, logo, construir alteridade para ambos os lados (artista-partícipe).

Este posicionamento, testado por mim em experiências anteriores, encontrei também em algumas proposições de Isidoro Valcárcel Medina. Em *136 Manzanas de Asunción* (imagem 18), realizada no Paraguai, em 1976. Nesta, o artista percorreu o centro de Assunção (capital do Paraguai) onde, a cada quadra, ele se dirigia a um cidadão convidando-o a acompanhá-lo, e incitando-o a contar-lhe algo sobre aquele local, zona, cidade ou país em que estavam. Quando não conseguia companhia, trocava de quadra e as marcava, tanto onde foi acompanhado como as em que não foi, em um mapa.

133	134	135	136								
132		131	130	129	128	127	126	125		Antequera	
78		79	80	81	82	83	84	124		Independencia	
77	76	75	74	73	72	71	70	85	123	Paraguai	
34	35	36	37	38	39	40	69	86	122	Méjico	
33	13	14	15	16	17	41	68	87	121	Caballero	
32	12	1	2	3	18	42	67	88	120	Iturbe	
31	11		4	19	43	66	89	119		Yegros	
30	10		5	20	44	65	90	118		N. Sra. Asunción	
29	9	8	7	6	21	45	64	91	117	Chile	
28	27	26	25	24	23	22	46	63	92	116	J. B. Alberdi
54	53	52	51	50	49	48	47	62	93	115	14 de Mayo
instant		55	56	57	58	59	60	61	94	114	15 de Agosto
									95		J. E. O'Leary
		103	102	101	100	99	98	97	96	113	Ayolas
		104	105	106	107	108	109	110	111	112	

E. Ayala, Estigarribia, Cerro Cora, Azara, L.A. de Herrera, F.R. Moreno, M. Domínguez, P. Farina, Franco, Palma, Estrella G. Díaz, Oliva, E.V. Aedo, Humaitá, Piribebuy

Imagem 18
 ISIDORO VARCÁRCCEL MEDINA
 136 Manzanas de Asunción
 Paraguai, 1976
 Fonte: MEDINA, Ir e Venir, 2002, p.: 153

Também, relata em o que chama de documento final do trabalho (MEDINA, Ir e Venir, 2002, p.: 153) como era o aspecto físico dos indivíduos que o acompanharam, quantos anos tinham (exemplo: homem jovem de 15 anos) e algumas das conversas realizadas. Sobre este trabalho Medina narra:

Sobre la zona centro de la ciudad de Asunción, y tomando em consideración una manzana dada de esta zona, me dirigia a una persona con la proposición de que me acompañara a dar la vuelta a dicha manzana, expresando-me en términos que supusieran mi condición de artista, pero de una manera poco explícita, haciendo ver, más bien, que mi propósito era primordialmente informativo, toda vez que les pedía que durante el recorrido me hablaran de la zona; de la ciudad; o del país. [...] (MEDINA, 2002. P.: 153)

Neste relato de Medina, que enfatiza sua memória própria de artista, se pode observar que a ação de deslocar-se, convidar um indivíduo, conversar com este, é o centro do trabalho, sendo que, dentre os diálogos estabelecidos, o que é considerado proveitoso são aqueles que se mantêm dentro da proposta inicial: saber algo daquele lugar, dito por seus próprios moradores e cidadãos. A conversa, permeada pela escuta e pela anotação, permite que se conheça o contexto em que o artista atua, bem como constrói, de modo mais efetivo, a alteridade na situação de *desarraigo*.

Frente a isto, durante vários dias na Colômbia, estabeleci conversas com indivíduos que freqüentavam a Av. Séptima de Bogotá²³, pessoas de diferentes estilos, idades, funções, situações. Nesta conversa, que tinha mais bem teor de entrevista, procurava manter um clima amistoso e descontraído, e me aproximava e me apresentava como artista-pesquisadora dos problemas diários; a partir daí, em geral, já uma breve conversa se desenrolava, dada a curiosidade e o interesse-desconfiado

²³A Avenida Séptima, conhecida como Carrera Séptima, é uma das artérias da cidade de Bogotá. Sendo a principal avenida em termos culturais e históricos, abriga museus, galerias, universidades e ainda conecta o lado novo e moderno da cidade à parte histórica, hoje centro de Bogotá. Fiquei hospedada em um apartamento nesta avenida, o que me possibilitou o trânsito, a pé e em automóveis (carro e ônibus), por boa parte de sua extensão, especialmente a parte que a ligava ao centro (onde se torna apenas para pedestres). Amigos bogotanos desaconselharam o trânsito a pé por tal avenida (por falta de segurança), porém, insisti em realizá-lo, mantendo-me aí durante o dia e acompanhada, por estes amigos, durante a noite.

dos cidadãos sobre minha pessoa. Quando encontrava o momento adequado durante tais conversas, lhes endereçava a seguinte pergunta: - Você teria algum problema para me relatar?- deixando-lhes aberta a interpretação. Tentava não criar nenhuma situação constrangedora ou embaraçosa, respondendo a todas as perguntas a mim endereçadas, que eram frequentes, antes de receber, uma resposta. Essas perguntas se direcionavam ao porquê de meu interesse e, especialmente, a que tipo específico de problemas eu gostaria de escutar: familiares, públicos, sobre o país, sentimentais, entre outros. Respondia que apenas gostaria de conhecer seus problemas, do indivíduo em si, livrando-os de qualquer obrigação lógica, coerente ou plausível de relato.

Escutei, assim, problemas de todos os tipos: íntimos, particulares, gerais, públicos, específicos. Desde a chuva persistente e diária da cidade de Bogotá, aos problemas de segurança e roubos no centro da cidade; o trânsito intenso que a polui; a falta de incentivo público à cultura e artistas; a dificuldade de empregos para as mulheres; a responsabilidade com filhos; até mesmo a falta de problemas (relatado por uma simpática senhora de 87 anos que esperava para atravessar a rua). Conhecer estes indivíduos através de seus problemas foi como receber um abraço daquele lugar, que se apresentava, por fim, em sua condição real e verdadeira, não apenas aparente e superficial – como em geral se mostra ao turista-estrangeiro.

Anotei cada um dos relatos contados e escutados, tentando sempre manter o modo de fala individual que me era confiado (vícios de linguagem, trejeitos, erros e modos diversos de comunicar que cada indivíduo possui). As anotações eram realizadas durante a conversa-entrevista, sendo este um momento de tensão ao empenhar-me em escutar, anotar e mostrar atenção e interesse ao indivíduo que me contava seus problemas.

Também possuía o que chamo de “elementos de personagem”, ou seja, objetos que são facilmente reconhecidos e associados a um determinado tipo de indivíduo (no caso uma estudante-estrangeira-pesquisadora). Estes eram um bloco de

anotações e uma caneta, mostrando ao entrevistado que anotava cada uma de suas palavras, sendo, esta, uma estratégia de aproximação e contato que legitima o interesse real e científico pelo que me era relatado. A utilização dos “elementos de personagem” esteve presente em outra proposição anteriormente executada, na ação *¿Dónde puedo hablar mi propio idioma?*, anteriormente relatada, realizada na Espanha. Nesta, pensando no elemento de aproximação e legitimação da personagem, e conforme o contexto e situação construída pela ação, levei comigo uma mochila, um mapa do lugar (em mãos) e uma câmera filmadora, retratando o papel de turista. Também acentuei meu sotaque, dado que tal contexto tem como idioma principal o castelhano, deixando evidente minha posição estrangeira. Tudo isto para melhor inserir-me no contexto escolhido: um ponto turístico da cidade de Valência, onde transitam muitos estrangeiros, mas que também é desfrutado pelos cidadãos da cidade, dada a existência de uma tranquila praça e uma escola pública nas proximidades. A ação em si era semelhante, neste aspecto, ao trabalho que desenvolvi na Colômbia: perguntar, somente aos cidadãos da cidade, onde eu poderia falar meu próprio idioma. Sem querer, neste momento, alongar-me sobre esta proposição específica, retomo o quão fundamental foi a escolha e utilização dos elementos de personagem. Estes, como um figurino a ser vestido em uma peça teatral, neste ponto igualmente coerentes e adequados ao contexto trabalhado (lugar-tempo-pessoas), auxiliam, enquanto linguagem visual, na compreensão simbólica e associativa do indivíduo que está sendo ali apresentado. Eles ajudam o partícipe a compor um entendimento rápido, mas temporariamente eficaz, deste ser que o artista demonstra em sua ação, permitindo a interação entre ambos.

A escuta dos problemas de alguns cidadãos de Bogotá, bem como sua anotação textual, eram a matéria básica a ser desdobrada e trabalhada. Como uma argila a ser modelada nas mãos do escultor, e sabendo-se que desta matéria-prima muitos procedimentos ainda virão até que se torne uma escultura propriamente dita, todos aqueles problemas precisavam aguardar até que o próximo passo fosse dado.

3.2. Performance em âmbito institucionalizado

A oportunidade de realização de uma performance surgiu-me durante palestra em que apresentava minha trajetória artística – especialmente as atuações dentro da arte de ação –, promovida pelo Programa de Residências Artísticas LOCAL, o qual havia me selecionado à residência em Bogotá/Colômbia. Neste evento, fui convidada por Julián Serna, então diretor da Galeria de arte Santa Fé, a realizar um trabalho durante minha estadia na cidade. Esta galeria é fomentada pelo Instituto Distrital de las Artes de Bogotá, sendo assim um espaço de caráter público, de importância e influência significativa no meio artístico local.

Com o material coletado na rua, ou seja, com os problemas que me foram relatados e anotados, me dediquei, como desdobramento deste primeiro momento de escuta, à execução de uma performance, como desdobramento da arte de ação.

Institucionalmente legitimada, ao longo de seus quase sessenta anos de presença no campo da arte, a performance percorre o caminho conceitual dos atos entre arte e vida. Essa modalidade interessa-me na medida em que elabora uma ação no tempo, na qual o artista pode estar no grande núcleo da obra. A dimensão temporal é o que mais caracteriza a performance enquanto gênero e linguagem artística.

Sendo a primeira vez que desenvolvia uma performance em galeria, esta me exigiu uma elaboração e dinâmica muito diferentes das ações em âmbito público, das de autoapresentação e das experimentadas nas vídeo-performance que usualmente desenvolvo. Muitos elementos são diferenciados numa ação presencial e expositiva, e o desafio de construir algo que, para mim, era totalmente novo, motivava-me.

O que pude observar nesta experiência foi que, na performance em galeria, o público é convidado previamente a comparecer, ali havendo, assim, uma expectativa a ser cumprida. Este público, em geral, é de pessoas de algum modo envolvidas com arte: estudantes, críticos, professores, mestres e doutores em arte, especialistas. Não se trata, então, do indivíduo ordinário das ruas que pouco conhece, entende ou

aprecia esse tipo de arte, o que reflete uma deficiência em sua bagagem de educação artística. Diferente do frequentador típico dos museus e galerias, que é, acima de tudo, um apreciador-observador de arte, o público da performance vai a esta sabendo de sua condição, possivelmente participe, que poderá, ou não, ser exigida durante o ato. Ele está aberto às muitas possibilidades e sabe que o que verá é, sobre tudo, contingência. Bartolomé Ferrando, *performer* espanhol, pesquisador e professor de disciplinas de Arte de Ação do curso de Máster em Producción Artística da Universidad Politécnica de Valência, acerca desta condição particular do público da performance, especialmente em galeria, afirma:

De nada serve que se faça uma performance diante de alguém quando esse alguém não tem nenhum apreço ou interesse pela mesma. Não se trata de ter conhecimento ou não do tema, mas sim de estar predisposto, no mínimo, a considerar o tratado ou o exposto como valor. (FERRANDO, 2009 p.71).

O público que comparece ao convite de uma performance é composto por indivíduos que acompanham as transformações do campo da arte, e mais, apreciam arte contemporânea e suas diversas linguagens. Observando e reconhecendo nesta, como sugere Ferrando, um valor, enquanto talento e linguagem; este público é o responsável por agregar importância à performance dentro do campo artístico. Existe, desta forma, uma conexão estreita e fundamental entre artista-performance-público, o que previamente assim entendia e que, de fato, fora concretizado na ação que realizei.

Outro aspecto da performance em galeria é que esta ocorre em um espaço institucionalizado, dito como “lugar de arte” e onde o espectador supõe que irá ver, pois, arte. Na trajetória histórica da performance, observa-se que, de um posicionamento anti-institucional e antissistema, esta, ao ganhar corpo como linguagem, foi, cada vez mais, absorvida, justamente, pelo sistema institucionalizado da arte, que a legitima, a propaga e a projeta. Hoje a performance ocorre quase como um evento, geralmente com data e local marcados e amplamente divulgados seja pelo artista, pela galeria, ou pela instituição que a promove. Existem centros de arte

dedicados especialmente a ela, como o *Centre de Cultura Contemporània Octubre*²⁴, em Valência/Espanha, bem como seleções, concursos, residências, mostras, encontros, faculdades, entre outros, destinados a seu estudo e realização.

Nesta modalidade de manifestação, proposição, temática, há toda uma variedade de modos de apresentação e de tipos de ações, desde as mais ínfimas às megalomaniacas, das rápidas às que tardam horas e dias, das participativas às monólogas, são acompanhadas por um público que, estando no espaço da arte ou convidado por este a estar presente, tem o que se vê como arte. Neste caso, o esforço em relação à performance a que eu me proponho a realizar não estava direcionado ao aspecto de ser ou não arte, pois a galeria já a legitimava, dando-me liberdade de ação dentro das características e parâmetros que eu mesmo imponho e determino às minhas proposições.

Dados estes dois elementos, o público e a instituição, minhas preocupações se direcionavam à premeditar a “*cena*”, isto é, pensar no quanto de encenação e de expressão livre e improvisado a performance me exigiria. Diferente do modo de ação das propostas que já realizei na rua, a performance exige um atuar encenado, pequeno ou grande, ou no mínimo uma ambientação, que acaba por deslocar o *performer* a um lugar diferente do público. Se nas ações na rua a inserção no contexto faz-se como fundamento central, mesmo que também exista um certo atuar, este se difere do que ocorre numa performance, que, a modo quase teatral, posiciona o artista em um “palco”, entendendo que este representa um lugar, um tempo e um indivíduo descolado do contexto em que se encontra (neste caso, em uma galeria). Há um roteiro prévio a ser seguido, no qual, por mais natural que possam parecer as ações, algo de interpretativo e artificial está presente. Existe um pensamento anterior que constrói as ações e, mais ou menos, pré-determina seus efeitos. Este pode ou não estar registrado à modo de roteiro, croqui, projeto, texto, e é por ele que todos os objetos de apoio, as ações, os gestos, são relacionados e previstos à proposição.

²⁴ Página oficial do centro de cultura: <<http://www.octubre.cat>>.

Era neste guião que se encontravam os depoimentos dos problemas escutados na Avenida Séptima, sendo eles o núcleo da proposta performática que determinei. Desta forma, me propus a triturar todos os problemas que eu havia anotado anteriormente, em uma performance de formato *stand up*. O termo *stand up*, provindo de uma gíria estadunidense que significa “em pé”, é utilizado no teatro de comédia, colocando o ator sozinho (não obrigatoriamente em pé), sem cenários, objetos ou outros aparatos de escenificação, no centro de um palco ou outro espaço com foco de iluminação. Este realiza, por um monólogo, em geral, uma narração aparentemente informal, de caráter cômico, sobre a vida e a cotidianidade. Algumas vezes o público é convidado à participação ou as piadas são feitas a partir dos espectadores presentes.

Neste sentido, na *Performance dos Problemas* me posicionei, justamente, no centro da sala da galeria, sentada, sob um foco de iluminação superior direcionado. Em “cena”, a imagem que se via era eu, em uma cadeira comum, levando em mãos uma máquina fragmentadora de papéis elétrica (mas que à primeira vista não se sabia a que se destinava) e outra máquina no chão fragmentadora manual, a meu lado esquerdo. O público à minha frente, sentados em cadeiras iguais à minha, aleatoriamente dispostas, sendo que, junto a este, encontrava-se uma câmera filmadora em tripé e outra do lado esquerdo da cena.

É importante relatar que, no dia da performance, antes de propriamente iniciá-la, aguardei a chegada do público na porta da galeria, recebendo-os em tom amigável e solicitando-lhes que deixassem ali, em uma folha de papel, os problemas que traziam consigo. Este primeiro momento proporcionou um contato mais estreito com as pessoas que responderam ao convite da performance e, ao contribuírem com seus problemas, construiu-se, previamente, uma atmosfera empática e descontraída, que se manteria durante a ação.

A partir daí, segue a performance em si, dividida em três momentos:

1. Narrar, escrever e triturar
2. Ler, repetir e triturar
3. Escrever, repetir e triturar.

A performance inicia com uma breve explicação, que dou em tom didático, explicando que num primeiro momento, seriam relatados os problemas escutados na Avenida Séptima.

3.3. Narrar, escrever e triturar

Tendo as anotações “decoradas” de memória (previamente estudadas e memorizadas como em um *script*), bem como a situação e recriando os modos de entonação dos relatos da rua, passei a narrar os problemas escutados em dita avenida, tentando manter a modulação das falas. Escutava-se, performadas por mim, as inquietações próprias dos cidadãos colombianos, possibilitando que houvesse uma identificação mais estreita com o público que ali assistia à performance. O reconhecimento do que estava sendo pronunciado era visível no público que, muitas vezes, concordava com a cabeça e/ou sorriam como se bem conhecessem tais problemas.

Esta apreensão dos problemas como parte de seu cotidiano e rotina, a meu modo de ver, dava-se não somente pela escuta direta, mas também pelo estranhamento de ouvi-los pela voz, entonação e gestos de uma pessoa estrangeira, evidentemente assim percebida pelo modo de falar, sotaque e falhas lingüísticas que involuntariamente fazia. A representação dramática de pouca qualidade e perfeição, dado meu sotaque estrangeiro e inexperiência teatral, gerava um ruído frente ao que se escutava, deslocando a familiaridade com os problemas relatados que eram levados ao campo do estranhamento.

Como em outros momentos defendi, o estranhamento é um tipo de método de encontro com o cotidiano surgido pelo afastamento do senso familiar sobre seus elementos²⁵. Também figura como uma procura pelo insuspeito existente dentro do comum, rompendo com a estabilidade perceptiva gerada pela familiaridade que possuímos com os objetos, situações e pessoas do nosso cotidiano.

Citando parte de minha dissertação de mestrado sobre o estranhamento como um método de trabalho e percepção do mundo, afirmo:

O cotidiano possui uma trama enorme de outras possibilidades além das estabelecidas e estabilizadas. [...] As ações artísticas, bem como em outros modos de atuar e de intervir no espaço de vida, recorrem constantemente à observação dessas fissuras pelo estranhamento, ou seja, tentam esquecer a familiarização que possuem com os elementos diários. Esse estranhamento é entendido como método e elemento criativo para realizar pequenos, ou grandes, deslocamentos perceptivos do que até então era familiar, buscando distintos modos de ver, sentir e saber [...] (BECKER, 2008, p.42).

Com este pressuposto, em *Performance dos Problemas*, busquei acentuar ainda mais a desarmonia de pronúncia do idioma, entendendo que os problemas ali familiares ao público eram escutados e, por fim, assimilados muito mais pelo abalo do que pela simples transmissão direta. Eles eram, desta forma, relatados pelo Outro, uma fissura, como cito acima, que desestabiliza e faz uma incisão no comum do dia-a-dia, dando a ver o que de mais profundo há nele: o si mesmo.

Após a narração dos problemas que escutei nas ruas, eu os sintetizava em apenas uma palavra, anotando-a em um papel e, por fim, triturando este na máquina fragmentadora. A abreviação de toda uma narração de um problema em apenas uma ou duas palavras era dada quase como um diagnóstico que, observando os sintomas, determina a enfermidade e a categoriza dentro do já existente. Um atrevimento de

²⁵ O estranhamento foi tema central de meu TCC em História, Teoria e Crítica, pela UFRGS, intitulado *O Estranhamento na Arte Contemporânea: Uma Abordagem sobre as obras de Elaine Tedesco e Élide Tessler*, 2008. Também esteve presente como parte de minha dissertação de mestrado, sendo aí analisado como um método de trabalho.

minha parte que, naquele momento, vestia a figura do analista, com todo seu poder de determinação e epítome, mas que, para a performance, parecia representar apenas a singeleza de um resumo que coubesse em um espaço pequeno de papel.

Terminado este primeiro momento da performance, eu descrevia, dentro do perfil instrutivo antes mencionado, o início e execução da segunda parte, que consistiria na leitura, repetição e trituração dos problemas do público presente.

3.4. Ler, repetir e triturar

A segunda parte da performance consistiu na leitura, realizada por mim, dos problemas dos espectadores ali presentes, que previamente os haviam deixado na entrada da galeria, escritos em papel. Na sequência desta leitura, solicitava aos espectadores que repetissem junto comigo o que havia sido lido e após essas falas entoadas coletivamente, eu triturava os papéis na máquina.

O foco agora já não estava em um Outro ausente, abstrato e subjetivo, mas no Outro presente, invisível e secreto aos demais, mas sabido de seus próprios problemas. Como terá sido aos partícipes ouvir seu problema íntimo em voz alta e dito por todos? E dito por uma estrangeira, alheia à sua cultura?

Exteriorizar e escutar seu próprio problema é uma das questões centrais da psicanálise. Voltamos, neste aspecto, à questão da fala, no capítulo anterior estudada, e ao valor que esta tem no processo de compreensão e entendimento de si mesmo. A fala é o modo que o indivíduo possui de ab-reagir a seus problemas, onde, expelindo, em palavras as inquietudes que o perturbam, têm-se aí um modo de afastar-se destas e responder, seja pela resistência ou pela luta, à sua presença.

Em *Performance dos Problemas*, além do próprio indivíduo exprimir em alto tom seus problemas (mesmo que secretamente), também o Outro encarnava e proferia algo individual e único, numa exposição pública de intimidades. Construía-se

ali uma situação adversa entre o que é público e o que é privado, o que é dito e o que é secreto.

Escrevendo algumas palavras no papel retiravam de sua memória e/ou recordações seus problemas possivelmente recalcados; os indivíduos ali presentes escutavam, da boca do Outro, suas inquietudes, o que acentua a dimensão destas e, por que não, a sua assimilação.

Mesmo com um roteiro pré-determinado e previamente estabelecido, a decisão pela solicitação ao público que repetissem o que eu dizia foi algo dado no instante e improvisadamente. Ao perceber a monotonia em que entrava a performance na primeira parte, rapidamente reagi e repensei a estratégia, acrescentando um elemento novo, no qual a participação do público o impelia à desestabilização da uniformidade passiva da escuta que até então ocorria²⁶. Repetir é um modo de interação para fazer com que os presentes despertem, prestem atenção. Propor interatividade é permitir que aquele Outro que te observa, como público, não seja apenas um espectador, mas integre a performance e as partes das ações propostas. Esta interação proporcionou tranquilidade e me permitiu seguir a proposta, pois algo empático ali ocorria.

Formava-se, assim, um coro que, mesmo muito regrado, mantinha um ambiente descontraído e entre risos. A escuta de seu problema e dos problemas alheios, de pessoas sabidamente ali presentes, era algo inusitado e estranho, onde o relato de questões comuns era dado em “recorte e colagem”.

²⁶ Esta decisão deu-se como um reflexo de “outros tempos”, em que, como professora alfabetizadora, solicitava aos alunos que repetissem as letras, sílabas, palavras, quando vendo que estes já estavam entediados. Fui professora de séries iniciais de 1999 a 2001.

3.5. Escrever, repetir e triturar

Na terceira e última parte da performance, os problemas triturados eram os meus próprios, também previamente escritos em papel na entrada da galeria. Da mesma forma que nas etapas anteriores, descrevi instrutivamente as “regras” da terceira parte da performance, relatando que seriam os meus problemas repetidos pelo público e triturados por mim.

De mero objeto leitor e repetidor, passo a existir como ser que, do mesmo modo que os cidadãos da Avenida Séptima e os indivíduos presentes, também possui seus problemas. Estes, por sua vez, passam pelo artista como emissor de si e não como entidade de passagem da voz do Outro, como até então foram apresentados. Estavam ali, a serem expostas cara a cara, inquietações reais, frustrações e fraquezas da artista que, até então, comandava a ação. Dei a conhecer meu íntimo e particular de modo explícito, invertendo a ordem artista-público e fragilizando a posição dominante do *performer*. Fora o momento em que a pessoa real, daquela figura centralizada, fora levantada e aproximada do também real indivíduo da “plateia” que, por sua vez, entrava de forma direta na intimidade identificada do Outro.

O método da repetição continuava em operação, contudo, desta vez, este passa a ser mais imperativo, em entonação de ordem. Também, a velocidade em que pronunciava meus problemas quase não proporcionava tempo suficiente para que os indivíduos presentes terminassem a repetição de cada palavra. Além disto, a cada problema, ordenava que repetissem cada vez mais alto, quase aos gritos, e posteriormente cada vez mais baixo, aos sussurros.

Construíra-se assim uma maratona de dinamismo, participação e angústia. Num ritmo semelhante à entonação militar, as palavras eram relatadas e repetidas como um cumprimento de ordens, o que, de certa forma, desviava a atenção para o problema em si. Também aumentei a velocidade de trituração, numa busca ansiosa de chegar ao fim. Como uma tática de defesa, que afastava o Outro do conhecimento de

mim própria, o ambiente, mesmo sendo de ordem, ficara cada vez mais cômico, findando a ação com sussurros repetidos e trituração lenta, num movimento de cansaço e estafa.

Finalizo a performance didaticamente falando que ali esta se acabava, mantendo o domínio claro e objetivo, também, sobre o momento de finalização da ação. Da mesma forma, agradeço a atenção de todos e espero os aplausos, como em uma peça teatral. Estas duas decisões vão de encontro a uma inquietude de, enquanto público e ao longo das muitas performances que já acompanhei, não saber ao certo como e quando estas chegam a seu fim. Alguns *performers* deixam a “cena” e o ambiente, outros permanecem estáticos, outros voltam à “posição inicial”, outros agradecem e se curvam, outros recolhem os objetos cênicos, enfim, são muitas as possibilidades, sendo que este momento sempre me foi perturbador. Por isso, e dando seguimento à ideia de controle e domínio aos poucos construída na ação performática como modo de apresentação, mantive a clareza objetiva própria a esse tipo de manifestação.

3.5.1. Domínio, ritual e disciplina

A direção dos atos em forma de orientações e posse autoritária foi um dos caminhos tomados durante a performance. Desde o primeiro momento, em que demonstro possuir em mãos os problemas escutados na rua e atrevo-me a resumi-los a uma única palavra; passando pelo segundo e terceiro momentos, nos quais incito o público à participação pela repetição, passando a guiá-lo, de forma dominante, pela realização do que desejo; e durante todo o ato em que me posiciono numa personagem estritamente didática em suas minúcias, percebo uma característica recorrente da performance: o ritual.

Citando novamente Bartolomé Ferrando (2009), este define três modos de participação do público na performance: a involuntária (ritualística), a voluntária (não-

educada) e a mental. Destas, interessa-me, neste momento, a construção referencial com as questões ritualísticas da performance, que Ferrando afirma ser o modo eleito nos *happenings* de Allan Kaprow, na *bodyart* de Michel Journiac e Gina Pane e nas ações de Joseph Beuys, Ana Mendieta e do grupo Zaj. Definindo estas performances como “Rituais aos que a repetição e o símbolo eram elementos necessários, que apontam à busca da realização das necessidades de um coletivo, e que deixam ao espectador a necessidade de participar de novo” (FERRANDO, 2009,p.95), Ferrando explica que a mera presença, enquanto audiência, nestas ações, já é um meio de participação e intervenção nestas. Isto porque o público, integrado nos atos dados, passa a ser partícipe, enquanto o artista se converte em intermediário entre os presentes e o fato ou símbolo operado.

Vejo, diante disto, como o repetir das frases, dado durante a *Performance dos Problemas* e os problemas, enquanto símbolo e necessidade de expressão, levam a ação em direção ao rito, sugerindo um ambiente semelhante ao cerimonial.

A repetição de palavras em voz alta é um método, já ultrapassado, de ênfase do que se diz. Esta é utilizada, especialmente, por três instituições de poder que, cada qual a seu modo, preservam e insistem em seus ensinamentos: a escola, a igreja e o exército. Nas orações religiosas, nas cartilhas escolares e nos treinamentos militares, repetir leva a crer, ilusoriamente, que o conhecimento está sendo assimilado e compreendido. De fato, a persistência na repetição dos ensinamentos que nos são transmitidos na infância, nos anos escolares, bem como o treinamento de animais, depende da reprodução sequencial; no entanto, na vida adulta, na maioria das vezes, a repetição não requer nenhum esforço intelectual, sendo apenas uma cópia de palavras típica do autômato.

Isto era visto durante a performance, na qual a repetição do que eu dizia se dava de maneira muito regrada, numa obediência extrema ao “comandante”. Se eu mudasse a entonação, todos repetiam mudando a entonação, quando errava uma

palavra, não compreendendo bem seu significado ou pronuncia, todos erravam a palavra. Apenas repetiam, cumprindo a “ordem” dada.

A performance assemelhava-se a um ritual, onde a repetição liga-se, de certa forma, a uma forma de poder. Podemos pensar o quanto o saber dos problemas alheios possui de dominação, visto que, ao adentrar a intimidade do Outro, em suas inquietudes e fraquezas, o detemos. Esta detenção é também um possuir, um conter e um reprimir, dado que uma parte, significativa e até então confidencial, é levantada, pronunciada e repetida, nos três momentos da ação.

Este elemento central – os problemas – faz-se símbolo, triturando a palavra que ao Outro pertencia e que, naquele momento, era anunciada, retransmitida e, por fim, reduzida a tiras de papel picado.

O Outro, que nos empodera e que também é empoderado, é apresentado na performance em um exercício de vai e vem: eu repito o que o outro ausente me disse, depois repito o que o outro presente me diz e este outro me repete, depois repito o que eu digo e o outro presente me repete, virando o jogo.

Assim, em cada detalhe, toda uma forma de domínio era elevada e engrandecida, tentando dar a ver o quanto pode se dar uma coação induzindo à participação deste poder, que nos envolve, conquista, influencia e domestica.

CAPÍTULO 4. BANCA DOS PROBLEMAS



Imagem 19
JÉSSICA BECKER
Banca dos Problemas
Colômbia, 2013
Fonte: Arquivo da artista

Dando seguimento à experimentação de variadas estratégias de atuação sobre o campo da arte de ação, o trabalho intitulado *Banca dos Problemas*, diferente do anteriormente analisado, possui seus fundamentos de tempo, lugar e participação direcionados à rua.

Enquanto a *Performance dos Problemas*, mesmo possuindo um primeiro momento de contato com o espaço público, se desenvolveu e construiu sua proposta em galeria, na presente ação, o olhar e a maior aproximação ao Outro comum das ruas mostra a necessidade de que este seja protagonista das ações pretendidas. Para tal fim, a proposta estabeleceu-se como uma banca (semelhante as de feira), onde transeuntes eram convidados a escrever seu problema em um papel e triturá-lo na máquina fragmentadora (Imagem 19).

4.1. Observação e inserção no contexto

A estratégia de colocar-se em uma banca, como um serviço de artista ofertado gratuitamente, funciona quando pensada a localização e o tempo do trabalho, levando em conta o contexto em que se pretende atuar. Na rua, poucas são as coisas possíveis de predeterminação (o que a faz mais interessante), necessitando uma abertura da ação e do artista ao devir do cotidiano, seja relacionado à apresentação frente ao Outro, ao trânsito do lugar, ao contato, à intempérie, entre outras questões. Posicionar-se em uma banca, junto a outras bancas, em um lugar de passagem (entrada da Universidad Nacional de Colômbia) onde os alunos já estão acostumados a transitar mais devagar, olhar o que está sendo oferecido, se apresentou como um êxito no trabalho. Igualmente, me interessou o fato de que, através desta estratégia, as pessoas se aproximavam por sua própria vontade e interesse, sem que eu as buscasse, dando oportunidade à aproximação de indivíduos de estilos, idades e funções variadas.

Estando na cidade de Bogotá em um momento político-social conturbado, quando pequenos grupos guerrilheiros atuavam em diversos pontos da cidade, fui diversas vezes advertida, pelos amigos cidadãos, sobre a dificuldade de realizar uma prática acional em suas ruas. Temendo ataques de represália diante do fato de eu ser estrangeira, a direção do programa LOCAL, responsável por minha residência e estadia na Colômbia, nomeou uma pessoa para que me acompanhasse e me auxiliasse a encontrar os lugares mais apropriados para possíveis intervenções e ações artísticas.

Mesmo que a pretensão não fosse realizar uma intervenção engajada, política ou crítica, que pudesse causar alguma impressão hostil ou má aceitação, estudar e respeitar o contexto e as opiniões dos indivíduos que a ele pertencem fazem parte de meu modo de atuação. Das ações que já realizei nos últimos 14 anos em âmbito público, somente uma possuía o caráter de intervenção forçosamente contrária aos aspectos do contexto.

Na ação chamada *Cordão Umbilical*, de 2004 (Imagem 20), circulei todo o perímetro da quadra onde se encontra o Instituto de Artes da UFRGS, centro da cidade de Porto Alegre/Brasil, com um cordão plástico, envolvendo, fisicamente, os elementos presentes neste percurso, como lixeiras, veículos, fachadas, pessoas. O ato, bastante simples, causou indignação em muitos dos cidadãos por ele atingidos, que reclamavam, a toda voz, da interferência negativa que o cordão gerava no fluxo das calçadas do perímetro. Não sabendo que se tratava de uma intervenção artística, acusavam a prefeitura pela elaboração de ações invasivas e negativas na cidade, identificando a ação como uma destas.

Esta repercussão, e outras que acompanhei de artistas em diferentes situações, não me parece acrescentar muito ao indivíduo partícipe, mesmo que involuntário, gerando contratempos contrários à minha intenção. Entendo, porém, que o incômodo pode ser propulsor de mudanças, mas observo e posiciono minhas ações,

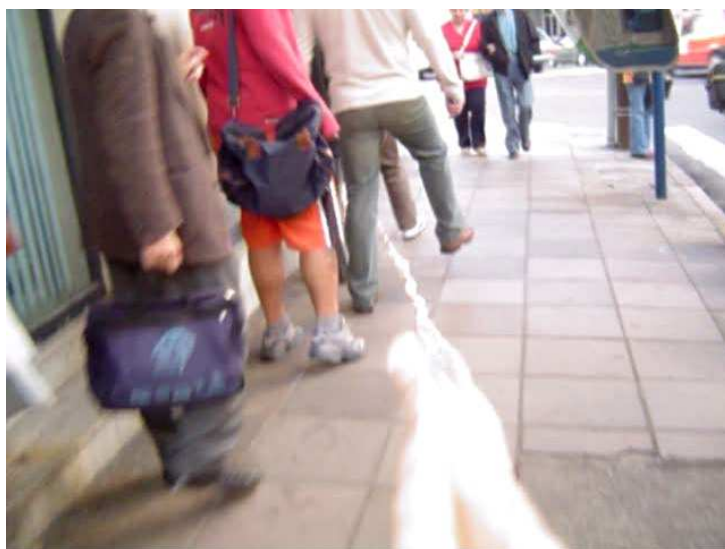


Imagem 20
JÉSSICA BECKER
Cordao umbilical
Porto Alegre, 2004
Fonte: Arquivo da artista

em âmbito público, em outras direções, como a alteridade, a empatia e o estranhamento, em desdobramentos e reflexos rizomáticos de caráter mais positivo.

Desta forma, sempre busco analisar o contexto onde pretendo atuar em suas minúcias e, especialmente, circunstâncias. Isto quer dizer que as particularidades, pequenas ou grandes, e o modo afetivo como estas encontram lugar no contexto dado são observadas e consideradas como fundamentais no processo. O lugar escolhido nunca é pura fisicalidade estrutural, composto somente pelo mobiliário da cidade, mas sim um espaço vivo, de trânsito e fluxo de vidas, ocupado por pessoas que o utilizam, o desfrutam e o contêm na trajetória de sua existência. O espaço público é construído de atos, situações, circunstâncias que são dadas por seus indivíduos na particularidade e individualidade de suas próprias imaginações. O caminho que uma pessoa escolhe para ir a seu trabalho, escola, tarefas é, além de mera distância, preferido por esta por inúmeras outras questões, seja segurança, paisagem, frequentadores – aspectos estes que extrapolam o concreto, o asfalto, as pedras. Cada pequeno lugar da cidade é, assim, composto pelo imaginário de cada um de seus cidadãos, sendo isto o que mais me atrai na tomada de escolha de determinado local para a realização de uma proposição.

4.2. A banca como serviço de artista

Diante disto, a segunda estratégia de ação realizada durante minha residência, chamada, pois, *Banca dos Problemas*, considerou as opiniões dadas pelos auxiliares e cidadãos de Bogotá, sendo assim realizada dentro do campus da *Universidad Nacional de Colômbia*.

Este lugar, de muitos hectares de construções e espaços a este fim destinados, era também, aparentemente, seguro para as ações de intervenção artística, algo que, ironicamente e parcialmente não se configurou²⁷.

Possuindo espaços de convívio ao ar livre, para descanso, estudo e desfrute de seus alunos, o campus da UNal parecia-me ser naturalmente habitado pelo frescor da juventude, que o utilizava e aproveitava em toda sua característica comunitária e coletiva. Para todos os lados via-se grupos de jovens sentados na grama, nos bancos, nas escadarias, estudando, conversando, trocando ideias pelo tempo que as chuvas do mês de maio permitissem. Os prédios das faculdades estavam aí distribuídos e próximos um dos outros, tendo como construção central a biblioteca geral, que possuía uma coleção grande de livros, além de espaços e salas para elaboração de projetos e apresentação destes.

Neste campus, chamou-me a atenção o longo corredor, largo, ao ar livre e arborizado, que levava de uma das entradas da universidade até seu agora. Aí se encontravam, entre o fluxo constante de estudantes e outros indivíduos ligados à universidade, várias pequenas bancas, como as de feira, com uma diversidade de produtos a serem comercializados. Eram doces, salgados, livros, artesanato, roupas, CDs musicais e de livros digitalizados, cadernos, bolsas, enfim, toda uma variedade de coisas pelas quais o público-transeunte poderia interessar-se. Por ali circulava um público por vezes apressado, por vezes tranquilo, mas que, somente com a rapidez do olhar, deveria identificar e identificar-se com o produto oferecido, fazendo com que as bancas recorressem a estratégias de marketing para isto. Estas, por exemplo, buscavam destacar seus produtos deixando-os bem à vista do passante, posicionando o que era de mais cor e tamanho à frente da banca. Também recorriam ao uso de

²⁷ A questão irônica da garantia de segurança em desenvolver a ação dentro do campus se dá porque justamente no dia de sua realização, um grupo de alunos combatentes, contrários ao regime e a algumas determinações impostas pela universidade, fecharam a faculdade de artes, na qual eu me encontrava buscando os materiais de que necessitava, e investiram contra a tropa de choque utilizando bombas. Ao saber de minha presença no entremeio de toda a situação, a direção da residência enviou uma aluna-resgate para retirar-me da faculdade, da qual saímos entre bombas de gás lacrimogênio.

cartazes, que destacavam o preço da mercadoria e as condições de pagamento. Algumas eram apenas um lençol estendido ao chão, o que, aparentando certa informalidade, atraía a aproximação dos interessados. Tudo, ou quase tudo, que ali era vendido, não estava ligado à formalidade e legalidade institucional para lugares de venda, eram apenas indivíduos, alguns alunos, que vendiam e que compravam pertences.

Diante desta vista, decidi-me pela construção também de uma destas “chascas”, como eram chamadas, sem a preocupação com questões fisicamente formais e tampouco com permissões prévias, diante do modo em que as outras bancas ali presentes também se apresentavam. A estratégia foi oferecer um serviço de artista, pelo qual todo o estranhamento, ficção, irrealidade e ilogicidades permitidas à arte poderiam ser ofertadas ao público interessado. O serviço de artista presta um exercício, uma utilidade, um trabalho de caráter público que visa, justamente, o contato e aproximação pelo uso e desfrute, geralmente, daqueles não-institucionalizados pelo sistema artístico. Observando uma necessidade, real ou fictícia, do contexto trabalhado, o serviço de artista é um indicador à percepção mais atenta do cotidiano e das experiências nele realizadas.

Lembro que o coletivo brasileiro GIA-Bahia (Grupo de Interferências Ambientais), formado por artistas, designers e educadores, tem, dentre suas diversas proposições, algumas que se pode considerar como serviços de artista. O trabalho intitulado *Degrau do GIA* (Imagem 21), de 2009, por exemplo, tratava, pois, de posicionar um pequeno degrau amarelo diante da porta de entrada dos ônibus coletivos de Salvador/Bahia, facilitando o acesso a estes. Observando a pouca ergonomia que as escadas de acesso ao ônibus apresentam, visto que os degraus são demasiado altos para o acesso humano, o grupo constrói um degrau extra que, além de auxiliar, indicava, criticamente, mas de forma pouco invasiva, a questão. Vê-se que o serviço era dado, aproveitado e valorizado, não sendo de fundamental importância seu reconhecimento enquanto ato artístico.



Imagem 21
GIA- GRUPO DE INTERFERÊNCIAS AMBIENTAIS
Degrau do GIA
Bahia, 2004
Fonte: <http://giabahia.blogspot.com.br/>



Imagem 22
GIA- GRUPO DE INTERFERÊNCIAS AMBIENTAIS
Cabine DR
Bahia, 2004
Fonte: <http://giabahia.blogspot.com.br/>

Uma outra referência ao coletivo GIA está no trabalho *Cabine DR*, de 2010 (Imagem 22), construído durante as festas de Santo Antônio, na Bahia. Neste, instalou-se uma pequena barraca de tecido, embaixo de uma árvore e em frente à Igreja de Santo Antônio (tradicionalmente conhecido no Brasil como santo casamenteiro), destinada, especialmente, para DRs, abreviação de Discussão de Relação. Ali, os casais interessados em discutir sua relação amorosa, poderiam ter privacidade e tranquilidade para fazê-lo. Percebe-se que, a modo de serviço, a proposição aponta, diante de todo um ambiente direcionado ao amor e à união amorosa, a realidade deste compromisso que, longe da perfeição, encontra várias dificuldades a serem discutidas em uma “DR”. A *Cabine DR* é uma utilidade pública, um serviço proveitoso e útil que, pela visão artística, também merece lugar no cotidiano.

No caso da *Banca dos Problemas*, o fato de recorrer à banca – sendo esta apenas uma mesa posicionada junto a outras, que eram também mesas de todos os tamanhos, ou gazebos, ou um lençol esticado no chão – estava de acordo com o contexto dado. Uma banca é um local que, pela experiência do cotidiano comum – onde a vemos em feiras, nas ruas, em eventos–, sabe-se que se oferta algo e convida à aproximação e possível interação. A banca é um elemento de rua diferente de uma loja, de um restaurante, de uma livraria, pois, não sendo um estabelecimento fechado, de caráter privativo, permite uma interação maior e mais íntima, sem necessidade de formalidades, criando situações de descontração e descompromisso.

O coletivo argentino *Costuras Urbanas*, em o *Voto Ilustrado*, de 1999, em Córdoba (Imagem 23), construiu uma banca, composta de mesa, cartazes e faixas, que convidava ao transeunte a ilustração de seu voto. Realizada em época de eleições, a ação proporcionava um serviço de artista ao oportunizar a extravasação dos reais desejos de voto da população. Ela era acessível, encontrava-se no fluir da rua e, por cartazes chamativos, convidava o transeunte à participação ativa em uma ação artístico-política.



Imagem 23
COSTURAS URBANAS
Voto Ilustrado
Córdoba/Argentina, 1999
Fonte: Arquivo pessoal da artista Sandra Mutal

4.3. A participação voluntária

O uso do formato banca foi de fundamental importância, pois, através da simplicidade e acessibilidade que esta propõe, a aproximação do partícipe se faz de modo mais convidativo. Este foi um ponto importante na escolha pela apresentação e convite neste formato, pois, diferente de outras ações em que busquei o partícipe, ou que se deram em performance, ou ainda pela autoapresentação, desta vez era o público que se aproximaria da artista, e não o contrário.

Instalei minha banca – composta de uma pequena mesa escolar, uma máquina trituradora manual sobre esta e de um cartaz – em um espaço entre outras bancas, no corredor arborizado dentro do campus da universidade, anteriormente descrito.

A aproximação dos transeuntes, a participação destes e, assim, o êxito da ação não dependiam de mim, mas sim deste Outro, que transitava pelo local e que aceitaria, ou não, o convite exposto pelo cartaz. O modo de participação, desta forma, deveria ser totalmente voluntário, onde o partícipe teria que, por sua própria disposição e vontade, ler o cartaz e aproximar-se da banca caso lhe interessasse. Sobre este tipo de participação, Bartolomé Ferrando defende que a prática acional deva ser rizomática, múltipla e plural, superando a posição unidirecional da maioria das performances. Defendendo a dimensão participativa do receptor, que passa a ser coautor e/ou partícipe, afirma ser necessário “estimular e convidar ao outro de forma sutil, sem forçar sua participação ou intervenção na obra”(FERRANDO, 2009, p.90). A esta forma de interação, Ferrando chama (citando um termo nomeado por Joseph Beuys) de participação *não-educada*. Incitado, sobretudo, a fazer parte da ação a partir de sua própria criatividade, na participação *não-educada*, o partícipe não necessita nada, ou quase nada, para intervir, estando em suas mãos a existência, ou não, do ato artístico em si. Muitos artistas, cada um a seu modo, acreditaram e seguem acreditando nesta composição coletiva que a ação possui em seu cerne, utilizando recursos vários. Algumas referências, neste aspecto, provêm dos anos

1970, como Robert Filliou que realizava fóruns permanentes para estabelecer melhor diálogo com sua audiência; Wolf Vostell que buscava posicionar o público dentro e/ou no centro de suas proposições, onde a interatividade se fazia fundamental; Lawrence Weiner, no seu livro de artista *Statements*(1968-70), que sugeria diversas ações a serem executadas e completados pelo leitor-receptor, exigindo dele imaginação e colocando-o como verdadeiro autor da obra. A participação *não-educada* depende somente, e mais que tudo, da vontade individual dos indivíduos que a ela se propõem, sendo executada nas mais diversas variantes.

Este era o centro da proposição *Banca dos Problemas*, que desejava uma comunicação e influência recíproca diante da construção propriamente dita da ação. Contudo, se a existência da ação dependia da participação voluntária dos transeuntes daquele local, o que seria determinante para a decisão destes em aproximar-se? Se o primeiro passo deveria ser dado por estes, para não acabar fracassada a ação, como levá-los da posição de observador em trânsito para a posição de partícipe e coautor?

Os transeuntes, em sua maioria alunos da UNal, se aproximaram por uma curiosidade irônica frente ao convite dos cartazes, que diziam: - "*Problemas? Triture-os aqui e agora. Grátis*". A palavra *grátis* foi fundamental no processo, pois, estando entre outras bancas que vendiam produtos, a possibilidade de aceder a algo, seja um objeto, seja uma experiência, de forma gratuita, se destacava e chamava a atenção. Numa sociedade onde quase tudo é pago, ofertar algo gratuitamente é um modo de atração ao público da rua que, em geral, está disposto a participar, conhecer, sentir e provar coisas diferentes.

Também, mesmo que a ação em âmbito público se dê de forma mais espontânea, com pouca representação teatral, algo de "personagem vendedora" me encarnara. Oferecendo meu "produto" a voz alta, lembrava os vendedores que vemos em comerciais da marca *Polishop*, para citar um exemplo, que enfatizam os benefícios do produto, dinamizando a fala com energia entusiasmada sobre o que está sendo oferecido. Convidando o transeunte a aproximar-se, com gestos e palavras, lhe

oferecia a oportunidade de acabar com seus problemas, a modo simbólico e metafórico, apresentando-lhe a experiência de trituração como algo benéfico e positivo, além de divertido. Buscava fitar as pessoas nos olhos, procurando qualquer abertura que me possibilitasse chamá-la à ação.

Chegando junto à banca, a maioria dos partícipes, primeiramente, perguntava-me de que se tratava o serviço ofertado. Quase todas as vezes tinha que explicar o que acontecia, mesmo que os cartazes da banca dessem conta integralmente do que se tratava. Em minhas ações em âmbito público, tento não dar demasiadas explicações, detendo-me, apenas, ao que, de fato, enquanto ação, será realizado. As respostas que dou são, a sua vez, baseadas em um texto previamente pensado de explicação simples, rápida e curta, facilmente assimilável por diferentes tipos de pessoas. Isto porque acredito que, da mesma forma que a explicação de uma pintura ou escultura direciona a percepção e reduz seus possíveis e infinitos significados, o mesmo ocorre com as ações públicas. Explinar, somente, sobre como se procede o ato em si e a participação ali dada, permite que o partícipe complete o discurso, como sugere Ferrando, tornando a ação inteligível a seu modo e por sua carga própria. O estranhamento faz com que as pessoas questionem e queiram interpretações lógicas e plausíveis, sendo que, ao verem que estas não eram dadas, levantavam outras perguntas que talvez os ajudassem na composição do entendimento que cada um teria sobre o ocorrido. Assim, fui questionada sobre meu lugar de origem, minha profissão, meus estudos, pesquisas, por que queria saber dos problemas alheios, por que os triturava, por que filmava, o que faria com os papeis triturados, entre outras. Dúvidas que respondia com atenção e simpatia, porém, sempre tentando voltar à ação e suas pretensões próprias.

Busquei sempre, durante a ação, posicionar-me em uma postura simpática, de sorriso aberto, olhar direcionado, expressão facial tranquila, atitude corporal pacífica, extensa e interessada. A simpatia é uma forma de se relacionar com o Outro que, estando presente no encontro primeiro, na “primeira vista”, antes de qualquer

aprofundamento de questões e relações, estimula a alteridade e, posteriormente, a empatia.

Bartolomé Ferrando ensina e enumera diversos fatores, os quais considere, que podem abrir portas à participação, como: simplicidade nos materiais e objetos envolvidos, devendo ser poucos e facilmente assimilados; pausa no discurso artístico, incitando à complementação, seja física ou mental, por parte do partícipe; utilização de elementos de estranhamento e surpresa; e especialmente, possuir algum elemento afetivo, que produza uma aproximação psicológica, consciente ou inconsciente:

De uma afetividade que é determinante do exercício mental, e que a sua vez, a modo de réplica, condiciona a atividade afetiva. De uma afetividade que entendo não é oposta ao processo do pensamento, mas sim, que compartilha o mesmo território. De uma afetividade que impregna tudo aquilo que escutamos ou vemos, e acompanha a nossa percepção geral. Sigmund Freud dizia que *não há obra de arte sem intercâmbio de afetos*.(FERRANDO, 2009, p.102).

Este último ponto, a afetividade, foi o elemento que mais considere quando pensei em fixar uma banca de problemas em tal lugar. O afeto, mais do que o despertar de sentimentos, é uma identificação psicológica com a proposição, que provoca a memória íntima e desafia o partícipe ao mergulho na ação ali sugerida. Era ele que induzia cada um dos indivíduos que se aproximavam a passar da indecisão à decisão de fazer parte do que lhe era proposto: triturar seus próprios problemas.

Inicialmente, questionei os partícipes sobre seus problemas e lhes solicitei que os escrevessem no papel, sendo que uma câmera acompanhava o desenrolar da ação. Isto se dava no objetivo maior de dar a conhecer os problemas locais, como propunha a série. No entanto, percebi que, mesmo sem serem questionados, muitos dos partícipes me confiavam seus problemas, de um modo mais íntimo e particular, como se conversassem com um amigo de longa data. Esta situação, inesperada até então, me fez entender que, acima do saber público dos problemas

daqueles indivíduos, estavam as inquietudes psicológicas, frágeis e singelas, de pessoas reais, que não precisavam expor a uma câmera sua intimidade.

Escrevendo seus problemas nos papéis oferecidos, alguns se posicionavam com certa fé e expectativa de que, de fato, triturando seus problemas, estes seriam solucionados. A apreensão da ação ia muito mais além dos pressupostos que imaginara, e a afetividade criada entre partícipe e artista nos envolvia numa atmosfera de interação.

Em um clima descontraído e engraçado, realizavam-se, sobretudo, trocas, pois, assim como os partícipes me contavam seus problemas, também eu contava os meus a eles, posicionando o artista também como possuidor de opiniões, que não somente propõe e cujas ideias não são expressas somente por sua proposição. Criou-se um ambiente que, partindo da simpatia visual e inicial, alcançou a alteridade empática, na qual parecia haver, de ambas partes, uma tentativa de sentir, compreender e pensar juntos. Algumas vezes encontrávamos semelhanças em nossos problemas, e me alegrava a visão do partícipe tão envolto em atmosfera familiar e amistosa, triturando com prazer seus problemas em papel.

Este ato de escrever em pequenas folhas de papel seus problemas transforma, do plano metafísico e imaginário ao plano físico, visível, palpável e triturável, as inquietudes mais íntimas de cada um daqueles indivíduos. Como uma pequena e breve terapia, a ação proporcionava a chance de, por um momento, pensar em seus próprios problemas, ultrapassando a repetitiva rotina diária e vislumbrando algo novo. Também desejava que a situação inusitada criada pela *Banca dos Problemas* pudesse reverberar, repercutindo, talvez, nos lares ou em outros momentos posteriores dos partícipes envolvidos, a modo de conto, narração, experiência.

Desta forma, pelo contato e aproximação que a *Banca dos Problemas* criava, estabeleceu-se uma alteridade empática e responsável, semelhante ao que Emmanuel Lèvinas defende. Nesta, sendo totalmente contrário à universalização das pessoas, o filósofo afirma a singularidade de cada existência, bem como a responsabilidade que

cada um de nós tem sobre esta, seja ela própria ou do Outro. Lèvinas afirma em *Da existência ao existente* a importância do *ser-para-o-outro* na construção da identidade pessoal, sendo este o único caminho para a existência ganhar, realmente, um existente. Para isto, o filósofo defende a abdicação da autoridade superior e moral do Eu, em favor da relação com os demais, sem interesse (LEVINAS, 1998).

Esta era a vontade maior da *Banca dos Problemas*, que, mais do que dar a ver, me posicionou, enquanto ser e enquanto artista, no interesse real e verdadeiro pelo Outro. Construindo afetividade, o desejo de oportunizar um momento de distração, desabafo, divertimento, terapia, colocava o Outro frente a todas as demais potências da ação, permitindo que a fantasia de findar com suas inquietudes se realizasse no ato simples e rápido de triturar papéis. A alteridade, observando o outro em suas diferenças e semelhanças, acrescentou e modificou o meu Eu, que escutou, acolheu e tentou compreender a diversidade de inquietudes daquelas pessoas.

CAPÍTULO 5. PROBLEMAS EM TRÂNSITO



Imagem 24
JÉSSICA BECKER
Problemas em trânsito
Colômbia, 2013
Fonte: Arquivo da artista

A terceira e última estratégia (Imagem 24) desta série de trabalhos, tem como centro de sua prática o trânsito. Entendendo este como o locomover-se, o percorrer e, especialmente, o fazer caminhos, tal movimento tem feito parte de muitas de minhas ações, bem como das de alguns dos artistas referenciais a que recorro neste estudo. Transitar, neste e nos demais casos, é caminhar por um local previamente específico ou não, sendo método, tática e ação em si em meu processo criativo.

5.1. Transitar, reconhecer, convidar

Em ações anteriores, como *Cordão Umbilical* (já anteriormente citado, no qual circundo a quadra do Instituto de Artes da UFRGS com um cordão plástico, 2004), *Sopro de Esperança* (no qual ofereço um invólucro plástico serigrafado com a frase Sopro de Esperança às pessoas em frente à hospitais ou em outras situações, 2006/2011), *Conversas Alheias* (onde anoto escutas de conversas alheias na rua, 2009/2011), *¿Dónde puedo hablar mi próprio idioma?* (no qual questiono cidadãos valencianos sobre um lugar na cidade de Valência/Espanha onde eu possa falar meu próprio idioma, 2010), *Esperando Jéssica* (espero a mim mesma, com uma placa contendo meu próprio nome, na rodoviária, aeroporto e estação de trem de Valência/Espanha, 2010), recorro a estratégia em trânsito.

Isto porque acredito que estar no fluxo, intervir inserido na cotidianidade e poder locomover-se sem quaisquer amarras são três questões-chave da prática acional. Realizar proposições em trânsito liberta o artista de determinadas imposições, como: solicitar autorizações para ocupação do espaço público; deixar marcas ou imagens fixas dentro do turbilhão de figuras e coisas que já poluem suficientemente o visual da cidade; findar facilmente com a ação caso advertido pela polícia ou outras autoridades; percorrer lugares onde o público apresenta mais chance de participação, se for o caso, ou características que sejam relevantes à proposta, sem atar-se a

determinado ponto físico; e construir situações verdadeiramente efêmeras e circunstanciais, que se inserem no vai e vem da cidade. Experimentando outros modos de ação e intervenções físicas no espaço urbano, vivenciei, ao longo de minha trajetória, a liberdade que o fluxo nos permite enquanto artistas na rua.

Muitos são os artistas que, igualmente, decidem pelo fluxo em suas propostas acionais em âmbito público. Francis Alys é um deles, seguidamente colocando-se em caminhadas e outros movimentos em suas ações em âmbito público. Exemplo disto está em *Green Line*, de 2005, obra em que transita com uma lata de tinta escorrendo por determinado ponto da Faixa de Gaza (Imagem 25); ou em seu trabalho anterior, de 1997, *Paradox of Praxis*, no qual empurra pelas ruas da Ciudad de México um bloco de gelo (Imagem 26). Em ambas, Alys se locomove, levando consigo algum objeto de ação, uma lata ou um cubo de gelo, que dará o caráter de estranhamento e, até mesmo, ilogicidade da arte contemporânea.

Contudo, enquanto referencial direto de *Problemas em Trânsito*, observo que Isidoro Valcárcel Medina é o que melhor e mais ensina-me sobre o tema. Não somente pensando o caminhar, o locomover-se, ou a não fixação em ponto determinado, a arte em trânsito de Medina abrange também questões como não-institucionalização, abrangência a outros públicos, construção da obra de forma conjunta com o partícipe encontrado nas ruas e a realização de contatos com este Outro, a fim de promover, ao meu ver e entre outras coisas, alteridade.

No ano de 1976, o artista passeou pelas ruas de Madri, cidade onde reside, carregando em seus ombros uma lousa, semelhante às publicitárias. Esta anunciava, em um dos lados, a frase: *Por uma arte ambulante*, deixando o espaço inverso para que os passantes, convidados pelo artista, pudessem também se pronunciar por palavras ou frases que o acompanhariam em seu passeio.



Imagem 25
FRANCIS ALYS
The Green Line
Gaza, 2005
Fonte: <http://francisalys.com/>



Imagem 26
FRANCIS ALYS
Paradoxof Práxis
Ciudad de México, 1997
Fonte: <http://francisalys.com/>

Neste período, Medina defendia a ideia de uma arte em trânsito, que pudesse perambular pelas ruas ativamente, acompanhar o artista em seus passeios e deslocamentos, levar às pessoas que estão na rua, aos transeuntes, aos passantes a essência, crítica, instigante, reflexiva da arte. A tal proposição, intitulou como *Homens Anúncio* (Imagem 27), assumindo esta personagem “da vida real” que transita pela cidade oferecendo serviços diversos (aqui no Brasil chamados *homem-sanduíche* ou *homem-placa*). Havia, nesta proposta, o estranhamento (diferença) dado pela lousa e pelo convite, ação em si, do artista aos transeuntes, mas também a familiaridade (igualdade) pelo reconhecimento da personagem de homem-sanduíche assumida.

A arte ambulante, assim chamada por Medina (MEDINA, Ir e Venir, 2002) permite a expansão do pensamento artístico por onde quer que seu propositor vá, necessitando poucos elementos ou nenhum. O artista se torna, pois, um invólucro aberto de situações e possibilidades que, pelo contato ou pela exposição pública, apontam à alteridade enquanto percepção do Outro. Este, por sua vez, sendo transeunte, cidadão, trabalhador, *flanèur*, turista, ser na rua, pode ou não estar disposto a esta interação que a ação ambulante proporciona, o que gera sempre uma surpresa e uma sorte sua abertura.

Também, a necessidade de atuar em movimento e estar livre de instâncias que fixam o artista a determinado lugar dá-se desde meu primeiro contato com os estudos situacionistas, especialmente. A potencialidade crítica das intervenções e ações artísticas públicas ganharam força em meus trabalhos a partir da assimilação de algumas dessas teorias. A Internacional Situacionista foi um grupo formado na Europa, opondo-se a um urbanismo normativo, e que, além de escrever críticas sociais incisivas, utilizava a cidade para recriar “situações” cotidianas voltadas à apreensão artística ampliada e incondicional de determinadas circunstâncias.



Imagem 27
ISIDORO VARCÁRCEL MEDINA
Homens Anúncio
Madri, 1976
Fonte: IR Y VENIR DE VALCARCÉL MEDINA, 2002.

Henri Lefebvre, um dos integrantes da Internacional Situacionista, criou, inclusive, a *Teoria dos Momentos e Construção das Situações*, onde expõe detalhadamente como se davam as recriações ou “metamorfoses de instantes efêmeros e únicos”, que visavam “romper radicalmente com as obras duráveis” e serem “momentos de ruptura e aceleração às revoluções na vida cotidiana individual” (LEFEBVRE, 1960 apud JACQUES, 2003, p. 122).

A teoria das situações é latente em meu processo de criação e realização de intervenção e ação artístico-pública, recorrendo, muitas vezes, à *Deriva*.

Sugerida pelos Situacionistas, mas de autoria de Guy Debord, a deriva é a saída do artista, ou de um cidadão qualquer, a um espaço urbano, nem sempre com caminho ou rota planejada, entregando-se às inúmeras situações observáveis deste. Se pode anotar os resultados, mas em geral, não é necessário, tendo em vista que os pontos de atenção são bastante marcantes cognitivamente. Neste procedimento psicogeográfico, captam-se detalhes do cotidiano que são latentes sob a apreensão do indivíduo que o realiza, percebendo e buscando entender as questões psíquicas e emocionais do contexto.

Nesta perspectiva, também percebo associações à ideia de *flanêur* de Charles Baudelaire, como aquele que passeia pela cidade, observando e desejando ser parte de sua cotidianidade. A observação do social é centro da *flanerie*, examinando do caos matutino e vespertino à quietação noturna a efemeridade e sua presença na vida urbana. Também, neste modo de interação com o entorno, reconhece-se o contexto como lugar-tempo-pessoas, nutrindo-se do fluxo das circunstâncias.

Caminhar, ver, sentir e apreender são modos de agir aprendidos da deriva, da *flanerie*, e de artistas referenciais, ganhando, ao longo de minha trajetória, agregações como a busca, a coleta e o diálogo com o Outro. Esta sequência de fatores não somente existe na proposição *Problemas em Trânsito*, mas também nas anteriormente analisadas, sendo antes dada por entrevista, caminhadas pela cidade, conversas na rua, afixando uma banca convidativa. Contudo, é nesta proposição que estas questões

se presentificam na prática da ação em si, não como procedimento prévio ou intervenção objetual. O transitar pela cidade observando pontos de interesse da deriva e o passear interessado em introduzir-se no contexto da *flanerie* são, nesta proposição, a própria ação.

Percorrendo um local delimitado (especialmente pelas questões já citadas no capítulo anterior), transitei por quase toda a extensão do campus da Universidad Nacional de Colômbia, levando comigo um carrinho (semelhante aos de feira, mas especialmente projetado para a ação), folhas de papel, caneta e a máquina trituradora. A ideia central era observar aberturas onde pudesse me aproximar do Outro e convidar-lhe, simbolicamente, a triturar seus problemas, escrevendo-os e passando tais escritos pela máquina fragmentadora. O campus da UNal é um lugar de diversidade étnica, social, arquitetural, situacional, objetual, isto é, um contexto amplo a ser observado, apreendido e vivenciado das mais distintas maneiras. As pessoas que ali transitam e que com ele interagem por vezes estão só de passagem de um ponto da cidade a outro, outros são alunos (escopo principal do local), outros nele trabalham.

5.2. Escolhas de um artista ambulante

Neste campo de tensões, a ação em trânsito é também escolha. Nas minúcias aparentes de seu fazer, seu comportamento, modo de comunicar-se, gestos, movimentos e trejeitos, o Outro, de quem se requer a participação da ação móvel, é eleito entre tantos. Por uma análise investigativa ou por questões aparentemente inconscientes, quando o artista se põe à rua, disposto a se comunicar, os indivíduos a quem contata não são dados aleatoriamente. Mesmo que se diga que a aproximação tenha se dado com os primeiros que surgiram na situação, estes, pois, foram “os primeiros”; que o contato foi com quaisquer transeuntes de um determinado lugar, estes, pois, era “os transeuntes específicos de determinado lugar”. De todas as

formas, o Outro, participe da ação, sempre possui características especiais: era o transeunte do local, era uma pessoa que esperava, alguém parado no ponto de ônibus, um vendedor de rua, etc.

No campus da UNal, observar este Outro que me daria ou não a chance de aproximação e, enfim, êxito à minha ação, mais do que simples olhar passageiro, foi uma análise das situações apresentadas. Procurei, nos espaços abertos e públicos do campus, pessoas que se apresentassem em algum momento de descanso, à espera de algo ou alguém e, em especial, que se mostrassem aparentemente tranquilas e descansadas, assim, as chances de sucesso na aproximação e a não rejeição da proposta seriam maiores. Em um campus universitário, muitos têm pressa, muitos estão seriamente concentrados nos estudos e muitos querem apenas desconectar-se de qualquer trabalho cerebral, sendo que os espaços abertos estão ali dispostos para quaisquer destes e outros acontecimentos.

Como muitas universidades, a UNal possui uma Ágora, que é um espaço amplo, como uma praça, geralmente bem ao centro do campus, próprio para descanso, realização de eventos, encontros. Este seria um ponto interessante para a ação que propunha, porém, a Ágora da UNal, particularmente, possuía um caráter político, isto é, era onde os estudantes protestavam, divulgavam partidos. Não querendo interferir e tão pouco direcionar a proposta à estas questões, fui a outros espaços, como os gramados ao redor das faculdades, bancas de doces e cafés feitas por alunos, bancos distribuídos aleatoriamente, escadarias em frente às faculdades, lugares geralmente dados como “invisíveis” dentro do caos urbano, e que somente o uso os instaura.

Em um primeiro momento observei possibilidades de abertura nos indivíduos, correspondendo ao meu olhar, ou rechaçando o contato, desviando ou mudando de direção. O tênue e sutil momento de conexão depende da percepção e do posicionamento respeitoso aos limites do Outro que, dentro da zona privada, que é seu próprio corpo, transcende os domínios do pré-esperado. Esta zona é uma esfera

de subjetividades nem sempre tangíveis e de potencial interativo; ascender a este território próprio e individual do Outro, a fim de realizar trocas, requer um cuidado delicado para que as forças invasivas não desmorem quaisquer possibilidades.

No entanto, o Outro eleito pelo artista propositos a fim de que seja partícipe-colaborador de sua ação ambulante é, sobretudo, ilusão. Mesmo que analisado em todos os aspectos possíveis que a aparência das situações pode revelar, este indivíduo é a imaginação representativa das necessidades do artista em outrem.

Quando, por exemplo, estabeleci que escolheria apenas aqueles que se encontrassem em descanso, ou com amigos descontraidamente, com semblante tranquilo, projetei nestes o ideal de participação ativa, disponível, interessada e reflexiva. Imaginei que eram estas as pessoas que melhor entenderiam a proposta, que compreenderiam seriamente o que se realizava e participariam de toda boa vontade.

Concordando com o filósofo Clement Rosset, minhas expectativas eram “[...] perfeições que imaginamos em uma pessoa que pode chegar a ser outro eu mesmo” (ROSSET, 2007, p.58), ou ainda “[...] a idéia de um duplo de mim mesmo [...] a prolongação da própria existência na existência de outra pessoa” (ROSSET, 2007, p.59). Aproximando-me de diferentes grupos de estudantes e apresentando a ação como oportunidade de dar fim, simbolicamente, a seus problemas, planejei sobre esses possíveis partícipes uma série de atitudes pressupostas que eu mesma, naquela situação, imaginava fazer. Diferente da performance em galeria e da banca dos problemas, ao eleger o Outro partícipe, acabava por incidir algo que me era próprio sobre desconhecidos alheios que, em sua esfera privada, certamente, encontravam-se em outra vibração.

Se observarmos mais atentamente nossa sociedade, pode-se perceber que, cada vez mais, a esfera do privado amplia-se em detrimento do que é público. Seja pelo urbanismo, que preenche e ocupa espaços públicos, privatizando-os e fazendo crescer áreas particulares; seja pelas relações, onde o Outro passa a ser tão diferente

e distante que a aproximação se torna tensão – o particular, íntimo e pessoal nos fecha em nós mesmos. Henri Lefebvre, em *A Revolução Urbana*, expõe que o urbano é, pois, “[...]Um campo de tensões altamente complexo; uma virtualidade, um possível-impossível que atrai para si o realizado, uma presença ausência sempre renovada, sempre exigente” (LEFEBVRE, 1999, p.47).

Nesta mesma direção de pensamento, observo que, dentro da complexidade do urbano, está este Outro a que me refiro, também em sua virtualidade, possível-impossível, presença-ausência, exigente. Sendo virtual, ele é potencialidade e não realidade, isto é, uma criação mental imaginária na qual expectativas são geradas a favor do que se pretende – no meu caso, construir contato e ação. Sendo possível-impossível, sua existência física e psíquica pode ou não permitir acesso a sua esfera privada, gerando a tensão da aceitação *versus* resistência. Como presença-ausência, o Outro está e não está, muitas vezes ao mesmo tempo, na situação construída; ele pode ser corpo físico, mas carência mental, bem como pode, por sua vontade própria, verdadeiramente envolver-se com a ação proposta, físico e intelectualmente. E este Outro é exigência, que coloca condições, desejos, expectativas e necessidades frente ao contato, à troca, e sobre mim, sendo, enquanto partícipe da ação artística, aquele que conduz, ordena e reclama.

No entanto, com a experiência anterior de outras proposições ambulantes, aprendera também que a estratégia de escolha, bem como outros procedimentos, é caminho para o sucesso da ação. A eleição dos participantes, dada de forma consciente e previamente estudada, mesmo que muitas vezes como projeção ilusória, conduz os interesses, o tempo e os espaços da ação. Construindo um momento que envolve, na maioria das vezes, certa tensão na aproximação com o outro, a estratégia funciona quando não se coloca em circunstâncias de interrupção de conversas, do trânsito ou do tempo dos partícipes. Interromper um transeunte que caminha apressadamente, a menos que a inconveniência seja o foco da ação, não se coloca como momento propício para uma aproximação que requeira conversa, debate,

reflexão ou trituração de papéis. Também se pode mais estritamente estabelecer o tempo em que se quer realizar a ação, dado que o número de participantes será igualmente escolhido. Da mesma forma se estabelece o espaço da ação, geralmente conveniente e paralelo às características especiais que a proposta exige do colaborador. Nisto, a ação ambulante torna-se uma força de invasão menos invasiva se comparada às intervenções, por exemplo, pois não deixa marcas físicas e gera, somente pelo ato efêmero, reflexão sensível sobre os problemas e a própria circunstância de triturá-los.

Se aproximar do Outro, fazer-lhe tirar de suas memórias os problemas e inquietações que possui, convencê-lo a escrever estes em papel e, por fim, triturá-los, ativa processos inconscientes dados pelo não-discurso. Todos os participantes do *Problemas em Trânsito*, escolhidos por suas características especiais, colaboraram também na construção da alteridade afetiva e empática, também observada na *Banca de Problemas*.

Bartolomé Ferrando constrói a ideia do *fazer sentir*, instaurando-o como cerne da arte de ação:

[...] não se quer que esse *fazer sentir* constitua uma mera contemplação passiva da ação que se realiza. Se trata de que esse *fazer sentir* seja capaz de ativar a reflexão e a capacidade imaginativa do outro [...] que incite e provoque, a sua vez, sua interpretação e leitura, que mobilize sua capacidade criativa. Que desde o não-discurso se organize um novo discurso no receptor, no outro, no público. É dessa maneira, e não de outra, que defendo o processo de comunicação na arte de ação. (FERRANDO,2009,p. 73).

Os problemas, enquanto palavras ditas e/ou escritas, eram o campo magnético da alteridade pela proposição construída. Por eles, aquele Outro, previamente escolhido pelo reflexo de mim mesma, edificava-se como ser único, particular e heterogêneo. Sendo um complexo de história própria, modos de apreensão e relações homem-objetos, este Outro era o compositor da ação, que lhe construía arranjos, lhe desenhava em formas e lhe estabelecia sentido.

PARTE II
O Eu como o Outro: falar e reconhecer

CAPÍTULO 6. UM RETORNO, UMA RAIZ

A tese doutoral, em seus quatro anos, caminhava junto ao devir da existência do doutorando. Havendo retornado da Colômbia com um projeto previamente estabelecido, cronograma formado e toda uma série de questões “planejadas”, a vida transmutava e escrevia seu rumo independente do que se podia prever.

Este retorno marcava, significativamente, o fim de um período no qual o centro da pesquisa estava na realização das disciplinas do doutorado, de seus trabalhos e início da execução das proposições próprias desta. E também era o começo de uma segunda etapa, da investigação e de minha existência, direcionando os esforços à análise do que já havia sido realizado, à construção de novas propostas e ao mergulho no texto da tese.

6.1. De volta para casa

A volta já não era simplesmente à casa, mas ao lar que acabara de construir. Nos seis meses anteriores, executei, junto a meu marido, a construção de nossa casa em minha cidade natal, São Leopoldo, onde pela primeira vez iria residir, dado que, desde meu nascimento, morei na cidade vizinha, Sapucaia do Sul. Este fato, aparentemente banal, ganhou importância quando da percepção de que, ao contrário do *desarraigo* ocorrido na primeira parte da tese, onde defendia o artista “do mundo”, desapegado de suas origens e envolto no cosmopolitismo da situação, agora voltava às minhas raízes e, ainda, buscava enraizar-me neste contexto, elaborando, deste modo, o arraigo.

A mudança para a nova casa voltou meu olhar ao que a mim, verdadeiramente, pertencia de origem e a que, na distração de minhas errâncias, nunca me detive. Desde meus primeiros trabalhos no campo das artes, especialmente de ação e intervenção, observei o Outro pela alteridade, e também pelo estranhamento, como

em um laboratório de experiências, onde o Eu era, sobretudo, autor-propositor-realizador.

Desta vez, observando minhas origens, vi nascer o desejo de ficar e estabelecer raízes, até então suspensas, abrindo-me uma identificação profunda com o entorno que me cercava. As proposições que me surgiam, enquanto planos de execução, eram de arraigo, voltando-me ao lar, à construção de familiaridade e à formação de um novo Eu compilado pela relação com esses Outros de minhas raízes.

Nisto, haviam muitos estímulos me impulsionavam a criar, como os nomes das ruas de meu bairro, que sendo um dos mais antigos da cidade, homenageava os primeiros moradores alemães como Wilhelm Rotermund, Emília Prass, Albino Prass e Emilio Dexheimer; a construção de relações com os vizinhos de bairro (não somente de casa) a partir dos passeios que realizava com meu cachorro, que era o eixo dos assuntos; as conversas com um vizinho em especial, Seu Sérgio, que realizava as orações nos sepultamentos e velórios do cemitério do bairro, e que estava sempre informado dos falecimentos da região; o traçado e desenvolvimento de meu jardim, com apoio e muitas doações da vizinha de 93 anos, Dona Neuda (uma das primeiras residentes do bairro, antiga proprietária de toda a quadra, mãe de Seu Sérgio); as ruas de pedra, em especial a Rua do Parque, onde não há parque algum, mas que possui o pulmão do bairro em uma ampla área de arborização nativa; os peregrinos do Santuário que dá nome ao bairro e está em seu centro, Padre Réus, interessante e bonito ponto turístico da cidade, onde transitam muitos fiéis, se realizam festejos, procissões da igreja católica, dando dinamismo ao bairro; e a filiação à mais antiga comunidade luterana do país, edificando uma série de relações com os outros membros, em sua maioria, descendentes alemães.

Contudo, dentre os muitos propulsores que possivelmente gerariam ações artísticas, qual seria o mais importante nessa experiência de arraigar-se, do que tornar-me mãe? Não há nada tão grande para fixar uma mulher, pelo menos por algum

tempo, a determinado lugar e, com certeza, esta é a experiência de arraigo que mais mudaria a direção das proposições da tese.

Encontrando-me na “metade” do período proposto para realização da tese, já com as práticas em andamento, exame de qualificação marcado, uma significativa parte do texto construído, e a casa própria recém construída, recebi a dádiva de tornar-me mãe. Incondicionalmente feliz pelo fato e sabendo que muito do projeto inicial haveria de mudar, segui com a tese em paralelo à minha gravidez, ao nascimento de minha filha e desenvolvimento de ambas ao longo do primeiro ano e meio do bebê. Tornara-me uma pesquisadora-mãe-artista, ciente do desafio, ainda maior, que se plantava à minha frente.

6.2 Conciliação artista-mãe

A artista Marina Abramovic²⁸, em entrevista ao jornal virtual *Málaga Hoy*²⁹, se posiciona da seguinte maneira quando questionada sobre a visão da mulher artista, da maternidade e da interpretação desta sobre o mundo contemporâneo:

Las mujeres no están tan preparadas para sacrificarse por el arte como los hombres. Las mujeres quieren tener familia e hijos y además dedicarse al arte. Pero, siento decirlo, eso no es posible. Tenemos un cuerpo y para ser artista hay que consagrarlo a ello por completo. El arte exige el sacrificio de todo, incluida la vida normal.(ABRAMOVIC, 2014).

²⁸ Marina Abramovic (Belgrado, 1946), artista contemporânea, é considerada uma das pioneiras da performance, atuando desde à década de 1970. É fundadora do MAI (Marina Abramovic Institute), em Nova York/EUA, destinado a realizar *workshops* e projetos colaborativos que utilizem o *Abramovic Method*. Página do Instituto: <<http://www.mai-hudson.org/press/>>.

²⁹ Entrevista realizada por Pablo Bujalance Málaga, no dia 24 de maio de 2014, previamente à abertura da exposição *Holding emptiness*, retrospectiva sobre Marina Abramovic no Centro de Arte Contemporânea de Málaga.

De posicionamento firme e polêmico, Abramovic, no meu entender, se equivoca quando reduz a mulher a uma mera e iludida sonhadora de lares, quando, pelo contrário, são estas, muito mais do que os homens, ao se sacrificarem para desempenhar tantos papéis na vida, seja artista, mãe, dona de casa, empresária, pesquisadora, etc. O lugar da mulher na sociedade, desde a década de 1970, especialmente, vem sendo debatido e exigido não somente por causas feministas, mas são implícitos ao dia a dia de cada uma de nós. A arte tem sido espaço para a manifestação da mulher sobre seu cotidiano, seus problemas, sua crítica social. Abramovic, ao afirmar que consagra seu corpo à arte, posição visível nesta artista que leva às performances toda sua energia vital, mostra o quão sagrado sua obra significa diante de sua existência, porém, sua postura é romântica frente ao ato criativo. Supervalorizando a criação sobre quaisquer outros aspectos do cotidiano e isolando o artista de uma vida dita “normal”, a artista parece, pois, ver como incompatível a dedicação compartilhada entre obra e filhos.

De fato, a investigação e escrita de uma tese, a produção artística e a maternidade nem sempre se encontram de mãos dadas. Mudanças significativas ocorrem quando do surgimento de um novo “cosmos” que é a chegada de um filho na vida de uma mulher. Está sendo gerado um novo ser em seu ventre; construída, no período de nove meses, toda expectativa real ou ilusória da chegada do bebê; mudanças físicas drásticas; parto de ansiedade, dor e resiliência; um período pós-parto de câmbios, dedicação e inquietude; e a sequência de mudanças diárias da relação bebê-mãe, na qual nada parece manter-se estável, nem uma mínima rotina (que pode ajudar a girar em um eixo firme, duradouro e seguro) simplesmente não existe.

Nisto, surpreende-me que Abramovic afirme que as mulheres não estão dispostas a sacrificar-se pela arte como estão os homens, visto que a arte da mãe-artista, no meu entender, se nutre e caminha junto a tantos acontecimentos

paralelos. Também, nisto, a artista minimiza e reduz a importância de artistas que dedicaram sua vida em paralelo entre arte-filhos, como é o caso de Louise Bourgeois.

A importância que Louise Bourgeois possui no campo das mulheres-artistas é dada não somente por seu papel precursor na arte feminista dos anos 1970, em Nova York, e da identidade autobiográfica apresentada por suas obras, mas também por ser uma das primeiras a levantar o tema da maternidade nestas. Sua história pessoal, amplamente conhecida pela relação que possuía com o pai, a mãe e os irmãos, nem sempre perpassa por sua condição de mãe e por seus filhos, porém, também esta é intrínseca e fundamental para a apreensão de suas proposições.

Bourgeois teve três filhos homens. O primeiro, Michel, foi adotado na França em um momento em que a artista, por questões burocráticas e políticas, teve que decidir-se entre permanecer nos Estados Unidos, onde fora naturalizada e possuía já uma carreira como artista, ou voltar e novamente fixava-se em seu país natal, para só então poder realizar a adoção (BERNARDAC; BOURGEOIS; OBRIST, 2000, p.160). Aos 28 anos e vivendo os anos 1940, a artista conta, na obra citada, o sentimento de estar no entremeio de seus direitos de ser mãe ou ser artista. Escolha esta que, felizmente, não ocorreu, visto que Bourgeois conquistou e realizou ambas. Mais tarde, teve naturalmente outros dois filhos homens, que lhe suscitaram a curiosa sensação andrógina, também vista em suas obras, pelo fato de possuir, dentro de si, um outro corpo de sexo oposto.

A história de vida de seus filhos não é de conhecimento público, visto que, entre outras coisas, as obras de Bourgeois não tratam deles, mas sim da mãe. A representação da maternidade, em geral, e pelo que descreveu Bourgeois, a remete diversas vezes a sua mãe, porém estimo que a visão de docilidade, passividade e amor que a artista tem sobre sua mãe provém e é altamente

influenciada pelo que ela própria aprendeu sendo mãe. Vale o dito que “só compreendemos nossos pais, verdadeiramente, depois que nos tornamos pais”.

Mesmo possuindo uma percepção dotada de meiguice e ternura sobre sua mãe, a maternidade apresentada nas obras de Bourgeois é posicionada e feminista. Talvez por não concordar com a posição passiva da mãe diante das traições e desígnios do pai, a artista constrói trabalhos onde a mulher deve ser forte, ativa e empoderada. Vejo isto, por exemplo, na figura recorrente e emblemática em sua obra que é a grande aranha (Imagem 28).

Várias vezes relacionada a sua mãe, como uma homenagem a ela, a aranha gigantesca de Bourgeois é feita em metal pesado, o que a faz aparentar ainda mais uma força grotesca e amedrontadora, visto que é a representação de um animal peçonhento. No entanto, na experiência pessoal que tive com esta obra em São Paulo, ao posicionar-me embaixo de suas pernas, o que é possível, dadas as suas dimensões, esta me transmitiu uma curiosa e inquietante sensação de proteção. Na ambivalência medo-aconchego, sua forma é como um abrigo e, ao vê-la de baixo para cima, com sua bolsa (de tela metálica) cheia de ovos (bolas de mármore), parecia-me terna. Uma mãe que carrega seus filhos dentro de si ou, por vezes, já nascidos, sob seu ventre, e que constrói, sozinha, seu lar, com a teia que é parte de seu corpo.

A maternidade em Bourgeois é expressa pela contradição entre uma imagem que remete à violência e um significado profundo de afetividade e carinho. Com uma aranha ou, muitas vezes, apresentando o corpo feminino sem cabeça – símbolos e homenagens à mãe, esta é reconstruída em grandes dimensões ou em pequenos fragmentos, como de fato a maternidade se apresenta em nossas vidas.



Imagem 28

LOUISE BOURGEOIS

Maman

1999

Londres/Inglaterra

Fonte: <https://echostains.files.wordpress.com/2012/09/bourgeois-spider.jpg>

Outra referência na conciliação entre arte e maternidade encontro em determinados trabalhos da artista mexicana Mônica Mayers. Atuante na performance desde os anos 80, Mayers é defensora e adicta à arte feminista, constantemente tratando de temas de violência e desigualdade de gênero, bem como de outras questões envoltas na situação da mulher contemporânea.

Em seu livro *Rosa Chillante: mujeres y performance en México*, Mônica Mayers, mais do que apenas dissertar sobre o histórico da performance feminina, realiza uma narração desde sua própria experiência. Participando dos primeiros movimentos feministas na arte mexicana, especialmente com ações individuais e coletivas, Mayers é ativista desta causa, realizando proposições que envolvem o público no mundo da mulher.

Em 1983, Mayers e Maris Bustamante, também performer, se reuniram para criar o primeiro coletivo feminista do México. Sendo tomado como algo radical para a época, o grupo chamado *Polvo de Gallina Negra* (que é um “pó-mágico” para “mau-olhado” no México) tinha como objetivos:

- Analisar a imagem da mulher na arte e nos meios de comunicação
- Estudar e promover a participação da mulher na arte
- Criar proposições a partir da experiência de ser mulher em um sistema patriarcal, baseadas em uma perspectiva feminista e objetivando transformar o mundo visual e assim alterar a realidade (MAYERS, 2004, p.38).

Assim, o coletivo PGN (*Polvo de Gallina Negra*) realizou diversas performances ao longo de dez anos de trabalho, tendo como projeto mais ambicioso o chamado *¡Madres!*. Interessadas na temática da maternidade, as duas participantes do grupo, como primeiro passo e para sucesso do projeto, decidiram engravidar em datas próximas, vivenciando o que isso implicaria como ação artística. Em seu livro, Mônica relata que ambas, “como boas feministas”(MAYERS, 2004, p.39), engravidaram de meninas, Yuruen e Andrea,

que nasceram com 3 meses de diferença no ano de 1985. A partir daí, realizaram performances ao vivo, arte postal, conferências, ações participativas, e determinaram que seu coletivo seria um grupo endógamo, isto é, somente os descendentes co-sanguíneos das três artistas poderiam integrar-se a ele.

Das proposições criadas pelo grupo, instiga-me a chamada *Carta a mi madre*. Nesta, em uma convocatória pública, convidavam os possíveis colaboradores a escreverem uma carta a sua mãe dizendo-lhe algo que nunca antes haviam se atrevido. Receberam 70 cartas de todo país, com relatos, narrações e poemas sobre a maternidade, finalizando a convocatória com um evento de premiação à melhor carta enviada, analisada e julgada pelas artistas.

Direcionando o olhar à relação mãe e filho, *Carta a mi madre* oportuniza o partícipe a extrair, através de palavras, todos os seus pensamentos, desejos, inconformismos em relação à figura mitificada da mãe. Oportunizar ao Outro a chance de examinar sua história pessoal com a própria mãe é também um meio de análise da condição feminina, mesmo que, muitas vezes, a mãe não seja percebida como mulher. O trabalho de Mayer faz-nos observar a conexão filho-mãe pela exterioridade da intimidade do ser, levantando questões como: o que dizer à própria mãe tardiamente? Por que razões não ter falado antes? Que tipos de vínculos existem nesta ligação? O que é ser filho e o que é ser mãe? O que existe de dependência, submissão e silêncio, em ambos os lados, nesta relação?

Outro trabalho do grupo PNG que aqui faço alusão é a ação realizada durante uma entrevista para a qual as artistas foram convidadas, em um programa reconhecido de televisão mexicano (*Nuestro Mundo*), chamada *Madre por um día* (1987) (Imagem 29)³⁰. Apontando para a desigualdade entre o papel do homem e da mulher frente a uma gravidez, Mônica e Maris observaram que, em sua sociedade, determinados homens deveriam, de alguma forma e por algum momento, experimentar a oportunidade de serem mãe por um dia, sendo um

³⁰MAYERS; BUSTAMANTE, 1987.

destes, justamente, o apresentador do programa, Guillermo Ochoa. Neste fim, levaram à entrevista barrigas falsas de gravidez coladas sob aventais de cozinha, induzindo o apresentador a vesti-las; também colocaram neste uma coroa de “rainha do lar”, lhe ofereceram pílulas para os “males” comuns da gravidez, como: desejos, medo, enjoo, ansiedade, e lhe presentearam com um *“Diário do primeiro homem grávido”* com dicas, sugestões, opiniões, conselhos e superstições a serem seguidas durante a gravidez.

A ideia estereotipada e popular da mulher e de sua gravidez era nesta ação levantada e criticada pela ênfase de atos recorrentes deste período. Longe do desejo de incitar o riso na exposição das desconjunturas da gravidez, está o posicionamento feminista e condenatório sobre os pressupostos que a sociedade, patriarcal e machista, impõe sobre a mulher nesta fase de sua vida. O fato de fazer com que um homem, de reconhecimento nacional, leve uma barriga, um avental e uma coroa de rainha do lar, talvez não faça com que este entenda, sinta ou assimile o que é uma gravidez, mas sobre tudo, discute e põe em cheque a imagem masculina presente nos meios de comunicação.

Por sua vez, o apresentador Ochoa participou da ação “vestindo a personagem”, ironizando atitudes comuns às grávidas, como a dificuldade de sentar-se, a vontade de comer determinados alimentos, a felicidade quando o bebê se mexe. Mantendo a ideologia do sistema machista das telecomunicações, mesmo diante de ações de cunho crítico a esta, Ochoa satirizou, a modo “populacho”, a figura feminina da grávida, o que, contudo, não pormenorizou a crítica incisiva que a ação ali colocava.



Imagem 29
MÔNICA MAYERS E MARIS BUSTAMANTE
Madre por um dia
Ciudad de México/México, 1987
Fonte: MAYERS, 2004

A sociedade em que vivemos constrói, alimenta e impõe uma figura irreal e ilusória à figura materna. Achando graça da mulher sob um avental, da coroa que a qualifica como grande rainha do lar e da barriga que carrega durante o período de gravidez, como vimos no trabalho do PNG, nutre-se um modelo destituído de originalidade e identidade. Posicionando a mulher na cozinha, no lar, frente ao tanque, ao varal, como mãe, dona de casa, doméstica, constrói-se a imagem fantasiosa, e nada conveniente de sua existência. A mulher atual, mesmo que hoje já ativa e determinada de convicções antimachistas, ainda sofre a pressão social-dominante do machismo.

6.3. Quando olhei para o meu olhar

Durante os primeiros meses de vida de um filho, muitas são as mudanças, não somente físicas e hormonais, na mulher-mãe, mas também em suas posições de pensamento, opinião e ação. Numa inversão paranoica de papéis, o Eu que até então construía ou que pensava sabê-lo, desaparecera como num sopro sobre um “dente-de-leão”.

O dente-de-leão é uma planta, considerada medicinal, que floresce e dissemina-se com abundância nos jardins. De baixo porte, com folhas compostas e serrilhadas, semelhantes à rúcula, passa por três estágios no ano: o crescimento das folhas, a floração (com uma pequena flor amarela) e, por fim, a disseminação das sementes. Talvez da flor amarela e enovelada, que pode lembrar a juba de um leão, e das pétalas secas que se transformam em um singelo “pompom” de “dentes pontudos e agulhados” que, em seu interior carregam as sementes e se proliferam ao soltar-se da planta com apenas um soprar de vento, provenha seu nome. Irônica é outra de suas nomenclaturas populares, dita *amor-de-homem*, associando a efemeridade fugaz de suas pétalas ao vento com a durabilidade do amor que um homem dedica à amada. Não

possuindo grande valor ornamental, é, na maioria das vezes, arrancada do solo ao ser vista como erva-daninha. Dano, de fato, não causa ao jardim, apenas o “enfeia”, deixando-o com um aspecto de abandono e desleixo – porém, sua eficácia médica e culinária é muito apreciada em outros países, como na Inglaterra, por exemplo.

Como aficionada e apaixonada por plantas, construí em minha casa nova um primoroso jardim, com uma variedade de vegetação exuberante, mantendo-o com todo cuidado e esmero. No entanto, ao nascimento de minha filha, meu jardim refletia o estado de dedicação exclusiva que dedicava ao bebê, vendo então crescer, em cada fissura, todo tipo de vegetação “não planejada”. Eram trevos, de incrível variedade de espécie, tiriricas, cogumelos, vassouras, pés-de-galinha, quebra-pedras, muitos tipos de amarantus, carrapichos, buvas, botão-de-ouro, mastruços, cordas-de-viola, ervas-de-santa-luzia, brizantão, capins: braquiária, marmelada, colchão, marias-gorda, erva-quente e dentes-de-leão, é claro. Esta planta tornou-se uma recorrente em meu pensamento, no qual sua assimilação com o período em que vivia a fez símbolo e representação. Sentia-me tal qual o pequeno dente-de-leão que via disseminar-se desde minha janela: de aspecto pouco atraente, ainda assim fazia florescer uma florzinha de beleza singela, em cor amarela vibrante, animando o jardim; seguro de si, imponente, mas frágil, despedaçava-se ao bater do ar em suas “plumas” leves, em um ato que nada de negativo carrega, pois, ao flutuar, mesmo que em partes, pelos recantos do jardim e além dele, espalha sua essência, expandindo-se e fazendo-se nascer novamente e por outros caminhos. E mesmo diminuído frente a tantas outras formas de vida, sua presença no jardim demonstra que ali reside terra fértil, saudável, úmida e com pleno sol.

Havendo toda uma necessidade de dedicação ao filho, especialmente em seus primeiros meses, eu, como mulher, me engrandeci como mãe, tirando forças de onde nem poderia saber, mas também me fragmentei, diminui e me perdi em pedaços tão pequenos, sendo diferente do que era antes. A confusão sobre os papéis de minha existência deu-se logo dos primeiros dias de nascimento de minha filha, perdurando por alguns meses, até a assimilação da nova condição que se me apresentava.

O dente-de-leão nisto me acompanhava, na planta e na lembrança do vídeo interativo de Edmond Couchot e Bret Michel, *Les Pissenlits* (Imagem30). Apresentado pela primeira vez em 2005, na *Galerie de l'École Supérieure d'art d'Aix*, em Provence/França, esteve no Brasil em 2014 na mostra itinerante da Coleção Itaú Cultural de Arte e Tecnologia no Museu do Estado de Pernambuco, em Recife/PE. No vídeo, vêem-se projetados grandes dentes-de-leão, eletronicamente construídos e sobrepostos em transparências, e que, ao sopro do espectador em um aparato sensível e interativo, semelhante a um microfone, que se encontra ao centro do ambiente, despedaçam-se e flutuam na tela em pequenos “dentes” da planta. De extrema delicadeza e associada à interatividade dos meios tecnológicos na arte atual, *Les Pissenlits* representa o fim de um ciclo, a fragmentação do ser, a transformação da espécie, bem como o começo de um novo caminho, um novo lugar de crescimento, uma expansão.

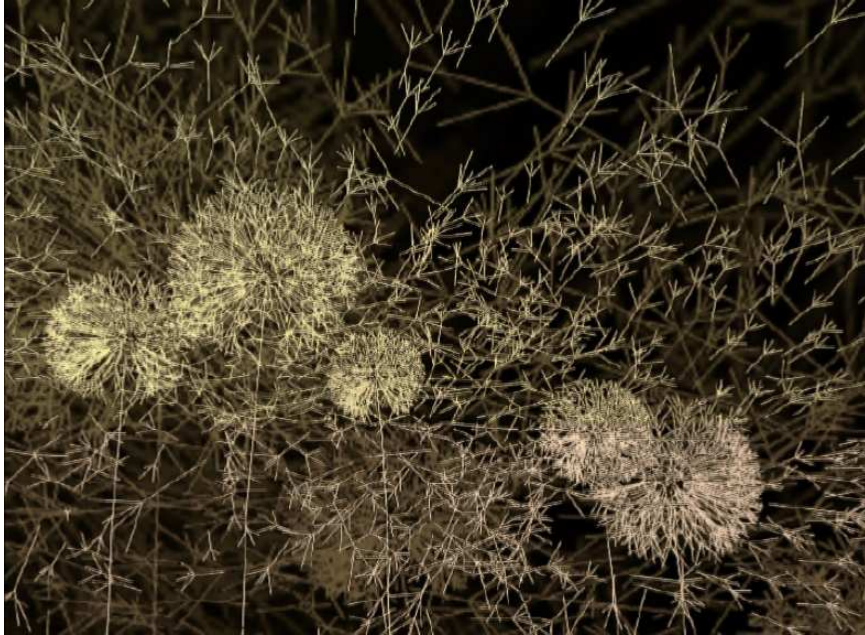


Imagem 30

EDMOND COUCHOT E BRET MICHEL

Les Pissenlits

Provence/França, 2005

Fonte: <http://www.archives-video.univ-paris8.fr/video.php?recordID=232>

Assim, eu também senti que me dividi e que expandi, havendo pouco ou nada do que antes entendia como Eu. Assimilava tal situação com a filosofia identitária de Clement Rosset quando este afirma:

[...]cada vez que se produz uma crise de identidade, a identidade social é o primeiro que se estilhaça, ameaçando o frágil edifício do que cremos experimentar como Eu; é sempre uma deficiência da identidade social o que vem a perturbar a identidade pessoal e não ao contrário, como se tende a pensar geralmente. (ROSSET, 2007, p.18).

O que parecia fugir e distanciar-se de mim mesma era, sobre tudo, o Eu social que até então havia construído. Uma identidade que alimentava a personagem de mulher independente, ambiciosa em seus planos e corajosa em suas realizações. Com anos de estudo, dedicara boa parte de meu tempo a este, na expectativa de um futuro maior e de sucesso. Sendo reconhecida em meus esforços, viajara sozinha a lugares não comuns ao meio familiar ou de amizades que convivo. Adquiri conhecimentos, experiência, autonomia e domínio sobre esta existência. A aparência que transmitia era de segurança e sucesso frente a meus pares, com promissora carreira e opiniões firmes e decididas. Previa um caminho lógico e prudente a seguir, com metas definidas, objetivos prescritos e alvo na mira.

Mas o período de arraigo ao qual me dedicara, mais do que necessidade, fora uma estratégia, inconsciente, de segurança e conforto frente à nova realidade que se me impunha. Minhas ideias e planos passaram à observação deste pequeno, mas complexo, mundo íntimo. Em oposição à condição desarraigada que construíra na primeira etapa da tese, viajando para outras cidades, regiões, países, onde o alcance dos meus olhos não possuía dimensão, agora me arraigava a pouco mais de 100m², bem menos, eu diria, à distância entre dois olhares: o meu e de minha menina.

Seja a rua ou o lar, o espaço experimentado é sempre um lugar de subjetivação (principalmente para o artista), que promove e constrói, junto à alteridade, sujeitos. Louise Bourgeois, em 1945, Nova York, constrói uma série de trabalhos intitulada *Femme Maison* (Imagem 31), que mostra corpos femininos cuja cabeça possui o formato de uma casa. Também, em um deles, coincidentemente, a cabeça figura-se como um dente-de-leão. A mulher como cabeça da casa e a casa como cabeça da mulher resgatam a ideia popular, patriarcal e machista que destina, designa e nomeia à mulher o lar como seu lugar. Os cuidados com a casa, com os filhos, com o jardim, com a comida, os afazeres domésticos seguem, ainda hoje, mas não em todos os lares e felizmente cada vez menos, como imperativos à mulher. Em geral, hoje é ela quem rege a casa, governa, designa e distribui tarefas, mesmo que, também, esta função de “poder” mascare, ainda e muitas vezes, um posicionamento despótico, objetivo ou subjetivo do homem sobre a mulher.

O sentimento de clausura e privação dado pela existência privada à casa, junto ao esvaziamento de si mesmo, ambos envoltos nos tantos afazeres da maternidade, fazia-me buscar, na visão do Outro, um reflexo de mim em parte dele. Novamente amparada por Clement Rosset, este afirma:

[...] começo a inquietar-me por mim mesmo, ou pelo o Eu, não quando deixo de me reconhecer (quem poderia por outro lado reconhecer-se), mas sim, ao contrário, quando são os outros quem deixam de me reconhecer, [...] que dizem estar vendo, com seus próprios olhos, e que eu sou incapaz de observar [...]. (ROSSET, 2007,p.18).



Imagem 31
LOUISE BOURGEOIS
Femme Maison
Nova York, 1945
Fonte: BERNARC, 2000

Para Rosset, é na percepção do Outro, por aquele que nos olha, que se dá nossa própria existência. O reconhecimento que este emprega sobre a individualidade que a cada um pertence, é o que nos coloca no mundo enquanto ser, visto que somos incapazes de perceber “nosso próprio sabor”. Assim como este Outro que nos olha pode nos determinar, também poderíamos definir, por nosso olhar, a ele?

Se na primeira parte desta tese observei o Outro em seus problemas, tentando acolhe-los, nesta segunda parte, eram de mim que provinham as inquietações, assumindo, desta forma, a posição do Outro. A alteridade, que contém dois elementos, o Outro e o Eu, antes me colocava na posição de escuta, recepção e assimilação do que me era externo e alheio, aprendendo com este; agora a alteridade parecia estar invertida em suas condições, pois, passara eu a ser emissora, propulsora, produtora daquilo que de mim poderia e estava sendo constantemente apreendido e aprendido pelo pequeno ser que era minha filha.

A alteridade, diferente do que pensava, não era a construção de si pelo Outro, mas a observação da diferença deste em relação à minha própria individualidade. Discordava, assim, de Rosset, observando que, além da identidade social, que me fora estilhada e que, em sua falta, esvaziava-me, existia em mim uma identidade pessoal, que me parecia única e indivisível, e que era referência para o Outro que consistia em minha filha.

Ainda que toda arte seja expressão de ideias e opiniões, as proposições autobiográficas detêm, justamente, seu fazer e sua teoria, sobre o pensar em si mesmo, construindo-se a partir de um Eu próprio, particular e único, que é o artista em seu mundo.

Em proposições geradas a partir de experiências pessoais e, por isso, singulares, o artista que escolhe o caminho do autobiográfico marca, por assim dizer, a alteridade enquanto diferença e enquanto semelhança frente ao Outro. Isto porque o trabalho autobiográfico, além de expor particularidades, dá a ver uma percepção do

cotidiano legítima e verdadeira, buscando a aproximação com o público pela identificação e assimilação destas particularidades. Pela singularidade alcança-se o comum, o corriqueiro e o fugaz, mostrando formas de vida a serem apreendidas em sua condição de proximidade ou distância do Outro espectador.

Ao voltar-me para o entorno e situações que o devir até aqui me trouxera, observei que nos trabalhos que daí surgiam existia, pois, a necessidade de construção ou reafirmação de uma identidade autora, querendo dar a ver ao Outro sua existência. Assim, o autobiográfico se constrói posicionando o artista não somente como autor-produtor, mas como um autor-sujeito das proposições que narra por meio da linguagem artística, de fatos, situações e circunstâncias particulares, mas comuns e assimiláveis por todos.

Se este artista é um contador de suas próprias experiências, pode-se construir uma relação deste com o que Walter Benjamin afirmou em seu texto *O Narrador*, de 1936³¹. Afirmando a narração em sua condição de permanência temporal, muito à frente de um relatório ou apenas da transmissão de uma informação passageira e fugaz presente em sua época e também na atual, esta conta, constrói e reconstrói fatos e feitos de um ser real, por este ou por outro, na oralidade, na escrita ou por outra linguagem, como em meu caso. Sobre esta narrativa, Benjamin coloca:

Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. [...] Seu dom é poder contar sua vida, sua dignidade é contá-la inteira. (BENJAMIN, 1996,p.205-221).

A matéria do narrador e, em meu entendimento, do artista que recorre ao autobiográfico é, pois, a vida humana, e não qualquer uma, mas a sua própria. Mergulhar em sua existência para, como afirma Benjamin, depois retirá-la de si

³¹ Ciente de que o texto de Benjamin refere-se a um espaço-tempo diferente e transformado socialmente em relação ao atual, considero aqui o conceito maior de narrador por ele sugerido, ligado, especialmente, à necessidade de intercâmbio de experiências e também da pobreza de experiências comunicáveis, onde a narração é um modo de construção de relações entre indivíduos, história e tempo.

mesmo, faz com que este artista se debruce sobre uma análise de autoconhecimento que terá como fim a construção de um autor, que cria a partir de si, mas em direção ao Outro. O olhar para si próprio, pra seu entorno e para a contingência de circunstâncias próximas, para destes extrair uma visão consideravelmente apreensível pelo Outro, requer um Eu-narrador conhecido e sabido de si próprio, um sujeito.

Em outros momentos de minha trajetória, posicionei-me nesta condição para o desenvolvimento de ações artísticas. Foi o caso da série *Intervalo*, realizada durante meu Mestrado na Espanha, também de cunho autobiográfico, na qual, desarraigada, encontrava-me na situação de estrangeira e contei, através da performance, sobre o pequeno mundo que, dentro de um cosmos muito maior, me cercava. Bartolomé Ferrando, artista e pesquisador anteriormente citado, fora, nesta ocasião, meu professor na universidade, seguidamente ressaltando o quanto a performance é, por essência, autobiográfica. Colocando o artista em seu próprio corpo no centro das ações apresentadas, quase toda performance remonta, às vezes de forma direta, às vezes indireta, a história, as experiências e os acontecimentos deste sujeito vívido e presente.

Na época de meu mestrado, demonstrando o quanto uma mesma temática pode produzir proposições absolutamente diferentes, justamente pela singularidade das experiências vividas por cada um, construí amizade com a performer espanhola Franzisca Siegfrit. Esta, trabalhando com a temática do *desarraigo* – tema também das minhas ações no período –, desenvolvia, e segue desenvolvendo, performances autobiográficas que recorrem, como elementos de apoio e aproximação em cena, a objetos de seu modo de vida errante e “viajeiro”. Sendo filha de pais suecos, declaradamente hippies e nômades, Francis, como a conheço, nasceu nas Ilhas Canárias, durante temporada de seus pais por tal lugar, e fora criada em um modo muito simples de vida, próximo e respeitoso à natureza, seguro e consciente da vasta extensão do planeta. Em uma de suas performances (Imagem 32), sem título, realizada em 13 de fevereiro de 2010, no

Centrè de Cultura Contemporânea Outubro, performance esta que pude acompanhar, Franzisca saía de dentro de uma bolsa de viagem e também dela retirava alguns elementos com os quais interagira, como: terra, trazida de seu local de nascimento, esta era espalhada pelo espaço performático; água, também de origem *canária*, que era inserida na boca e logo cuspidada em um copo usado popularmente na Espanha; pimenta em fruto e em pó, específica da região das Canárias, com a qual a artista banhava-se da cabeça aos pés. Franzisca expõe, pela interação com símbolos deste estilo de vida que é o *desarraigo*, parte de sua história pessoal, suas escolhas e as direções que toma, não somente como artista, mas como identidade. Construindo-se no fluir das circunstâncias e na efemeridade dos momentos da vida, a artista instiga o Outro-espectador a, quem sabe, também pensar nos objetos e fatos que o compõe e a assemelhar-se, pela alteridade, a esta percepção do mundo.

Franzisca Siegfrit hoje vive em Oslo, Noruega, seus pais na Tailândia e seus amigos espalhados pelo mundo. Muitos são os *performers* que recorrem ao autobiográfico, porém cito esta artista como modo de dar a conhecer esta nova referência que, mesmo com trajetória breve, possui amplo currículo de práticas e participações no campo da performance.



Imagem 32
FRANZISCA SIEGFRIT
S/título
Valência/Espanha, 2010
Fonte: Arquivo da artista

6.4. Vídeo-diário

O vídeo sempre me foi um companheiro. Seja como meio de registro de ações, como produção própria da linguagem artística do vídeo ou em videoinstalações³², o interesse por este, culminado por minha dissertação de Máster em Producción Artística, dedicada à sua análise, chega a esta tese como linguagem ideal ao momento presente. Encontrando-me em arraigada, e sabendo que, pela observação do privado, instâncias autorreferenciais seriam centro dos trabalhos, encontrei no vídeo o meio de expor estas contingências.

As artes visuais, em geral, são artes solitárias comparativamente a outras expressões como o teatro, a música ou a dança. Dentro dessas, o vídeo surge nos anos 60, se estende pelo campo nos anos 70 e 80, e evolui, enquanto linguagem, posteriormente³³. Tendo sua maior particularidade ligada à construção de imagens em movimento, o vídeo utiliza uma tecnologia democrática, de grande potencial criativo, acessível economicamente (cada vez mais), de fácil conduta e manejo e que não necessita de grandes espaços físicos nem para sua produção, nem para sua distribuição e exibição.

Exigindo apenas uma câmera ou um computador com softwares de captação, edição de imagens em movimento e, talvez, internet, o vídeo me possibilitou, na situação de arraigo em que me encontrava, a criação artística pela palavra, pelo som, e também, claro, pela imagem sequencializada. Escolhendo o

³² Agrupamentos/categorizações de minha parte associadas e baseados nas contribuições de . Santos Zunzunegui, que fala sobre quatro categorizações: *registro de ações*, que documentam performances, happenings, intervenções onde o artista se coloca frente à câmera e desenvolve uma ação, citando como exemplo os vídeos de Vito Acconci; *investigações de espaço-tempo*, onde a imagem-movimento é centro das questões, mostrando o transcorrer do tempo e o espaço específico criado pelo vídeo através da sequência de imagens, citando os trabalhos de Bill Viola; *videoinstalações*, que têm, sobretudo, a relação entre o vídeo e o espaço expositivo como cerne; e *vídeo experimental*, se referindo às experimentações com os aparelhos videográficos em si, com uso de sintetizadores ou com feed-back ao vivo, citando o trabalho *Interface*, de Peter Campus(ZUNZUNEGUI, 2007).

³³ Realizo breve citação histórica do vídeo porque, além da já existência de vasta bibliografia e estudos sobre o tema, outros aspectos como sua relação com o íntimo do artista, sua narratividade e o espaço-tempo que constrói, são de maior relevância à proposta desta tese.

vídeo como linguagem, principalmente, pela possibilidade de agrupamento em um só trabalho destes três elementos citados (imagem, áudio e movimento), pela primeira vez decidi pela ausência de minha pessoa enquanto personagem-imagem realizadora de ações. O desaparecimento desta figura representava a ênfase numa identidade em crise da artista, porém, também direcionava a atenção mais ao conteúdo do que ao contentor, ao íntimo do que ao público, ao Eu do que ao Outro.

A exibição e difusão do que é particular de um indivíduo através de uma sequência de imagens ou palavras, dando movimento a estas, fazia-me pensar o vídeo como um meio capaz de incorporar as contingências do dia a dia. Um diário eletrônico, onde as anotações, como uma narrativa, não propriamente relatavam uma intimidade, mas a mostrava em ações, palavras e imagens compiladas.

Esta apropriação da característica intimista do vídeo, seu uso como um modo de captação do real diário, ou como um espelho, em que o artista se coloca somente junto à câmera ou ao computador, sem a intervenção e/ou interação com outras pessoas, foi amplamente empregada por diversos artistas na década de 1970. Rosalind Krauss, em artigo de 1976, afirmou ser o vídeo uma arte essencialmente narcisista, na qual a figura do artista, sua imagem, semblante e corpo, eram o meio de expressão, realizado em ações, frente à uma câmera. Também nesta década, tirando proveito da acessibilidade do aparato videográfico e da relação de intimidade que este proporcionava, pode-se ver uma ascensão das mulheres artistas, utilizando o vídeo como ferramenta de contestação, crítica e exposição das suas condições frente à sociedade da época. Dando a ver o posicionamento feminista dos anos 70, artistas produziam vídeos de mulheres sobre mulheres, podendo expressar-se por este meio de grande e fácil difusão e apreensão geral. A professora e teórica de vídeo-arte espanhola Lorena Mattalía, refere-se a estas mulheres artistas e seus trabalhos desta forma:

Muitas obras videográficas de mulheres giraram em torno ao tema da identidade, do corpo, da violência de gênero, desde o ponto de vista do feminismo, estando suas críticas mais diretamente dirigidas à imagem estereotipada da mulher imposta pela cultura oficial, à imagem como forma de violência sobre o corpo e à identidade. (MATTALÍA, 2008, p.65).

Este posicionamento e utilização do meio videográfico como uma ferramenta de emancipação da mulher dos anos 70, mostrando uma visão em primeira pessoa da realidade diária de cada uma, pode ser visto em trabalhos de Martha Rosler, como *Semiotic of the kitchen*, 1975 (Imagem 33), onde se vê a figura da artista em uma cozinha, parodiando os programas de culinária da época, mostrando objetos comumente relativos a esta, como um batedor de ovos, uma tigela, uma faca, e lhes dá usos estranhos e inusitados; Dara Birnbaum na série *Technology Transformation: Wonder Woman*, de 1978, onde a artista compila imagens da série de TV *Wonder Woman*, exibida nos Estados Unidos, alterando a sequencialidade com repetições que ridicularizam a personagem; Max Almy, nos vídeos *Perfect Leader* e *The Thinker*, 1989, onde se vê homens ensinando como ser um líder e como ser um ser pensante; Ulrick Rosenbach em *Sorry Mister*, de 1974 (Imagem 34), onde a artista estapeia suas pernas, repetindo a frase autopunitiva *desculpe senhor*, até que surjam grandes hematomas; Ana Mendieta, citando entre eles *Blood Sign n#2*, de 1974, onde, com as mãos cortadas e ensanguentadas, as esfrega em uma parede, nua e em posição de quem “se rende” à polícia ou a outro;



Imagem 33

MARTHA ROSLER

Semiotic of the kitchen

1975

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Vm5vZaE8Ysc&t=154s>



Imagem 34

ULRICK ROSENBACH

Sorry Mister

1974

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=UWFcsDcS34U>

e na grande maioria das performances e vídeos de Marina Abramovich, como *Art must beautiful, artist must beautiful*, de 1975, onde se penteia repetindo a frase título: *a arte deve ser bonita, o artista deve ser bonito*, aumentando a velocidade e agressividade do ato; *Rest Energy*, 1980, onde segura uma flecha apontada e engatilhada a ela por seu companheiro Ulay; e a série *Rithm*, de 1975, realizada em cinco performances e vídeos-performance, sendo a mais conhecida a que se coloca em um museu, com 72 peças sobre uma mesa, algumas perigosas como um revólver, faca e machado, deixando com que o público aplicasse nela estes itens como quisessem.

Nestes referenciais, a presença do artista, seja diretamente pela exibição de sua imagem, ou indiretamente, no trabalho de montagem de imagens compiladas, sons ou palavras, se faz como um autor-narrador que, mais do que contar, mostra sua vida, intimidade e ideias. A narratividade do vídeo-arte sempre foi questionada, tendo em vista que este não é composto por uma história-relato, com princípio, meio e fim, como no cinema, por exemplo. O tipo de narração que nesta linguagem se vê, exige parâmetros abrangentes, como os que define o teórico de cinema e artes videográficas Geràrd Genette, que divide a narratividade do cinema entre temática e modal. A primeira se refere à história contada e a segunda, melhor assimilável ao vídeo de arte, centra-se no como se conta, no ponto de vista, na expressão, não exigindo uma estrutura formal como uma história, mas somente uma sucessão de elementos em transformação (GENETTE, 1989)³⁴. O vídeo na arte tem em sua essência formas de contar que não seguem padrões rígidos de relato ou transmissão de informações, mesmo que, por vezes, possam assimilar-se ao modo como a literatura e a televisão recorrem a este.

Nesta perspectiva, o desenvolvimento dos três vídeos autobiográficos desta segunda parte da tese, que darei a conhecer e analisar na sequência, estão

³⁴Sobre este tema, também são interessantes e valiosas a esta pesquisa as teorias de André Gaudreault (1995).

ligados a uma narração extradiegética, isto é, com o narrador ausente e sem o uso de personagens, mostrando-se como um conteúdo em que a montagem é a estratégia narrativa (em dois deles) e onde a ficção mostra-se naturalizada.

Trabalhando com a montagem de planos em dois deles, articulo elementos que não dependem de um pró-fílmico, isto é, de uma tomada externa com câmera. Por uma montagem intraeletrônica, construo esses planos somente com o que o próprio aparato, no caso um computador, pode oferecer e com a abertura que a internet proporciona através das redes sociais. Contudo, também desenvolvo um vídeo em que a construção de uma cena pró-fílmica capta o real através de uma câmera, mas, também neste, a edição posterior à tomada externa é essencial para a compreensão do conteúdo.

Nos três trabalhos em vídeo que serão vistos a seguir, a diegese, enquanto espaço imaginário de representação, que só existe dentro da história contada e que não se reduz à captação do real por uma câmera, cria um mundo sem que as imagens, sejam elas ações, fotos ou palavras, necessariamente sejam índice do real. Desta forma, tenta-se proporcionar ao observador-espectador a responsabilidade de construir o imaginário sugerido pelos vídeos a partir de sua própria experiência e conhecimento, buscando pela ficção, compilação e narração em palavras uma conexão identitária com este Outro.

CAPÍTULO 7. O FIM DO ARTISTA



Imagem 35
JÉSSICA BECKER
O Fim do artista
5'20"
2016

Retornar à cidade natal, domiciliar-se neste local, construir novas amizades, apreender o entorno, engravidar, tornar-me mãe, permanecer meses dentro dos limites da casa e do jardim, cuidar e criar um novo ser. Estas são atitudes do arraigo onde algumas velhas raízes voltaram a se fixar e novas se estabilizaram, ambas crescendo neste novo momento que me figurara.

O sacrifício da vida normal em detrimento da arte, citado por Marina Abramovic, no capítulo anterior, surgira-me como um desafio a ser enfrentado. A “vida normal” e a maternidade não poderiam ser sacrificadas, fazendo-me observá-las pelo olhar da arte, por perspectivas potencialmente criativas e que compartilhassem, com o Outro espectador, uma intimidade assimilável e identificável também com sua própria vivência.

7.1. De que é feito uma artista

Questionando-me sobre minha identidade, onde estaria o que até então entendia como Eu e para onde iria esta nova existência que parecia surgir-me, busquei em meus objetos pessoais elementos que pudessem ajudar-me na resolução destas questões. Olhei para a casa e ali encontrei muitos indícios do que eu já não era: no armário, roupas que já não me serviam, sapatos desgastados por caminhos já percorridos; na escrivaninha, livros já lidos, canetas de carga vazia, anotações já esquecidas, fotos de passados recentes; na penteadeira, perfumes já não usados, batons que pela boca foram gastos e que nesta já não passavam; brincos, pulseiras e cordões em minha espera; na cozinha, vinhos envelhecendo na adega, uma mesa que nunca era “posta”, uma geladeira cheia de água, gelo e ar; no jardim a floração das ervas daninhas, um gramado já não cortado, uma piscina não muito tratada; na lavanderia, pilhas de roupas, lençóis, panos de prato, tapetes aguardando ou para serem lavados, ou para serem estendidos, ou ainda para serem recolhidos ou passados. Era a vida em suspensão, enquanto no quarto, em meus braços, um bebê

me sorria e me enchia de graça e de algo novo até então não conhecido, um Outro-Eu.

Com esses levantamentos que envolviam, pois, questões de identidade, desenvolvo o vídeo *O fim do artista* (imagem 35), dando-lhe este título pela relação entre objetos-documentos e configuração do ser, entre a vida que se tem antes e após a maternidade, e entre a persistência, ou não, da figura do artista diante do novo momento que se instaura em minha existência.

Ainda ligada à ideia de acabar com os problemas por meio da trituração destes, justamente, decido triturar, na mesma máquina manual de fragmentação de papéis utilizada nas ações anteriores, os documentos, títulos, certificados, registros, que me atestam como sendo quem era até tornar-me mãe, nesta ordem:

- Certidão de nascimento, datada de 28 de novembro de 1982, na cidade de São Leopoldo/RS;

- Certificado de conclusão de curso escolar de Primeiro Grau (hoje chamado Ensino Fundamental), do ano de 1997, na Escola Nossa Senhora de Fátima (ensino de base católica, congregação Notre Dame), em Sapucaia do Sul/RS;

- Carteira de identidade, produzida também em 1997;

- Certificado de conclusão de curso de Segundo Grau (hoje Ensino Médio), em 2001, no Colégio Maria Auxiliadora (também ensino de base católica, congregação Notre Dame), em Canoas/RS;

- Título eleitoral atual, produzido em 2014, quando de meu retorno à cidade de São Leopoldo/RS;

- Título de Bacharel em Artes Visuais, realizado na UFRGS, concluído em 2007;

- Certificado de intercâmbio, realizado em Córdoba/Argentina, no primeiro semestre de 2006, através do Grupo Montevideu, Programa Escala Estudantil, em parceria com a UFRGS.

- Diploma de Espanhol como Língua Estrangeira (D.E.L.E.), obtido em 2007 pelo Instituto Cervantes;

- Láurea acadêmica pelo desempenho acadêmico em Bacharelado em Artes Visuais, ênfase em escultura, em 2007;

- Título de Mestre em Artes Visuais, obtido em 2011, pelo programa de pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS;

- Contrato de União Estável, com meu companheiro Marcelo Fantinel.

- Certificado de Bolsa de Estudos pela Fundação Carolina/Espanha, a realizar o Máster em Producción Artística na Universidad Politécnica de Valência.

- Título de Máster Universitario em Producción Artística, especialidade Arte e Tecnología, pela Universidad Politécnica de Valência/Espanha, no ano de 2010.

Após triturar uma a uma as cópias idênticas e fiéis destes documentos, o vídeo finaliza com a apresentação de um último certificado (cópia): o registro de nascimento de minha filha, Helena, conferindo-me um novo e inalterável título, o de mãe.

Os títulos e documentos, dentre todos e tantos outros elementos encontrados na casa, pareciam de forma mais segura e reconhecida atestar um Eu construído em instâncias formadoras e institucionais diversas. Contudo, pergunto: os documentos, registros, títulos que possuímos, são o que nos definem? Somos o que estes atestam ou estamos para além disto? A trajetória de uma vida pode ser resumida em folhas de papel, facilmente trituráveis?

Clément Rosset trata, justamente, deste duo entre possuir uma identidade social, dada pela visão do Outro e formada por um conjunto de personalidades, sentimentos, aspectos que adquirimos ao longo da vida com o contato e atestada também por documentos; e uma identidade pessoal, qualificada como íntima, própria e autêntica e que nos diferencia das demais pessoas. Nesta problemática, afirma:

[...] meu nome não é meu verdadeiro nome, nem minha idade é minha verdadeira idade. Sinalizo esta curiosa fratura que nos converte em dois seres: o ser oficial dos papéis e o ser real, mas misterioso, que nenhum documento dá conta e que de fato nenhuma aparência sinaliza. [...] A esta identidade pessoal, considerada primeira e anterior com respeito a qualquer identidade social, também se poderia chamar identidade pré-identitária, se entendemos por identitário o que certifica a documentação que um dispõe, assim como o testemunho de quem lhe rodeia. O eu pré-identitário se apresenta assim como o verdadeiro e autêntico eu; e o eu identitário (social) como um eu convencional que não é mais que o pano que cobre e esconde por sua vez o primeiro, e não tem mais consistência que a do papel e do rumor. (ROSSET, 2007, p. 10-12).

Todo documento, enquanto uma afirmação escrita de caráter comprovatório, possui validade pública e atestam momentos e etapas da existência de um indivíduo. Conhece-se um pouco de alguém a partir de seus “papéis” que, tendo propriedade semântica, possibilitam a construção de uma trajetória dada, como em meu caso: o que significa nascer em São Leopoldo, cidade de colonização alemã, e que procura manter suas raízes? Qual a relevância de meus estudos primários terem sido realizados em escolas particulares, de ensino católico rigoroso? Qual a direção que tomei na vida após decidir-me pelas Artes Visuais e por que as escolhi e reafirmei tal escolha ao prosseguir estudando, realizando o mestrado e, após, doutorado? Seria influência de meu pai, que é escultor? Realizar intercâmbio no exterior e máster, passar meses longe de casa e da família, estar só e distante das raízes é uma experiência que muda a percepção sobre o todo? Unir-se a um companheiro de longa data, decidindo voltar à cidade natal, São Leopoldo, construindo a casa própria, transferindo título eleitoral e tendo um bebê, também ali registrado, conta algo sobre mim?

Os documentos que trituro no vídeo são reconhecidos e valorizados pela maioria das pessoas, pois atestam uma existência. Nisto, reside uma fragilidade: se a identidade de uma pessoa é dada apenas pelos acordos sociais que firmou ao longo dos anos em papéis, se todo seu crédito está conferido a estas folhas, o que passará

se estas forem destruídas, trituradas? O que é um ser sem registro de nascimento, sem carteira de identidade, títulos e diplomas? O que levaria sua destruição e o que isto significa? Por que decidi por manter apenas um único registro, no caso, a certidão de nascimento de minha filha, quando, justamente, este documento me nomina, mas a mim pertence?

É possível conhecer parte do que sou, ou fui, através destes certificados – uma história de escolhas na qual, no entanto, tudo o que existe de pré-identitário, pessoal, verdadeiro e autêntico Eu, está apenas refletido. Esta documentação testemunha e atesta minhas decisões, escolhidas ou não, ao longo da vida, mostrando, pois, em um papel, convenções, pactos e ajustes que revelam uma identidade social construída para o Outro. Somos feitos também destes papéis que, seguindo o raciocínio da alteridade trabalhada na primeira parte da tese, nos dão a existência frente ao Outro. Segundo Rosset, “[...] o âmbito dos feitos e gestos, como o dos papéis e documentos, ligado à identidade social, é o único que tem curso oficial; todo o demais, pertence à ordem incerta de nossas fantasias e sonhos [...]” (2007, p.23-24). O filósofo, pois, desqualifica a identidade pessoal, ou pré-identitária, remetendo o sentimento de autonomia e autenticidade do Eu ao campo do ilusório. Rosset defende que a identidade social nos constrói como um quebra-cabeças, feito de peças adquiridas pela alteridade, e de personagens a serem atuados conforme as circunstâncias. Sendo uma soma de partes de Outros, somos percebidos também, e somente, por estes. Assim, a perda de identidade seria a perda da percepção do Outro sobre aspectos previamente construídos e atestados.

Concordando com Rosset, a trituração dos documentos que testemunham minha trajetória, a decisão de manter o registro que me qualifica como mãe, e a definição do título do vídeo como *O fim do artista*, pretendem, sobretudo, explicitar um momento de perda de identidade dado quando de minha inserção à maternidade. Vendo-me em uma situação onde muitos limites, físicos e psicológicos, são apresentados, com as atividades reduzidas e restringidas ao tempo das necessidades

do bebê, observei-me, por alguns meses, distante do que antes eu fora, sem autonomia de trânsito e de decisões, que eram agora guiadas para o pequeno ser que me definira como mãe. Longe daqueles que me observavam e me viam como artista, me perguntei onde em mim esta figura se mantinha, e se o seu sacrifício (como sugere Abramovic, que decidiu pela arte) seria necessário para assumir a nova função por mim escolhida e desejada.

A identidade social que construíra havia se estilhaçado, e tudo o que antes havia experimentado como Eu se colocara em dúvida. No entanto, não era outra, mas o meu ser social o era, isto é, todas as fórmulas e comportamentos repetitivos e somáticos que antes realizava e que me qualificavam diante do Outro (como sugere Rosset), deram lugar a outros feitos e gestos que necessitavam de repetição para instaurarem-se como um novo Eu.

7.2. Desconstrução do Eu

A trituração dos documentos e a manutenção da certidão de identidade de minha filha, apresentadas no vídeo, sugerem esta sensação, provisória, do fim de uma identidade construída a favor de outra. Trata-se, então, não de uma transição identitária vivenciada como perda, mas da percepção e aceitação do devir da existência, segundo o qual fatos importantes acarretam em grandes mudanças, exibidas pelo olhar extremo e exagerado da arte.

Sob esta perspectiva, vejo encontro da presente proposta com a ação *Enterro da Performance a várias velocidades*, de Esther Ferrer, realizada em 2009. Nesta, a artista, vendo-se em seus 70 anos de idade e percebendo que já quase não possuía condições de correr a várias velocidades, como o fez na versão original da performance, em 1987 (Imagem 36), realizada nas ruas de Paris, resolve, pois, realizar o enterro desta. Decidida, convida interessados a assistir pela última vez a performance em que corre a várias velocidades, e percorre, nessa nova ação, desde a

entrada até o jazigo em que será enterrada a performance, no cemitério de Morille, Salamanca/Espanha (Imagem 37). A partir daí, após breve pausa de descanso, realiza o enterro de uma caixa vermelha com alguns objetos utilizados na performance ao longo de suas outras apresentações (como um sapato), ao som da marcha fúnebre e acrescentando, ainda, uma lápide com os seguintes dizeres: “Aqui jaz a Performance a várias velocidades. Paris, 1987-Salamanca, 2009. Inventada, realizada e transformada em múltiplas ocasiões por Esther Ferrer até 01 de agosto de 2009 em que se a realizou, pela última vez, neste cemitério.”.

Ferrer, nesta performance, explicita sua conformidade com as mudanças e as alterações que a vida nos traz. Ciente e diante de sua “nova” condição, que se apresenta como natural, que é o envelhecimento, decide pôr fim a um estado identitário que anteriormente existira e que correra a várias velocidades, diversas vezes, ao longo dos anos³⁵.

A desconstrução do Eu, refletido e representado por diferentes elementos, ações e instâncias que colocam as questões identitárias como cerne de sua problemática, está presente em inúmeras proposições de arte feminista das últimas quatro ou cinco décadas.

³⁵ Esther Ferrer é uma artista espanhola reconhecida por suas performances em âmbito público e, nem sempre, institucionalizadas. Contudo, sendo uma artista conceitual de ampla produção desde os anos 1970 até a atualidade, não somente na arte de ação, produz também fotografias, instalações, desenhos e maquetes, todos interligados, como ela própria afirma (FERRER, 2011). Nesta tese, apresentada apenas por dois de seus trabalhos é, porém, referência para minha prática e estudos no campo da performance desde o máster. Nesta ocasião, tive oportunidade de conhecer pessoalmente a artista através de uma amiga em comum, visitando uma exposição sua na cidade de Valência (a qual pude registrar os trabalhos vistos na imagem 37) e acompanhando uma aula aberta em que relatou sua trajetória e posicionamentos frente à arte de ação. A entrevista com trecho citado acima, encontra-se na íntegra em anexo.



Imagem 36
ESTHER FERRER
Corrida a várias velocidades
Paris, 1987
Fonte: <http://estherferrer.fr/fr/>



Imagem 37
ESTHER FERRER
Enterro da Corrida a várias velocidades
Salamanca. 2009
Fonte: <http://estherferrer.fr/fr/>

Esther Ferrer é referência deste tema, desmontando-se, remontando-se, rabiscando-se, apagando-se em diversos de seus trabalhos em fotografia e performance, como na série *Íntimo e Pessoal*, 1977-2009 (Imagem 38). Nesta, a artista apresenta fotografias de seu rosto e corpo que sofrem alterações por meio de desenhos, anotações, rabiscos e colagens sobre sua superfície. Algumas mostrando o corpo dividido em fragmentos, tem-se a figura da mulher acentuada em seus aspectos físicos próprios, expondo-se em paralelo à anotações sobre as imagens que, por vezes, referem-se à padrões de beleza e simetria.

Questionada em entrevista sobre a “relação de trabalho” que possui com o próprio corpo, Esther responde:

Nosotros empezamos pensando que nuestro cuerpo nos pertenece y nos ha hecho reflexionar mucho a las mujeres. Parece evidente, pero les falta a las generaciones actuales. Tienen la ilusión de que todo está conseguido, cuando está en peligro todo. Las luchas de años 60 están en peligro: el aborto, el derecho de huelga, la contracepción, muchos derechos están en la cuerda floja en Europa. En París vamos a las manifestaciones y estamos todas las viejas. En otro día en la del aborto por vez primera acudieron muchas chicas jóvenes y también chicos. Nuestra generación tardó en ponerse en marcha pero nos tendrán que matar para que nos echemos atrás.(FERRER, 2014. Anexo 1)

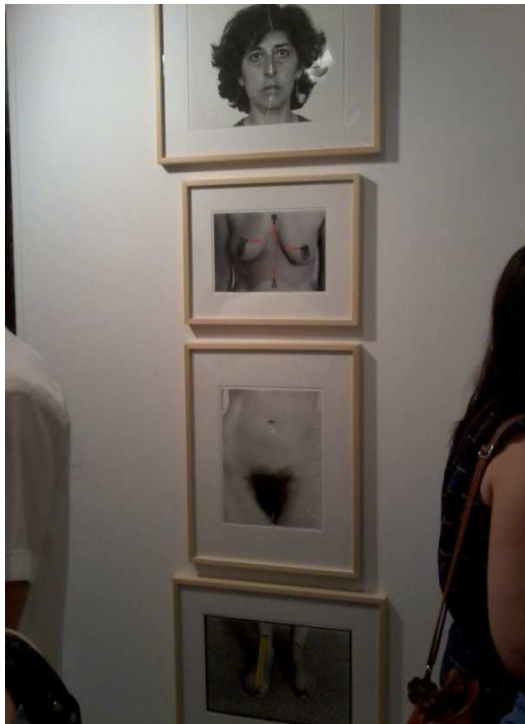


Imagem 38
ESTHER FERRER
Série Íntimo e Pessoal
1977-2009
Fonte: Arquivo da artista

Demonstrando plena conexão entre arte e vida, colocando suas proposições com o corpo em total junção a posicionamentos político-sociais, Esther reflete-se em seu trabalho em uma identidade própria.

Mulher-artista, expondo-se e compartilhando, por meio da arte, o “universo feminino” não glamoroso e cor-de-rosa pintado pela mídia e pela sociedade machista, se desfazendo em figura, documentos, ações, objetos, não como fim de sua existência, mas como recomeço.

Também, gostaria de aqui comentar proposições de duas jovens artistas que comigo participaram do *Festival Performance Brasil*, realizado no Rio de Janeiro, em março de 2011. Fernanda Bec e Micheline Torres realizaram performances em que a figura pessoal e íntima da mulher era destruída e/ou alterada como crítica às pressões sobre a imagem feminina construídas na sociedade em que vivemos.

Na performance *Autoimagem* (Imagem 39), a artista Fernanda Bec cuspe e apaga, raspando com as próprias unhas, a imagem de seu rosto apresentada em um retrato. Após, com a tinta desta fotografia imbuída em suas mãos, a esfrega em seu próprio rosto, em movimentos delicados como se passasse um creme facial. Por fim, expõe a fotografia apagada em uma moldura de parede e finaliza a performance posicionando-se em pé, com o rosto manchado, ao lado desta.

Da mesma forma em que utilizo meus certificados em *O fim do artista*, Fernanda recorre a um elemento de representação identitária, no caso, a fotografia de seu rosto, para sobre este e com este, decompor a identidade social que a legitima como indivíduo. A composição facial de uma pessoa é, em geral, uma das principais características de identificação desta, seja pelo Outro que a observa e a detêm na memória, seja por si mesma, na autoafirmação de sua existência. A destruição da face dilui a referência principal da identidade social frente ao Outro, anulando o aspecto fisionômico que mais nos revela e pelo qual melhor nos expressamos.

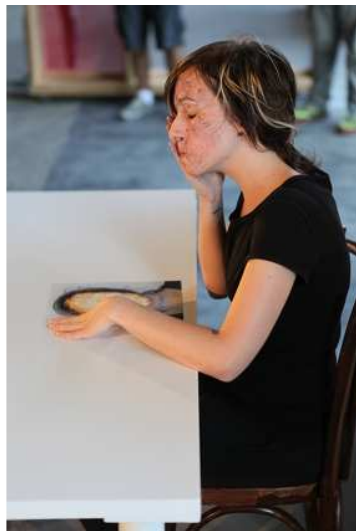


Imagem 39
FERNANDA BEC
Auto-imagem
Rio de Janeiro, 2011
Fonte: PERFORMANCE BRASIL, 2011

Fernanda Bec, nesta proposição, desmantela, pela ação violenta que é o arranhar, sua autoimagem, como se, deste modo, pudesse desconstruir tudo aquilo que ao Outro pertence e que a ela faz reconhecer. Ao desconstruir sua face, ela destrói o registro de um passado recente, pintando, com seus resquícios, o presente em pessoa.

A ação de esfregar em seu rosto a tinta que sobrara da fotografia, o modo como essa ação foi realizada, carinhosamente, em movimentos lentos e distribuídos pela face, remetia tanto ao estereótipo feminino da vaidade, midiaticamente construído e incentivado pela indústria cosmética, como também ao do escultor, ceramista, que constrói suas peças alisando sua superfície, modelando, no barro, uma nova figura.

Micheline Torres realizou, durante o mesmo festival, a performance intitulada *Carne* (imagem 40). Nesta, em um palco teatral, com número limitado de público, a artista, nua, esfrega em seu corpo diferentes óleos animais, amarrando-o, posteriormente, com uma borracha hospitalar, de forma firme e violenta. A carne de seu corpo, espremida entre as amarras do elástico, acercava a imagem à de alimentos embutidos e queijos que assim são conservados e distribuídos, porém, muito mais que isso, chocava pela violência com que apertava cada parte do corpo, em especial o rosto, alterando-os.

Pensar o corpo humano como pura carne, composta de músculos e gordura, a ser ali trabalhada como matéria flexível, na fragilidade e ao mesmo tempo na resistência do conteúdo, destruía a imagem socialmente alimentada de beleza e singeleza da mulher. O corpo feminino, o próprio corpo, era violentamente abalado por Micheline, desconstruindo sua identidade enquanto pessoa em prol de uma fisicalidade inexpressiva que é a carne.



Imagem 40
MICHELINE TORRES
Carne
Rio de Janeiro, 2011
Fonte: PERFORMANCE BRASIL, 2011

A desconstrução do rosto, diferente da performance de Fernanda Bec, não era feita pelo apagamento de seus traços em um meio representativo, mas pela alteração brutal de sua composição harmônica de elementos (boca, nariz, olhos, bochechas). Esta perturbação das feições remetia aos procedimentos cirúrgicos, ditos de beleza, estimulados midiaticamente à mulher, que modificam artificialmente sua face, muitas vezes desfigurando-a e retirando desta sua identidade. O rosto desconstruído de Micheline, que figurava um sorriso arrombado pela pressão das borrachas, criticava diretamente a imagem midiaticizada da vaidade feminina, segundo a qual o físico, a beleza e a juventude, mesmo que artificial, são futilmente sobrepostas a qualquer identidade e conteúdo.

A trituração dos certificados pessoais, o enterro de ações já não possíveis de serem realizadas, a segmentação das partes do corpo fotografado, o apagamento do rosto em fotografia, a compressão da carne facial, são símbolos da morte, do fenecimento e do fim de uma etapa, de uma identidade, de um ser. A desconstrução de elementos identitários, que provam e atestam a existência, pode ser entendida como um modo de aceitação do devir e também como uma retirada, uma saída, de todo um universo já não possível e/ou desejado.

Em *O fim do Artista*, anexado à caixa trituradora, encontra-se um pequeno adesivo escrito: *triture aqui seus problemas*, levantando a questão do quanto, e quantas vezes, os documentos de nossa existência são, antes de tudo, problemas. O trabalho questiona a posse de certificados e títulos também como uma pressão externa que concorre para a manutenção do *status* que com eles é obtido.

Existindo uma supremacia do ser social sobre o ser pessoal, exigida e coagida a realizar-se e manter-se, especialmente frente a documentos que a testemunhem, triturar tais papéis é ato crítico incisivo. Apontando-os como problemas, ao longo do vídeo, observa-se que o giro da manivela da máquina trituradora cada vez se apresenta mais rígido e firme. A detenção do papel, como uma negação de triturá-lo, dada pelo acúmulo de resíduos no centro de alimentação da máquina, de certa forma

ênfatiza a recusa de que se acabe com tudo o que nos certifica e atesta socialmente. Os últimos documentos triturados são duramente recusados pela máquina que, inclusive, chega a romper-se, pela força empregada para que estes sejam “engolidos”. Existe, pois, uma determinação em dar fim a tais documentos, exaltando, pela força, o repúdio em mantê-los.

Após toda a primeira parte do vídeo, que traz como áudio o som do papel triturado e a imagem da fragmentação de documentos considerados socialmente importantes para um indivíduo, surge, em silêncio, um último registro: a certidão de nascimento de Helena, apresentando-me em sua filiação como mãe, na prolongação de minha existência na existência de outra pessoa.

7.3. A naturalização da ficção

No ano de 1980, o artista espanhol Carles Pujol constrói, em frente a uma câmera de vídeo, um cubo de 81X65 cm (Imagem 41). Sua figura, em si, não pode ser vista pelo espectador, apenas mãos que realizam uma ação, bastante simples, mas extremamente calculada e regrada. A cena é composta, justamente, por estas mãos, de linhas, arames, mesa e sombras apenas, remetendo, em minha compreensão, aos vídeos de “do it yourself” hoje bastante comuns na internet: o artista em seu fazer, e seu fazer como centro das atenções, deixando seu produtor fora do espaço fílmico, mas dentro do conteúdo narrativo.

Na simplicidade do fazer e da imagem, *O fim do artista*, sendo uma ação realizada dentro da linguagem do vídeo, é apresentada em uma produção e edição bastante descomplicada, mas nem por isso sem complexidade. Tendo como elemento/objeto central das ações meus documentos/certificados/títulos, estes são exibidos um a um, entremeados por ráfagas que apresentam um *zoom* em seus detalhes, para que melhor se visualize a que se referem. O vídeo traz a câmera parada, com foco apenas na caixa trituradora e em minhas mãos que levam os papéis



Imagem 41

CARLES PUJOL

81x65

1980

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NnxasbvZNL8&t=268s>

até esta, girando sua manivela, em uma sequência linear que exhibe os documentos, mais ou menos, em ordem cronológica de obtenção. Observa-se toda a ação de fragmentação de tais documentos, a acumulação do papel triturado no interior da máquina, que é transparente, assim como a evolução da dificuldade de giro da manivela, visto que, quanto mais a caixa se enche, mais difícil fica a inserção de mais papel nesta.

Conforme já comentado no capítulo anterior, a narratividade do vídeo de arte é constantemente sub-julgada diante da falta de organização temporal e espacial que normalmente este apresenta, especialmente em relação à sua função enquanto história. No entanto, seguindo a narratologia modal de Gérard Genette já comentada, o vídeo, neste trabalho, figura-se como uma narração visual que conta, mostrando em ações e movimentos, feitos e fatos diversos.

Neste sentido, o artista é um narrador que, mais do que contar, dirige, monta e estrutura sua expressão nesta linguagem conforme pretende seus objetivos. No caso de *O fim do artista*, coloco-me como uma narradora *homodiegética*, visto que, figurando-me na cena como personagem, encontro-me dentro do que se conta e do que se mostra. Nesta conceitualização, encontro referência nos estudos de Yves Reuter, crítico literário francês, que define:

[...] o narrador homodiegético conta o que acontece no momento em que acontece (e não de maneira retrospectiva). Ele narra no presente, o que dá a impressão de simultaneidade entre o que ele percebe e o que diz. [...] tem-se a impressão de se estar na pele da personagem, bem perto de suas sensações, e de seus pensamentos, à medida que eles vão se formando. (REUTER, 2014, p. 83-84).

Enquanto criadora da situação e narradora do evento apresentado, no caso, a trituração de meus próprios documentos, minha presença, tricotômica (artista-narradora-personagem), é aparente e não dissimulada. Mesmo estando fora de campo, isto é, fora do enquadre central da câmera, que se direciona diretamente à

máquina fragmentadora de papéis e ao ato da trituração, me faço presente em cena através da visualização de minhas mãos que realizam a ação.

Controlando e gerindo toda a sequência de atos dados em cena, organizo o espaço, o tempo e o movimento de imagens, demonstrando que é por minha intervenção que a ação pode ser realizada. Em um discurso exibido apenas por minhas mãos e meus certificados, encontro-me como uma narradora que não se retrai ou se ausenta da história, mas, sim, se faz ver autobiograficamente na reiteração e repetição de meu nome nos documentos/objetos centrais do vídeo. Mesmo não apresentando minha figura física, encontrava-me dentro da narrativa de forma evidente, demonstrando que aqueles papéis, de certa maneira, eram um reflexo de mim mesma.

Desenvolvendo a ação em uma relação temporal de *mimesis* e dando a falsa impressão de tempo presente, tem-se duas temporalidades no vídeo: a do tempo da ação, como narração simultânea, e a do tempo em que a história é contada, estendido, visto o uso das ráfagas com imagens em *zoom* dos documentos que na sequência serão triturados. A primeira temporalidade, a do tempo da ação em si, pode ser visualizada e entendida pelo espectador pela variação e, logo, acúmulo, dos papéis triturados dentro da máquina fragmentadora. Já a segunda temporalidade não é exatamente percebida por quem observa o vídeo, justamente porque este foi construído e estruturado no esforço de manter-se a impressão de igualdade temporal e simultaneidade entre ação e tempo narrativo.

Com referência ao espaço em que a narração videográfica é operada, têm-se a construção de uma cena de poucos elementos: uma mesa e uma máquina fragmentadora de papéis sobre esta. Diferente de um cenário teatral ou cinematográfico, o espaço apresentado é claramente pró-fílmico, isto é, narrado e mostrado tal qual a realidade cotidiana, sem adereços fictícios e iluminação artificial. Por este entendimento, sabe-se da existência de um fora de campo de onde provêm

os elementos centrais, ou seja, os documentos/papéis que serão trituradas, e onde está situada, numa presença-ausência, a artista-narradora que realiza a ação.

A narração desenrola-se em ações que se contam por si mesmas, sem a pronúncia de palavras audíveis, mas com o aporte da palavra escrita, encontrada nos documentos apresentados, e que dá, por fim, entendimento e sentido ao ato. É necessário o conhecimento prévio do espectador sobre a importância e presença de tais títulos na sociedade atual, fato que, sem dúvida, ocorre, visto que a maioria das pessoas, de uma forma ou de outra, possui algum registro social.

Os objetos centrais da ação, isto é, os documentos triturados, são, neste vídeo, cópias idênticas aos originais, produzidas e trabalhadas de modo que mantivessem suas cores, dimensões e nitidez. Os títulos, registros e certificados originais até poderiam ser realmente triturados, porém, a obtenção destes, novamente, passa por inúmeras questões burocráticas, havendo, por segurança ao indivíduo, ou não, uma grande dificuldade de alcançá-los.

Assim, pode-se perceber que toda a composição do vídeo: narradora homodiégetica, temporalidades, espaço, modo narrativo e objetos centrais, foram previamente planejados para dar credibilidade à ação de triturar os documentos, títulos e certificados da artista. Isto porque o *efeito real* está na base do entendimento e compreensão do trabalho, mesmo que, quando desconstruído, ainda assim se tenha algum retorno que não o pretendido.

A alteração no aspecto de verossimilhança, especialmente dos documentos triturados, desestabilizaria apreensões importantes para a proposição, como a crença e a comoção por esta promovida. A naturalização da ficção se coloca como elemento decisivo na compreensão do vídeo, atraindo o espectador à realidade. Sobre este aspecto, Reuter afirma:

Uma das grandes famílias de procedimentos empregados para construir o efeito do real consiste em “naturalizar” a narrativa. Trata-se de fazer com que o discurso que carrega a ficção não seja passível de suspeição. Não deve constituir um obstáculo à crença no mundo descrito e na história contada [...]A narração se torna assim, o mínimo possível subjetiva, a mais séria (sem ironia), com poucas indicações de distância, modalização ou ênfase[...]. (REUTER, 2014,p. 158-159).

Nesta perspectiva, o vídeo *O Fim do Artista* mantêm-se sempre no mesmo espaço ficcional, mas crível, sem movimentos de câmera, troca de lugares ou de objetos; mantêm-se uma constância de captação, que só é alterada durante as ráfagas de zoom nos objetos; a ação de triturar é objetiva e clara, sendo entendida pela sequência repetitiva desta; não há humor, nem sarcasmo, nem zombaria – a ação beira o trágico e o irrevogável, dada a importância que os objetivos centrais, que ali são findados, possuem socialmente; todos os certificados apresentam o mesmo valor, e a ação de triturar mantêm-se numa constante até a apresentação de um último papel, que não fora triturado, que é a certidão de nascimento de Helena, exposta em particular ênfase e importância em relação aos demais.

Estas questões pretendem gerar no Outro-espectador assimilação, comoção e identificação pela perda, proposital, dos elementos que nos identificam e nos constroem histórico-socialmente. Posicionando a câmera no lugar do espectador, que olha a ação ocorrendo em seu tempo presente, o que se vê é o olhar do alheio, do Outro. Nisto, se permite que este acompanhe a sensação de determinismo em triturar tais papéis, expressa pela insistência e força com que giro a manivela, mesmo depois que esta se rompe. Andar junto ao meu objetivo de dar fim a todos os papéis, ali apresentados como problemas, é o mote maior frente à recepção do trabalho que, na aparência de verdade, mostra uma identidade perdida e uma nova identidade conquistada.

CAPÍTULO 8. SE EU FOSSE UM POUCO MAIS NORMAL



Imagem 42

JÉSSICA BECKER

Se eu fosse um pouco mais normal

5'25 (looping)

2016

Fonte: arquivo da artista

Nesta segunda parte da tese, o arraigo guiou-me à diversas questões identitárias que, como estamos vendo, resultaram em vídeos artísticos e autobiográficos. Construídos em uma sequência temporal, estes tentam dar a ver o amadurecimento do pensamento central desta pesquisa, baseado, sobretudo, na construção da identidade pessoal relativamente à alteridade com o Outro.

Passando pelo momento da percepção e choque pela possível transformação da identidade que até então presumia possuir, visto no trabalho anterior, *O Fim do artista*, caminho em direção à busca de um novo Eu. Nisto, a pesquisa sobre alteridade me faz resgatar, novamente, a ideia de que cada indivíduo é composto por um conjunto de características, aspectos, estados, compilados uns nos outros, como um grande quebra-cabeças de identidades³⁶.

8.1. O Outro que me revela

A artista Cindy Shermam, em 1976, construiu a série de fotografias intitulada *Bus Riders Serie* (Série Passageiros de Ônibus) (Imagem 43), na qual se autofotografa compondo-se, em figurino e pose, nos diversos “personagens” da vida real que encontrava no ônibus. Uma jovem distraída que olha pela janela, uma dona de casa voltando do mercado, uma trabalhadora cansada, um homem lendo o jornal, um estudante se equilibrando em pé, uma criança curiosa, uma mulher sedutora, uma idosa, pessoas jovens, velhas, homens, mulheres, crianças, indivíduos “normais” do cotidiano comum.

³⁶ Imagem 42: Frames do vídeo Se eu fosse um pouco mais normal.



Imagem 43
CINDY SHERMAN
Bus Riders
1976
Fonte: <http://www.cindysherman.com/>

A artista apreende e consegue reproduzir cada detalhe, cada minúcia, não somente de uma vestimenta ou característica física, mas das expressões, da essência que faz cada indivíduo único e, ao mesmo tempo, igual e repetido, visto que são figuras que comumente vemos pela cidade. Não são personagens, são pessoas reais, reproduzidas em sua unicidade e individualidade. Sherman tem, não somente nesta proposição, esta marca em seus trabalhos: ela sempre é o Outro, seja aquele das ruas, uma personagem de um filme, uma boneca, uma dona de casa, um palhaço. Disfarces, fantasias, figurinos que compõem a soma e o convívio das semelhanças e ambiguidades que trazem consigo.

Estar composto de muitos Eus é algo natural e necessário para o homem em sociedade. Passamos a nos perceber quando descobrimos o Outro, por suas diferenças e semelhanças, e compomos o repertório de papéis que usaremos conforme a situação a partir da observação e do contato com os demais. Não se trata da incorporação de personagens, se entendermos este termo relacionado com as artes dramáticas, com a representação e com a ficção, mas sim, de estados identitários, cada qual assumido conforme as contingências dadas. Sobre isto, o filósofo e sociólogo contemporâneo alemão Axel Honneth nos ajuda a entender a importância que o viver em coletivo, inseridos em grupo, tem na construção de uma individualidade a partir do reconhecimento:

O eu busca o nós da vida comum em grupo porque, mesmo depois de amadurecido, ele ainda depende de formas de reconhecimento social que possuam o denso caráter da motivação direta e da confirmação. Ele não pode manter nem o autorrespeito, nem a autoestima, sem a experiência de apoio que se faz através da prática de valores compartilhados no grupo. (HONNETH, 2013, p.77).

Nascemos fazendo parte do grupo familiar, que pode ser considerado de fundamental importância no processo de autoafirmação e construção da identidade. Logo, escolhemos grupos influenciados pelos comportamentos, convicções, objetivos, valores, interesses, indo, pouco a pouco, internalizando aspectos destes coletivos em

nossa própria personalidade. Na atualidade, os grupos nos quais nos inserimos são inúmeros e variados, reais ou virtuais, onde a “rede”, enquanto relações rizomáticas, ao mesmo tempo em que dá dinamismo, confunde e esvazia o processo de construção de si pela alteridade.

Interessada nas muitas possibilidades de interação em rede virtual, e fazendo parte do programa de relacionamento Facebook, passei a observá-lo cientificamente desde o início desta tese.

O Facebook foi criado em 2004 por estudantes da universidade de Harvard, dando origem à empresa privada de mesmo nome que é, desde 2012, a maior rede social eletrônica do mundo, alcançando o número de um bilhão de usuários no ano citado. Sendo gratuito e, de fácil acesso em computadores e dispositivos móveis, este se mantém pela publicação de anúncios em sua página. Funcionando inicialmente como uma rede fechada pela qual um usuário convidava outro e assim por diante, acabou por expandir-se e permitir o acesso de todos os que desejassem, bastando, somente, realizar uma inscrição de dados em seu sistema.

Consistindo numa proposta de interação e contato entre indivíduos encontrados em qualquer lugar do globo, e sendo, de fato, este o seu maior benefício é, sobre tudo, um canal de entretenimento atraente devido às inúmeras possibilidades que oferece. Nesta rede social, cada indivíduo cria um perfil, isto é, respondendo às perguntas determinadas pelo sistema, como estado civil, nacionalidade, escolaridade, entre outras, constrói uma descrição da identidade, real ou fictícia, pela qual deseja ser compartilhado e apreendido. Este perfil pode ser público, podendo ser acessado por qualquer pessoa que faça parte do Facebook, ou privado, quando o usuário escolhe quem poderá vê-lo. Neste, o participante pode, além das perguntas básicas, inserir todo tipo de informação que lhe pareça pertinente, como fotos, lista de interesses, endereço, telefone, entre outros. A partir daí, possuindo esta “página” de informações a seu respeito, pode procurar amigos, sejam os reais ou os apenas virtuais, sem a necessidade de realmente conhecê-los pessoalmente, e com estes

compartilhar suas informações, fotografias, interesses, notícias, ideias, opiniões, sendo também possível reagir aos compartilhamentos que estes amigos postam, apertando, a cada postagem, o botão de *curtir*, *amei*, *haha*, *uau*, *triste* e *grr*. As possibilidades do aplicativo são muitas, bem como suas ferramentas, sendo a principal destas, eu diria, a chamada *mural*, na qual todas as postagens dos “amigos” do usuário, ou dos “amigos dos amigos” deste, são expostas tal qual, como bem diz o nome, um mural. Estas são aí exibidas em sequência cronológica, podendo ser movimentadas, deslizando-as, de cima para baixo ou inversamente, por data e horário, pelo tempo desejado.

Esta é a imagem central do vídeo *Se eu fosse um pouco mais normal* (Imagem 42), que traz o recorte de meu mural do Facebook, acessado na sequência de algumas semanas, e posteriormente editado para o formato videográfico. Neste, pois, o que se vê são inúmeras e variadas postagens de meus “amigos” dentro da rede social, passadas de forma rápida, porém intermitente, o que nem sempre permite a leitura e nem mesmo a visualização exata do que está sendo mostrado. O frenesi que esta composição pode gerar no espectador, pelo acúmulo e supersaturação de imagens, estáticas ou em movimento, cores, brilhos, e palavras, é contraposto ao silêncio que a banda sonora do vídeo apresenta. O que se tem é uma ligeira impressão de um conglomerado de indivíduos e suas opiniões em imagens que, nesta ordem e composição, só podem ser visualizados em meu mural, pois tratam-se de postagens apenas daqueles que, no Facebook, aceitei como “amigos”.

Se eu fosse um pouco mais normal tenta dar a ver a incompletude que é a informação passada pelo Facebook: opiniões políticas e ativistas posicionados, de esquerda e de direita, junto a piadas e bromas sobre qualquer bobagem cotidiana, unidas a fotos amorosas de filhotes de animais e de bebês, paralelamente a temas de moda, vaidade, estética, aproximadas de dicas sobre maternidade, casa, jardim, comunicando-se com obras de arte e exposições, perto de muitos autorretratos, fotos de eventos, festas, viagens, com algo de textos e opinião escrita. Um *pot-pourri* do

Outro que forma o que é meu, um mural único e exclusivo daqueles que, provindos de diferentes grupos, em um único lugar se encontram: em mim.

Neste caminho, o Outro me revela, mostra a variedade de assuntos e temas com os quais tenho contato, mesmo que nem todos sejam de meu interesse ou me atraiam. No momento de arraigo, quando o afastamento do Eu até então conhecido me carregava a uma indefinição do estado identitário e, ao mesmo tempo, a uma nova percepção da identidade própria, olhei para este Outro que a mim se acercava e ali me vi. O que meus amigos postam está fora de meu controle (o Outro está sempre fora de nosso controle), e também cada um destes, compostos igualmente pelo *puzzle* de personagens que nos forma, se mostra através de sua opinião no Facebook compartilhada.

Esta perspectiva caminha na direção do que aprendi com Clément Rosset, que consolida a ideia desta forma:

[...] mude ou não o meu Eu – ou o que considero como tal – nunca deixará de ser um eu emprestado. Incapaz de existir por mim mesmo, tomo emprestado de outro sua identidade, adoto o seu eu e em certo modo me ponho em seu lugar. [...] Se observará que esta operação entranha um paradoxo parecido ao paradoxo do dicionário, onde cada palavra se define por meio de outra, que a sua vez remete a uma terceira e assim até o infinito, a menos que finalmente nos vemos remetidos ao fim – um caso tão comum como engraçado. O mesmo ocorre com o Eu que tomo emprestado, pois, ao ser também um eu emprestado, me vejo reduzido a imitar a x, que imita a y, que imita a z, etc. (ROSSET, 2007, p.43).

Considerando que Rosset é defensor da negação da autonomia do Eu, e também na mesma linha de pensamento encontra-se Axel Honneth, aqui anteriormente citado, pode-se entender que cada um de nós edifica sua própria identidade tomando emprestado aspectos daqueles que nos rodeiam. Não se trata de uma imitação, tampouco de uma identidade falsa, mas sim de influências que contribuem para o Eu e que fazem deste, também e por sua vez, um elemento de predominância, em maior ou menor grau, nos demais.

8.2. O abatimento das subjetividades individuais

O Eu pode não ser autônomo, o que não quer dizer que não seja único e irrepetível. Se somos um conjunto de aspectos que, ao longo da vida, resgatamos de grupos sociais nos quais nos inserimos, não há outro resultado desta somatória que não a unidade do ser. Eu não sou o Outro, ou Outros, jamais o serei, mas dele emanam elementos que a mim contaminam, fazendo-me agir em determinada direção e perspectiva. Isto, tampouco, significa que não possuo independência destes, pelo contrário, na variedade e diferença posso construir a mim mesma com uma “liga” só minha, sabendo extrair de cada contato seu melhor néctar. No Facebook muitas são as opiniões que apoio e me reafirmam enquanto ser, da mesma forma em que muitas são as opiniões das quais discordo, percebendo que estas, ainda mais, contribuem para meu reconhecimento dentro de um grupo, visto que a objeção necessita mais trabalho e evolução de pensamentos que a concordância.

No entanto, nesta dinâmica em que se apoia a rede social, o Eu pessoal de cada um dos usuários é construído no imaginário do Outro a partir dos fragmentos de vida que este apresenta em seu perfil. Não há verdadeiramente unidade, e as subjetividades individuais são de tal forma mescladas na ilusão da rede que o que restam são espectros de uma realidade não sabida. São signos, atos, estados psicológicos que, somados e repetidos, dão a impressão de que conhecemos bem aquela pessoa, gerando percepções rasas e efêmeras. Vemos idealizações de vida em imagens que sugerem que a existência do Outro seguramente é melhor do que a nossa: ele viaja pelo mundo, come bonitos pratos em restaurantes, se hospeda em magníficos hotéis, conhece pessoas aparentemente tão interessantes, frequenta badalados eventos. Paralelo a isto, vemos um mundo horrível e descontrolado, postagens de animais, pessoas, crianças em sofrimento, mulheres sendo violentadas, indignação política, com a economia, com o tempo, com a novela, com Deus, com o demônio. Além disso, há aqueles que compartilham as inúmeras “curas” do câncer, da

AIDS, da catapora, da depressão, do pânico, da homossexualidade, um universo de falsas esperanças que é creditado por muitos. E temos também, mais frequente em meu mural, os difusores de alegria, compartilhando humor sobre todo tipo de temáticas: política, economia, gênero, animais, relacionamentos. Tantas outras são as figuras presentes no Facebook, construídas na virtualidade de uma rede computacional e que exercem, por meio desta, influência umas sobre as outras, sendo que o que geram pode variar de instantes de felicidade à depressão-invejosa profunda.

Nesta perspectiva, a psicoterapeuta e crítica social Suely Rolnik, em artigo intitulado *Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização*, de 1997, analisa o quanto e como as infovias de relacionamento podem ser meios de *pulverização* de identidades pessoais, nessas esvaziadas e misturadas a favor da formação de *perfis-padrão*:

O que se coloca para as subjetividades hoje não é a defesa de identidades locais contra identidades globais, nem tampouco da identidade em geral contra a pulverização; é a própria referência identitária que deve ser combatida, não em nome da pulverização (o fascínio niilista pelo caos), mas para dar lugar aos processos de singularização, de criação existencial, movidos pelo vento dos acontecimentos. Recolocado o problema nestes termos, reivindicar identidade pode ter o sentido conservador de resistência a embarcar em tais processos. (ROLNIK, 1997, p.3-4).

Relembro que esta posição de Rolnik foi escrita em 1997, quando canais sociais tão potentes como o Facebook sequer tinham sido inventados, já afirmando a crescente, e hoje tão atual, incerteza sobre si mesmo. O Eu contemporâneo, plural em sua subjetividade, mas não uma mistura de figuras dissociadas e perdidas, fluindo sobre a maré que as carrega para uma singularidade ingênua, de muita informação e pouco conhecimento, encontra-se no umbral da extinção e na falência das subjetividades individuais.

No Facebook, pode-se observar que, no lugar da subjetividade de identidade, que dá ao ser sua unidade, mesmo que composta de muitos estados identitários, encontram-se representações de si mesmo, erguidas sob o olhar julgador do Outro, e buscando, por isso, a aceitação e o reconhecimento deste. Tais representações caminham à singularização mencionada por Rolnik, que tem em seus fundamentos, entre outras coisas, a manutenção do poder da mídia sobre a massa, especialmente com relação ao consumo exacerbado, a redução do intelecto em favor das superficialidades, e a condução das ideias e posicionamentos a seu critério.

Este fenômeno de desestabilização do ser, dado pela crescente proliferação de vozes que, por fim, constituem um perfil ideal de consumidor, Rolnik observa comparativamente a uma droga:

A droga oferecida pela TV (que os canais a cabo só fazem multiplicar), pela publicidade, o cinema comercial e outras mídias mais: identidades *prêt-à-porter*, figuras glamurizadas imunes aos estremecimentos das forças. Mas quando estas são consumidas como próteses de identidade, seu efeito dura pouco, pois os indivíduos-clones que então se produzem, com seus falsos-self estereotipados, são vulneráveis a qualquer ventania de forças um pouco mais intensa. (ROLNIK, 1997, p.3).

Identidades *prêt-à-porter*, figuras *glamurizadas*, próteses de identidade, indivíduos-clones, falsos-self estereotipados, são alguns dos muitos termos que Rolnik utiliza para designar este ser com cara (*face*), mas pouco *book*, que encontramos nas redes sociais: este que se mostra por tantos ângulos que vão de encontro ao que “todos estão falando” e/ou mostrando, que não pode ter referência no Outro que com ele comparte a rede, pois tampouco este tem uma identidade que possa servir como conjunto de qualidades ou características aproveitáveis, este que tenta mostra-se diferente, quando, dentro do fluxo das circunstâncias, é igual aos demais, que igualmente estão tentando ser diferentes.

A identidade no Facebook é um fantasma imaginado dentro da fantasia que é este mundo virtual, sempre em transmutação, sem raízes, errante pelos *IDs* e pelas mentes nas quais se infiltra e prolifera. Assim é que o vídeo *Se eu fosse um pouco mais normal* ganha este título, pois, na rede social de que foi compilado, existe esta idealização do mundo e do indivíduo, fazendo com que a subjetividade individual seja esvaziada pelas referências identitárias desassossegadas que são ali apontadas como “a normalidade”. A *ventania* que conduz as *identidades-clones* à singularização indica e estabelece o que é o normal, excluindo tudo o que lhe é estranho ou fora de seu padrão, conduzindo e contornando as subjetividades a seu favor. O resultado disto, Suely Rolnik expressa da seguinte forma: “[...] as subjetividades são tomadas pela sensação de ameaça de fracasso, despersonalização, enlouquecimento ou até de morte. As forças, ao invés de serem produtivas, ganham um caráter diabólico (ROLNIK, 1997, p.1).

Desta forma, a soma das qualidades que compõem minha identidade pessoal, na ligeireza e instabilidade das informações que podem ser vistas e compartilhadas no Facebook, dá lugar apenas a um estado identitário social e pontual, que não de mim provem, mas sim do Outro. Uma personalidade construída por seu olhar, que me escapa o domínio, e que, ironicamente, será um dos registros mais seguros da consciência e da continuidade do meu Eu, apresentada, aqui, em vídeo.

8.3. Uma ferramenta incisiva de mídia

O Facebook, bem como outras redes sociais hoje atuantes, se estende na vida cotidiana cada dia mais, ocupando o pouco tempo ainda restante de lazer, descanso e entretenimento de muitas pessoas. Presente nos lares, não como um “jogo” ou programa de diversão, mas numa participação semelhante a mais um indivíduo que faz parte das conversas, dos encontros, da rotina diária, não é raro ver famílias sentadas no sofá, casais em restaurantes, amigos em barzinhos, cada qual com seu

celular, *tablet* ou similar, dividindo a atenção entre os presentes e o virtual. Numa presença-ausência, o indivíduo que antes ali se comunicava diretamente, olhos nos olhos, ou mesmo dividia a atenção com a televisão, que é um canal bem menos invasivo, pois não requer interatividade, apresenta-se, muitas vezes, em plena dependência a tal rede social, fato que nem sempre é percebido ou que é constantemente negado.

Sendo uma ferramenta de poder, alimentando o consumo desnecessário e a massificação, o Facebook, mais do que isso, tem gerado, sobretudo, dois fenômenos particulares: a aniquilação das subjetividades individuais, já comentada, e a desconstrução das relações com o real.

A rotina e o fazer cotidiano estão tão intimamente imbricados com a mídia digital que cada ato, cada imagem, cada palavra, se transformam em potenciais postagens eletrônicas, para reconhecimento e aceitação do Outro. Mais do que apreciar, ou vivenciar, uma dada situação, deseja-se registrá-la e compartilhá-la, mesmo que este compartilhamento não seja, verdadeiramente, um partilhar, e o momento fixado seja apenas um cenário para vislumbre alheio. Na mesma direção, o indivíduo, que mais do que tudo é um usuário, aumenta o número de seus “amigos” na rede social, afastando-se dos “reais”, ou mesmo estes se tornam virtuais. Aumenta-se a fantasia, diminui-se o interesse na vida real, e o cotidiano passa a ser, apenas, um compilado de informações que devem ser constantemente expostas, renovadas e postadas.

Nesta direção, penso no que Walter Benjamin, em 1936, descreveu sobre a sociedade em que vivia, na qual o apogeu da informação transformara as relações cotidianas:

Cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. [...] A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. (BENJAMIN, 1996, p. 203-204).

Este processo descrito por Benjamin evoluiu para o que hoje vivenciamos, uma era de informação indiscriminada, rasa e vazia que escandaliza a tragédia e sensacionaliza o torpe e a pacholice, e onde a significância dessa informação flui e se desfaz na rapidez do piscar de olhos.

Nisto se baseia o modo como as imagens compiladas do Facebook foram apresentadas em *Se eu fosse mais normal*. Na velocidade do ilegível e do imperceptível, disparam-se como indícios de informações, em um reflexo do modo de percepção da atualidade. Observa-se uma sequência de luz e cores, nas quais se pode, por vezes, reconhecer um corpo, ler uma palavra, ver um movimento, mas pouco ou nada se assimila destas. A intermitência e o movimento ligeiro fazem com que também, ligeira, seja a apreensão dos fatos, confundindo a visão com a saturação de informações incompletas.

Não há qualquer narrativa, se pensarmos no que Benjamin coloca, mas apenas transformações de imagens, mudanças de cores, *flashes* da irrealidade e da fantasia criada na rede. O modo como as informações no Facebook são narradas, diria, apresentadas, variam em instâncias narrativas, assumindo o usuário variados tipos de papéis: por vezes se tem um narrador homodiegético, que expõe os fatos do presente simultaneamente ao momento em que estes ocorrem, porém sempre os perpassando por uma personagem que realiza as ações, seja ele mesmo, numa atitude autobiográfica, real ou fictícia, ou outrem, com o qual dividira o acontecimento. Outros são narradores heterodiegéticos, relatando e mostrando uma história alheia, muitas

vezes sem o conhecimento da perspectiva dos envolvidos. Em geral, estes pensam ser completamente oniscientes, considerando-se aptos à intervenção pela crítica, julgamento e opinião. Também há os compiladores, que reúnem conjuntos de informações, autores, estudos, mesmo que muitas vezes contraditórios, em um único apartado, encaixando histórias e personagens dentro destas. Estas e outras instâncias narrativas são apresentadas em rede, repassando-se constantemente pelo compartilhamento, pelas curtidas, pelos *downloads*. Assim, constroem este rizoma de imagens, sons e palavras, do banal ou do erudito, do ínfimo ou do evento, do real ou da fantasia, todos sob a premissa da comunicação em primeiro lugar, da interação entre indivíduos de lugares distantes, e da globalização das relações, mesmo que sejam utópicas e platônicas.

8.4. Entre linguagens: da rede ao vídeo

Esta dinâmica da rede para alcançar os objetivos que propus foi parcialmente captada por mim para dar origem ao vídeo *Se eu fosse um pouco mais normal*. No processo de conversão da linguagem eletrônica computacional à linguagem do vídeo, mesmo que também este seja inteiramente criado eletronicamente, tive como principal conversão a mudança de cenário de difusão e recepção. Enquanto as imagens do Facebook têm como principal espaço de reprodução uma tela particular e íntima, seja ela um celular, um *tablet* ou um *laptop*, em contradição à sua expansão pública, o vídeo visa uma distribuição, também pública, porém, em uma direção mais específica e, diria também, restrita: a âmbito institucional artístico. Mesmo que, algumas vezes, o vídeo artístico seja projetado fora dos limites da instituição, seu direcionamento é a esta, sendo produzido e reconhecido sob seus preceitos.

Se eu fosse um pouco mais normal é um vídeo realizado inteiramente dentro de um sistema computacional, extraído de suas possibilidades toda a matéria imagética de que necessita. Sem a utilização de câmeras para captação do pró-

fílmico, tampouco microfones ou construção de cenários, como usado em *O fim do Artista*, o vídeo tem sua fonte no “mundo” virtual e no que este oferece, bem como sua estrutura somente do computador depende.

Trata-se de uma compilação de imagens, no sentido que reúne informações que não necessariamente eram sequenciadas, agrupando-as de tal forma que a narrativa seja naturalizada, dando a entender que estas foram apenas copiadas, diretamente do programa, quando, na realidade, não se apresentavam de tal forma. São diversas imagens, estáticas e em movimento, retiradas de uma ordem diferente da do Facebook, editadas em frequência, duração e posição no processo de montagem videográfica. Para tal fim, foi utilizado um *software* que capta/registra, em formato de vídeo, todas as ações realizadas internamente pelo usuário de um computador, permitindo-me gravar a “rolagem” de postagens que realizei durante várias semanas no Facebook. Tendo realizado as gravações, passei ao trabalho de edição, fazendo recortes de ângulo e de tempo, bem como a aceleração na apresentação das imagens. Nisto surge a intermitência que vemos no vídeo, como *flashes* que quase impossibilitam a compreensão, em decorrência dos intervalos de oscilação próprios da internet de baixa velocidade que possuímos no Brasil, bem como pela aceleração que apliquei na sequência de imagens sobre a qual o vídeo foi construído. Também o enquadre foi alterado, recortando, para apresentação, apenas o mural da interface da rede social, subtraindo as propagandas, as ferramentas e outros elementos nesta presentes. Da mesma forma, excluí da exibição qualquer banda sonora emitida pelo Facebook, na tentativa de ressaltar a “poluição” imagética sem “poluir” o áudio. Diversas experiências foram realizadas com diferentes bandas sonoras, porém, sua presença aumentava, de forma perturbadora, a superexposição de informações, tornando-se, a meu modo de ver, desnecessária.

Dentro da história recente do vídeo, esta estratégia de apropriação de imagens e sons, provindos de produções alheias e outras mídias, surge pelo aparecimento e

rápida ascensão da televisão. Acerca deste assunto, a teórica e crítica de cinema e vídeo, Lorena Matallía, comenta em seus estudos:

A estratégia de utilizar a televisão como fonte de imagens, mas sempre desde um ponto de vista irônico e crítico, onde o encontro não é somente reciclagem, mas também declaração de intenções se estendeu amplamente nos anos oitenta, ainda que também tenha se dado anteriormente. [...] o vídeo, dado seu manejo fácil, individual e de baixo custo, entranha a possibilidade da anti-tv. (MATALLÍA, 2008, p.87).

Dos precursores do vídeo-compilado, que viram nas imagens da televisão um meio de expressar-se, apropriando-se, pelo humor e principalmente pela crítica do modo como a informação é passada por esta, destaco dois artistas e dois de seus trabalhos, especificamente: Dara Birnbaum, com *Wonder Woman*, de 1979, e Antoni Muntadas, em *¿El vídeo es television?*, de 1989.

Numa linha de trabalhos de cunho feminista, Dara Birnbaum resgatou de um programa de televisão de grande aceitação na época, nos Estados Unidos, chamado *Wonder Woman* (Mulher Maravilha), que posteriormente teve também reprodução do Brasil, as imagens para compor seu vídeo de mesmo título (Imagem 44). No vídeo, Birbaum realiza uma montagem em que as cenas, completas em imagem e áudio, são repetidas inúmeras vezes cada uma, fazendo com que o espectador veja, repetidamente, cada ação da personagem Mulher Maravilha. Nas escolhas das cenas, destacam-se as explosões nas quais se dá a transformação da mulher-comum para a Mulher Maravilha, exibidas em sequência descontextualizada, o que não permite a total compreensão do enredo. Na sequência final do vídeo, é exibida a letra e áudio da música tema do programa *Wonder Woman*, o que permite uma reflexão mais pormenorizada das duas frases que a compõem (I am wonder, Wonder Woman/ Eu sou mulher, Mulher Maravilha) e dos gemidos que nela se escuta (Ihhh, Uhhhh, Ahhh).

Realizando uma crítica ao papel que a televisão constrói sobre a mulher, mesmo que a Mulher Maravilha encarne uma personagem forte, determinada, com poderes extraordinários, ela é estereotipada numa imagem sexy e de personalidade vaidosa, como se pode ver nas repetidas cenas de explosões, que transformam a mulher comum, de trajes simples, cabelos presos, comedida, em uma mulher extraordinária, de cabelos volumosos, maquiada e com roupa provocativa. Fascina-me a repetição da cena em que a personagem se encontra em uma sala de espelhos e, mirando-se, risca com suas unhas sua própria imagem. Descontextualizada, a sequência apresentada por Birbaum remete à destruição da imagem *Wonder Woman*, a mulher em tal insatisfação que arranha seu próprio reflexo.

Antoni Muntadas, também utilizando o processo de captação das imagens da televisão para a composição de seu próprio trabalho, realiza a proposição *¿El vídeo es televisión?*(Imagem 45). Em construção distinta do vídeo de Dara Birbaum, que grava imagens intra-TV, Muntadas registra as imagens do televisor de modo extradiegético. Nessas imagens pode-se ver, por vezes, apenas a tela em projeção, por vezes o aparato em si em organização de *videowall*. Nesta ideia, o artista realiza uma compilação de fragmentos de imagens de variada tipologia, como noticiários, programas de vida animal, de auditório, filmes de terror, humor, aventura, entrevistas, entre outros. A sequência destas imagens é seguida por áudio musical, de notas repetidas, tocadas por uma orquestra sinfônica e mescladas às faixas eletrônicas, comumente ligadas à abertura de um programa. Este último aspecto faz com que o espectador espere, com ansiedade, a evolução, tanto das imagens, como da música, o que não ocorre. Por fim o áudio evolui já nos últimos minutos do vídeo, tornando-se mais batido e forte.



Imagem 44

DARA BIRBAUM

Wonder Woman

1979

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=HhMG-QCJVSE>

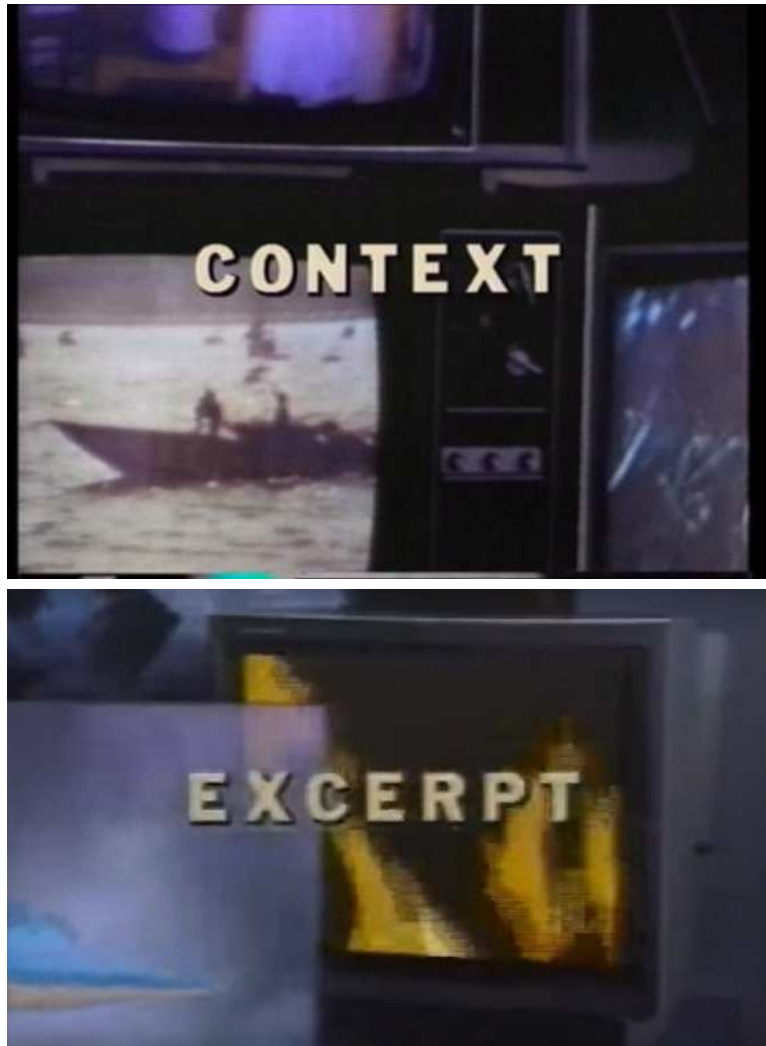


Imagem 45

ANTONI MUNTADAS

¿El vídeo es televisión?

1989

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=N439EuEv-xg&t=211s>

Durante esta reprodução de sons e imagens, surgem no centro de cada uma destas, uma palavra ligada, criticamente, ao sistema televisivo, sendo elas: imagem, televisão, contexto, manipulação, escape, audiência, classificações, conteúdo e genérico (todas na língua inglesa).

Neste trabalho, Muntadas consegue transformar uma linguagem em outra, ambas semelhantes esteticamente, mas completamente opostas em suas finalidades – a televisão e o vídeo –, em uma crítica direta da primeira, concretizada pelo uso da palavra e explorando elementos assimilados pelo espectador a partir da TV.

Entre os artistas brasileiros que se propuseram a construir suas proposições pelo caminho da apropriação de imagens da televisão ou de outros meios eletrônicos, está Rafael França, que fez deste procedimento uma marca de seu trabalho. Compilando imagens e sons, bem como se apropriando apenas da estética televisiva, editando sincronia, frequência, duração e ordem, o artista construiu vídeos que são uma mistura entre o “mundo da televisão” e a vida íntima.

No vídeo *Insônia*, de 1989 (Imagem 46), Rafael França desenvolve uma narrativa de ficção naturalizada, onde, aparentemente, se vê cenas de uma televisão paralelas às cenas providas de uma câmera de sistema de vigilância de um homem com insônia. Reproduzindo o ambiente de estafa, agonia e confusão mental que “noites em claro” podem proporcionar a um indivíduo, pode-se acompanhar o desespero da personagem insone, acompanhada por fragmentos de programas de TV, entre eles os musicais de auditório e os de apresentadores sozinhos, ou em entrevista, que declamam poesias, textos, poemas. Contudo, detendo-se mais a fundo em tal produção, vemos que, na realidade, trata-se de uma construção inteiramente fictícia, na qual os aparentes programas de TV são encenados para o vídeo; o homem insone é um ator; e o que se escuta, na maior parte do vídeo, é um poema de Graciliano Ramos, e não os pensamentos do insone como sugere a trama.

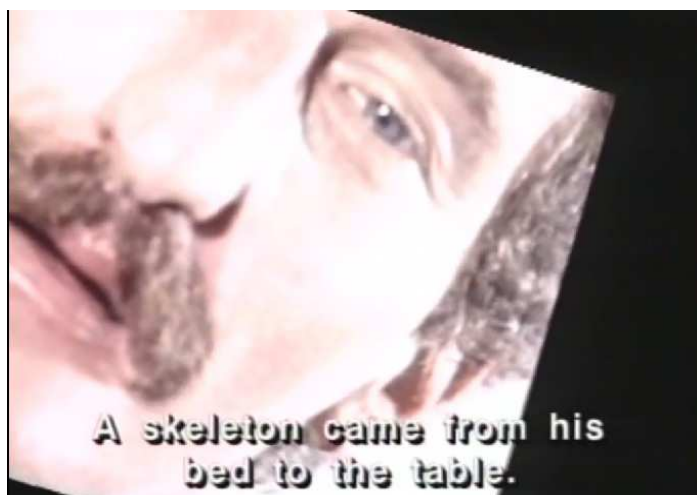


Imagem 46
RAFAEL FRANÇA
Insônia
1989
Fonte: <http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/rafael-franca/>

Destas proposições de apropriação de imagens da televisão ou de sua estética, muitos são os artistas que, junto à evolução das tecnologias da imagem, desenvolveram arte captando daí sua matéria.

O trabalho de compilação de material procedente da internet para fins videográficos surgiu, pela primeira vez em minha trajetória, em 2010, quando extrai de vídeos publicados no *site* Youtube bandas sonoras referentes aos *Parangolés* de Hélio Oiticica. Estas foram aplicadas como áudio da vídeo-performance *Sobreposições de Hélio*, apresentada como uma das proposições finais de minha dissertação de *Máster en Producción Artística*, na Espanha.

A partir daí, mesmo que meus trabalhos continuassem crescendo em outra direção, vi na apropriação de imagens e na edição destas para a construção de meu próprio trabalho, um potencial e uma possibilidade a ser explorada.

Este tipo de produção, como fiz em *Se eu fosse um pouco mais normal*, traz, em sua base, diretamente a questão dos direitos autorais sobre imagem e produção, tema de ampla abrangência, no qual não se pretende, aqui, aprofundar. Contudo, é importante pensar que, atualmente, e cada vez mais, estes dois elementos, autor e produção, estão desaparecendo devido à ampla e ilimitada disseminação da informação. O sistema de rede em que a internet se constrói, bem como outras destas novas tecnologias de comunicação, que vão deste a interatividade pela televisão ao *Bluetooth*, mudaram completamente a relação autor-obra. Se antes toda a produção era única, própria de um criador específico, que de sua obra retirava seu sustento, hoje a pluralidade de misturas e a abertura na produção e na recepção dada pela rede, desconstruiu a obra como propriedade e o autor como proprietário. Tornou-se quase impossível, e até mesmo indesejável, manter o trabalho no isolamento e afastamento da rede somente para assegurar sua propriedade. Vivemos um tempo de democratização de ideias, fim da soberania da propriedade e do domínio sobre o bem criado. O que está na rede é público, o perfil do Facebook é público, o que ali se posta é público, a inserção de um trabalho nestas plataformas (*Facebook*, *Youtube*,

Whatsapp, Pinterest), o torna público. Cabe uma única questão: o que é público é de todos?

A apropriação está presente na arte desde os dadaístas, trazendo a possibilidade de criação a partir de referências já executadas e existentes. Diferente de apoderar-se de determinado objeto, imagem, trabalho, assumindo sua autoria, a compilação, mais de ideias do que de elementos propriamente ditos, tem hoje, na rede, infinitas possibilidades de fontes de referência ou de material a ser trabalhado.. A fórmula da contemporaneidade é a expansão, que, mesmo muitas vezes usada na corrupção, serve também para democratizar o acesso, o conhecimento e, num mundo onde a propriedade é tão valorizada, talvez seja esta uma evolução, segundo a qual o bem está acima do dono e não o contrário.

A escolha das imagens do Facebook e todo o trabalho de compilação e edição dessas imagens foram criados para enfatizar os pressupostos conceituais desta parte da tese através da estética da imagem: ideias aceleradas, pensamentos decompostos, fragmentados e instáveis, leveza das informações, seja pela velocidade como pela falta de profundidade, uma identidade plural de figuras instáveis e confusas, o mural como exibição do contraditório do ser. O vídeo quer refletir a superficialidade da atenção sobre o cotidiano, vista nos dias de hoje, através da velocidade de fixação, em segundos, nas informações, notícias, imagens. Também mostra um falso eu, presente-ausente, refletido pelo pensamento do Outro, que não tem fim, dada a apresentação em *looping* do vídeo.

CAPÍTULO 9. AS 100 PRIMEIRAS PALAVRAS

mamãe

pediatra

amamentação

Imagem 47
JÉSSICA BECKER
As 100 primeiras palavras
1'35" (*looping*)
2016

Mamãe, Papai, Bebê, Filha, Amor, Hospital, Maternidade, Medo, Berçário, Apgar, Pediatra, Obstetra, Cesárea, Pontos, Dor, Recuperação, Amamentação, Aleitamento, Seio, Teta, Mamilo, Colostro, Leite, Choro, Recém-nascido, Mecônio, Xixi, Banho, Fragilidade, Cueiro, Body, Manta, Tip-top, Brincos, Mijão, Agasalhar, Brotoeja, Crosta láctea, Soro, Álcool, 70, Coto umbilical, Puerpério, Pós-parto, Casa, Álcool gel, Vovô, Vovó, Tias-avós, Tia, Bisa, Visitas, Cão, Sangramento, Absorvente pós-parto, Cicatriz, Quarentena, Estrogênio, Progesterona, Pomada, Assaduras, Berço, Móbile, Rolo segura bebê, Enrolar, Sling, Madrugas, Acordar, Sono, Cansaço, Dormir, Soundsleeper, Silêncio, Embalar, Cantar, Ninar, Horas, Minutos, Mamadas, Concha para seio, Extrator de leite, Biqueira, Soutien de amamentação, Leite, Água, Empedrado, Complementação, Cólica, Golfar, Arrostar, Refluxo, Certidão de nascimento, Vacinas, Teste do pezinho, Dedinhos, Pezinhos, Mãozinhas, Olhinhos, Emocionar, Sorrir. (BECKER, 2016)

O último trabalho desta tese traz, em formato vídeo e sob banda sonora de chiado típico do ninar bebês, as cem palavras acima, em sequência. Caminhando por um trajeto de mudanças e evolução, a proposição *As 100 Primeiras Palavras* completa o ciclo de experiências sobre identidade a partir do momento em que me tornei mãe. Mais evidente do que nos dois vídeos anteriores, neste me detenho ainda mais sobre a nova condição que se me apresentara, detalhando-a através das primeiras cem palavras mais significativas desta etapa.

9.1. Nasce uma mãe

As primeiras palavras de um bebê são esperadas ansiosamente pela família. Geralmente sendo reflexo do cotidiano mais íntimo da criança, esta pronuncia, inicialmente, palavras que lhe são cercanas e repetidamente escutadas, como mamãe, papai, au-au, mamá, água. Helena, minha filha, hoje com 1 ano e 5 meses, apenas balbucia alguns sons, os quais posso identificar, mas que realmente ainda não formam uma palavra propriamente dita. Helena também possui um livro, com o mesmo título dado ao presente vídeo, no qual palavras são expostas, junto a desenhos

representativos e sons característicos, com fins didáticos infantis; curioso é que neste, palavras como mãe, pai, irmão, vovô, não estão ali presentes, porque, enfim, estes não possuem um som próprio, e nesta linha de pensamento, palavras de bem menos importância ali se encontram, como trator, almofada de pum, pia, ambulância, corda, descarga.

Neste contexto, em que o bebê é o centro de todas as possíveis questões, olvida-se que, junto a este, nasce uma mãe, um pai, avós, tios, etc., uma família que será a base formadora deste novo indivíduo. A mãe será influência direta, com ensinamentos e exemplos, o Outro principal a ser copiado e imitado em ações, trejeitos e, até mesmo, sentimentos. Neste nascimento duplo, de bebê e mãe, onde tão ansiadas são as palavras do bebê, qual seriam as primeiras palavras da mãe? Se estas refletem o entorno e cotidiano do bebê, poderiam também refletir a “vida” de mãe? O que primeiro esta escuta e, prontamente, fala logo do nascimento do bebê?

Cada palavra, enquanto unidade linguística, possui uma capacidade semântica capaz de construir infinitas possibilidades no imaginário de cada indivíduo. Enquanto signo, que tem seu referente no cotidiano, de modo simples e direto, consegue reconstruir situações, transmitir mensagens, manifestar posicionamentos. Sendo um conjunto de sons, criado e compreendido por um coletivo, seu potencial é muito maior do que sua estrutura, permitindo a comunicação inteligível e compreensível por um grande número de pessoas. Nesta direção, o artista espanhol Jaume Plensa, sobre seu trabalho *Songs of Songs* (Imagem 48), realizado em 2006, se posiciona:

Siempre me ha fascinado la idea de que el silencio tiene su propia materialidad, de que la palabra, aunque no se pronuncie, es materia y existe. Yo utilizo el texto así, como una materia. [...] Una de mis obsesiones es liberar las letras de la prisión de la página (por ejemplo Song of songs, una obra que se mostró en mi exposición Songs and Shadows en Nueva York). Siempre que leo un libro me pregunto ¿por qué las letras están en esta prisión? Da la sensación de que no tienen espalda, que son pura frontalidad. Esto fue lo que inspiró el nacimiento de aquellas cortinas de letras. (JAUME..., 2006, p.161).

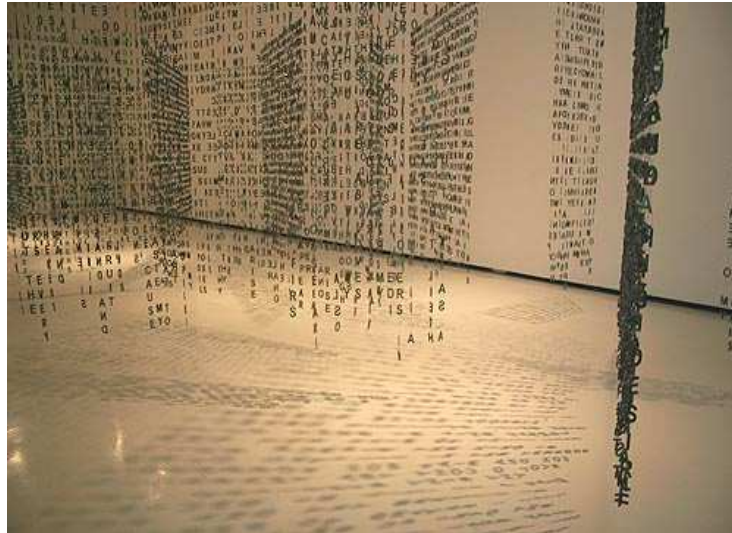


Imagem 48
JAUME PLENSA
Song of Songs
2006
Fonte: PLENSA, 2004

Vê-se que a palavra, enquanto matéria, possui amplo potencial artístico, sendo utilizada, desta forma, por inúmeros artistas. Descoladas e livres das páginas, como sugere Plensa, ocupam ambientes em instalações, *timelines* em vídeos, tornam-se objetos palpáveis, ganham tridimensionalidade. Nesta perspectiva encontra-se a instalação *Songs of Songs* de Plensa, onde este constrói cortinas de letras tridimensionais, permitindo que o espectador transite entre palavras que ele mesmo irá encontrar na junção dos objetos ali apresentados. De forma poética, as palavras flutuam em suspensão pelo ambiente, dependendo sua existência da atenção do público que por elas esteja interessado. Por variadas linguagens, estas ganham sentido pela memória, pela transferência, pela identificação e pela empatia do Outro-espectador-leitor, construindo relações entre uma vida ali representada, a do artista, e uma vida ali presente, a do público.

Nesta visão, pensar as cem primeiras palavras por mim compreendidas ao tornar-me mãe, me exigiu uma rememoração detalhada da ordem dos acontecimentos. Busquei, nisto, relatar, exatamente, as palavras que me figuraram nos dez primeiros dias de vida de meu bebê, fase de adaptação e de conhecimento entre mãe e filho. Fazendo um recorrido desde o nascimento de Helena, encontrei substantivos, verbos, adjetivos e um advérbio, em um processo de reflexão e análise do que seria dito. O pensamento analítico-crítico do Outro sobre a condição do ser mãe era, para mim, uma questão a ser trabalhada e que, por fim, permitiu que tomasse frente e posicionamento sobre o que havia vivido. Diante das tantas opiniões e palpites escutados neste período de puerpério, optei pela exibição da totalidade de palavras que, cronologicamente, realmente fizeram parte dessa fase, sem a subtração de nenhuma delas, independentemente dos possíveis julgamentos. Assim, pude confrontar-me com aspectos que até então me eram desconfortáveis e negados, o que gerou, em mim, uma mudança de postura e atitudes.

9.2. O Eu sendo o Outro

As questões de alteridade pareciam, desta vez, inverter-se, uma vez que, percebendo-me agora referência para o Outro figurado em minha filha, de aprendiz passei a tutora, de leitora a autora, de receptora a emissora. Dava-se, assim, um fenômeno descrito por Clement Rosset, que é originado quando o indivíduo se encontra *diante do amor pleno e absoluto*:

[...] se trata de uma circunstância na que, de repente, o indivíduo se vê (ou se crê) dotado, além da identidade social que conhecia, de uma identidade pessoal que ainda não conhecia, encontrando um eu no outro. [...] sugere a idéia de um duplo de um mesmo, mais que a metade perdida ou um eu mutilado, a prolongação da própria existência na existência de outra pessoa. (ROSSET, 2007, p.56-59).

[...] a reconfortante sensação de ser eu mesmo que me invade quando aparece uma pessoa apaixonada por mim e que vem a dar fé, ou parece dar fé, da existência desse eu. Se alguém me ama, é que existo. (ROSSET, 2007, p.64).

Sendo eu o Outro gerador de referências, o bebê que, justamente, estava a criar, tanto no sentido de prover alimento e satisfação das necessidades, como no de inventar, dar-a-ser, pelo exemplo e educação, por sua vez, fazia-me retornar a mim mesma, desta vez em essência e originalidade.

Ali se reconstruía, ou melhor dizendo, se construía, uma nova identidade. Daquilo que antes existira e que se fora, já não havia desejo de volta, pois outros valores foram criados, outras perspectivas tomadas, outros caminhos traçados. Não se tratava, pois, como sugere Rosset, de uma identidade pessoal, mas da percepção de uma nova identidade social, com características e memória própria, capaz de afirmar-se nestes novos elementos de que se compunha. Organizando-me através da sequencialidade de palavras que descreviam os momentos e situações pelos quais recentemente havia passado, pude observar um novo “rol” que ali se formava, capaz

de captar e prever, por sua repetitividade, uma continuidade de comportamentos a este novo Eu referida.

Sendo influência e, até mesmo, modelo a outrem, assumi a unidade que me tornara pelas condições no momento apresentadas, construindo uma identidade que era constantemente reafirmada pela apreensão de minha filha. Pela primeira vez, nesta nova fase de vida, me compreendi dentro do *estádio* a que Lacan descreve e analisa como sendo *do espelho*:

Basta compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem [...] No estágio do espelho, o eu se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.[...] o Eu é uma ficção, uma determinação social que só será resolvida no devir, pelas síntesis dialéticas que ele terá que resolver. (LACAN, 1998,p. 97-98,101).

Fazendo uma ligação entre o estágio do espelho, em que Lacan analisa e se refere a uma fase específica da vida do bebê, e a reedificação do Eu, construída pós-parto e dada pelo reconhecimento das mudanças ocorridas, pude construir-me desde uma imagem original, mais genuína e verdadeira. Da mesma forma em que pude acompanhar Helena passando por tal estágio, onde esta se percebeu, diante do espelho, como ser fisicamente único, e não mais como uma extensão de mim, também pude visualizar-me em unidade, no descolamento da xifopagia até então estabelecida com o bebê.

Esta aceitação do devir e das circunstâncias da vida como forma de reafirmação de si – encontro com uma identidade e também construção do fazer artístico – pode ser observada em inúmeros artistas e trabalhos de cunho autobiográfico. Na busca por si mesmo, a criação artística é um modo de encontro com um Eu furtivo, numa relação por vezes feliz, por vezes depressiva, mas sobre tudo, própria, desse Eu com sua realidade. Observo este processo identitário nas

proposições da artista inglesa Tracey Emim, que se autodescreve, autoconstrói e também se autodestrói pela confissão, em palavras, de suas ações e pensamentos. Em sua instalação *Everyone I have ever slepp with from 1963-1995*, de 1995, cola, dentro de uma barraca, os nomes de todas as pessoas com quem dormiu desde que nascera. Convertendo o espectador em um *voyeur*, que passa a conhecer a intimidade da artista no contato com sua memória, catarses e preocupações, Emim relata sua situação como mulher, questionando certas pressões sociais: a “obrigatoriedade” da mulher para que se torne esposa, mãe, recatada, trabalhadora, dona de um lar, linda, sempre jovem, e que não durma com muitas pessoas, por exemplo.

Por bordados, desenhos, pinturas e neons, a palavra está sempre presente como meio principal de comunicação e expressão, revelando e colocando em foco os elementos mais perturbadores de sua vida. Estes aspectos podem ser vistos em quase todos os seus trabalhos, interessando-me, dentro das questões aqui apresentadas, as pinturas/colagens: *Chinese Girls*, 2002, onde se pode ler: “Às vezes eu quero ter uma criança, não minha própria criança, crianças de outras pessoas, crianças de pessoas chinesas. E às vezes eu não entendo este mundo”³⁷(Imagem 49); e *To meet my past*, 2002, que diz: “Eu não espero ser mãe, mas eu espero morrer sozinha. Isto não tem que ser assim. Ela partiu aos 40. Me ligue. Ok. Meus miolos se separaram. Lamparina. Amo o fim. Eu queria voltar a ser aquela menina vazia”³⁸(Imagem 50).

³⁷“Sometimes I want to have children, not my own child, other people’s children, Chinese people’s children. And sometimes I don’t understand this world.”

³⁸“I do not expect to be a mother, but I do expect to die alone. It doesn’t have to be like this. She went out like a 40. Call me. Ok. My brains all split up. Watt bulb. Love to the end. I want it back that girl off.”



Imagem 49
TRACEY EMIM
Chinese Girls
2002
Fonte: <http://www.traceyeminstudio.com/>



Imagem 50
TRACEY EMIM
To meet my past
2002
Fonte: <http://www.traceyeminstudio.com/>



Imagem 51
TRACEY EMIM
Passion, Passion
2010
Fonte: <http://www.traceyeminstudio.com/>

Nesta mesma perspectiva, Emim direciona seus trabalhos em neon à expressão crítica e incisiva sobre os sentimentos amorosos e românticos, condicionados, de modo estereotipado, sobre a mulher, destes destaco: *It's what I'd like to be* - "Isto é o que eu gostaria de ser" - , de 1999, que expõe a figura de um filhote de servo, comumente ligado à ideia de inocência e ternura, popularizado pela personagem *Bambi*, de Walt Disney; e *Passion Passion* (Imagem 51), 2010, obra na qual a artista parece rasurar as palavras ali apresentadas (Paixão Paixão), também com neon, numa atitude de negação, descontentamento ou revolta contra este sentimento ou condição.

Não ocultando nenhum aspecto que possa, popularmente, ser julgado negativamente pelo espectador, Tracey Emim narra sua história sem medo de críticas, dado que é por muitos considerada uma artista sensacionalista. Mostrando-se por palavras que revelam sua identidade íntima, a artista vai de encontro ao seu Eu mais profundo, positivo ou negativo, mas que é, sobretudo, único e excepcional.

9.3. A narratividade literária em vídeo

Trabalhando na linguagem videográfica, porém em referência à estrutura da linguagem literária, existe no vídeo aqui analisado um enredo típico da história, escrito em ordem cronológica de fatos, e no qual podem ser percebidos um tempo, um espaço e uma personagem específicos. O vídeo enuncia um mundo externo, extradiegético, de cunho extremamente realista, baseado na experiência real e intimamente ligado a seu referente: a vida da artista.

Como um autorretrato que não mostra, mas escreve a personagem em que me construo, observo este trabalho quase como uma vídeo-performance, tão intensa é minha presença nele. Uma ressonância de mim mesma que se desprende em uma configuração discursiva pelo formato vídeo.

9.3.1. A personagem mãe

No ano de 1974, Richard Serra e Nancy Holt desenvolveram o vídeo intitulado *Boomerang* (Imagem 52). Neste, a artista Nancy Holt escuta sua própria voz em eco, por um fone de ouvido, e tenta descrever tal situação e estado. A repetição intermitente apresentada pelo eco causa, além de uma agonia, uma desestabilização mental que afeta a construção da sequência de palavras que formam uma frase. Assim, em determinado ponto do vídeo, a artista afirma: “As palavras vão e voltam, devagar, fazendo-me falar devagar e baixo”. Percebe-se que, numa lógica desordenada, os atos da artista passam a ser condicionados pela personagem, real, que é ela mesma, mas que se apresenta em eco, como se seu cérebro entrasse em colapso frente à presença de dois Eus simultâneos. Como um bumerangue – objeto hoje entendido como brinquedo, mas que tem em sua origem a função de arma –, tal qual descreve o título, o Eu sai de si, parte e retorna, com certo atraso, desestabilizando aquele que permanecera de tal forma que já não consegue ser o mesmo de antes.

O Eu como algo que repercute fora do corpo, em outra linguagem estranha e alheia a este, que está em verossimilhança com seu autor e também com seu narrador, todos sendo uma só pessoa, é também construído em *As 100 primeiras palavras*. Neste, existe uma autora, que é um Eu em busca de si mesmo, uma narradora, que é este Eu contando-se em palavras, e uma personagem, central e única, figura construída pela história e pelo leitor, em seu imaginário, a partir da captação dos signos que à personagem são atribuídos durante o vídeo. Vê-se nisto um processo de autodesignação (da artista em forma de personagem) em interlocução com seu destinatário (o público-espectador).



Imagem 52

RICHARD SERRA e NANCY HOLT

Boomerang

1974

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8z32JTnRrHc>

Esta personagem, como na literatura, é construída apenas de palavras. Diferente de *Boomerang*, onde se vê a figura de Holt, em *As 100 Primeiras Palavras*, existe uma personagem desencarnada, presença-ausência, percebida pela sequencialidade e continuidade dos elementos contados. A existência da personagem depende da palavra escrita, dando ao espectador/leitor a possibilidade de construção imagética segundo seus próprios pressupostos. O título do vídeo induz o público a supor que a personagem central é um bebê, sendo as “100 primeiras palavras” a ele referentes, mas compreende-se ao longo da trama, pelo enredo construído, que a personagem, na realidade, é a mãe, e não o filho. Feita da imaterialidade de cada vocábulo de nossa língua, a personagem é montada no imaginário do leitor-espectador através de poucas palavras que a posicionam:

1. em ambientes específicos (o hospital e a casa)
2. em ações realizadas (nos muitos verbos, como ninar, acordar, agasalhar, e em atitudes como amamentação, aleitamento)
3. por objetos de seu dia-a-dia (fralda, concha para seio, biqueira)
4. por suas dificuldades (parto, cesárea, sono, cansaço, leite empedrado)
5. por determinações psicológicas (dor, medo, amar, chorar)
6. pelo modo de apreensão de seu corpo (seio, teta, colostro, pontos, sangramento, puerpério)
7. por personagens coadjuvantes (filha, avós, tias-avós, pediatra, obstetra, cão)
8. pelo coprotagonismo do bebê (recém-nascido, mecônio, crosta láctea, assaduras).

O Eu, representado pela personagem se constrói na recuperação dos acontecimentos, dos fatos, das atitudes, dos sentimentos, da memória propriamente dita. No entanto, mesmo tão próxima de um referente real, enquanto personagem, faz parte da ficção criada pela imaginação do receptor, que se liga a esta pela identificação, pela transferência ou pela projeção. Em relação a esta dualidade realidade-ficção, construída em toda narrativa e aqui acentuada pela continuidade de

expressão, que permite a criação imaginária de um ser unitário e reconhecível, que é a mãe, o sociólogo Antônio Cândido de Mello e Souza diz o seguinte:

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão de uma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha de seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente.(CÂNDIDO et al, 2011, p.53).

Em *As 100 primeiras* palavras, a personagem do vídeo se mantém numa linha de coerência para ser compreendida, apreensão possivelmente captada mais rapidamente por aqueles que em tal condição já estiveram: a maternidade, seja como mãe, pai, filho ou outros. Essa compreensão é precisa, sendo que o leitor consegue construí-la facilmente, diferentemente do trabalho anterior (*Se eu fosse um pouco mais normal*), no qual a apreensão sobre a personagem é fluida e dispersa nas múltiplas identidades que assume. Como assim pensei a personagem, coloquei-me numa linha lógica de fatos e acontecimentos, fixei meu modo de ser na complexidade da personagem e, como um narrador homodiegético, encontrei-me dentro da história realmente vivida e, por isso, tão vívida para mim.

Na remontagem detalhada dos elementos que formam um acontecimento, acredito que construí, e também me construí, como uma personagem que dá a impressão de vida. Memorizando fatos e levantando-os em sequência temporal, caracterizei a personagem em um universo de ações específico, que é o “mundo” da mãe em relação com seu filho.

Contudo, o mistério sobre o Ser, próprio do campo literário e deste aqui emprestado, onde este é expresso pela palavra que o determina e que nunca poderá relatá-lo em sua integralidade, faz com que a abordagem das personagens seja, de

certa forma, fragmentada. Assim, novamente aprendendo com Antônio Cândido, este observa:

O romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. (CANDIDO et al, 2011, p.58).

Entende-se, desta forma, que a figura, seja ela imagética ou em suas determinações psicológicas, apresentada através de uma personagem que, mesmo com referente na vida real, é fantasia na imaginação do Outro, não possui, de modo algum, onisciência sobre seu Ser. Concordando com Cândido e reiterando o que durante toda esta tese foi assim entendido, a apreensão do Outro é, na realidade, a compreensão somente de um de seus múltiplos aspectos, ou papéis que representa conforme a situação.

A personagem protagonista de *As 100 primeiras palavras* representa apenas um dos múltiplos estados identitários que possui, que hoje mais me identifico e me constrói em uma identidade própria. A mãe construída nesta personagem pouco ou nada se parece e se liga à imago desta figura socialmente e historicamente construída³⁹. Trata-se de uma mãe real, com suas preocupações, dúvidas e muitos

³⁹ Walter Benjamin, em seu texto *O Narrador*, cita uma interessante construção feita pelo escritor russo Nikolai Leskov, sobre a *imago* da mãe: “Ela era tão bondosa que não podia fazer mal a ninguém, nem mesmo aos animais. Não comia nem peixe, nem carne, tal sua compaixão com todas as criaturas vivas. De vez em quando meu pai costumava censurá-la...Mas ela respondia: ‘eu mesma criei esses animaizinhos, eles são como meus filhos. Não posso comer meus próprios filhos!’ Mesmo na casa dos vizinhos ela se abstinha de carne, dizendo: ‘eu vi esses animais vivos, são meus conhecidos. Não posso comer meus conhecidos.’” (BENJAMIN, 1936/1996, p. 216-217).

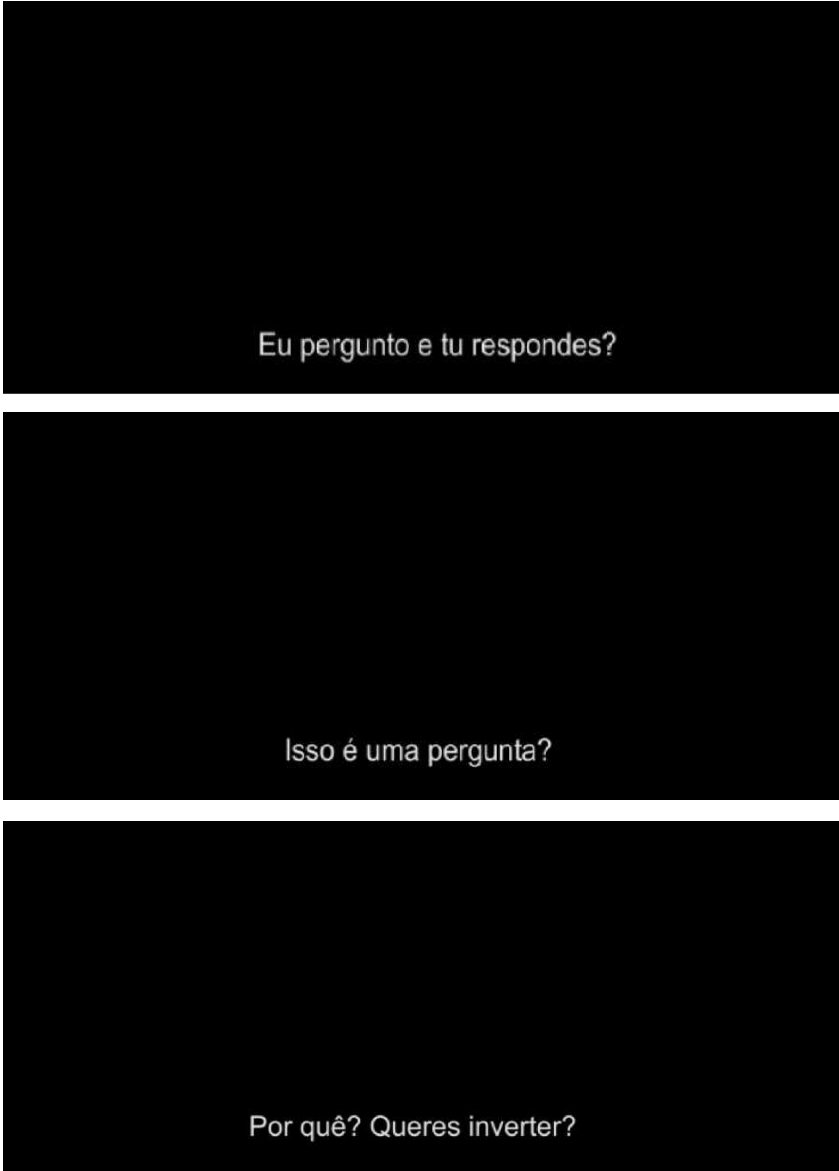
defeitos, tal personagem fez com que me percebesse como indivíduo “normal”, e me aceitasse, em identidade única, deste modo.

9.3.2. A matéria palavra

A palavra, como elemento central da criação, esteve presente nos três últimos trabalhos aqui apresentados, porém, neste último vídeo, ganha tal importância e dimensão que, sem ela, este não poderia existir. Construído por uma narrativa onde não se vê o conteúdo, mas sim, se lê, o vídeo, mesmo formado por imagens em movimento, dadas por flashes de uma sequência de palavras, liga-se muito mais à estrutura literária do romance do que à estrutura videográfica, novamente mesclando linguagens. Um enredo, uma narração, uma personagem, elementos de uma história que facilmente poderia ser entendida no campo da literatura, mas que, desta vez, vem ao vídeo para a expressão de suas ideias e conteúdo.

Sendo um dos signos mais bem compreendidos por um espectador, que neste caso, mais do que apenas visualizar, deve também ser um leitor, conhecendo os códigos da língua portuguesa escrita, a palavra pode ser material artístico de grande potencial, inclusive, imagético. Numa sucessão de letras, sílabas que formam vocábulos, em uma ordem que por determinada comunidade pode ser entendida, a palavra é uma porta, que permite com que entremos em diferentes e variados mundos, conforme o modo como compreendemos seus códigos e como os desejamos utilizar.

Recorrendo à palavra nesta sua potencialidade, esta é a segunda vez que a utilizo como elemento central da composição videográfica. No trabalho *Autoentrevista* (Imagem 53), de 2012, realizo, como bem diz o título, uma entrevista comigo mesma, formada apenas de perguntas, isto é, haviam respostas, mas estas também eram estruturadas como perguntas.



Eu pergunto e tu respondes?

Isso é uma pergunta?

Por quê? Queres inverter?

Imagem 53
JÉSSICA BECKER
Autoentrevista
2012
Fonte: Arquivo da artista

Por exemplo, inicia-se o vídeo com a sequência: “*Quem conduz? Eu pergunto e tu respondes? Isso é uma pergunta? Por quê? Queres inverter? [...]*”. Desta forma, a duplicidade de presença é dada em um único ser, construindo um relato esquizofrênico em que, por fim, o entrevistador e o entrevistado confundem-se, dando a ver, assim, a autoentrevista. Neste trabalho, o modo como a palavra foi apresentada remetia às legendas características do cinema, utilizando-se, assim, de elementos da estética cinematográfica na linguagem do vídeo.

Esta apropriação de aspectos, tanto do cinema como da televisão, pelo vídeo está presente em inúmeras proposições desde os anos 80, como já foi aqui apresentado. A palavra, nestes, pode ser legenda, título, crédito, ráfaga, recebendo maior protagonismo e destaque, não mais como simples elemento de apoio, como é no cinema. Novamente lembrando vídeos de Richard Serra, este com a participação de Carlotta Fay Schoolman, *Television Delivers People* (Imagem 54), de 1973, tal trabalho também recorre à palavra apoderada da estética do cinema. Em um texto que trata de questões específicas da televisão de modo analítico-crítico, o vídeo é apresentado em forma semelhante aos créditos de um filme. Surgindo sequencialmente da parte inferior à superior da tela, com fundo azul e banda sonora eletrônica, as palavras são agrupadas em frases únicas que, por sua vez, formam parágrafos. Nisto, podemos acompanhar o relato, no idioma inglês, aqui por mim traduzido:

O produto da televisão, da televisão comercial, é a audiência. A televisão oferece um anunciante às pessoas. Não há tal mídia de massa como a televisão nos Estados Unidos. Mídia de massa significa que um meio pode formar massas de pessoas [...]. (TELEVISION, 1973).

A tipografia das letras apresentadas remete às exibidas pelo cinema da época, enfatizando, ainda mais, a mistura de linguagens: vídeo, cinema e televisão.

You are consumed.

**You are the product
of television.**

**Commercial television
defines the world in
specific terms.**

**Commercial television
defines the world so
as not to threaten
the status quo.**

Imagem 54

RICHARD SERRA e CARLOTTA FAY SCHOOLMAM
Television Delivers People
1973

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Vfnm5XHsHkc>

9.3.3. Imagem e banda sonora

Também em interação entre vídeo, literatura e televisão, busquei o máximo de complexidade com o mínimo de informação: fundo negro, palavra em branco que desaparece para dar lugar à outra, uma por vez, banda sonora facilmente identificável e repetitiva.

O fundo homogêneo, plano, sem variação de cores ou estamparia, é como a página branca de um livro: emite um mínimo de informações para que o propósito maior, que é a leitura das palavras, seja alcançado. No caso de *As 100 primeiras palavras*, o preto do fundo foi eleito por ser oposição ao branco das letras, regra básica da *gestalt* do objeto. Também, e da mesma forma que o utilizei no vídeo *Autoentrevista*, o fundo negro possui a função de invisibilidade quando projetado em uma parede, dando a impressão ao espectador de que somente as palavras estão sendo ali reproduzidas.

As palavras em branco são, desta vez, exibidas em rápidos *flashes*, como usualmente vemos em alguns anúncios publicitários televisivos. Nestes, conceitos-chave de sua proposta são exibidos em destaque e em tempo suficiente para sua leitura rápida, como por exemplo no anúncio da campanha contra a dengue, de 2016, realizado pela Rede Globo. Este modo de interação palavra-espectador é facilmente assimilável e de ampla difusão, o que constrói, em *As 100 primeiras palavras* uma familiaridade com a estética do vídeo. Neste trabalho, as palavras surgem e desaparecem em tempo quase que insuficiente à leitura, rompendo com a estabilidade temporal que, por exemplo, é encontrada nos livros, nos quais o leitor tem liberdade para construir seu tempo de absorção do conhecimento. É na supervelocidade de leitura e na acumulação da informação que, pouco a pouco, o espectador irá apreendendo o enredo e a personagem. Da mesma forma, a apresentação em *looping*, isto é, em reprodução que não finaliza o vídeo, transmitindo-o em sequência

ininterrupta, das iniciais e sugeridas pelo texto 100 palavras, se eternizam e se tornam muitas mais, dada a repetição que só é percebida na atenção do espectador.

Um último aspecto que ainda sobre este trabalho é necessário analisar é a banda sonora escolhida para acompanhar a reprodução das palavras-imagens. Sendo um tipo de silvo, comumente utilizado no processo de adormecer um bebê, este é aqui emitido por um aplicativo eletrônico, chamado *Sound Sleeper*, ao qual amplamente recorri nas longas noites em que minha filha não dormia. Neste vídeo, tal som é repetidamente emitido, ditando o ritmo no qual as palavras surgem e desaparecem na tela. Ele ajuda a construir o universo diegético ali apresentado no efeito de realidade, rememorando o momento vivido e construindo, com o espectador, uma relação de familiaridade e intimismo. O silvo *shiii, shiii, shiii*, leva aquele que o escuta ao ambiente privado e acolhedor de um quarto de bebê, ou mais, a um colo de mãe que embala seu filho.

Desta forma, entre personagens, palavras escritas, estratégias de construção de imagem e sons de ambientação, *As 100 primeiras palavras* compõe não somente um trabalho em vídeo, mas também um novo Eu ali encontrado. Percebendo-me em especificidade como um modelo e uma tutora para o bebê ali recém-nascido, vi-me enquanto um Outro de onde provêm aspectos a serem considerados e, até mesmo, imitados. Nesta proposição, encontrei um lugar só meu, um tempo único e uma personalidade própria, talvez menos complexa, porém mais proprietária de si do que até então me conhecia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese pudemos ver uma série de proposições artísticas que problematizaram as questões da alteridade e identidade, do *desarraigo* e do arraigo. Construído em meu imaginário e anexado à minha existência pela alteridade, o Outro, que está fora de meu domínio, me construiu como um quebra-cabeças de estados identitários e possibilidades, mesclando o que é originalidade, referência, ou cópia. Neste processo de acolhida e apreensão, me percebi enquanto ser, um Eu único e próprio, feita da contingência e das transformações do devir.

Observando duas correntes de posicionamento no mundo atual em que vivemos, onde, por um lado se encontra a intensa troca e contato com os demais, em contextos diferenciados, com a facilidade de partir, viajar, realizar longas estadias em outras cidades, países (*desarraigo*); enquanto, por outro lado, exista um crescente distanciamento do Outro, pelo qual o retorno e permanência no lar têm se tornado quase uma reclusão (arraigo), valorizando as relações pela virtualidade de computadores e outros dispositivos, ambas estiveram presentes nesta tese, ligando vida e arte.

Reflexo disto, executada em seis trabalhos práticos, a pesquisa instaurou-se sobre dois momentos de grande mudança que existiram nestes últimos quatro anos em minha vida. De 2012 a 2014, primeiros dois anos da tese, na qual me mantinha em uma direção desarraigada, que pensava ser o centro da pesquisa, realizando viagens e residência fora do país. Já em 2015 e 2016, voltando ao Brasil, esta perspectiva se transformava me mostrando um caminho mais estável e fixo, um arraigo, movido por circunstâncias de retorno e reedificação das raízes. Ambivalências do devir.

Na primeira parte desta pesquisa, **O Outro como Eu: escutar e acolher**, a alteridade enquanto percepção do Outro e meio de conexão com este, muitas vezes levando à empatia e sempre na troca mútua de referências que contribuem à identidade de cada um, esteve presente nas três proposições executadas. Os problemas, mote central destes trabalhos, sendo relatados e compartilhados

comigo, mais do que objetos de análise e comparação, eram um modo de aproximação de intenso potencial de identificação e afeto entre artista e partícipe, partícipe e artista.

Pela *Performance dos Problemas*, primeira estratégia desta série de ações, pude com esta proposição chegar diretamente às pessoas comuns da rua, ao povo, e através deles conhecer seu cotidiano real e não aquele comumente apresentado ao turista estrangeiro. A escuta, enquanto método e procedimento criativo que desenvolvo desde 2006, foi fundamental neste processo, acolhendo um pouco daqueles com que conversei. Após esta entrada do trabalho, a realização de seu desdobramento no contexto expositivo de uma galeria de arte foi um fato inédito e desafiador pleno, expectativas que até então nunca havia experimentado. A performance desenvolvida mostrou-me o poder que uma instituição tem sobre o artista, sobre a proposição e sobre o público, seguindo códigos que dentro de uma galeria de arte supõe-se existir, e refletindo-os, na ação, como ordem e disciplina.

Passando ao âmbito da rua, completamente distinto do contexto da performance anterior, a *Banca dos Problemas* foi para mim o apogeu dentro das três estratégias de ação realizadas. Oferecendo um “serviço de artista”, como um meio de ofertar algo e colocar-me à disponibilidade de um público mais ou menos determinado, que eram os estudantes da *Universidad Nacional de Colômbia*, construí uma ação empática, mais do que de trituração, através de conversas e debates que dela se expandiam. Este trabalho me fez ver o Outro muito mais próximo do Eu, não me deixando alheia àquele contexto, e, sim, convidando-me a ser também parte dele. Fixar-se em um lugar determinado, permitindo a participação voluntária, foi o grande “divisor de águas” entre esta proposição e outras desenvolvidas em espaço público, mostrando-me que, diferente do que supostamente imaginava, o Outro também deseja acercar-se, também está aberto à diferença e também se busca no encontro com os demais. A alteridade parecia

correr para ambos os lados e era, pela proposição, movida por identificação, na acolhida dos problemas alheios e estranhamento ao propor sua trituração.

Ainda neste contexto do campus de uma universidade estrangeira, realizei a ação *Problemas em Trânsito*, recorrendo a um procedimento de trabalho já antes desenvolvido e mais frequente em minha prática, que é o deslocamento pelo espaço em busca de possíveis partícipes. Nesta ação, o Outro é por mim analisado conforme, especialmente, sua postura diante de um lugar público, descontraída e em descanso aparentemente passível de aproximação e troca. Estas determinações fazem do contato algo menos espontâneo que o dado na ação anterior, pois, O Outro, era escolhido e de certa forma induzido pela artista à participação. No entanto, enquanto partícipe-colaborador, existia ali uma alteridade legítima, dada por um contato real e plano que cooperava na construção de um Eu pelo Outro e vice-versa.

A alteridade nesta primeira parte da pesquisa consistiu, sobretudo, na percepção do Outro como alguém de quem posso aprender e apreender coisas para a formação de meu próprio Eu. Conhecendo suas dificuldades e estabelecendo conversas a partir destas, soube de uma realidade, íntima e privada, provinda de uma experiência vivida, que pode ser exemplo, influência e conselho também às minhas próprias decisões. O Outro que encontrei na Colômbia me ensinou o que é hospitalidade, respeito e colaboração, contando-me secretamente seus problemas e confiando, a mim, uma desconhecida estrangeira, confidencialidades e dificuldades pelas quais passava e que já não queria carregar.

A segunda parte desta pesquisa, **O Eu como o Outro: emitir e reconhecer**, se dedicou à análise de três trabalhos em vídeo, realizados aqui mesmo no Brasil, logo após o nascimento de minha filha. Figurando-se em um contexto distinto do primeiro e em situação de arraigo, me distanciei temporariamente, pelas contingências, do Outro com o qual estabelecia contato,

me aproximava e me contaminava. O processo de alteridade na construção de um “si mesmo” sofrera uma inversão de papéis, na qual, nesta etapa, Eu me transmutara no Outro e não mais o Outro era Eu. A alteridade das propostas observou o Outro familiar, pelo qual a situação permanente da maternidade permitiu-me a introspecção e a construção de uma identidade que, desta vez, não busca o Outro, mas vê-se como sendo este. Isto é, despida dos signos e das configurações que até então pensava me construir e comprometida com o novo papel de mãe, que é exemplo e modelo, passei a perceber-me como um Outro que influencia e serve à construção de um novo ser.

Em *O fim do artista*, primeiro vídeo desta série, discorri sobre como a identidade social que até então alimentava, fora expulsa de mim, restando, como prova desta existência, apenas certificados, títulos e diplomas, isto é, papéis que, fragilmente, são por mim mesma triturados. Como testemunhas de uma posição e de um *status* que já não me pertenciam, tais documentos tornaram-se problemas nesta nova etapa em que me inseria, mais do que soluções, como foram em outrora. Era a decomposição do Eu formado por muitas personagens, *puzzle* de muitos Outros, que agora se triturava em favor de algo novo e não antes experimentado. Para este fim, desenvolvi este vídeo que, mais do que registro do ato de triturar os documentos, se constrói em uma narrativa ficcional naturalizada, que permite ao espectador reconhecer o simulacro de um Eu socialmente criado e mantido por registros e papéis.

Diante da soma de enclausuramento, criado pelo arraigo, e impossibilidade de enxergar uma identidade pessoal para além do reflexo do Outro, surge o vídeo *Se eu fosse um pouco mais normal*, que aponta para o uso das redes sociais como um modo de construção de subjetividade. Analisando o quão irreal pode ser o “universo” por estas criado, através da apropriação da rede social pública chamada *Facebook*, examinei o reflexo que esta constrói de mim a partir do que o Outro, ali considerado meu “amigo”, posta. Poucos são os momentos em que se consegue visualizar uma

referência direta de minha identidade pessoal, contudo, trata-se de algo somente a minha pessoa designado, meu mural, algo que apenas em meu computador, ou outro meio de minha propriedade, pode ser daquela forma visualizado. O que se forma, então, é a percepção, falsa, de uma identidade virtual, composta pela opinião do Outro, também virtual e fantasiado dentro das expectativas que o *Facebook*, ou melhor, seus usuários, constroem. A alteridade, enquanto contato com a diferença, que colabora no processo de construção da identidade, é ali discutida como uma ferramenta de mídia que, ao invés de proporcionar uma valorização das personalidades, subjuga as subjetividades e homogeneiza os indivíduos. Esta análise colaborou para a percepção de um Eu diferente daquilo que pela rede social era impelido, vendo-me fora daquela “normalidade” que no *Facebook* era ilusoriamente apresentada.

Nesta caminhada, que considero evolutiva, dada a transformação gradual do pensamento e, logo, da tese, finalizo a produção com o vídeo *As 100 primeiras palavras*, mostrando, já com o título, que tal etapa não se figurava como um fim, mas como um recomeço. Com este trabalho, de modo mais claro, observo como a alteridade pode ser inversamente percebida quando da afirmação de uma identidade própria. Diferente dos outros momentos da tese, em que busquei a formação de um Eu pela colaboração de aspectos do Outro, finalmente percebi que havia em mim formas, de sentido pleno e pontual, que me configuravam em unidade diante dos demais. Eram ações, decisões, objetos, pessoas, lugares e tempos que compunham a nova identidade que deveria, porque não, assumir. A mãe que ali surgira não fazia desaparecer a artista, tampouco a pesquisadora, e menos ainda a mulher, ao contrário, me edificava e me reconstruía.

Os três vídeos desta segunda parte da tese percorreram o caminho de evolução de entendimento sobre mim mesma ocorrido neste período, passando de um primeiro momento de perda de identidade, pela busca de um Outro virtual dos

meios eletrônicos e chegando, por fim, a percepção de um Eu legítimo, próprio e renovado.

Por fim, observo que esta tese se construiu em um movimento progressivo, não somente de produção e análise, mas de construção de um Eu original e confiável. As proposições aqui apresentadas, deliberando e examinando os conceitos da alteridade e da identidade, no *desarraigo* e no arraigo, tentaram dar a ver como o Outro está presente em cada um de nós, porém, cada qual com seu caráter, índole, qualidades e natureza. O Eu, por sua vez, também é o Outro de outrem e ajuda na construção da heterogeneidade de pessoas, combatendo a recorrente e insistente condição atual de aniquilação das subjetividades e dependência identitária. O Outro me habita, o Eu o transcende.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

¿**DÓNDE** puedo hablar mi próprio idioma? Direção: Jéssica Becker. Espanha, 2009. 6'26". Disponível em: <<http://lugaresparaidentidad.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2014

¿**EL VÍDEO** es televisión? Direção: Antoni Muntadas. 1989. 6'07". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N439EuEv-xg>>. Acesso em: 14 mar.2016

81x65. Direção: CarlesPujol. 1980. 12'39". Disponível em: <<https://vimeo.com/98447450>>. Acesso em: 25 abr. 2016

8ª BIENAL do Mercosul. Ensaios de Geopoética.RAMOS, Alexandre Dias (org.), 2011. Catálogo.Disponível em: <https://cadernodevoyage3.files.wordpress.com/2012/09/catalogo_8_bienal_mercosul.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2016.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Martins Fontes: São Paulo, 1998. Disponível em: <www.charlezine.com.br/wp-content/.../Dicionario-de-Filosofia-Nicola-ABBAGNANO.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2015.

ABRAMOVIC, Marina. Es mejor dejar tras tu muerte una buena idea que otra basura material. **Málaga Hoy**, 24 maio, 2014. Entrevista concedida a Pablo Bujalance Málaga. Disponível em: <<http://www.malagahoy.es/article/ocio/1779364/es/mejor/dejar/tras/tu/muerte/una/buen/a/idea/otra/basura/material.html>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres Recipientes**: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais.São Paulo: Editora Unesp, 2010. Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/mqk8h/pdf/almeida-9788579831188.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2016

ALVES, Caleb Faria; MACIEL, Maria Eunice de Souza. **O lugar comum da diferença**: arte, estilos de vida e direitos humanos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

_____. A agência de Gell na antropologia da arte. In: ALVES, Caleb Faria; AMARAL, Leila (org). **Horizontes Antropológicos**: Antropologia e Arte. Porto Alegre: n° 29, UFRGS, 2008.

ANDERSON, Simon. **En l'esperit de Fluxus**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1994.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global**: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

APPIAH, Kwame Anthony. **Cosmopolitismo** – La ética en un mundo de extraños. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

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

AUGÉ, Marc. **Não lugares**. Papirus: S. Paulo, 1999.

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. **El arte de acción**. Hondarribia: Nerea, 2000.

BADERNA, Marietta. **Situacionista** – Teoria e Prática da Revolução/ Internacional Situacionista. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

BAZIN, André. **¿Qué es el cine?** Madrid: Rialp, 2001.

BLANCA, Rosa Maria. Performance: entre el arte, la identidad, la vida y la muerte. In: **Cadernos Pagu**. São Paulo: Unicamp, 2016.

_____. Indústrias criativas e interfaces da arte contemporânea: disseminação e estéticas relacionais. In: **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**. Online: PUC, 2015.

_____.(org). **Poéticas Abertas**. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

_____. Esvaziando o espelho: Ensaio sobre a transitoriedade. In: **Poéticas Abertas**. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

BEC, Fernanda. Autoimagem. In: PERFORMANCE ARTE BRASIL, Rio de Janeiro, 2011. **Imagens**. Disponível em: <<http://www.performanceartebrasil.com.br/imagens/>>. Acesso em:15 mai.2016

BECKER, Jéssica. **Caminos Trillados**. 2006a. Disponível em: <<http://artejessicacaminostrillados.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2015

_____. **Esperando Jéssica**. 2010a. Disponível em: <<http://esperandojessica.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 mar.2014

_____. **Sopro de Esperança**. 2006b. Disponível em: <<http://artejessicasoproesperanca.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2014

_____. **Sopro de Esperança II**. 2007. Disponível em: <<http://artejessicasoproesperanca.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2014

_____. **Sopro de Esperança III**. 2011a. Disponível em: <<http://festivalperformancebrasil.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2014

_____. **Trama de nós-cegos**: Contextos, Contatos e Conexões no Centro de Porto Alegre. TCC (Bacharelado em Artes Visuais/Escultura). Instituto de Artes da UFRGS, 2006c.

_____. **O Estranhamento na Arte Contemporânea**: Uma Abordagem sobre as obras de Elaine Tedesco e Élide Tessler. TCC (História, Teoria e Crítica). Instituto de Artes da UFRGS, 2008.

_____. **Arte de acción y su (re)presentación a través del vídeo em espacios legitimados del arte**. Dissertação (Máster em Produção Artística). Universidad Politécnica de Valencia/Espanha, 2010b.

_____. **Cotidiano experimentado**: o processo criativo na prática de ações. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais). PPGAV-IA/UFRGS, 2011b.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Obras escolhidas**: Mágia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERNARDAC, Marie-Laure; BOURGEOIS, Louise; OBRIST, Hans-Ulrich. **Louise Bourgeois**: destruição do pai, reconstrução do pai. São Paulo, Cosac Naify, 2000.

BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesus. (orgs). **MODOS de hacer**: Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Editorial de la Universidad de Salamanca, 2001.

BOOMERANG. Direção: Richard Serra; Nancy Holt. 1974. 10'26". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8z32JTnRrHc>>. Acesso em: 02 mai. 2016

- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. SP: Martins Fontes, 2009a.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. Madrid: Adriana Hidalgo Editora, 2009b.
- BRUSCKY, Paulo. **Depoimento**. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2011.
- BULHOES, Maria Amélia G. Experimentos em territórios digitais e paisagens interativas. In: **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v.16, nº 26, 2009.
- BUREN, Daniel. À Força de descer à rua, poderá a arte finalmente nela subir? In: DUARTE, Paulo Sérgio (org.). **Textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; ALMEIDA PRADO, Décio; SALLES GOMES, Paulo Emílio. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CANET CENTELLAS, Fernando. **Narrativa audiovisual: estrategias y recursos**. Madrid: Síntesis, 2009.
- _____. **2002**: narración cinematográfica. Valência: Editorial de la UPV, 2002.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: El andar como prática estética**. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 2002.
- CARMONA, Ramón. **Cómo se comenta un texto fílmico**. Madrid: Cátedra, 1996.
- CASSETTI, Francesco. Capítulo II: Cine y Realidad. In: **Teorías del Cine (1945-1990)**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre : UFRGS, 2003.
- DAVILA, Thiery. **Marcher, créer: Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin du XXe siècle**. Paris, Editions du Regard, 2002.
- DE MEREDIEU, Florence. **Histoire Matérielle & Immatérielle de l'Art Moderne**. Paris: Bordas, 1994.
- DIEZ, Federico Fernández; ABADÍA, José Martínez. **Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual**. Barcelona: Paidós, 1999.

EMIM, Tracey. **Chinese Girls**, 2002. Disponível em: <<http://www.traceyeminstudio.com/artworks/2002/01/chinese-girls-2002/>>. Acesso em: 26 mai. 2016

EMIM, Tracey. **Passion, Passion**, 2010. Disponível em: <<http://www.traceyeminstudio.com/artworks/2010/02/passion-passion-2010/>>. Acesso em: 26 mai. 2016

ERRATA Revista de Artes Visuales. Nº 5. Bogotá: Instituto Distrital de LasArtes, 2011.

FERRANDO, Bartolomé. **El arte de la performance**: elementos de creación. Ediciones Mahali: Valencia, Espanha, 2009.

FERRER, Esther. **Esther Ferrer**: Maquetas y dibujos de instalaciones 1970/2011. Madri: Exit Publicaciones, 2011.

_____. La performance es un arte impuro. In: **Jornal El País**. Espanha, 27 fev 2014. Disponível em: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/27/paisvasco/1393522258_719339.html. Acessado em: 06 ago. 2014.

FERVENZA, Hélio Custódio. **Formas da Apresentação: documentação, práticas e processos artísticos**. Florianópolis: 16º Encontro Nacional da ANPAP, 2007.

_____. **Formas da Apresentação: da exposição à autoapresentação como arte. Notas Introdutórias**. Florianópolis: 16º Encontro Nacional da ANPAP, 2007b.

_____. **Transposições do Deserto**. Edição do autor. Porto Alegre, 2010.

FILLIOU, Robert. **El arte es lo que hace La vida más interesante que el arte**. Québec, Canadá: Inter Editeur, 2003(1 ed.1970).

FOCHESATTO, Waleska Pessato Farenzena. **A cura pela fala**. In: Revista Estudos de Psicanálise, n. 36, Belo Horizontep. 165–172, 2011. Disponível em: <<http://www.cbprj.org.br/curapelafala36.pdf>>. Acesso em: 08 fev. 2016.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Editora Vozes: RJ, 2007. (1ed. 1975).

FREIRE, Cristina. **Além dos Mapas**: Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

_____. **Poéticas do Processo**: Arte Conceitual no Museu. Editora Iluminuras: São Paulo, 1999.

_____. **Paulo Bruscky**: arte, arquivo e utopia. Pernambuco: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

FREUD, Sigmund. **Uma criança é espancada**. 1919. Disponível em: <<http://www.oocities.org/hotsprings/villa/3170/Freud.htm>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

_____. **Sobre psicoterapia**. 1904-05. Disponível em: <<http://www.elortiba.org/freud37.html>>. Acesso em 23 jan. 2016.

_____. **Recordar, repetir y reelaborar**. 1914. Disponível em: <<http://www.freudonline.com.br/livros/volume-12/vol-xii-7-recordar-repetir-e-elaborar-novas-recomendacoes-sobre-a-tecnica-da-psicanalise-ii-1914/>>. Acesso em: 23 jan. 2016:

GAUDREAU, André. **El relato cinematográfico**: cine y narratología. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.

GENETTE, Gérard. Discurso del relato. In: **Figuras III**. Barcelona: Lumen, 1989.

GEVER, Martha. The feminism factor: Video and its relation to feminism. In: MEIGH-ANDREWS, Chris. **The history of vídeo art**. Nova York: Bloomsbury, 2006. Disponível em: <http://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/MS80/readings/gever.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2015.

GOLDBERG, Rose Lee. **Performance art**: desde el futurismo hasta el presente. Barcelona: Destino, 1996.

HARRI, Lorenzi; SOUZA, Vinícius Castro; FLORES, Thiago. **Introdução à Botânica**: Morfologia. São Paulo: Instituto Plantarum, 2013.

HEGEL, Friedrich. **Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio**. Para uso en sus clases. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

HERVÉ Fischer no MAC USP. Arte Sociológica e Conexões. Publicação da exposição. FREIRE, Cristina (org.). Catálogo. São Paulo: MAC, 2012.

HONNETH, Axel. O eu no nós: reconhecimento como força motriz de grupos. Porto Alegre: **Revista Sociologias**, ano 15, n. 33, maio/ago, 2013, p. 56-80. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/soc/v15n33/v15n33a03.pdf>. Acesso em 03 fev. 2016.

INSÔNIA. Direção: Rafael França. 1989. 8'23". Disponível em: <<http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/rafael-franca/>>. Acesso em: 25 mai. 2016

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva** – Escritos Situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAUME Plensa: Sinónimos. Catálogo. Círculo de Bellas Artes: Madrid, 2006. Disponível em: <[https://www.circulobellasartes.com/fich_libro/JAUME__PLENSA_\(36\).pdf](https://www.circulobellasartes.com/fich_libro/JAUME__PLENSA_(36).pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2016.

KLEIN, Melanie. **A psicanálise de crianças (1932)**. Obras Completas de Melanie Klein: Volume II. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **Inveja e gratidão (1946-63)**. In: ROCHA, Elias Mallet da; CHAVES, Liana Pinto (orgs.), 1991. Disponível em: <<https://psicologadrumond.files.wordpress.com/2013/08/melanie-klein-inveja-e-gratidao-e-outros-trabalhos.pdf>>. Acesso em 13 mar. 2016.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Video**: The Aesthetics of Narcissism. 1976. Disponível em: <<https://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/rosalindkraus.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2015.

KRACAUER, Siegfried. **Teorías del Cine**. Barcelona: Paidós, 1989. (1 ed. 1960).

KWON, Miwon. **One Place After Another**: Site-specific Art and Locational Identity. EUA: MIT Press, 2004.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. Disponível em: <<http://downloadsdetextos.blogspot.com.br/2014/05/lacan-j-escritos-download.html>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

LEFÈVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: UFMG, 1999/1970.

LEVINAS, Emmanuel. **Da existência ao existente**. Campinas: Papyrus, 1998.

_____. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOCKE, John. **Ensaio sobre o Entendimento Humano**. Editora Nova Cultura: São Paulo, 1999. Disponível em: <https://direitasja.files.wordpress.com/2012/04/ensaio_sobre_entendimento_humano.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2015.

LOUISE Bourgeois: o retorno do desejo proibido. Catálogo. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

_____. **Tejiendo el tiempo**. Catálogo. Málaga: CAC, 2004. Disponível em: <<http://cacmalaga.eu/2004/08/06/louise-bourgeois-2/>>. Acesso em: 22 jan. 2016

MACCHIAVELLO, Carla. Contaminaciones en el arte contemporâneo cosmopolita. In: **Errata Revista de Artes Visuales**: Fronteras, Migraciones y Desplazamientos. Número 5. Bogotá, 2011.

BLISSET, Luther; BRUNZELS, Sonja (orgs.) **MANUAL de guerrilla de La comunicación**. Barcelona: Virus Editorial, 2000.

MATALLÍA, Lorena Rodrigues. **Arte videográfico**: inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis. Valência: Editorial de la UPV, 2008.

MAYERS, Monica; BUSTAMANTE, Maris. Madre por um día. Ciudad de México: 1987. **Nuestro Mundo**. Entrevista concedida a Guillermo Ochoa. Disponível em: <<http://www.pintomiraya.com/pmr/gallina-negra>>. Acesso em: 25 jan. 2016

MAYERS, Monica. **Rosa Chillante**: mujeres y performance en México. México: AVJ Ediciones, 2004.

MEDINA, Isidoro Valcárcel. **Ir y venir de Valcarcél Medina**. Fundación Antonio Tápies: Barcelona, 2002.

_____. **A cidade e o Estrangeiro**. Exposição. FREIRE, Cristina (org.). São Paulo: MAC-USP, de 29 Nov 2012 a 28 jul 2013. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C3%87OES/2012/valcarcel/cidade.htm>. Acessado em: 13 fev 2014.

_____. **Não faço filosofia senão vida.** Catálogo. FREIRE, Cristina (org.). São Paulo: MAC-USP, 2012.

_____. **Un artista que dice no.** Entrevista. MARCOS, Javier Rodrigues (entrevistador). Madri: El País, 10 jul 2007. Disponível em: http://elpais.com/diario/2007/07/10/revistaverano/1184018405_850215.html. Acessado em: 06 mai 2014.

METZ, Christian. **Lenguaje y Cine.** Barcelona: Planeta, 1973

MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. Revisitando o conceito de eu em Freud: da identidade à alteridade. Rio de Janeiro: **Revista Estudos e Pesquisa em Psicologia/UERJ**, ano 9. n.1, p. 233-247, 2009. Disponível em: <www.revispsi.uerj.br/v9n1/artigos/pdf/v9n1a18.pdf>. Acesso em: 12 maio 2016

OSBORN, Peter. **Conceptual Art, Themes and Movements.** EUA: Phaidon Press, 2002.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Eu Sou Apenas Um! In: **Cadernos Vídeo Brasil – performance.** São Paulo, 2005.

PERFORMANCE Brasil Festival. Publicação da exposição. LABRA, Daniela(org.). Catálogo. Rio de Janeiro: MAM, 2011.

PLENSA, Jaume. **Songs of songs.** Londres: Albion, 2004.

PRIKLADNICKI, Fábio. Artista alemão forma coro de queixas em Teutônia: O resultado estará na Bienal do Mercosul. Porto Alegre: **Jornal Zero Hora**, 16 jul. 2011. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2011/07/artista-alemao-forma-coro-de-queixas-em-teutonia-3393677.html>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

REUTER, Yves. **A análise da Narrativa: o texto, a ficção e a narração.** Rio de Janeiro: Difel, 2014.

RIVERA, Tânia. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROLNIK, Suely. **Alteridade a céu aberto.** Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2003. Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alteridadewalter.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2014.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, Daniel (org.). **Cultura e subjetividade**. Saberes Nômades. Campinas: Papirus, 1997; pp.19-24. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/viciados_em_identidade.pdf>. Acesso em: 22out. 2015.

ROSSET, Clément. **Lejos de mí**: Estudio sobre la identidad. Barcelona: Marbot Ediciones, 2007.

SANTOS, Maria Ivone dos. **Situações de leitura na arte contemporânea**: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. Revista Palíndromo, número 2, pg159-200. Florianópolis: UDESC, 2009.

SEGAL, Hanna. **Introdução a obra de Melanie Klein**. Rio de Janeiro: Imago, 1975. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxwc2ljb2xvZ2lhdW5nMjAxMW5hN29zZW1lc3RyZXxneDo3MDIhODNmZjlxMzlwNWFK>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

STILES, Kristine; SELZ, Peter (orgs). Material Culture and Everyday Life. In: **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings**. Los Angeles: University of California Press, 1996.

TORRENS, Valentin. **Pedagogia de la Performance**: Programas de Cursos yTalleres. Huesca: Diputación de Huesca, 2008.

TORRES, Micheline. Carne. In: PERFORMANCE ARTE BRASIL, Rio de Janeiro, 2011. **Imagens**. Disponível em: <<http://www.performanceartebrasil.com.br/imagens/>>. Acesso em: 15 nov. 2015

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: OLIVEIRA, Edson. **A aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. **Individualismo e Cultura**: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/gilberto-velho-individualismo-e-cultura.html>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

WONDER Woman. Direção: Dara Birnbaum. 1979. 5'22". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HhMG-QCJVsE>>. Acesso em: 07 fev. 2016

YOLTON, John. **Dicionário Locke**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. Disponível em: <<http://www.orelhadelivro.com.br/livros/520668/dicionario-locke-dicionarios-de-filosofos>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

ZAMORA, Ana Esteban. El *desarraigo* como vivencia del exilio y de la globalización. In: **Revista Amérique Latine Histoire et Mémoire**, n. 5: França, 2005. Disponível em: <<http://alhim.revues.org/708>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

ZUNZUNEGUI, Santos. **Pensar la imagen**. Madrid: Cátedra, 2007.

SITES

<http://francisalys.com/>

<http://www.danielburen.com/artworks/permanent/year:1986> (Daniel Buren)

<http://appiah.net/cosmopolitanism-excerpt/> (Kwame Appiah)

<http://www.mai-hudson.org/press/> (Marina Abramovic)

<http://www.complaintschoir.org/history.htm> (Coro das Lamentações)

<http://www.artcontexto.com.br/apresentacao.html>

<http://www.octubre.cat/actualitat.php>

<http://www.galeriasantafe.gov.co/>

<http://giabahia.blogspot.com.br/>

<http://www.artejessica.blogspot.com.br>

<http://www.mac.usp.br>

<http://www.ihuonline.unisinos.br>

<http://bulegoa.org>

<http://giabahia.blogspot.com.br/>

<http://www.stalkerlab.org>

<http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.html>

<http://revistaerrata.com/>

<http://www.freudonline.com.br/>

<http://estherferrer.fr/fr/>

<http://www.cindysherman.com/>

ANEXOS

Anexo 1. Entrevista com Esther Ferrer. LARRAURI, Eva (entrevistadora).
Madri: Jornal El País, 27 feb 2014. Disponível em:
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/27/paisvasco/1393522258_719339.html.
Acessado em: junho de 2016

LA 'PERFORMANCE' ES UN ARTE IMPURO

Esther Ferrer

La artista imparte en Bilbao un seminario en el que anima a los estudiantes a inventar el arte de acción del siglo XXI.



La artista Esther Ferrer este jueves en Bilbao. / FERNANDO DOMINGO-ALDAMA

Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) interrumpe un par de veces al año su trabajo artístico para impartir seminarios sobre su forma de entender el arte de acción, la *performance* en la que ella fue la avanzadilla en los años 60 del siglo XX. Premio Nacional de Artes Plásticas en 2008 y Gure Artea en 2012, Esther Ferrer exige una entrega total a los alumnos que esta semana asisten en Bilbao al que ha organizado la

facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. "A ellos les toca inventar la *performance* de 2014, no copiar lo que se hacía en los años 60 y 70", dice.

ADVERTISEMENT

Pregunta. ¿Cómo se enfrenta al papel de profesora?

Respuesta. Intento que los que asisten al seminario consigan saber si la *performance* les interesa o no, que es difícil de saber exactamente. Si dicen sí, se trata de sumergirles en la *performance* y que ellos mismos conceptualicen los que hacen y sepan si han conseguido lo que pretendían. Si no, que entiendan si ha fallado la idea, han tenido miedo o les han faltado los medios. Soy tan humilde como eso.

P. ¿Se siente cómoda?

R. Durante mucho tiempo me negue a dar cursos. Que iba a enseñar si no se nada, si yo me lo he inventado todo. Y además la *performance* no se enseña, se practica. En Arteleku me convencieron. Me di cuenta que los chicos y chicas que venían de Bellas Artes o de las escuelas de teatro, tenían grandes lagunas en el campo de la acción y tenían muchas cosas sobre las que reflexionar. Yo le exijo muchísimo desde el primer momento; mirones no quiero en los seminarios. Es muy fácil criticar lo que hacen los otros pero es más difícil criticar lo que hace uno mismo. Y es de lo que se trata: primero hacen y luego hablamos. Es muy enriquecedor porque discutimos la acción, y las connotaciones que ha tenido, los intereses desarrollados o no desarrollados.

P. El material con el que trabajan es su propio cuerpo. ¿Tarda un artista en conocer sus posibilidades?

R. Depende de la relación que tenga cada uno con su cuerpo, como lo utiliza. Nosotros empezamos pensando que nuestro cuerpo nos pertenece y nos ha hecho reflexionar mucho a las mujeres. Parece evidente, pero les falta a las generaciones actuales. Tienen la ilusión de que todo está conseguido, cuando está en peligro todo. Las luchas de años 60 están en peligro: el aborto, el derecho de huelga, la contracepción, muchos derechos están en la cuerda floja en Europa. En París vamos a las manifestaciones y estamos todas las viejas. En otro día en la del aborto por vez primera acudieron muchas chicas jóvenes y también chicos. Nuestra generación tardó en ponerse en marcha pero nos tendrán que matar para que nos echemos atrás.



'El libro de las cabezas: Metamorfosis' (2005).

P. Su obra maneja el absurdo y el humor.

R. El teatro del absurdo me gusta mucho, pero además es que la vida me parece absurda. Yo no entiendo la sociedad en la que vivimos. Tratarlo en mi trabajo es como una vacuna que crea anticuerpos para defenderte de una enfermedad. Voy a trabajar con el absurdo a ver si lo entiendo. Es una vía de conocimiento. Es tan tonto como eso, pero es la verdad. Respecto al humor, nunca pretendo hacerlo, pero no me castro. Digo muchas tonterías todos los días, me gusta reírme y que se rían los demás. Y en mi trabajo también. Si estoy pensando en una *performance* decido hacer esto, no estoy pensando en que la gente se va a reír o no. Lo hago, y ya está. Si es divertido, mejor.

P. ¿Como manejan los jóvenes los hilos de la *performance*?

R. En los seminarios me encuentro con mucha gente nunca se ha visto enfrentada a la situación performática. Emplean los medios que les resultan más fáciles, en los que se sienten más seguros. Entre los profesionales, en los festivales, gente con 40 años menos que yo pero que ya trabaja, es evidente que ha habido cambios en este mundo. ¡No van a estar 50 años repitiendo lo mismo! La situación política y social es diferente, la situación de la mujer artista ha cambiado, está la tecnología, el mundo funciona a una velocidad vertiginosa comparado con los años 60. Más de uno y de dos integra la tecnología o Internet en la *performance* y me parece muy bien. La *performance* trata de llevar lo cotidiano al arte. Hoy lo cotidiano es la tecnología, el móvil, el ordenador, Internet y se tiene que integrar. Es un lenguaje diferente y en consecuencia el mundo de la acción es diferentes.

P. ¿Y el resultado?



'Las cosas' (2005).

R. Hay cosas buenas y malas. Das una patada en el suelo y salen tres millones de *performances*. Está en todas partes porque se ha convertido en una moda. Hay bueno, malo y peor; hay quien se suma al carro siguiendo la moda y otros que les interesa, lo piensan y lo desarrollan. Pero en todas las manifestaciones artísticas pasa igual. En el teatro, en la poesía, en la pintura hay quienes hacen lo que se lleva y quienes crean lo que se va a llevar. Ha pasado siempre y pasará. No hay que preocuparse.

P. Para una artista que ha sido pionera ...

R. Yo no me considero pionera de nada. Pero bueno, me lo dicen, sí. Te da una tolerancia, una capacidad de analizar la evolución de la *performance* desde que empezamos en los años 60 hasta hoy. Uno de los cambios evidentes ha sido la teatralización. Nosotros, cuando empezamos, tratábamos de alejarnos de la teatralización y ahora se está convirtiendo en una nueva forma de teatro. La *performance* ha nutrido el teatro, es verdad. Empezó alejándose del teatro y ahora el círculo se cierra y se está acercando. No es exactamente el mismo teatro ni la misma *performance* pero están más cerca. La *performance* es un arte impuro, como un albergue español donde puedes meter lo que quieras. Yo no soy nada purista. Los puristas son los que nunca han hecho *performance* y hablan de la *performance*. Hacen clasificaciones y definiciones; es su trabajo y está muy bien como método pedagógico, pero si te lanzas al ruedo la realidad se impone.

P. Usted no ha documentado sus acciones.

R. Nunca me he negado; no me he preocupado de hacerlo. No le he dado la importancia a fotografiar o hacer un vídeo. Ahora tiene más importancia que la obra: si no tienes la documentación no existes aunque hayas hecho muchas cosas. En los años 60 no había vídeo, ¿quién tenía una cámara de fotos en España? Hoy la gente que va a una *performance* como los turistas que fotografían sin ver; se pasan la acción fotografiando.

P. ¿Desnaturaliza la *performance* que quede un testimonio?

R. No, son cosas diferentes. Económicamente era un desastre, no producía dinero. Trabajábamos casi por nada. Hoy se venden lo que yo llamo "productos derivados": las fotos, los vídeos, las grabaciones. Una de las cosas que ha hecho que

la *performance* se transforme es el interés de las instituciones. En ese momento se formatiza, diseña la *performance* a los parámetros que le interesan.

P. Su carácter efímero se pierde.

R. Hay mucha gente trabajando ahí, aunque sean minoritarios. No ha que tener miedo.

P. ¿Detecta que la comercialización condiciona mucho a las nuevas generaciones?

R. Desde luego, ya se lo enseñan en las escuelas de Bellas Artes. No se aquí, pero en Francia enseñan como funcionan los circuitos del arte para subsistir, donde pedir becas, por ejemplo. Yo no he rellenado un impreso para pedir una beca en mi vida y tengo 76 años. Pero es normal porque quieren trabajar y necesitan dinero.

Anexo 2. DVDs com os vídeos-proposições construídos para esta tese.